

La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)

An ephemeral Alhambra: The Spanish pavilion in the Universal Exhibition in Brussels (1910)

Rodríguez Domingo, José Manuel *

BIBLID [0210-962-X(1997); 28; 125-139]

RESUMEN

La presencia de España en las Exposiciones Universales suponía su participación en la dinámica del llamado «nacionalismo arquitectónico» según el cual cada país debía aparecer representado por un pabellón construido dentro del estilo que le era más característico. De este modo, a partir de 1867 y hasta 1929, el Estado español acudió a dos lenguajes básicos: el neoplateresco y el neoárabe con su vertiente neomudéjar. Para la Exposición Universal de Bruselas de 1910 la representación hispana había de tener un fuerte componente nacionalista mediante la elección de la Alhambra y el arte nazarí como imagen representativa, siguiendo las pautas de lo que hemos dado en llamar «regionalismo neoárabe».

Palabras clave: Arquitectura árabe; Arquitectura efímera; Ornamentación arquitectónica; Pabellones de Exposiciones; Exposiciones Universales.

Identificadores: Exposición Universal.1910.Bruselas; Cendoya Busquets, Modesto; Santisteban Márquez, Antonio; Escoriaza, Nicolás de.

Topónimos: Granada; España; Bruselas; Bélgica.

Siglos: 20.

ABSTRACT

Spain's participation in Universal Exhibitions implied in turn an involvement in the phenomenon of so-called "architectural nationalism", in which each country should be represented by a pavilion built in its characteristic national style. Thus, from 1867 to 1929, the Spanish State drew on two different architectural traditions: on the one hand the neo-plateresque and on the other the neo-arabic in its neo-mudejar variety. For the Brussels Exhibition of 1910 a strongly nationalistic choice was made, since the Alhambra and Nazari art were selected to represent the country, along the lines of what we have come to call "neoarabic regionalism".

Key words: Arabic architecture; Moorish architecture; Ephemeral architecture; Architectural ornamentation, Exhibition pavilions, Universal Exhibitions.

Identifiers: Universal Exhibition.1910.Brussels; Cendoya Busquets, Modesto; Santisteban Márquez, Antonio; Escoriaza, Nicolás de.

Toponyms: Granada, Spain; Brussels; Belgium.

Centuries: 20th.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

1. *Las opciones del lenguaje historicista para una nueva tipología arquitectónica*

La revalorización impuesta por el gusto romántico del pasado medieval europeo provocaría la inmersión nacionalista a la búsqueda del estilo «propio» de cada país. España, que se mantuvo al margen de los grandes debates arquitectónicos del siglo XIX, sólo se incorporaría a la cuestión nacional del estilo. Las especiales circunstancias que hacían de las Exposiciones Universales una amplia plataforma de propaganda e imagen para los países participantes, promovieron su conversión en un extenso escaparate donde se daban cita todos los lenguajes formales del pasado. Como ha sido señalado por la crítica, en estos certámenes se mantenía el divorcio entre la necesidad de exponer los progresos de la Ciencia y la Técnica y los edificios que servían de contenedores, adornados con fachadas que evocaban los estilos históricos del pasado. Rara vez se presentaban recintos o construcciones que se acercasen al concepto de una verdadera arquitectura moderna, si bien en el debate hispano sobre el tradicionalismo arquitectónico de principios de siglo estos grandes proyectos efímeros habrían de tener una decisiva influencia¹. En el gran «carnaval internacional»², los repertorios historicistas solían ser tan forzados como débil la estructura física que los sustentaba, lo cual no significaba ausencia de contenidos ideológicos. Por el contrario, y desde la Exposición de París de 1867, el pabellón que representaba a España comenzó a marcar unos supuestos políticos y culturales muy definidos³.

En efecto, durante el último tercio del siglo XIX asistimos a la polémica acerca de la búsqueda de los rasgos que permitieran definir la individualidad de España en la Historia. Las condiciones, por tanto, que habría de reunir el pretendido «estilo nacional» eran, de una parte, el empleo de formas originales y propias del país; que estuviesen dotadas de suficiente identidad histórica, como recordatorio glorioso de la nación; y, por último, que se tratase de un repertorio fácilmente reconocible dentro y fuera de nuestras fronteras. Sin embargo, en la adaptación definitiva del nuevo código era fundamental el uso a que fuera destinada la construcción. De tal modo, se produciría una jerarquización del «revival» impulsada por el propio gusto del patrocinador de la obra y en menor medida por la iniciativa del arquitecto, normalmente formado en la ortodoxia académica. De ahí que pensemos cómo la adopción del estilo nacional lo fue en función del edificio a que se destinaba, especialmente si éste era un pabellón de exposición. Los estilos en liza fueron el hispanomusulmán —en sus vertientes califal, almohade, nazarí y mudéjar— y el llamado «renacimiento español» o plateresco. Ambos cumplían de manera sobrada los requisitos exigibles de originalidad y representatividad, pero fue el aspecto ideológico el que provocaría su alternancia. En la rehabilitación del mudéjar como signo de la identidad nacional habría de resultar fundamental el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de José Amador de los Ríos, en 1859, sobre *El estilo mudéjar en arquitectura*. Su autor, tras analizar el origen y desarrollo del mudéjar artístico, lo calificaría como «propio y característico de la civilización española», resultado de la superposición de las culturas cristiana y musulmana. De los Ríos, militante activo del movimiento romántico, se apoyaba para su defensa en la lucha contra el academicismo reaccionario y en la amplia difusión del eclecticismo.

