

VEINTE AÑOS DE LADRILLO NEOMUDÉJAR EN ESPAÑA (1859-1879): EL IMAGINARIO TOLEDANO Y LA FORMACIÓN DEL HISTORICISMO ARQUITECTÓNICO*

Luis del Campanar Santos Muñoz
Universidad de Santiago de Compostela (España)

Fecha de recepción: 31/05/2025

Fecha de aceptación: 12/11/2025

Resumen

El periodo fundacional de la arquitectura neomudéjar es analizado desde la oficialización del término “mudéjar”: efectuada por Amador de los Ríos (1859), los monumentos cristianos bajomedievales de la ciudad de Toledo fueron redescubiertos mediante una valoración patrimonial en torno a la estética del ladrillo y sus formas de impronta andalusí. Bajo esta premisa y con sus particularidades, los orígenes de este historicismo se reconfiguran mediante cuatro hitos clave: las plazas de toros de Toledo (1865-1866) y Madrid (1872-1874), el pabellón para la Exposición Universal de Viena (1873) y la iglesia de San Matías en Hortaleza (1877-1879). El imaginario toledano del neomudéjar queda vertebrado por implicaciones políticas y culturales de carácter nacionalista.

Palabras clave

Neomudéjar, Mudéjar, Toledo, nacionalismo español, arquitectura del siglo XIX.

TWENTY YEARS OF NEO-MUDEJAR BRICK IN SPAIN (1859-1879): THE TOLEDAN IMAGINARY AND THE FORMATION OF ARCHITECTURAL HISTORICISM

Abstract

The foundational period of Neo-Mudejar architecture is analyzed from the officialization of the term “mudejar”: carried out by Amador de los Ríos (1859), the late-medieval Christian monuments of the city of Toledo were rediscovered through a heritage-based appreciation centered on the aesthetics of brickwork and on forms of Andalusí imprint. Under this premise, and with their specific particularities, the origins of this historicism are reconfigured through four key milestones: the bullrings of Toledo (1865-1866) and Madrid (1872-1874), the pavilion for the Vienna World's Fair (1873), and the church of San Matías in Hortaleza (1877-1879). The Toledan imaginary of Neo-Mudejar is articulated by political and cultural implications of a nationalist character.

Keywords

Neo-Mudejar, Mudejar, Toledo, Spanish Nationalism, Nineteenth-Century Architecture.



*La presente investigación ha sido financiada mediante una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU22/01336), del Ministerio de Universidades de España.

Introducción

“¿Existe algún edificio realizado en ladrillo, en Castilla o Andalucía, durante la Baja Edad Media que no sea considerado mudéjar?”¹. Esta pregunta formulada por el profesor Juan Carlos Ruiz Souza está dirigida hacia el reenfoque cultural de al-Ándalus por medio del cuestionamiento como estilo del mudéjar: prevalece el rico interés y diversidad de sus manifestaciones por encima de procurar su fundamento estilístico. Como sugiere Fernando Marías: el análisis de las producciones mudéjares resulta “una complicada trampa para el historiador” debido a una realidad plural y heterogénea, que pervive hasta el siglo XVI y necesita de diferentes categorías analíticas².

La formulación del estilo mudéjar, aunque fue un mérito compartido³, recae sobre José Amador de los Ríos y la lectura de su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: “El estilo mudéjar en arquitectura”. En él, a pesar de la indefinición de sus aspectos formales, lo declaró “propio y característico de la civilización española”⁴, y sitúa su fomento en ciudades como Toledo, Córdoba, Sevilla o Granada tras la conquista cristiana de al-Ándalus.

Desde entonces y hasta la actualidad, indica Gonzalo Borrás que no ha habido una opinión unánime sobre su definición. Este autor propuso sustituir la definición estilística por una de carácter cultural, considerando al mudéjar como “un sistema de trabajo alternativo al de los estilos occidentales europeos, en el que se produce la pervivencia del arte andalusí en la España cristiana, siendo transmitido y desarrollado por los maestros de obras moros”⁵. Además, propuso una relectura formal basada en la decoración, único elemento esencial a su juicio: en las arquitecturas islámica y andalusí no es secundaria, sino principal, y de estas se toman principios compositivos como los ritmos repetitivos, el revestimiento total de las superficies o la multiplicación en el diseño de patrones⁶.

La aparición de la clasificación estilística mudéjar influyó decisivamente en la arquitectura historicista española: aparece la contraparte neomudéjar con unas intenciones recuperadoras que discurrirán hacia lo interpretativo. Acierta Elena Paulino al declarar que el análisis del neomudéjar puede enriquecer la comprensión del contexto historiográfico del mudéjar: los edificios decimonónicos estuvieron relacionados con los debates de su tiempo, hasta el punto de no poder entenderse el uno sin el otro⁷.

Objetivos y metodología

Para el asunto tratado en este artículo, la ciudad de Toledo, ya reivindicada durante la oficialización del mudéjar, será un lugar común para las realizaciones contemporáneas: el neomudéjar proyectó una mirada constante hacia el legado monumental toledano. Interesa la recuperación de un repertorio de formas cristianas bajomedievales fruto de la hibridación cristiana y musulmana. Concretamente se observará mediante el empleo del ladrillo visto, material y acabado que adquirió una identidad propia. Esta decisión tiene un marcado peso político: los rasgos musulmanes del mudéjar fueron un atractivo aun manteniendo su naturaleza cristiana, planteamiento extrapolado al diseño historicista al que irán asociados valores nacionalistas españoles⁸.

¹ Ruiz Souza, 2016: 211-212.

² Marías Franco, 1989: 181.

³ García Nistal, 2013.

⁴ Amador de los Ríos, 1859: 28.

⁵ Borrás Gualis, 2012: 33-34.

⁶ Borrás Gualis, 2012: 41.

⁷ Paulino Montero, 2022a: 69.

⁸ Urquizar Herrera, 2009-2010: 214-215; 2013: 343-359.

Madrid se alza como escenario principal: la primera monografía del estilo, por parte de Adolfo González Amézqueta, estuvo enfocada en la capital abarcando una cronología entre las décadas de 1870 y 1920⁹. El edificio iniciador se supuso en la desaparecida plaza de toros de Madrid, situada junto a la carretera de Aragón, proyecto de Emilio Rodríguez Ayuso y Lorenzo Álvarez Capra (1872-1874)¹⁰. Pedro Navascués, por su parte, matizó lo anterior indicando la existencia del pabellón español de la Exposición Universal de Viena (1873) que Álvarez Capra diseñó para el gobierno de la I República española (1873-1874)¹¹. Sin embargo, Navascués introdujo en un texto posterior un adelanto que cuestiona lo establecido: la previa construcción de la plaza de toros de Toledo (1865-1866), obra de Luis Antonio Fenech Ángel¹².

Si el inicio del neomudéjar queda discutido entre estos tres edificios, ¿hasta dónde se puede limitar su contexto de aparición? Un edificio clave para culminar el estadio inicial del historicismo puede ser la iglesia parroquial de San Matías en Hortaleza (1877-1879), entonces municipio perteneciente a la Archidiócesis de Toledo y proyectada por el arquitecto diocesano Enrique María Repullés y Vargas, al tratarse del primer ejemplo neomudéjar con posterioridad a la inauguración del circo madrileño. Encajan sus líneas sencillas, lógicas, expresivas y económicas con el “no sé qué de auténtico” atribuido por Fernando Chueca Goitia a las fábricas neomudéjares de ladrillo¹³.

La identificación de estos cuatro hitos conduce al objetivo de reconfigurar el origen de esta arquitectura. Por medio de un ejercicio de revisión bibliográfica, acompañado de la consulta de fuentes primarias, se tratará de comprobar la pertinencia de establecer el punto de partida con el discurso de Amador de los Ríos y continuarlo, ante las frecuentes alusiones toledanas, con el coso construido en la ciudad del Tajo.

Con este edificio podrán fijarse unas convergencias nacionalistas por medio de las asociaciones cristianas-musulmanas entre forma y función: el neomudéjar como estilo español y la tauromaquia como fiesta nacional. Ello, consecuentemente, se vincula con la fábrica madrileña y con la cual se avanzará en otro objetivo: la relectura en clave formal y material de su exterior. El pabellón vienes y la iglesia de Hortaleza apoyarán y concluirán la pretendida reconfiguración.

Mudéjar: la formulación del estilo

Son varios los textos emanados previa consolidación del estilo mudéjar: el propio Amador de los Ríos se interesó por estas manifestaciones “maridaje” en Sevilla (1844) y Toledo (1845). Su denominación es la de “arquitectura *mozárabe* o *morisca*”¹⁴, en un uso terminológico todavía impreciso¹⁵ que no se aclarará definitivamente hasta 1874 por el propio Amador y Manuel de Assas¹⁶. Las contribuciones a la materia del segundo también tuvieron un enfoque toledano: una derivación de la arquitectura andalusí que contaminó, tras la conquista de la ciudad por Alfonso VI en 1085, a la construida por los cristianos¹⁷.

⁹ González Amézqueta, 1969: 74, concretamente los años 1874 y 1927. Otros, como Flores Pazos, 1965: 67, sitúan su desarrollo entre 1880 y 1910; o lo prolongan hasta 1930 como Toajas Roger, 1997.