Los sucesos políticos de 1868 permitieron identificar el pabellón neoplateresco de Jerónimo

de la Gándara, construido un año antes para la Exposición de París, como signo del gobierno reaccionario derrocado, por lo que para el certamen de Viena de 1873 se adoptó el neomudéjar. Esta opción pretendía señalar la afirmación cristiana sobre la estética musulmana antes que la arqueológica recuperación de unas formas con profundas variantes regionales, de ahí que lo consideremos como una variación del neoárabe ⁴. El arquitecto del pabellón de la Exposición vienesa, Lorenzo Álvarez Capra, destacaría años más tarde cómo la habitual mescolanza de estilos en los edificios de las Exposiciones Universales demostraba la indecisión del arte de construir, que caminaba en demanda de un nuevo rumbo. En esa justificación del eclecticismo, llegaba a expresar:

«La Arquitectura, en su evolución, ha vivido como las otras artes liberales, como las ciencias históricas, filosóficas y políticas, como la literatura y la lingüística, con las sociedades de su tiempo, cuyas necesidades y sentimientos ha satisfecho produciendo los variados estilos de las distintas épocas; pero al llegar al tiempo presente se ha encontrado con una civilización y estado social de forma inestable y transitoria, y no hallando tendencias concretas políticas, sociales y religiosas, y aún domésticas, de carácter permanente que satisfacer, vive en interinidad, sin estilo propio y exhumando todos los estilos históricos, mientras no haya encontrado el medio ambiente que la obligue á crear la Arquitectura del porvenir, para cuya obra estamos actualmente hacinando los materiales» ⁵.

La aplicación del neoárabe a la arquitectura de los pabellones españoles hasta 1900 mantendría su esencia ecléctica, descartando reconstrucciones arqueológicas, y acudiendo al amplio repertorio de formas hispano-musulmanas. Era preciso mostrar la mayor cantidad de referencias posibles en el mínimo espacio, mezclando en una misma fachada elementos extraídos de la Alhambra, de la Mezquita de Córdoba y del Alcázar de Sevilla ⁶. Sin embargo, el cambio de siglo supuso para España un período de exaltación nacionalista, en especial tras el desastre de 1898. El neoárabe, por excesivamente frívolo, fue sustituido por el neoplateresco, una tendencia igualmente «castiza» del arte español que transmitía una severidad y rigor acorde con los tiempos. Con esta variante estilística, expresada en el pabellón español de la Exposición de París, de 1900, se pretendía rememorar un período de esplendor e ilustración condensado en las Universidades de Salamanca y Alcalá de Henares. Pero de nuevo, desde el ámbito académico se planteaba la conveniencia de utilizar el mudéjar como medio para alcanzar la «regeneración» de la arquitectura contemporánea. Arturo Mélida, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, expresaba las causas de la decadencia de la arquitectura, según lo cual era preciso «buscar en el ojival terciario, en el plateresco y en el mudéjar, una tradición tan gloriosa como genuinamente española» ⁷. Por su parte, el arquitecto-restaurador Adolfo Fernández Casanova señalaba los estilos gótico y mudéjar como las mejores fuentes de inspiración para un nuevo engrandecimiento del Arte ⁸.

En este contexto debe entenderse que para la siguiente convocatoria internacional de Bruselas en 1910, se recuperara el neoárabe como lenguaje identificador de la imagen de España. El resultado habría de ser más interesante que los antecedentes citados, dado que sus formas eran mucho más coherentes y comedidas. El pabellón fue unánime aplaudido por su elegancia y serenidad.

2. *El protagonismo de Granada en la Exposición Universal de Bruselas de 1910*

La capital belga, que ya había organizado con éxito otra Exposición Universal en 1897, donde por vez primera se presentaron sendas competiciones automovilística y ciclista, asumía de nuevo la responsabilidad de organizar el certamen. Inaugurada solemnemente el 23 de abril de 1910 en Solbosh, entre los bosques de Cambre y Soignes, su objetivo era mostrar al mundo las actividades de todas las naciones participantes, su industria, su comercio, las riquezas de su suelo, el valor de sus artistas y hasta el lugar que ocupaban en el terreno social y científico. En uno de sus discursos, el rey Alberto definía la convocatoria como «una obra de paz y de fraternidad, donde la libre competencia está llamada a sustituir a los conflictos armados de épocas pasadas»⁹. En una extensión de 85 hectáreas, con 150.000 metros construidos, la Exposición presentaba un conjunto de pabellones efímeros, entre los que destacaban los dedicados al Ferrocarril y a las Máquinas, construidos por Peter Behrens. Simultáneamente se celebraron en la capital belga varios congresos internacionales y una magnífica exposición de pintura flamenca del siglo XVII, en el Palacio del Cincuentenario, sede de la Exposición de 1897¹⁰. Sin embargo, diversos incidentes oscurecerían el desarrollo de la muestra. En el mes de julio, un incendio en el café «Métropole», y un cortocircuito en el pórtico del pabellón belga, el 14 de agosto, destruirían buena parte del recinto con los contenidos de diversos pabellones nacionales. Un mes más tarde se hallaba todo reconstruido, continuando la exhibición hasta su clausura el 15 de noviembre¹¹. El déficit, a pesar de los trece millones de visitantes, alcanzó la suma de un millón y medio de francos, quedando pendiente la indemnización a las sociedades y comités nacionales que vieron sus pabellones reducidos a escombros¹².

El interés de las autoridades españolas estaba centrado más en la Exposición Regional de Valencia y en la Internacional de Buenos Aires, que celebraba el centenario de su independencia, que en la capital belga. Los preparativos de la muestra dieron comienzo en julio de 1909, fecha en la que partieron de Granada los artífices del pabellón español. La repercusión de la Exposición Universal de Bruselas para la capital andaluza pronto se reveló sustancial, aunque sólo fuese como propaladora de su imagen más característica, que a través de la Alhambra se volvía a extrapolar como representativa de la «esencia nacional». La prensa local vio el acontecimiento como un medio para desechar la proverbial apatía granadina y demostrar que aún se cultivaban en la ciudad «las famosísimas industrias hispano musulmanas, amén de otras modernas no menos dignas de que se conozcan»¹³. El cronista y periodista Francisco de Paula Valladar transmitía su entusiasmo y conciencia del proyecto en los siguientes términos:

«Me permito excitar el celo y patriotismo de los artistas é industriales de Granada, en favor de la concurrencia á la Exposición internacional de Bélgica, que se inaugurará en Bruselas á fines del próximo Abril. Sería lamentable que Granada no figurara en ese gran concurso. El pabellón es proyecto y obra de granadinos, que llevan allí una bellísima remembranza de nuestra Alhambra maravillosa, y amplia demostración de lo que valen nuestros artistas ornamentadores. (...) Parece muy trascendental para nuestras artes y nuestros artistas que el nombre de Granada quede á buena altura en esa gran Exposición. Cataluña, y especialmente Barcelona, trabajan con actividad y entusiasmo, y ya, hasta fotografiados he

visto de instalaciones que figurarán en el pabellón español. Los restos interesantísimos de nuestras industrias artísticas llaman tanto la atención en el extranjero, que habrían de ser admiradas con verdadero interés las obras de carpintería y talla, las de cerámica, las de metalistería, las joyas (...), los tejidos (...), y todo eso que conserva los rasgos indelebles del arte maravilloso del pueblo sometido y que no supimos conservar entre nosotros. (...) Hagamos algo por el buen nombre de Granada»¹⁴.

En efecto, percibimos las notas características del exacerbado nacionalismo nostálgico resultado de la crisis de 1898, que intentaba recuperar unas pretendidas señas de identidad perdidas. El objetivo, por tanto, consistía en la exaltación del período andalusí, precisamente cuando se producían de modo simultáneo la cuestión de Melilla y la Semana Trágica de Barcelona (1909). Granada, como heredera de este legado, debía esforzarse en demostrar su autoridad moral, constante resaltada en los medios de comunicación, mediante la demostración pública de sus habilidades artesanales de raigambre nazarí. Pronto se celebraría en Múnich la Exposición de Arte Musulmán, y existió un frustrado proyecto de celebrar en Granada, en 1912, una magna Exposición de Arte Árabe en el marco del Congreso Internacional de Orientalistas. Sin embargo, la llamada general a sus industriales no tuvo el eco esperado, tal y como había sucedido en el certamen celebrado en Zaragoza el año anterior; pero las especiales circunstancias que miraban a Granada como centro de la representación española promovió la concurrencia en las distintas secciones a concurso de personajes relevantes de la cultura local. Así, estaban presentes en los diecisiete grupos en que se dividían las muestras de educación e industrias, el *Plano de la Granada árabe*¹⁵, del historiador y periodista Luis Seco de Lucena; la *Gramática* de Ana M.^a Solo de Zaldívar, directora de la Escuela Normal de Maestras; el cronista y periodista Francisco de Paula Valladar y Serrano, como librero; los aceites de oliva de Manuel Guzmán, la industria cerera de Enrique Sánchez García, los chocolates «Alhambra» propiedad de Cándido Sáenz López de Tejada, los muebles neoárabes de Blanco y Santisteban González, el estudio de arquitectura de Modesto Cendoya, las cerámicas de Fajalauza de «Hijos de Manuel Morales», y los bordados de Francisca Raya. La mayor representación nacional correspondía, naturalmente, a los grupos de industrias agrícola y vinatera. Por otra parte, además del fuerte componente económico y comercial de este tipo de celebraciones, indicativo del grado de desarrollo del país expositor, era destacable la participación de una extensa nómina de artistas entre los que sobresalían Manuel Benedito, Ramón Casas, Aureliano de Beruete, Valentín de Zubiaurre, Néstor Fernández de la Torre, Elises Meifrén, Joaquín Mir, Cecilio Plá, Santiago Rusiñol, Modest Urgell, José María López Mezquita, Mariano Benlliure, José Clará o Josep Llimona; entre los granadinos, además del galardonado López Mezquita, presentaron obras Tomás Muñoz Lucena y Miguel Horques. La selección mostrada en Bruselas permitía confirmar cómo del horizonte estético parecían haberse borrado los ecos del modernismo más combativo, volviendo a mostrar una estética de tema español mucho más atemperada y honda¹⁶.

El resultado final fue muy favorable para la aportación granadina, dado que se cosecharon los más altos galardones¹⁷. Así, para la Comisaría Regia del futuro vizconde de Escoriaza se concedió el Gran Premio del Jurado; Modesto Cendoya, por los planos del pabellón «más característico y genial de entre los que han constituido la Exposición», logró medalla de

oro; Antonio Santisteban Márquez, por su espléndido Patio de los Leones, Gran Premio del Jurado. El exquisito tapiz bordado por Paquita Raya, representando el Patio de la Acequia del Generalife, obtuvo diploma de honor¹⁸; el cuadro «La Juerga», de José María López Mezquita, alcanzó diploma de primera clase, y «La procesión en Granada», de Tomás Muñoz Lucena, fue vendido por Escoriaza «en excelentes condiciones». Entre los industriales, se premiaron con medalla de oro los aceites de oliva de Manuel Guzmán, el mobiliario árabe de «Blanco y Santisteban», y Enrique Sánchez García por la fabricación de cera; medallas de plata a los chocolates de Cándido Sáenz López de Tejada y a las cerámicas de los hijos de Manuel Morales; y mención honorífica a Ángel Santisteban González, hijo del restaurador de la Alhambra¹⁹. Las crónicas de la época destacaron el triunfo alcanzado en Bruselas como una forma de deshacerse de su tradicional imagen pintoresca y festiva:

«Quienes sólo conocen á España á través de las obras de Dumas, Gauthier y Amicis, sufrirán un desencanto al saber que la cultura deshizo la leyenda de las navajas y de las castañuelas y que, siquiera modestamente, sin protección oficial vive y prospera en Granada una industria que no tiene par en Europa y que realiza el milagro de copiar el maravilloso Patio de los Leones, con sus ojivas, columnas, encajes, alicatados y tracerías, para ser el máspreciado adorno de la Exposición de Bruselas y el florón más rico del triunfo conseguido por España en dicho Certamen»²⁰.