¹⁰ Flores Pazos, 1965: 67. González Amézqueta, 1969: 13.

¹¹ Navascués Palacio, 1973: 229.

¹² Navascués Palacio, 1993: 349.

¹³ Chueca Goitia, 1971: 10-11.

¹⁴ Amador de los Ríos, 1844: 299-311; 1845: 228.

¹⁵ El empleo indistinto de “mozárabe” y “mudéjar” procede de Ceán Bermúdez, que lo denomina así en sus *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (1829), véase Cera Brea, 2019, 210-215.

¹⁶ García Nistal, 2013: 199-200.

¹⁷ Assas, 1848.

La creciente valoración monumental que el Ministerio de Fomento propulsó a partir del año 1856 condujo a la empresa gráfica y editorial de los *Monumentos arquitectónicos de España* con la misión de describir y clasificar los estilos nacionales. A tal efecto se nombró una comisión artística-arqueológica formada por Amador de los Ríos, de Assas y Pedro de Madrazo, este último también secundador de la terminología mudéjar antes de 1859¹⁸. Por ello se ha defendido la mencionada formulación compartida del estilo¹⁹.

El año de 1857 será crucial ante la publicación de un nuevo texto por Manuel de Assas reflejo de la incipiente terminología: se avanza hacia una caracterización específicamente toledana del “gusto mudéjar” presente en las arquerías de los ábsides en las iglesias de ladrillo²⁰. Coinciden temporalmente una serie de obras toledanas: se trata del *Toledo en la mano* de Sixto Ramón Parro, donde describió profusamente las formas árabes de la arquitectura, y la *Historia de los templos de España* de Gustavo Adolfo Bécquer, que incorporó litografías de Ildefonso Núñez de Castro de ábsides y torres mudéjares toledanas, detallando severamente sus aparejos²¹. Comienza a formarse un imaginario en torno a la apreciación de los muros y la repercusión del discurso amadoriano se observará en la célebre *Historia de la ciudad de Toledo*, de Antonio Martín Gamero, que reseñó los monumentos de acuerdo a la nueva realidad terminológica mudéjar²².

No puede entenderse la actividad historiográfica de los anteriores autores sin rescatar la relación mantenida con las Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos, agrupaciones de expertos encargados de proteger el patrimonio español: Amador de los Ríos y de Assas desempeñaron papeles destacados en la Comisión central, con sede en Madrid. Su relación con la ciudad de Toledo fue tan acusada que la Comisión de esta provincia los designó como representantes en la capital española²³. A esta comisión pertenecieron Parro y Martín Gamero, compartiendo espacio, entre otras personalidades, con los autores del primer proyecto para la plaza de toros de Toledo: Santiago Martín Ruiz, desde 1857, y Luis Antonio Fenech, desde 1866²⁴.

Toledo: evocación en la plaza de toros

La creación de la tipología de la plaza de toros en el siglo XVIII impuso una ubicación extramuros frente a la tradicional celebración en las plazas urbanas intramuros²⁵: Madrid, Sevilla, Aranjuez, Ronda o Zaragoza son algunos los casos más destacados. Las plazas verán un proceso de especialización estableciendo arenas o ruedos cuadrangulares, poligonales y circulares; rodeados por palcos, gradas y tendidos que jerarquizan al público; se orientan geográficamente según ejes de sol, sombra, sol y sombra; y disponen los corrales y dependencias, como la enfermería o el matadero, en la parte trasera²⁶.

Al final del reinado de Isabel II (1833-1868), los espectáculos taurinos atraen, en las capitales provinciales y principales municipios españoles, a un público multitudinario, símbolo de la modernización social y del fomento de estas prácticas culturales²⁷. La incidencia social que tuvieron estos festejos en el ocio decimonónico corresponde con la dimensión de

¹⁸ Madrazo, 1856: 314.

¹⁹ García Nistal, 2013: 207-211.

²⁰ Assas, 1857: 165.

²¹ Parro, 1857. Bécquer, 1857.

²² Martín Gamero, 1862.

²³ García Martín, 2008: 173.

²⁴ García Martín, 2008: 154-161.

²⁵ Bonet Correa, 1990: 142. López Martínez, 2014: 15-58.

²⁶ Díaz-Yraola Recaséns/Vázquez Consuegra, 1992: 17-119.

²⁷ Serrano, 2010: 125-127.

su presencia en el espacio público de las poblaciones. Ante esta situación, el exterior de las plazas de toros evolucionó estéticamente y se apostó por proyectar su identidad a través de fachadas monumentales²⁸, idóneas para el desarrollo de estilos entre los que se encuentra el neomudéjar.

En Toledo, la céntrica plaza de Zocodover acogió la actividad taurina hasta 1833²⁹. Desde entonces, se construyeron plazas de madera a extramuros, como la que se situó en 1842 en las inmediaciones del cuartel de San Lázaro³⁰. Fue en este terreno en el cual, durante las dos décadas siguientes, se produjeron tentativas para la construcción de una plaza de toros permanente³¹.

La celebración de una exitosa feria de ganado entre el 18 y 20 de agosto de 1865 propició que el alcalde Gaspar Díaz de Labandero impulsara la definitiva materialización de una plaza permanente. Para ello organizó una reunión en la que constituyó una sociedad encargada de levantar el edificio, sucedida el día 31 del mismo mes. Como preparativo de su propuesta, Labandero intercambió correspondencia con el arquitecto municipal, Luis Antonio Fenech, y con el arquitecto de la diputación provincial, Santiago Martín Ruiz: abordaron la cuestión del emplazamiento, situándose entre el cuartel de San Lázaro, la venta de San Antón y la capilla de San Eugenio, a la izquierda de la carretera de Madrid³².

El 1 de septiembre se solicitó al consistorio el reconocimiento de dicho solar, cuestión que, junto a la financiación particular de la obra, resultó favorable a los intereses de la ciudad. El arquitecto municipal, Fenech, reconocería este terreno como un ejido destinado a vertedero municipal y levantaría un plano de situación atendiendo a la ubicación de los accesos al edificio y su previsible aforo de diez mil espectadores³³. Estas cuestiones condicionaron que, en el lado de la carretera de Madrid, debía encontrarse el frente principal del edificio mientras que, en el lado opuesto, se situarían los corrales.

Para el 11 de septiembre de 1865, Luis Antonio Fenech ya había presentado un anteproyecto y los promotores enviaron un oficio a Santiago Martín para que ambos ejecutaran un proyecto de presupuesto económico³⁴. Los planos, firmados el 30 de septiembre, consisten en una planta del recinto con una sección del graderío y un alzado exterior con una sección general del interior (fig. 1). Respecto a este último, en la fachada oriental, la presencia del camino de Madrid produjo la disposición de dos puertas a modo de pabellones salientes, una al noreste y otra al sureste, visibles en ambos sentidos de la circulación. El alzado exterior se concibe como un polígono regular de veinticuatro lados y tres alturas. En cada uno de los lados se abre un gran vano central en el piso inferior, mientras que en los pabellones de acceso son tres vanos por frente. En los cuerpos superiores de gradas y andanadas se abren también tres vanos alineados con los inferiores.

²⁸ Díaz-Yraola Recaséns, 2003: 683-684.

²⁹ Para los antecedentes, véase: Cerro Malagón, 1990: 87-118.

³⁰ Moraleda Esteban, 1907: 22.

³¹ *Sobre la concesión de un trozo de terreno a censo enfiteútico para construir una plaza de toros*, 1850; y *Expediente instruido a instancia de D. Víctor Donayre pidiendo un terreno para construir una plaza de toros*, 1858, Archivo Municipal de Toledo, Toledo (AMT), Fondo Histórico, 2350. No prosperó ninguna de las iniciativas.

³² *Junta Constructora*, 31 de agosto de 1865, Archivo de la Plaza de Toros de Toledo, Toledo (APTT), f. 1v.

³³ *Sobre cesión de un terreno entre el cuartel de S. Lázaro y la Venta de S. Antón, a la Sociedad Labandero, Bringas, Villasante y compañía para construir una plaza de toros*, 1 de septiembre de 1865, AMT, Fondo Histórico, 2350, ff. 1r-2v. Plano firmado el 4 de septiembre de 1865.

³⁴ *Junta Constructora*, 11 de septiembre de 1865, APTT, ff. 5v-6r.

El aspecto más llamativo de este plano es su división estilística al centro, marcando la mitad izquierda “del género Greco Romano”, donde la fisionomía de los vanos adopta el medio punto con línea de impostas separando cada piso; y, la mitad derecha, “de estilo Árabe”, intercambiando el medio punto por la herradura, cada una de ellas contando con un alfiz naciente desde la base, y sostiene la techumbre un friso de canecillos.