3. *La Alhambra en Bruselas: el pabellón de España en la Exposición*

Otra de las razones por las cuales España estaría representada en la exhibición con un pabellón de estilo neoárabe radican en la personalidad de su Comisario Regio, Nicolás de Escoriaza y Fabro. El acaudalado industrial y coronel honorario llevaba varios años vinculado a la capital andaluza donde había fundado la Compañía de Tranvías Eléctricos, al amparo del extraordinario desarrollo que la industria azucarera estaba reportando para la provincia. Aquí entró en contacto con el arquitecto municipal Modesto Cendoya Busquets quien plasmaría las ambiciosas iniciativas urbanísticas y arquitectónicas del futuro vizconde de Escoriaza. Cendoya, titulado por la Escuela Superior de Madrid el 25 de mayo de 1885, llegó a Granada en dicho año para trabajar en la reconstrucción de los pueblos afectados por el terremoto de Alhama. Desde su cargo como arquitecto municipal dirigió diversas obras, siendo el trazado para la apertura de la Gran Vía de Colón (1891) su proyecto de mayor envergadura. Como profesional privado la adscripción estilística de sus obras responde a los esquemas formales de principios de siglo moviéndose entre el eclecticismo del Hotel de París (1907) o la fachada de la Casa Consistorial (1910), y el historicismo de carácter neoárabe. Resulta ésta su faceta más interesante por cuanto coincide con su nombramiento como director de la Alhambra, por Real Orden de 1.º de mayo de 1907, cargo que ocupó hasta su destitución en 1923²¹. Con una reconocida inexperiencia en lo concerniente a la arquitectura hispano-musulmana, y sobre todo respecto a la gestión y conservación de conjuntos monumentales, su paso por la Alhambra se caracterizó por el enfrentamiento con los sucesivos organismos encargados de su custodia, dado el intenso afán restauracionista del arquitecto y su pasión por la Alhambra arqueológica. Precisamente, en sus polémicas

reconstrucciones y reposiciones de adornos contó con la colaboración de Antonio Santisteban, director del taller de restauración de la Alhambra, que habría de ejecutar el sorprendente patio del pabellón de Bruselas.

La ausencia de rigor arqueológico en sus construcciones historicistas se compensa con una cierta contención al aplicar elementos de procedencia hispano-musulmana, generalmente neonazaríes, y moviéndose bajo parámetros próximos al regionalismo. Su vinculación con determinados miembros de la burguesía granadina le reportaron encargos donde desarrolló esta vertiente cuyas fuentes bebió directamente del monumento a su cuidado. Así, para el duque de San Pedro de Galatino pudo intervenir en la construcción del Castillo de Láchar y del Hotel Alhambra Palace (1909); y para Nicolás de Escoriaza, rival del anterior, redactó el plan de urbanización de la Huerta de Estefanía, en el Paseo del Salón, donde levantaría el bello palacete del Vizconde (1905-1910)²². En todas estas obras siguió un lenguaje similar: construcciones de inspiración militar, módulos rectangulares horizontales del que sobresale uno a modo de torre, arcos de herradura levemente apuntados sin alfiz, columnas de tipo nazarí, coronamiento de almenas, enlucido blanco o a la almagra, aplicación de la cúpula semiesférica de cerámica vidriada colocada por Rafael Contreras en el Patio de los Leones y empleo de yeserías en el interior, elaboradas por el taller de Santisteban y zócalos cerámicos. Habitualmente acudió a recreaciones del aspecto defensivo de la Alhambra, si bien utilizaría imágenes como la sevillana Torre del Oro en el Hotel Alhambra Palace. En otros casos su participación es más difusa como en el carmen-estudio de José María Rodríguez-Acosta. Director de varias secciones del Centro Artístico y Literario de Granada, fue admitido como miembro de la Real Academia «Nuestra Señora de las Angustias» en 1899, donde ingresó con un discurso pronunciado tres años más tarde, que fue contestado por Mariano Contreras, quien le antecedería en la dirección del palacio nazarí; tras su cese como director de la Alhambra, pasaría a dirigir la institución académica.

La apuesta que Escoriaza y el Estado español hacen por la Alhambra coincidiría con un momento de especial atención sobre el monumento. En 1907 se había producido el cese de Mariano Contreras Granja como arquitecto-director, cerrándose un período de ochenta años en el que se sucedieron tres generaciones en el control del recinto. La prensa nacional y extranjera estaba al tanto de la delicada situación por la que atravesaban algunas de sus dependencias, promoviendo muestras de adhesión de tipo económico o sentimental como la donación de una biblioteca temática especializada en Granada y la Alhambra, por parte del conde de Romanones, 1909, como homenaje a su hermano, el vizconde de Irueste, fallecido en la Torre de la Justicia. La Alhambra era en este momento el monumento más conocido y admirado fuera de nuestras fronteras, lo cual explicaría su elección como modelo arquitectónico.

El proyecto de Cendoya consistía en la aplicación de las constantes formales anteriormente citadas y que en ese momento aplicaba en la villa del propio Escoriaza. Concebido íntegramente como una construcción de estilo neoárabe exhibía la imagen fantástica de un improbable castillo-palacio nazarí. El arquitecto, ayudado por Antonio Blanco como contratista, recurriría al empleo de todos aquellos elementos característicos de la Alhambra, incluso de los postizos falseadores producto de las restauraciones decimonónicas. Todo era válido cuando se trataba de recrear una imagen estereotipada de tanta aceptación como represen-

tativa de España, y cuya lectura era a la vez clara y elocuente. De planta cuadrangular, el pabellón se organizaba en torno a un patio interior por medio de naves de una altura, a excepción del cuerpo situado en el frente opuesto a la entrada, de doble planta, y la torre situada en el ángulo izquierdo, con tres pisos. Todo el conjunto se coronaba con merlones escalonados y de remate piramidal. La puerta principal, gran arco de herradura inspirado en las Puertas de la Justicia y del Vino, se abría en un cuerpo cúbico destacado y rematado con una cúpula hemiesférica recubierta de cerámica vidriada en franjas paralelas, a imitación de la que desde 1858 cubría el pabellón de levante del Patio de los Leones. La torre era un híbrido de la de Comares y la de los Picos, de la Alhambra, y los vanos y ajimeces extraídos del Patio de los Arrayanes. El resultado era de una elegancia inédita en los pabellones españoles hasta ese momento, de una acentuada contención decorativa respecto a lo que había significado los excesos y fantasías sin límite del historicismo neoárabe de la segunda mitad del siglo XIX.