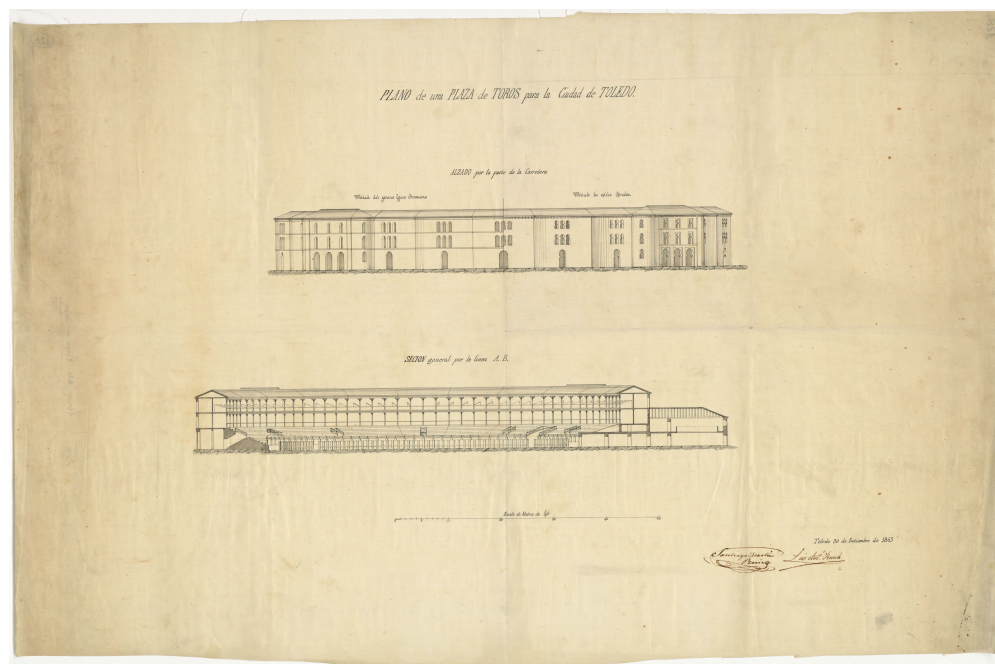


Fig. 1. *Plano de una Plaza de Toros para la Ciudad de Toledo*, 30 de septiembre de 1865, Archivo Municipal de Toledo, plano 128.

Un desajuste presupuestario por parte de los arquitectos motivaría la necesaria de redacción de un nuevo proyecto menos costoso, esta vez por parte de Fenech en solitario (fig. 2)³⁵. Los nuevos planos, firmados el 25 de octubre de 1865, transformaron sustancialmente el proyecto, acentuando su sencillez tanto en planta como en alzado. Para la planimetría se diseñan dos secciones de la plaza por las puertas de arrastre y tendidos, otra sección por la línea de planta, y un alzado exterior con detalle de una puerta. Acerca de la estética, la opción árabe se impuso a la clasicista concibiendo los lienzos de fachada mediante el llamado aparejo toledano, o sea, cajones de mampostería con hiladas de ladrillo. Las herraduras de los arcos continuaron el ritmo original, solo que suprimiendo el último piso y manteniendo los alfices y canecillos. La herradura fue replicada en el interior, en las puertas de salida de los chiqueros, vomitorios y la arquería del piso de palcos y andanadas³⁶. Finalmente, la obra se aceptó por los promotores el 10 de noviembre de 1865 y las obras comenzaron el 31 de enero de 1866³⁷.

Inaugurado el coso en las tardes del 18 y 19 de agosto de 1866, con motivo de las fiestas patronales de la Virgen del Sagrario, las primeras referencias al estilo proceden de la prensa local: mientras que, por un lado, se destaca que “es un edificio al cual se le ha dado el carácter

³⁵ *Junta Constructora*, 2 de octubre-9 de octubre de 1865, APTT, ff. 11r-13r. Inicialmente, la dupla de arquitectos presentó dos presupuestos valorados en 1.020.514,60 reales y 779.382,60 reales, este segundo omitiendo el piso superior. El límite impuesto se encontraba en 600.000 reales.

³⁶ Véase una reproducción de estos planos en: Cerro Malagón, 2011: 40-43.

³⁷ *Junta Constructora*, 6 de noviembre de 1865-7 de febrero de 1866, APTT, ff. 16r-25r.

de arquitectura árabe”, y en las puertas y ventanas “se observa el arco de herradura que caracteriza aquel género”³⁸; también se incide en que la plaza está “en armonía con el estilo que se refleja en toda la ciudad de Toledo”³⁹.



Fig. 2. Luis Antonio Fenech: *Plaza de toros de Toledo*, 1865-1866.

La novedad de esta filiación estilística ha llevado a interrogarse acerca de su elección por parte de los arquitectos Fenech y Martín⁴⁰, y si la aplicación del aparejo toledano en el muro exterior de la plaza, renace en el siglo XIX o recoge el testigo de épocas precedentes⁴¹. Puede encontrarse su inspiración en plazas contemporáneas como la que Sebastián Monleón proyectó para Valencia en 1859, levantada en estilo clásico a modo de coliseo con empleo del ladrillo visto. La distancia estilística entre ambas sólo permite una filiación material, por lo que habría que buscar la causa de la elección de la estética toledana en el sistema constructivo y decorativo hallado en la propia ciudad del Tajo⁴².

Madrid (1): el pasado árabe de la tauromaquia

Aunque infinitamente más austera, la plaza de toros de Toledo se convirtió en el primer edificio en recoger la sensibilidad hacia el ladrillo visto, emanada del discurso reivindicativo de lo mudéjar y asociada formalmente a la imagen proyectada por la ciudad. Ocho años después, en 1872, Manuel Salvador López solicitó al Ayuntamiento de Madrid licencia para la construcción de una nueva plaza de toros⁴³, retomándose de nuevo estas convenciones hasta el punto de asentar el neomudéjar.

³⁸ “Descripción de la plaza de toros de Toledo”. En: *El Tajo. Crónica decimal de la provincia de Toledo*, Toledo, 18 de agosto de 1866: 198-199.

³⁹ “Toros en Toledo”. En: *Boletín de Loterías y de Toros*, Madrid, 20 de agosto de 1866: 3-4.

⁴⁰ Cerro Malagón, 1990: 110.

⁴¹ Barajas Ocaña, 2023: 24 y 33.

⁴² Cerro Malagón, 1990: 110. Barajas Ocaña, 2023: 97.

⁴³ Manuel Salvador López en solicitud de permiso para construir una plaza de toros a la derecha de la carretera de Aragón, 1872-1874, Archivo de la Villa de Madrid, Madrid (AVM), 5-66-137.

La renovación urbanística de la capital era asunto de urgencia: ya lo advirtió Ángel Fernández de los Ríos durante su exilio en París en el contexto de la Revolución Gloriosa (1868) y el derrocamiento de Isabel II⁴⁴. Sin embargo, la idea de un ensanche no era nueva, pues el 8 de abril de 1857, el ministro de Fomento Claudio Moyano promulgó una Real Orden para su estudio, que finalmente fue aprobado el 19 de julio de 1860. El “Plan Castro”, llamado así por su ideador, el arquitecto, ingeniero y urbanista Carlos María de Castro, fue una herramienta de planificación que, con su puesta en marcha a partir de 1871, supuso la ruptura entre el fin de la ciudad preindustrial y la nueva metrópoli liberal⁴⁵.

Entre los cambios experimentados en el urbanismo madrileño de la década de 1870 se encuentra la sustitución de la vetusta plaza de toros neoclásica de la puerta de Alcalá, primer edificio taurino exento de la capital, levantado durante el reinado de Fernando VI (1746-1759)⁴⁶. El solar, propiedad de la Diputación provincial de Madrid, fue objeto de una permuta, mediante subasta pública, para la obtención de otro terreno donde levantar la nueva plaza de toros. Esta subasta fue celebrada el día 20 de agosto de 1872 y rematada con la única puja del Marqués de Salamanca⁴⁷. Posteriormente, el Marqués propuso a la Diputación la implantación del recinto en otro terreno, parte de él propiedad de Vicente Bertrán de Lis, situado a la derecha de la carretera de Aragón y más cercano a la puerta de Alcalá, además de proceder a la subrogación de Manuel Salvador López, cediéndole los derechos escriturarios⁴⁸. En el 28 de octubre siguiente la Diputación y López firmaron la escritura⁴⁹, y al día siguiente, se colocó la primera piedra⁵⁰. El 15 de noviembre, el arquitecto provincial, Bruno Fernández de los Ronderos, comunicó el inicio del acopio de materiales para la obra y de la explanación del terreno⁵¹.

La buena marcha de los preparativos de la construcción tuvo que ver con la existencia de los planos elaborados por los arquitectos Emilio Rodríguez Ayuso y Lorenzo Álvarez Capra. Fechados durante la presidencia de la Diputación de Ignacio Suárez García (12 de mayo de 1871-1 de noviembre de 1872), la totalidad del proyecto es conocido gracias a una copia realizada en enero de 1889 por Fernández de los Ronderos que envió a la Casa Pía de Lisboa, en el contexto de la construcción de la plaza de toros de Campo Pequeno (1892), obra de António José Dias da Silva⁵². Contándose un total de siete planos, estos consisten en un alzado de la fachada principal, una sección del interior de la plaza, dos plantas del conjunto de los pisos bajo y primero, dos detalles de los alzados exterior e interior de uno de los lados de la plaza y, por último, una sección junto con tres perfiles de las columnas de fundición de los cuerpos de gradas y andanadas. En la fachada exterior (fig. 3), el ladrillo visto adquirió un “cierto aire cordobés”⁵³: la combinación de tonalidades blancas y rojas emulaban la bicromía de la Mezquita de Córdoba.

Quizá, la reivindicación musulmana en el estilo del coso se deba a la genealogía propuesta por Nicolás Fernández de Moratín en su *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de*

⁴⁴ Fernández de los Ríos, 1868: 7-12.

⁴⁵ Castro, 1860: 93-118.

⁴⁶ López Izquierdo, 1985-1988. Martínez Novillo, 1992: 87-134.

⁴⁷ “Comisión Provincial de Madrid. Acta del remate verificado el día 20 de Agosto último para la construcción de una nueva plaza de Toros”. En: *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, Madrid, 10 de septiembre de 1872, 1.

⁴⁸ “Comisión Provincial de Madrid. Sesión del día 16 de Octubre de 1872”. En: *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, Madrid, 26 de octubre de 1872, 3.

⁴⁹ “Sección de loterías”. En: *Boletín de Loterías y de Toros*, Madrid, 28 de octubre de 1872, s.p.

⁵⁰ “Noticias”. En: *La Nación. Diario progresista*, Madrid, 31 de octubre de 1872, s.p.

⁵¹ “Diputación Provincial de Madrid. Sesión del día 15 de Noviembre de 1872”. En: *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, Madrid, 22 de noviembre de 1872, 2.

⁵² Morais, 1992: 185.

⁵³ Navascués Palacio, 1973: 229.

toros en España (1777), donde establece que los espectáculos taurinos “los celebraron en España los Moros de Toledo, Córdoba y Sevilla cuyas Cortes eran en aquellos siglos las más cultas de Europa. De los Moros lo tomaron los Christianos”⁵⁴. También de autoría moratiniana, unas quintillas tituladas *Fiestas de toros en Madrid* se encargaron de mitificar la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, como torero, y que, además, se relacionan con las representaciones que Francisco de Goya ideó en su serie de grabados de la *Tauromaquia* (1816)⁵⁵. Como recoge José Antonio González Alcantud, este tópico fue continuado por la literatura taurina decimonónica⁵⁶: el Cid habría sido “el primer caballero castellano que se lanzó a la lid”, siendo una práctica islámica tomada, para rivalizar, por la nobleza castellana⁵⁷. O como sustituto de la batalla, para no rehuir de la lucha caballeresca, afirmándose que, desde entonces, se dio a los festejos “inmediatamente el carácter de diversión nacional”⁵⁸.

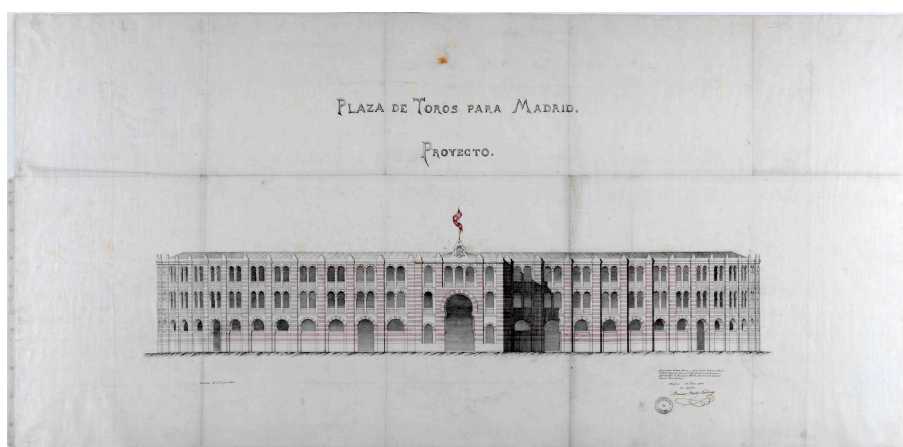


Fig. 3. Bruno Fernández de los Ronderos: *Plaza de Toros para Madrid. Proyecto* (copia), enero de 1889, Casa Pía de Lisboa.

Viena: la representación española

Producida entre enero de 1873 y junio de 1874, la materialización final de la antigua plaza de toros de Madrid no continuó con la línea cordobesa reflejada en los planos: si bien el ladrillo continuó siendo el material fundamental y el esquema compositivo se mantuvo, se optó por omitir la bicromía, “de muy poco feliz gusto”⁵⁹, para priorizar la “unidad textural del uso exclusivo del ladrillo visto” y su color arcilloso⁶⁰, evocando así la arquitectura mudéjar bajomedieval. El *revival* neomudéjar, entonces codificado por primera vez con una pretensión nacionalista aplicada a la plaza de toros, cristalizó esa visión romántica e historicista de la tauromaquia islámica⁶¹, que gozará de tanta popularidad cuya extensión geográfica alcanzará, además de Portugal, naciones de América del Sur⁶². La prensa local fue testigo del avance de las obras y de las decisiones tomadas durante la ejecución: en septiembre de 1873, ya erigidas

⁵⁴ Fernández de Moratín, 1777: s.p.

⁵⁵ Díez Borque, 2008: 385-386.

⁵⁶ González Alcantud, 1999: 67-90.

⁵⁷ Gómez de Bedoya, 1850: 9-14.

⁵⁸ Sicilia de Arenzana, 1873: 35-37.

⁵⁹ Manzano Monis, 1949: 390.

⁶⁰ González Amézqueta, 1969: 19.

⁶¹ González Alcantud/Barrios Rozúa, 2014: 101-103.

⁶² Santos Muñoz, 2025.

las grandes bóvedas que sustentaban los niveles de tendidos, se dijo lo siguiente de la futura fachada: “llamará la atención el bonito decorado, nuevo en Madrid, que se hace en la fachada, la cual ya no se revocará, como querían los aficionados”⁶³.

Debe situarse a mediados del año 1873 el cambio en el estilo del proyecto: influyó el diseño del pabellón neomudéjar que Lorenzo Álvarez Capra elaboró en solitario para la I República española (1873-1874) con destino a la Exposición Universal de Viena. De hecho, teniendo en cuenta la evolución de las obras de la plaza de toros, se ha considerado a este pabellón como “una especie de pista de pruebas del estilo”⁶⁴, replicado inmediatamente en el circo taurino en construcción.

Sus antecedentes se encuentran durante el reinado de Amadeo I de Saboya (1871-1873), concretamente el 11 de octubre de 1872, una vez que el ministro de Fomento José Echegaray nombró, como miembro vocal de una comisión creada el 19 de abril del mismo año para la concurrencia española al certamen vienés, a Lorenzo Álvarez Capra⁶⁵. En enero de 1873, la prensa reseñó la puesta en marcha de los trabajos preparatorios⁶⁶, aunque denunciándose la insuficiencia organizativa de la delegación española vista la premura con que finalizaban las obras para el Palacio de la Industria y otros pabellones nacionales en el parque del Prater vienés: se culpó al gobierno por su indecisión hasta el punto de lamentar la pérdida de un espacio digno para instalar los locales españoles, previendo, además, una apurada participación⁶⁷.

Cierto es que, para mediados del mes de abril de 1873, las obras del pabellón español estaban terminándose y los planos encargados a Álvarez Capra fueron elogiados por los arquitectos de Viena⁶⁸. La construcción del pabellón se preveía concluida para el 15 de mayo⁶⁹, aunque era notorio el atraso de la instalación de los objetos a exhibirse debido a “una multitud de causas que no son de este lugar”⁷⁰. De hecho, su colocación finalmente sucedió a finales del mes de julio, antes de que el edificio estuviera terminado⁷¹.

La planta del pabellón estaba organizada a partir de tres cuerpos rectangulares, dos de ellos paralelos de 22 por 8 metros, conectados por un tercero transversal de 24 por 10 metros. El acceso principal consistía en una escalinata central, no materializada, que daría lugar a seis salas dispuestas a ambos lados del vestíbulo, sumando otras dos en la parte posterior con entrada independiente y destinadas a oficinas y jurado. El piso superior, que contenía tres grandes salones, se conectaba mediante una escalera trasera. Al exterior, los vanos distribuidos en sus tres fachadas presentan arcos polilobulados, de mayor dimensión el central de acceso y, en el piso superior, una arquería corrida del mismo tipo recorre simétricamente la fachada (fig. 4). El estilo era explícitamente el mudéjar, cuyo autor “ha recordado con fidelidad las construcciones de tal clase que se conservan en nuestra monumental Toledo, en Talavera y otros puntos de España”⁷². Quedó señalado el pabellón por su originalidad, su componente híbrido cristiano y musulmán, y por la belleza que el

⁶³ “Sección de variedades”. En: *Boletín de Loterías y de Toros*, Madrid, 22 de septiembre de 1873, s.p.

⁶⁴ Bueno Fidel, 1987: 61.

⁶⁵ “Ministerio de Fomento. Decreto”. En: *Gaceta de Madrid*, Madrid, 17 de octubre de 1872, 162. Formaron parte de este nombramiento el historiador del arte y arabista Juan Facundo Riaño, cuya relación con Álvarez Capra ha sido planteada para la recepción del encargo de los planos, véase: Molet i Petit, 2014: 152.

⁶⁶ “La correspondencia”. En: *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 de enero de 1873, s.p.

⁶⁷ Díaz y Pérez, 1873: s.p.

⁶⁸ “Diario de noticias”. En: *Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 20 de abril de 1873, s.p.

⁶⁹ Alcover, 1837a: s.p.

⁷⁰ Alcover, 1873b: s.p.

⁷¹ Alcover, 1873c: s.p.