4. *La reproducción del Patio de los Leones y el vaciado de arabescos*

Pero, sin duda, con ser suficientemente llamativo el exterior, la nota pintoresca corría a cargo del espectacular patio, reproducción de excelente nivel del celeberrimo Patio de los Leones, centrado por una réplica en plata de la espléndida fuente, donada por el conde de Romanones. La costosa obra fue realizada por el taller de ornamentación árabe en madera «Blanco y Santisteban», que ejecutó el primoroso alero con canecillos. La imitación era exacta, contando con los vaciados de Antonio Santisteban, heredero artístico de Rafael Contreras; pero las dimensiones del recinto y el alto coste del trabajo habían aconsejado la reducción de dos arcos a cada lado y los templetes. No obstante por vez primera se podía contemplar fuera de España una más que lograda reproducción del Patio de los Leones, que contaba con el plácet del Gobierno, circunstancia que fue muy valorada²³. Los andenes presentaban un zócalo de cerámica de Triana, tal y como Cendoya había proyectado reponer en el patio original, y los paramentos se cubrían con motivos geométricos incluyendo como auténticos las caprichosas decoraciones de época de Rafael Contreras. Empero, la presencia de vaciados en yeso de motivos decorativos de la Alhambra no era en modo alguno original. Para la Exposición Universal de Londres de 1851, el arquitecto Owen Jones levantó el «Alhambra Court» en el interior del Palacio de Cristal, copiando a escala el Patio de los Leones y las salas de Abencerrajes y de los Reyes²⁴. En el patio, Jones realizó un concienzudo trabajo de reconstrucción y análisis ornamental y espacial, pero alterando el ritmo de las arcadas y eliminando los templetes de los lados menores. Un esquema similar había seguido Santisteban para el pabellón de Bruselas, con el que consiguió la aclamación general. La prensa reflejaba el entusiasmo ante esta obra con encendidos elogios:

«El Sr. Santisteban, el modesto artista granadino, debe estar orgulloso de su obra. Los Reyes de Bélgica le han recibido en audiencia particular para felicitarlo; todos los ministros le han colmado de plácemes y consideraciones; el Gobierno de Guatemala le ha otorgado la medalla de oro de la Orden de Minerva, distinción solamente concedida á los grandes talentos; la opinión general enaltece y admira su trabajo, prodigándole entusiastas

alabanzas que brotan espontáneamente en los labios de las 15.000 personas que, por término medio, visitan diariamente el Pabellón Español, para extasiarse contemplando los logrados mocárabes de las arcadas de encajes del patio de los leones»²⁵.

La tradición en Granada de ejecutar reducciones a escala en estuco o escayola no volvió a vivir su resurgimiento hasta el inicio de las restauraciones de la Alhambra en el siglo XIX y el atractivo turístico del «viejo palacio encantado». El interés de los viajeros por coleccionar objetos decorativos que hubiesen pertenecido al alcázar, no pasó desapercibido a los granadinos ni a los encargados de su custodia. Se iniciaría así un largo proceso de expolio que acabó con buena parte de las decoraciones de la Casa Real. Este comercio ilegal fue alentado y ejercido abiertamente por algunos gobernadores de la Alhambra, llegando a exportarse gran cantidad de piezas de Londres y París. Mediada la centuria se dio freno a esta práctica, iniciándose el lucrativo mercado de las reproducciones. A falta de originales, y en función de su capacidad adquisitiva, los extranjeros compraban vaciados de yeserías, coloreadas o no, y modelos de capiteles, columnas, alicatados, etc. Conceptuado como un «regenerador del pensamiento árabe», Rafael Contreras Muñoz continuaría la tradición de vaciar los adornos de la Alhambra, reproduciendo a escala la Sala de Dos Hermanas, modelo que presentó a Isabel II en 1847 y por el que obtuvo entre otras prebendas el encargo regio de realizar un Gabinete Árabe en el Palacio Real de Madrid —que finalmente se ejecutaría en Aranjuez— y el título de «restaurador adornista» del palacio nazarí. Como afirmarían algunos de sus más directos rivales, Contreras fue «dignísimo de tal cargo, por sus conocimientos en el arte moruno y más por la maestría con que supo reproducir la decoración de estos palacios», pues con su intervención estos trabajos tomaron una importancia inusitada, pues las yeserías de los palacios «no se habían reparado antes por ignorarse el procedimiento de ejecución con los moldes de arcilla y madera»²⁶. Además de éste y su hermano Francisco, trabajaban este campo en Granada los escultores Miguel Marín y Tomás Pérez. A finales de siglo destacaban Tomás Pérez hijo, Diego Fernández de Castro, José Olóriz, Antonio Jiménez González, Rafael Ruz y Valeriano Medina Contreras, discípulo de Rafael Contreras, y colaborador de su hijo Mariano en la Alhambra. Durante el primer tercio del siglo XX, el líder indiscutible de esta escuela fue Antonio Santisteban, acaparando buena parte de los encargos privados que recibía para decoraciones alhambristas en casas y palacios de toda España, como restaurador de la Alhambra durante el período de Cendoya, y desde su plaza de director del taller de vaciado árabe de la Escuela de Artes y Oficios de Granada²⁷.