⁷² Martínez de Velasco, 1873a: 363.

propio ladrillo visto otorgaría a la construcción, a pesar de que el ajustado tiempo de ejecución produjo su construcción en madera imitando este material.

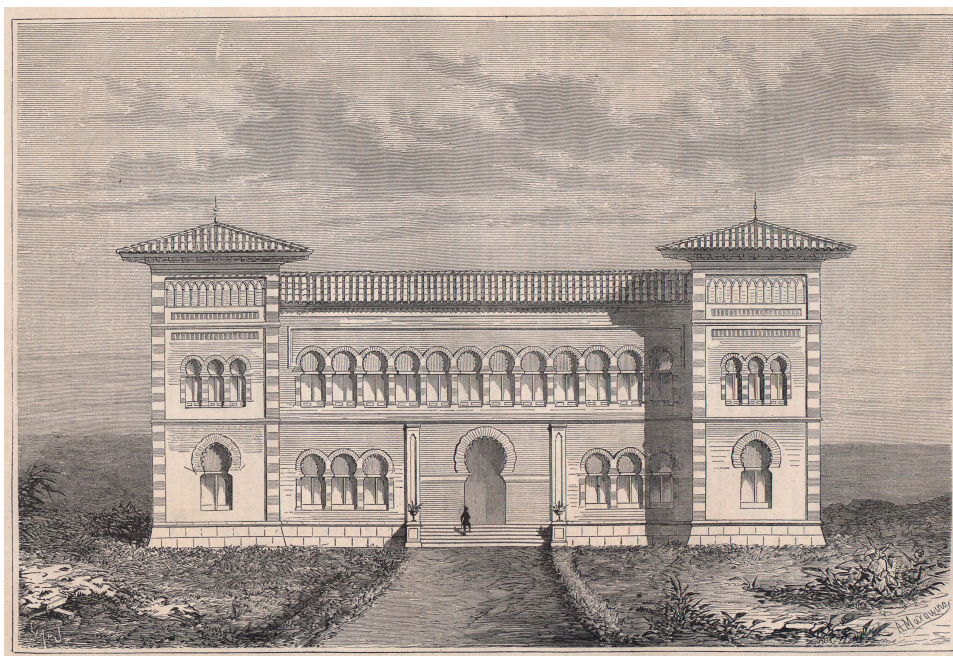


Fig. 4. “VIENA. Pabellón de España en la Exposición: proyecto de D. Lorenzo Álvarez y Capra, arquitecto y vocal de la comisión general española”. En: *La Ilustración Española y Americana*, 23, 16 de junio de 1873, p. 364. Biblioteca Nacional de España.

El estilo neomudéjar fue utilizado por España para presentarse ante el mundo. La experiencia de la Exposición Universal de París de 1867 supuso un claro punto de inflexión para el desarrollo de estos eventos. Por primera vez, se invitó a los países participantes a levantar pabellones con formas arquitectónicas nacionales⁷³. La España isabelina, en manos de Jerónimo de la Gándara, quedó representada mediante un pabellón neoplateresco inspirado en el palacio de Monterrey de Salamanca, visto negativamente desde la óptica progresista prerrevolucionaria por su anclaje en el pasado imperial⁷⁴. El triunfo de la Revolución Gloriosa (1868) y el contexto republicano del pabellón de Viena conducen a pensar en un rechazo de las formas imperiales por otras que remitieran a un pasado histórico de permisividad y tolerancia, alternándose los historicismos renacentistas e hispanomusulmanes según sus fundamentos ideológicos⁷⁵. Es por ello por lo que el pabellón vienés estuvo regido por el estatus político y religioso que los mudéjares poseyeron en origen⁷⁶, reivindicado desde la instauración de la terminología artística⁷⁷. Se celebró la asimilación y depuración cristiana de las formas andalusíes⁷⁸.

⁷³ Sazatornil Ruiz, 2019: 23.

⁷⁴ Orellana, 1867: 45. Fernández de los Ríos, 1878: 100.

⁷⁵ Bueno Fidel, 1987: 58. Rodríguez Domingo, 1997: 126.

⁷⁶ McSweeney, 2017: 59-60.

⁷⁷ Calatrava Escobar, 2015: 23.

⁷⁸ Martínez de Velasco, 1873a: 363. Viera, 2020: 222-223.

La concepción del neomudéjar encajaba muy bien bajo los márgenes ideológicos de un liberalismo que si, por un lado, reivindicaba el arte hispanomusulmán como propio y distintivo de lo español; por el otro, quería ver reconocida la importancia política española tras la victoria en la Guerra de África (1859-1860), legitimando su voluntad expansionista norteafricana en el período histórico andalusí⁷⁹. En materia arquitectónica, Viena fue el escenario donde España se incorporó a la moda orientalista europea inserta en las lógicas de la dominación colonial de Occidente sobre Oriente, alzándose como eslabón histórico entre la cristiandad y el Islam⁸⁰.

Las representaciones de lo oriental que frecuentaban las exposiciones universales, como sugiere Zeynep Çelik, correspondían con autoimágenes y aspiraciones de las potencias europeas dominantes que estereotipaban el Oriente⁸¹. Incluso, las fuentes de inspiración islámicas resultaban familiares por el limitado acceso a modelos artísticos y arquitectónicos de referencia⁸². Así se explica cómo el sencillo pabellón octogonal que España levantó en la Exposición del Centenario de Filadelfia (1876), cuyo neomudéjarismo se relega a los vanos de herradura, se asoció rápidamente con la Alhambra⁸³. La visión nacionalista de la arquitectura andalusí también produjo estos desfases formales en la Exposición Universal de París de 1878: el estilo encomendado al arquitecto Agustín Ortiz de Villajos fue el “mudéjar” respondiendo a una necesidad de patriotismo artístico que acabó por materializar una mezcla de todos los estilos árabes desarrollados históricamente en el país⁸⁴. Como señala Daniel Canogar, esta decisión indicaría la libertad de interpretación del historicismo neomudéjar oscilando entre modelos cordobeses, granadinos, sevillanos y toledanos, lo que responde a una fusión entre lo oriental y lo medieval sometida a visiones extranjeras⁸⁵.

Volviendo al pabellón de Álvarez Capra ya construido, respecto a otro grabado que lo muestra inserto en el escenario de la feria vienesa (fig. 5), son señalados los elogios que por parte de periódicos extranjeros recibió la construcción⁸⁶. A pesar de la acusada perspectiva con que se representa, pueden observarse las notorias diferencias entre el proyecto y el edificio resultante como la ausencia de la escalinata y el incremento de vanos en el cuerpo inferior⁸⁷.

Sin embargo, una fotografía hallada en el Museo de Viena vislumbrará mejor el acabado exterior del pabellón (fig. 6): los paneles de madera fueron pintados imitando el muro de aparejo de ladrillo a soga con las juntas destacadas de color blanco. En las esquinas y frisos del pabellón se imitaron los sillares de piedra, completamente regulares. La nefasta gestión de la comisión española mermó la presencia del gobierno republicano: la Exposición Universal de Viena fue inaugurada el día 1 de mayo de 1873 y el pabellón no, se abrió al público hasta el 11 de septiembre⁸⁸. Como escribió un cronista de la exposición: el pabellón “empezóse tarde, costó caro y se acabó mal” impidiendo cumplir el objetivo de “demostrar lo que el ladrillo común puede alcanzar si con arte se emplea”⁸⁹.

⁷⁹ Martín Corrales, 2010: 211-212.

⁸⁰ Morales Lezcano, 1988: 20-22.

⁸¹ Çelik, 1992: 49.

⁸² Blair/Bloom, 1999: 440.

⁸³ Viera, 2020: 225.

⁸⁴ Sánchez Gómez, 2006: 262. Sazatornil Ruiz, 2024: 68.

⁸⁵ Canogar, 2000: 27-28.

⁸⁶ Martínez de Velasco, 1873b: 675.

⁸⁷ Bueno Fidel, 1987: 60.

⁸⁸ Molet i Petit, 2014: 158.

⁸⁹ Navarro Reverter, 1875: 293-294.



Fig. 5. “EXPOSICIÓN DE VIENA. Pabellón de España. Entrada a la galería de la Industria de España. Escuela de Portugal. Restaurant americano”. En: *La Ilustración Española y Americana*, 42, 8 de noviembre de 1873, p. 677. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 6. Michael Frankenstein.: *Weltausstellung 1873: Spanischer Weltausstellungspavillon* (Nr. 1405), 1873, Wien Museum, Inv.-Nr. 174007/1.

Madrid (2): tras la experiencia vienesa

Las primeras menciones relativas al estilo de la fachada de la plaza de toros de Madrid llegaron a partir de diciembre de 1873 (fig. 7). Entonces, el recinto ya estaba configurado como un polígono de sesenta lados, con un radio de 52,50 metros. Contaba con un pabellón de acceso principal concebido como un cuerpo exento, de 11,50 metros de altura, rematado por un arco festoneado “de arquitectura estilo mudéjar, como toda la plaza” y cubierto por un techo artesonado “labrado de bellísimas labores árabes”⁹⁰. Enseguida se acordó la idoneidad del estilo con la función taurina⁹¹; su asociación con el relato histórico de la tauromaquia árabe, resultando poseedor de un carácter exclusivamente nacional⁹²; y la validación de su aspecto tosco y sencillo, “del que tantos recuerdos bellísimos nos dejaron en nuestra patria los artífices mudéjares”⁹³.