El descubrimiento de la galvanoplastia revolucionó la técnica de reproducción de yeserías del palacio nazarí. El método, inventado por Galvani, consistía en sobreponer una capa de un metal disuelto en líquido a un modelo sólido, y valiéndose de la aplicación de corrientes eléctricas se obtenían moldes para vaciados. El restaurador de la Alhambra pronto adoptó este sistema en su taller de reproducciones artísticas²⁸. Antes de la utilización del método galvanoplástico, los vaciados se ejecutaban con el sistema de moldes elásticos, compuestos de suficiente número de piezas y madres-formas para no dañar los modelos al ser desprendidos. Los yesos eran especiales para estucados, restauraciones y revestimientos, y no se hacía uso del mástico cuando se trataba de reproducir yeserías. Prueba de lo dañino de este proceso, llamado «al apretón», son las sucesivas negativas que el Real Patrimonio dictó acerca de peticiones de Academias, Escuelas y particulares para obtener vaciados de la Alhambra²⁹.

La labor de los vaciados de arabescos no estaría exenta de crítica no sólo en lo relativo a la teoría de la restauración, sino también en cuanto a la calidad de su obra. En 1864, el arquitecto del Real Patrimonio denunciaba el método de intervenciones seguido hasta entonces en la Alhambra, en ocasiones por destinarse a usos inapropiados de su venerable carácter; y otras veces, por acometerse «degeneradas imitaciones al pretender reproducir sus elementos sin poseer el sentimiento artístico que inspiraba a los que crearon estas obras»³⁰. Los vaciados de arabescos realizados por Contreras, continuaba, eran siempre «de un resultado seco y duro artísticamente hablando, distinguiéndose mucho de los antiguos por un resultado que al parecer de los no inteligentes es más perfecto, más acabado pero que a la vista del artista, es falto de la morbidez, de la gracia, naturalidad y sencillez con que fueron aquéllos producidos por el espíritu de una época dada y de esa agradable pátina que a la ornamentación imprime el transcurso de los tiempos»³¹. A finales de 1861 la Dirección General de Agricultura, Industria y Comercio solicitaba al Gobierno Civil de Granada la remisión de «una colección de arabescos imitados de los que existen en la Alhambra» para ser presentados en la Exposición Universal de Londres de 1862, «cuya exhibición interesa al Gobierno por lo mucho que contribuyen á dar una idea del adelanto de las artes en España»³². En enero de este año se enviaba, en sendos cajones, tres piezas de arabescos —uno del Patio de los Arrayanes y dos del Salón de Embajadores—, una sección del alero de madera del Patio de los Leones y un modelo en madera de una columna del Patio de los Arrayanes, «una muestra de la perfección con que se hacían las restauraciones»³³. Para entonces la aceptación internacional, especialmente británica, a estas obras era general. Rafael Contreras, Tomás Pérez o Mariano Contreras, entre otros, sometieron sus vaciados y modelos a diversos certámenes en París y Londres, obteniendo siempre algún galardón. Las «esculturas en árabe» del primero, que ya habían participado en la Exposición de 1851, lograron medalla de primera clase en la Internacional de Bellas Artes de París de 1865, medalla de plata en la Universal de París de 1867, al igual que en la de Amberes del año 1885. Por su parte, Mariano Contreras, formado en el taller de su padre, lo continuó más allá de su muerte, sirviendo a las restauraciones de la Alhambra, y obteniendo una medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1878. Tras la destitución de éste, Santisteban ocupó su lugar.

De igual manera, la función docente de estas piezas, tanto en escuelas de arquitectura como de diseño, fue muy apreciada. Al Museo Arqueológico Nacional, bajo la dirección de Rodrigo Amador de los Ríos, fueron a parar muchas de las maquetas enviadas al Gobierno para manifestar el estado de los trabajos de restauración de la Alhambra, entre ellas el modelo de la Sala de Dos Hermanas que Contreras ofreció a Isabel II en 1847. El propio Victoria & Albert Museum londinense adquirió directamente del taller del «restaurador-adornista», en 1865, una importante colección de modelos arquitectónicos del palacio³⁴.

El pabellón español de la Exposición de Bruselas, con su recuperada fisonomía neoárabe, «rememoraba un glorioso pasado y patentizaba un presente lleno de autoridad», al tiempo que servía de «solaz y melancólico retiro entre los silbos de tantas máquinas y el vocerío de tantos industriales», contribuyendo a extender el alhambrismo por el mundo durante los próximos veinte años³⁵; de hecho, la obra de Santisteban fue adquirida por el Estado belga, el cual lo instaló en el Palacio del Cincuentenario, así como otros modelos que pasaron a

los museos de Bruselas, Dueldorf y La Haya. El proyecto de Cendoya venía a actualizar los contenidos del orientalismo arquitectónico en España y sometiéndolos bajo el dictado de los presupuestos regionalistas.

NOTAS

1. Cfr. FRIEBE, Wolfgang. *Buildings of the World Exhibitions*. Leipzig: 1983; *vid.* también, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. «Londres 1851-Sevilla 1929: Una etapa de las exposiciones universales». *A. & V.*, 20 (1989), pp. 4-7.

2. Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños: Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*. Málaga: Universidad, 1983, p. 296.

3. Cfr. BUENO FIDEL, María José. *Arquitectura y nacionalismo: Pabellones nacionales en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1987; *vid.* también, BUENO FIDEL, María José. «Arquitectura y nacionalismo: La imagen de España a través de las Exposiciones Universales». *Fragmentos*, 15-16 (1989), pp. 58-70.

4. Para Antonio González Amezueta, «desde el comienzo, el nivel de partida del neomudéjar fue el de un cierto subproducto del neorabismo», *vid.* «Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX». *Arquitectura*, 125 (1969), p. 6.

5. ÁLVAREZ CAPRA, Lorenzo. «La arquitectura en la Exposición Universal de París». *Resumen de Arquitectura*, 4 (1900), p. 66.

6. Es este el caso del pabellón que representó a España en la Exposición Universal de París de 1878, diseñado por Agustín Ortiz de Villajos, que pretendía ser un desordenado manual de arquitectura hispanomusulmana. La crítica de la época lo calificó como una muestra del «mudéjar» de Granada, Sevilla, Toledo y Murcia (cfr. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel. *La Exposición Universal de 1878*. Madrid: 1878, p. 100), reproduciendo «los seis tipos del orden mudéjar [sic] que caracterizan la arquitectura hispanoárabe» [PICO DE LA MIRÁNDOLA. «La Exposición de París de 1878». *La Ilustración Española y Americana*, 30 (1977), p. 106].

7. MÉLIDA, Arturo. «Causas de la decadencia de la arquitectura, y medios para su regeneración». En: *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: 1899, p. 22.

8. FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo. *Contestación al discurso de ingreso de Arturo Mélida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: 1899, p. 41.

9. *Vid.* «Exposición Universal de Bruselas». *La Ilustración Española y Americana*, 17 (1910), p. 276; «La Exposición de Bruselas». *El Defensor de Granada*, 28 de mayo de 1910.

10. Cfr. RODRÍGUEZ CODOLÁ, M. «De la Exposición Histórica de Bruselas». *Arquitectura y Construcción*, 218 (1910), pp. 258-260; RODRÍGUEZ CODOLÁ, M. «La Exposición Universal de Bruselas». *Arquitectura y Construcción*, 219 (1910), pp. 294-296; «La Exposición Universal de Bruselas». *La Construcción Moderna* (1910), pp. 281-283.

11. Los pabellones totalmente destruidos fueron los de Bélgica, Francia, Inglaterra, Italia, Dinamarca, Rusia, Noruega, Austria, Japón y China, así como la Bruxelles-Kermesse, el recinto que albergaba la pequeña ciudad donde estaban representadas todas las ciudades de Bélgica (*vid.* *La Publicidad*, 14 de agosto de 1910). El pabellón español no sufrió desperfecto alguno, si bien se temió por la seguridad del estandarte de los Reyes Católicos que se hallaba expuesto. Aun después de la muestra, los participantes que habían perdido sus pabellones y buena parte de sus contenidos demandaron a la Sociedad gestora de la Exposición por daños y perjuicios [*vid.* *La Ilustración Española y Americana*, 27 y 33 (1910), pp. 43 y 140-141].

12. «El resultado de la Exposición Universal». *La Construcción Moderna*, 6 (1911), pp. 120-121.

13. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «La Exposición de Bruselas». *El Defensor de Granada*, 29 de julio de 1909.

14. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Crónica granadina». *La Alhambra*, 286 (1910), p. 72.

15. Cfr. SECO DE LUCENA, Luis. *Plano de Granada árabe*. Granada: Imp. El Defensor, 1910.

16. Cfr. *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910: España: Catalogue illustré*. [Bruxelles: 1910]; *vid.* también, «L'Espagne». *Bruxelles Exposition*, 15 (1910).

17. El Jurado repartió entre todos los participantes 268 premios, entre Grandes Premios, Diplomas de Honor, medallas de oro, plata y bronce y menciones honoríficas.

18. El propio Federico García Lorca aludiría a la habilidad de Paquita Raya con el bordado, contraponiéndola a la proverbial destreza de las monjas del Beaterio de Santo Domingo: «Arte de exactas realidades y emoción española. Todas las personas morenas eran partidarias de Paquita. Todas las rubias, castañas y un pequeño núcleo de albinas, partidarias de las monjas. Aunque hay que confesar que las dos escuelas eran maravillosas, porque si las religiosas del Beaterio triunfaban empleando una tonelada de oro en el manto para la Soledad de Osuna, Paquita triunfaba en Bruselas con un bordado representando el Patio de los Leones, en el cual había más de cinco millones y medio de puntadas» [GARCÍA LORCA, Federico. «Historia de este Gallo: Don Alhambro». *Gallo: Revista de Granada*, 1 (1928)].

19. Cfr. «En el certamen mundial. Artistas granadinos». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1910; «La Exposición de Bruselas». *El Heraldo de Madrid*, 26 de mayo de 1910; *vid.* también diversos artículos aparecidos en *El Imparcial*, *El Nuevo Mundo*, *ABC* y *Blanco y Negro*, de Madrid; la *Revista Hispanoamericana*, de Barcelona; *Le Matin*, de París; *The Daily Maily*, de Londres; o *L'Étoile Belge* y *Le Soir*, de Bruselas.

20. «La Exposición de Bruselas». *El Defensor de Granada*, 6 de octubre de 1910. El entusiasmo que se respiró en la capital andaluza ante el triunfo de sus manufacturas artísticas fue aprovechado para reclamar la inmediata creación de un Museo de Arte Árabe, vieja aspiración defendida por Rafael Contreras desde 1870, «que de exposición transitoria podría convertirse en universal exposición adonde concurrirían artistas, aficionados, turistas y curiosos á admirar las filigranas de un arte que parece tejido con ensueños de sultanas y caricias de harem» (Ibíd.).

21. Sobre la actividad de Modesto Cendoya en la Alhambra, *vid.* ÁLVAREZ LOPERA, José. «La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29-31 (1977), pp. 1-221.

22. Cfr. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel. «Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada. Del «plano geométrico» (1846) al gran parque (1929)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 18 (1987), pp. 218-219.

23. «Le Pavillon de l'Espagne». *L'Étoile Belge*, 1 de junio de 1910.

24. Cfr. JONES, Owen. *The Alhambra Court in the Crystal Palace*. London: 1854.

25. «D. Antonio Santisteban». *El Defensor de Granada*, 26 de mayo de 1910.