El derribo de la plaza de toros de la Puerta de Alcalá fue aprobado el 14 de agosto de 1874⁹⁴. Tres semanas después, el 4 de septiembre fue inaugurada la nueva plaza en la Fuente del Berro⁹⁵. El trabajo arquitectónico ha sido tradicionalmente individualizado en la figura de Emilio Rodríguez Ayuso hasta ser considerado “prácticamente” inventor del neomudéjar⁹⁶. Con esta obra, se inició “una cierta resurrección del mudéjar” en la arquitectura madrileña⁹⁷, propiciando un lenguaje formal que manifestaba un historicismo ingenuo y literal, pautado por medio de los monumentos de Toledo y Aragón⁹⁸. La capacidad del arquitecto para el diseño ornamental sobresalió en la concepción de paneles rombales, próximos a los de las torres mudéjares toledanas y aragonesas, y a la “sebka” andalusí⁹⁹. También, el aparejo adquirió en el coso una personalidad propia más allá de su doble función estructural y ornamental: dispuesto a tizón,



Fig. 7. Jeant Laurent: *Madrid. Portada principal de la nueva plaza de toros*, Jean Laurent y Cía., 1874, Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid, Mg. IX/77/17.

⁹⁰ García Sánchez, 1873: s.p.

⁹¹ “La nueva plaza de toros”. En: *El Toreo. Suplemento a “La correspondencia teatral”*, Madrid, 12 de junio de 1874, s.p.

⁹² “Nueva plaza de toros”. En: *El Tiempo*, Madrid, 11 de agosto de 1874, s.p.

⁹³ Martínez Ginesta, 1874: s.p.

⁹⁴ Don Francisco Arnau solicita licencia para derribar la antigua plaza de toros, 1874, AVM, 10-205-11.

⁹⁵ Aun estando finalizado desde junio de 1874, los días previos a la corrida inaugural el edificio se sometió a una puesta a punto que, entre otras cuestiones, permitió la instalación de iluminación interior: *Expediente formado con motivo de la inauguración de la nueva plaza de toros*, 1874, AVM, 6-206-89.

⁹⁶ González Amézqueta, 1969: 11.

⁹⁷ Flores Pazos, 1965: 67.

⁹⁸ Flores Pazos, 1966: 56.

⁹⁹ Adell Argilés, 1987, 21.

desde este momento, por el carácter nacionalista del edificio, recibió el nombre de “aparejo a la española”¹⁰⁰.

Las obras posteriores que Rodríguez Ayuso realizó en Madrid perdieron completamente el sentido historicista de la plaza de toros: tanto en las Escuelas Aguirre (1881-1884) como en el palacete del Marqués de Núñez (1883-1886), demostró un gran virtuosismo del ladrillo metamorfoseando el neomudéjar hacia una arquitectura personalista¹⁰¹. Enrique María Repullés y Vargas se refirió a esta coyuntura desde un primer estudio del arte mudéjar por parte de Ayuso, “toda vez que éste fue adoptado [...] como verdaderamente español para el teatro de una fiesta eminentemente nacional”, enfocado en los monumentos de Toledo que más tarde “*modernizó*, [...] adaptando dicho estilo a las construcciones usuales y mezclando los ladrillos con las piedras en armónico consorcio”¹⁰². Por esta razón, y teniendo presente el proyecto del pabellón español de Viena, Pedro Navascués se inclinó a otorgar la paternidad del neomudéjar a Álvarez Capra en solitario¹⁰³. De hecho, aunque la arquitectura de este último no fuese fecunda en el empleo del ladrillo, un último proyecto mostrará su reincidencia en el historicismo. En la iglesia de San Pedro el Real o de la Virgen de la Paloma (1896-1912), obra que quedó interrumpida a causa de su fallecimiento en 1901 y continuada por Dimas Rodríguez Izquierdo, explicitó: “El estilo arquitectónico empleado en la construcción de este templo es el mudéjar acompañado de elementos del gótico”¹⁰⁴.

Hortaleza: la herencia toledana

Tras el año de 1874, la influencia de la plaza de toros en la arquitectura madrileña pronto fue notoria. Una obra perteneciente entonces a la Archidiócesis de Toledo, en el extinto municipio madrileño de Hortaleza, permite comprobar el uso del ladrillo en un sentido próximo al historicismo neomudéjar planteado en Toledo, Madrid y Viena.

Para paliar el derrumbe de la iglesia parroquial de San Matías en la década de 1850, primero el arquitecto Blas Crespo (1858) y, seguidamente, Francisco Enríquez y Ferrer (1864) intentaron erigir un nuevo templo. Frustrado el primer intento y dilatada la tramitación del segundo, en 1875 la Princesa de Asturias María de las Mercedes de Borbón, por medio del Ministerio de Gracia y Justicia, intercedió para que el arquitecto diocesano Enrique María Repullés y Vargas se hiciera cargo del proyecto de Enríquez¹⁰⁵. Como requisito, la nueva obra tuvo que ajustarse a la cimentación preexistente, procurar no excederse en el presupuesto y asegurar una capacidad para setecientos fieles.

Con estas directrices, y tras considerar insuficiente el proyecto anterior, en agosto de 1877 Repullés y Vargas trazó una iglesia de volúmenes sencillos y sobriamente ornamentada, cuya fachada está protagonizada por una torre central que impregna de verticalidad al conjunto (fig. 8). Al exterior, de ladrillo visto a tizón, se despliegan arcos tanto de herradura como apuntados, resguardados todos por suaves alfices, y sencillos frisos de esquinillas que transitan la fachada en sus líneas principales. En la memoria del proyecto, Repullés y Vargas

¹⁰⁰ Adell Argilés, 1987: 5.

¹⁰¹ Santos Muñoz, 2024: 141.

¹⁰² Castellanos/Repullés y Vargas, 1892: 28-29.

¹⁰³ Navascués Palacio, 1973: 229-230.

¹⁰⁴ *Expediente promovido por D. Lorenzo Álvarez Capra, Arquitecto, solicitando permiso para construir de nueva planta la Iglesia parroquial de San Pedro el Real, (vulgo Capilla de la Virgen de la Paloma) sobre el solar sito en la Calle de la Paloma n.º 17 y 19, 1896, AVM, 16-15-12.*

¹⁰⁵ Martín Sánchez, 2000-2001: 147-148.



Fig. 8. Enrique María Repullés y Vargas: *Iglesia de San Matías*, 1877-1879

establecería que la fábrica de ladrillo visto impregnaría “al edificio el carácter de las construcciones muzárabes”¹⁰⁶.

Aparecerían en la prensa descripciones de la iglesia redundando en las connotaciones nacionalistas por su carácter “español”¹⁰⁷, inherente al neomudéjar. Además, el cargo como arquitecto y restaurador diocesano que Repullés y Vargas ocupaba fue suficiente para establecer la inspiración en modelos toledanos¹⁰⁸. Inaugurada el 31 de mayo de 1879, la iglesia de Hortaleza no fue la única en aproximarse al neomudéjar en la producción arquitectónica de Repullés y Vargas: la iglesia de Santa Cristina (1904-1906), en el barrio madrileño de la Puerta del Ángel, ratifica el interés por el ladrillo visto desde un experimentalismo y un virtuosismo reflejados en la riqueza del aparejo¹⁰⁹. Su desarrollo exterior hace que “fachadas e interiores respondan perfectamente al estilo mudéjar, adoptado por ser genuinamente español y prestarse al empleo del material ladrillo”¹¹⁰.

Conclusiones

La falta de herramientas para el análisis material del mudéjar y la carencia de un desarrollo teórico concreto, por parte de Amador de los Ríos, lastró desde un principio al término hasta el punto de considerarse un fracaso su inclusión en el canon del arte hispano¹¹¹. La aceptación de este discurso influyó en la percepción del patrimonio medieval: al hilo de la conservación monumental, se ha planteado la falsedad ambiental, por parte de arquitectos y restauradores, en una alabanza del ladrillo visto que fomentó la limpieza de revocos¹¹². Un ejemplo toledano es el pequeño fragmento de decoración pictórica advertido por Ruiz Souza en el ábside de la ermita del Cristo de la Vega¹¹³.

El completo cambio en la imagen del edificio habría sido decisivo en la creación unísona de un estilo anacrónico medieval y uno historicista contemporáneo basado en la capacidad estructural y decorativa del ladrillo¹¹⁴. La unificación entre ambos dará a luz a un estilo

¹⁰⁶ *Obras de la Diócesis de Toledo*, 1877-1878, Archivo del Ministerio de Justicia, Madrid (AMJ), leg. 3.743, exp. 11.553, f. 20r. Para el uso del término “muzárabe” por el de mudéjar, aunque extrapolado a la arquitectura historicista neomudéjar, véase nota 22 del presente artículo.

¹⁰⁷ Bosch, 1880: 119.

¹⁰⁸ Carderera, 1880: 222.

¹⁰⁹ González Amézqueta, 1969: 53.

¹¹⁰ Sáinz de los Terreros, 1906: 130.

¹¹¹ Paulino Montero, 2022b.

¹¹² Bango Torviso, 1993: 113.

¹¹³ Ruiz Souza, 2021: 288.

¹¹⁴ Ruiz Souza, 2009: 280.

transcultural de particularidades híbridas¹¹⁵, aunque el neomudéjar ha sido englobado en una amplia “arquitectura de ladrillos” sin contemplar las diferentes sensibilidades del aparejo¹¹⁶. Conllevaría esta concepción una pérdida de los vínculos historicistas justificada por la indefinición formal del estilo original¹¹⁷, cuestión denominada por Philippe Araguas como “mudéjar de síntesis” por la pérdida de referencialidad¹¹⁸.

Se ha contemplado que el neomudéjar posea un requisito purista¹¹⁹, mediante el cual se demuestre un rigor arqueológico en el diseño¹²⁰. Es decir, una filología interpretativa a partir del visionado directo de los monumentos mudéjares medievales¹²¹. La plaza de toros de Toledo ejecutada por Luis Fenech inicia, sin duda y tras exponer lo anterior, la reconfiguración del neomudéjar. La evocación de los monumentos de la ciudad se expresa consiguiendo una estética afín a este imaginario urbano en formación desde la década de 1850.

La convergencia nacionalista en el proyecto de la plaza de toros de Madrid a través de la tauromaquia y, una vez suprimida la idea del revoco bicolor, el ladrillo neomudéjar queda afianzada mediante el pabellón de Viena. Del precario proyecto de Álvarez Capra se difundieron sus volúmenes, pero gracias a la fotografía que del mismo se conserva se puede observar la ejecución pictórica exterior con tal grado de detalle inalcanzable por otras técnicas como el dibujo y el grabado¹²².

Por último, la genealogía del neomudéjar en base al imaginario toledano admite la adscripción del templo de Hortaleza no sólo por su comisionado diocesano, sino también por su herencia formal y material. La vocación estructural y racional del neomudéjar, donde la decoración forma parte del sistema constructivo, estuvo sesgada por la reflexión sobre la identidad española¹²³. Existe, además, en este proyecto una limitación presupuestaria que condujo a lo que podría llamarse una “evocación epidérmica” y la cual habría atendido, mediante la construcción y ornamentación en ladrillo, a razones económicas de rentabilidad dado su bajo coste y la rapidez edificatoria¹²⁴. Desajuste que también estuvo presente en la plaza de toros de Toledo y motivó la elección de ese “estilo Árabe”, incipiente neomudéjar, frente a la opción “del género Greco Romano”.

¹¹⁵ Giese/Álvarez Acosta, 2021.

¹¹⁶ Adell Argilés, 1987:

¹¹⁷ Paulino Montero, 2022a: 70.

¹¹⁸ Araguas, 2000: 90-91.

¹¹⁹ González Amézqueta, 1969: 51-54.

¹²⁰ Navascués Palacio, 1973: 228-234.

¹²¹ Biel Ibáñez/Hernández Martínez, 2005: 58-59.

¹²² Pérez Gallardo, 2015: 32.

¹²³ Bonet Correa, 2006: 49-51.

¹²⁴ Rodríguez Domingo, 1999: 277-278.

Bibliografía

- Adell Argilés, Josep María (1987): *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*. Madrid: Fundación Universidad-Empresa.
- Alcover, José (1873a): “De Madrid a Viena, por Cartagena y Trieste”. En: *La Gaceta Industrial, Económica y Científica*, Madrid, 22 de mayo de 1873, s.p.
- Alcover, José (1873b): “Exposición Universal de Viena. Ojeada General”. En: *La Gaceta Industrial, Económica y Científica*, Madrid, 29 de mayo de 1873, s.p.
- Alcover, José (1873c): “Exposición Universal de Viena”. En: *La Gaceta Industrial, Económica y Científica*, Madrid, 31 de julio de 1873, s.p.
- Amador de los Ríos, José (1844): *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla: Francisco Álvarez y C.^a.
- Amador de los Ríos, José (1845): *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid: Ignacio Boix.
- Amador de los Ríos, José (1859): “Discurso de Don José Amador de los Ríos”. En: *Discursos leídos ante la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don José Amador de los Ríos*. Madrid: José Rodríguez, pp. 1-32.
- Araguas, Philippe (2000): “Le style mudéjar et l’architecture néo-mudéjar dans l’idéologie nationaliste espagnole autour de 1900”. En: Serrano, Carlos (dir.): *Nations en quête de passé. La péninsule Ibérique (XIXe-XXe siècles)*. París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, pp. 73-95.
- Assas, Manuel de (1848): *Album artístico de Toledo*. Madrid: Doroteo Bachiller.
- Assas, Manuel de (1857): “El palacio del rey don Pedro en Toledo”. En: *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 24 de mayo de 1857, pp. 164-165.
- Bango Torviso, Isidro G. (1993): “El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad media, un mudéjar inventado en el siglo XIX”. En: Henares Cuéllar, Ignacio/Molina González, Fernando (eds.): *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad de Granada, pp. 109-123.
- Barajas Ocaña, Ana Isabel (2023): *La arquitectura neomudéjar en la ciudad de Toledo*. Toledo: Ledoria.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1857): *Historia de los templos de España. Arzobispado de Toledo. Templos de Toledo. S. Juan de los Reyes*. Madrid: Señores Nieto y Compañía.
- Biel Ibáñez, María Pilar/Hernández Martínez, Ascensión (2005): *La arquitectura neomudéjar en Aragón*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses/Institución Fernando el Católico.
- Blair, Sheila S./Bloom, Jonathan M. (1999): *Arte y arquitectura del Islam. 1250-1800*. Madrid: Cátedra.
- Bonet Correa, Antonio (1990): *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid: Akal.
- Bonet Correa, Antonio (2006): “El estilo neoárabe en España”. En: Mozzoni, Loretta/Santini, Stefano (eds.): *Architettura dell’Ecclettismo. La dimensione mondiale*. Nápoles: Liguori, pp. 47-90.
- Borrás Gualis, Gonzalo (2012): “A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española”. En: Barral Rivadulla, María Dolores/Fernández Castiñeiras, Enrique/Fernández Rodríguez, Begoña/Monterroso Montero, Juan Manuel (coords.): *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 32-57.

- Bosch, Manuel (1880): “La nueva iglesia parroquial de Hortaleza”. En: *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de abril de 1880, p. 222.
- Bueno Fidel, María José (1987): *Arquitectura y nacionalismo (pabellones españoles en la exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga: Colegio de Arquitectos/Universidad de Málaga.
- Calatrava Escobar, Juan (2015): “El arte hispanomusulmán y las exposiciones universales: de Owen Jones a Leopoldo Torres Balbás”. En: *AWRAQ*, 11, Madrid, pp. 7-31.
- Canogar, Daniel (2000): *Pabellones españoles en la Exposiciones Universales*. Madrid, El Viso.
- Carderera, Mariano (1880): “Templo parroquial de Hortaleza”. En: *Anales de la construcción y de la industria*, Madrid, abril de 1880, pp. 118-120.
- Castellanos, Santiago/Repullés y Vargas, Enrique María (1892): *Biografía y Obras Arquitectónicas de Emilio Rodríguez Ayuso*. Madrid: Sociedad Central de Arquitectos.
- Castro, Carlos María de (1860): *Memoria descriptiva del ante-proyecto de ensanche de Madrid*. Madrid: José C. de la Peña
- Cera Brea, Miriam (2019): *Arquitectura e identidad nacional en la España de las luces: las “Noticias de los arquitectos” de Llaguno y Ceán*. Madrid: Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII.
- Cerro Malagón, Rafael del (1990): *Arquitecturas y espacios para el ocio en Toledo durante el siglo XIX*. Toledo: Concejalía de Cultura/Ayuntamiento de Toledo.
- Cerro Malagón, Rafael del (2011): *La Plaza de Toros de Toledo (1865-2010). Antecedentes y noticias de un caso*. Toledo: Antonio Pareja.
- Chueca Goitia, Fernando (1971): “El neo-mudéjar. Última víctima de la piqueta madrileña”. En: *El neomudéjar madrileño. Ciclo de Conferencias*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, pp. 1-15.
- Çelik, Zeynep (1992): *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Díaz y Pérez, Nicolás (1873): “¿Cómo vamos a Viena?”. En: *La Independencia española*, Madrid, 14 de enero de 1873, s.p.
- Díaz-Yraola Recaséns, Gonzalo (2003): “Condicionantes arquitectónicas de las plazas de toros”. En: García-Baquero González, Antonio/Romero de Solís, Pedro (eds.): *Fiestas de toros y sociedad*. Sevilla: Fundación de Estudios Taurinos/Universidad de Sevilla, pp. 683-684.
- Díaz-Yraola Recaséns, Gonzalo/Vázquez Consuegra, Gonzalo (1992): *Plazas de Toros*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes/Junta de Andalucía.
- Díez Borque, José María (2008): “El Cid torero: de la literatura al arte”. En: *Anales de Historia del Arte*, 1 extra., Madrid, pp. 375-387.
- Fernández de Moratín, Nicolás (1777): *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*. Madrid: Pantaleón Aznar.
- Fernández de los Ríos, Ángel (1868): *El futuro Madrid: paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución*. Madrid: Biblioteca Universal Económica.
- Fernández de los Ríos, Ángel (1878): *La Exposición Universal de 1878: guía-itinerario para los que la visiten, descripción razonada para los que no hayan de verla, recuerdo para los que la hayan visto*. Madrid: English y Gras.
- Flores Pazos, Carlos (1965): “Salvemos las Escuelas Aguirre”. En: *Hogar y Arquitectura*, 60, Madrid, pp. 65-68.
- Flores Pazos, Carlos (1966): “Rodríguez Ayuso y su influencia sobre la arquitectura madrileña”. En: *Hogar y Arquitectura*, 67, Madrid, pp. 50-63.

- García Martín, Francisco (2008): *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*. Toledo: Ledoria.
- García Nistal, Joaquín (2013): “La incorporación del término mudéjar a la historia de la arquitectura española: un mérito compartido”. En: *Actas del XII Simposio Internacional de Mudéjarismo*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares.
- García Sánchez, Ramón (1873): “La nueva plaza de toros”. En: *La Iberia*, Madrid, 14 de diciembre de 1873, s.p.
- Giese, Francine/Álvarez Acosta, Laura (2021): “Mudéjar and Neo-Moorish Architecture in 20th-century Europe”. En: Giese, Francine (ed.): *Mudéjarismo and Moorish Revival in Europe*. Leiden: Brill, pp. 535-550.
- Gómez de Bedoya, Fernando (1859): *Historia del torero, y de las principales ganaderías de España. Obra ilustrada, popular y curiosa*. Madrid: Anselmo Sta. Coloma y Compañía.
- González Alcantud, José Antonio (1999): “Toros y moros. El discurso de los orígenes como metáfora cultural”. En: *Revista de Estudios Taurinos*, 10, Sevilla, pp. 67-90.
- González Alcantud, José Antonio/Barrios Rozúa, Juan Manuel (2014): “Toros en la Alhambra entre la conservación monumental y la metáfora cultural”. En: *Revista de Estudios Taurinos*, 34, Sevilla, pp. 97-140.
- González Amézqueta, Adolfo (1969): “Arquitectura neo-mudéjar en Madrid”. En: *Arquitectura*, 125, Madrid, pp. 1-74.
- López Izquierdo, Francisco (1985-1988): *Plazas de toros de la Puerta de Alcalá: 1739-1874*. Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos.
- López Martínez, Antonio Luis (2014): “Toros y urbanismo en España: plazas mayores, correderas y toriles”. En: *Revista de Estudios Taurinos*, 35, Sevilla, pp. 15-58.
- Madrazo, Pedro de (1856): *Recuerdos y bellezas de España. Sevilla y Cádiz*. Madrid: Cipriano López.
- Manzano Monis, Manuel (1949): “Las antiguas plazas de toros españolas”. En: *Revista Nacional de Arquitectura*, 93-94, Madrid, pp. 390-391.
- Marías Franco, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. Madrid: Taurus.
- Martín Corrales, Eloy (2010): “Siglo y medio de neoarabismo y neomudéjarismo en España (1848-2009)”. En: González Alcantud, José Antonio (ed.): *La invención del estilo hispano-magrebí. Presentes y futuros del pasado*. Rubí: Anthropos.
- Martín Gamero, Antonio (1862): *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*. Toledo: Severiano López Fando.
- Martín Sánchez, Julio (2000-2001): “La contribución de Enrique María Repullés y Vargas al surgimiento de la arquitectura neomudéjar madrileña: La iglesia de San Matías en Hortaleza”. En: *Imafronte*, 15, Murcia, pp. 145-166.
- Martínez Ginesta, Miguel (1874): “La plaza de toros”. En: *La Época*, Madrid, 6 de septiembre de 1874, s.p.
- Martínez Novillo, Álvaro (1992): “La plaza de toros de la Puerta de Alcalá y su época”. En: *Los Toros en Madrid*. Madrid: Turner, pp. 87-134.
- Martínez de Velasco, Eusebio (1873a): “Nuestros grabados”. En: *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 16 de junio de 1873, pp. 363-366.
- Martínez de Velasco, Eusebio (1873b): “Nuestros grabados”. En: *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de noviembre de 1873, pp. 674-676.

- McSweeney, Anna (2017): "Mudéjar and the Alhambresque: Spanish Pavilions at the Universal Expositions and the Invention of a National Style". En: *Art in Translation*, 9, 1 2017, pp. 50-70.
- Molet i Petit, Joan (2014): "La imagen de España en la Wiener Weltausstellung 1873: la nula proyección internacional de la I República". En: Socías, Inmaculada/Gkozgkou, Dimitra (eds.): *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*. Milán: Hugony.
- Morais, António Manuel (1992): *A praça de toiros de Lisboa (Campo Pequeno)*. Lisboa: FNAC Gráfica.
- Moraleda Esteba, Juan (1907): *Fiestas de toros en Toledo*. Toledo: Rafael G. Menor.
- Morales Lezcano, Víctor (1988): *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*. Madrid: UNED.
- Navarro Reverter, Juan (1875): *Del Turia al Danubio. Memorias de la Exposición Universal de Viena*. Valencia: J. Doménech.
- Navascués Palacio, Pedro (1973): *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Navascués Palacio, Pedro (1993): *Arquitectura española. 1808-1914, Summa Artis: Historia general del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Orellana, Francisco (1867): *La Exposición Universal de París en 1867, considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de agricultura, industria y artes*. Barcelona: Manero.
- Parro, Sixto Ramón (1857): *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos que encierra esta famosa ciudad*. Toledo: Severiano López Fando.
- Paulino Montero, Elena (2022a): "Los desafíos de Al-Ándalus y el mudéjar en los relatos historiográficos. Reflexiones sobre las enseñanzas de Juan Carlos Ruiz Souza". En: Rabasco García, Víctor/Calvo Capilla, Susana/Hernández Pérez, Azucena (eds.): *Al-Ándalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*. Madrid: La Ergástula, pp. 61-73.
- Paulino Montero, Elena (2022b): "Repensando el mudéjar desde el siglo XXI: el canon hispánico que no fue". En: Martínez de Aguirre, Javier/Fuentes Ortiz, Ángel/Rabasco García, Víctor (eds.): *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*. Madrid, Sílex, pp. 177-191.
- Pérez Gallardo, Helena (2015): *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (1997): *La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)*. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 28, Granada, pp. 125-139.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (1999): "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del neomedievalismo islámico en España". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, 12, Madrid, pp. 265-285.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2009): "Le 'style mudéjar' en architecture cent cinquante ans après". En: *Perspective: actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2, París, pp. 277-286.

- Ruiz Souza, Juan Carlos (2016): “Los estilos nacionales y sus discursos identitarios: El denominado estilo mudéjar”. En Molina, Álvaro (ed.): *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, pp. 197-216.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2021): “Rodrigo Jiménez de Rada y la valoración del patrimonio de al-Ándalus como algo propio. Arabización e islamización”. En: *Anuario de Estudios Medievales*, 51, pp. 269-301.
- Sáinz de los Terreros, Luis (1906): “La iglesia de Santa Cristina”. En: *La construcción moderna. Revista quincenal ilustrada*, Madrid, 15 de abril de 1906, pp. 127-130.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel (2006): “Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878”. En: *Historia Contemporánea*, 32, Leioa, pp. 257-283.
- Santos Muñoz, Luis del Campanar (2024): “Madrid, 1874-1881: génesis y configuración de la arquitectura neomudéjar”. En: Melón Nava, Adrián/Sánchez Requejo, Daniel/Varela Fernández, Ángel (eds.): *El mundo hispánico y su legado. Raíces, desarrollo y proyección. Historia, Geografía e Historia del Arte*. León: Universidad de León, pp. 133-146.
- Santos Muñoz, Luis del Campanar (2025): “El viaje estético de la arquitectura neomudéjar taurina: de Madrid a Uruguay, Venezuela y Colombia”. En: *Revista Historia y Patrimonio*, 6, pp. 1-30.
- Sazatornil Ruiz, Luis (2019): “España en el París de las exposiciones universales. Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)”. En: *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 53, Aix-en-Provence, pp. 22-34.
- Sazatornil Ruiz, Luis (2024): “En busca de una arquitectura nacional: historicismo e identidades iberoamericanas en las exposiciones universales, 1867-1929”. En: Gabriela Baz, Sara/Sánchez Michel, Valeria (coords.): *Identidad(es): la imagen y la producción de comunidad*. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, pp. 53-96.
- Serrano, Carlos (2010): “Teatro, deporte y corrida: hacia el espectáculo de masas en la España isabelina (1859-1867)”. En: *Revista de Estudios Taurinos*, 28, Sevilla, pp. 111-131.
- Sicilia de Arenzana, Francisco (1873): *Las corridas de toros. Su origen, sus progresos y sus vicisitudes*. Madrid: N. González.
- Toajas Roger, María Ángeles (1997): *El neomudéjar en Madrid, 1900-1930*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Instituto de Estudios Madrileños.
- Urquizar Herrera, Antonio (2009-2010): “La caracterización política del mudéjar en España durante el siglo XIX”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, 22-23, pp. 201-216.
- Urquizar Herrera, Antonio (2013): “‘Mudéjar’ et identité nationale en Espagne au XIXe siècle”. En: Volait, Mercedes (ed.): *Le Caire. Dessiné et photographié au XIXe siècle*. París: INHA/Picard, pp. 343-359.
- Viera, Manuel (2020): *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX. Exotismo y modernidad*. Madrid: Cátedra.