26. CONTRERAS, Rafael. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Madrid: Imp. A. Rodero, 1878, p. 208.

27. El 1.º de octubre de 1916 se inauguró la cátedra de Decoración Árabe en la entonces Escuela de Artes e Industrias. Ello se vio como la reafirmación del carácter decorativo de las industrias artísticas granadinas, especialmente de los vaciados en yeso de los adornos de la Alhambra: «Aunque, como sigan imperando los criterios de hoy, las restauraciones en la Alhambra no invertirán muchos operarios, es muy de elogiar la institución de esa cátedra, ya que los discípulos del inolvidable y gran artista Rafael Contreras apenas viven algunos; y además, porque es preciso encauzar esa importante industria artística que al hacerse puramente comercial, ha perdido corrección en sus formas y componentes, y belleza en sus trazas y lineamientos» [VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Crónica granadina». *La Alhambra*, 444 (1916), p. 431].

28. Cfr. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Artes industriales granadinas: la galvanoplastia». *La Alhambra*, 40 (1899), pp. 377-380.

29. Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. *La restauración monumental de la Alhambra: De Real Sitio a monumento nacional (1827-1907)*. Granada, Memoria inédita de licenciatura, 1996, pp. 155-162.

30. Archivo General de Palacio, leg. 12023, exp. 1.

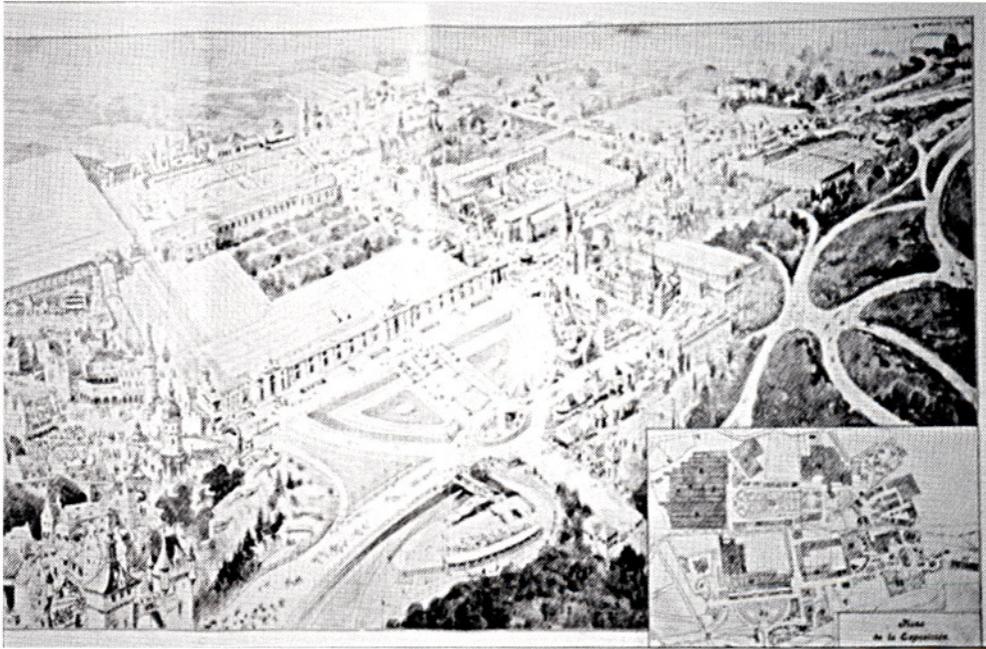
31. Ibídem.

32. Archivo Histórico de la Alhambra, leg. 149-15. *Reales órdenes sobre la remisión de copias de arabescos a la Exposición Universal de Londres (1861-1862)*.

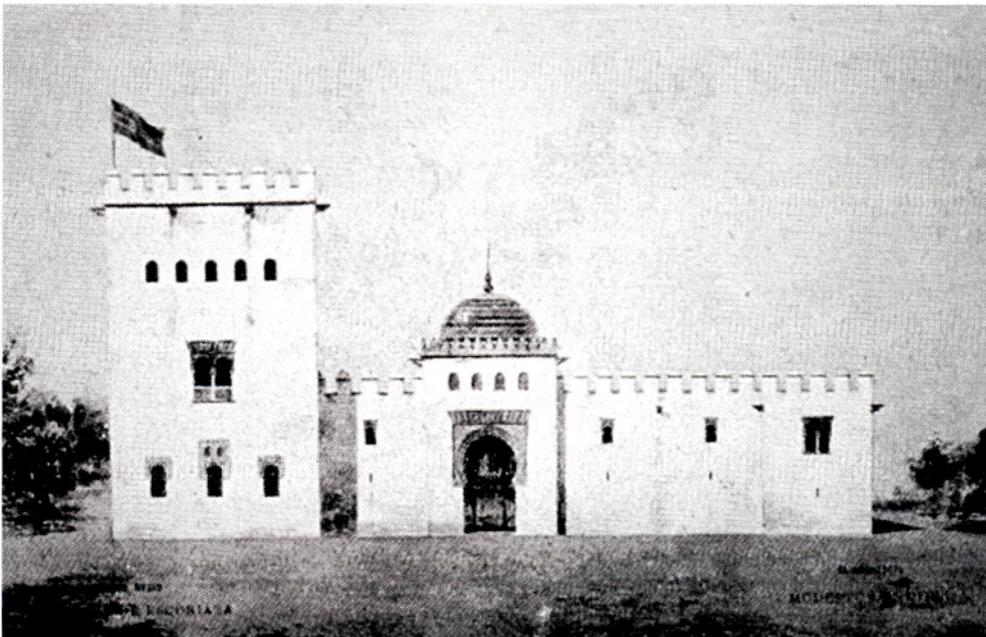
33. Ibídem.

34. Posteriormente, en 1883, la colección del museo se incrementó con una serie de vaciados remitidos por la Real Academia de la Historia, gracias a la intermediación de Juan Facundo Riaño [*vid.* RAQUEJO GRADO, Tonia. «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neozarías». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (1988), pp. 201-244].

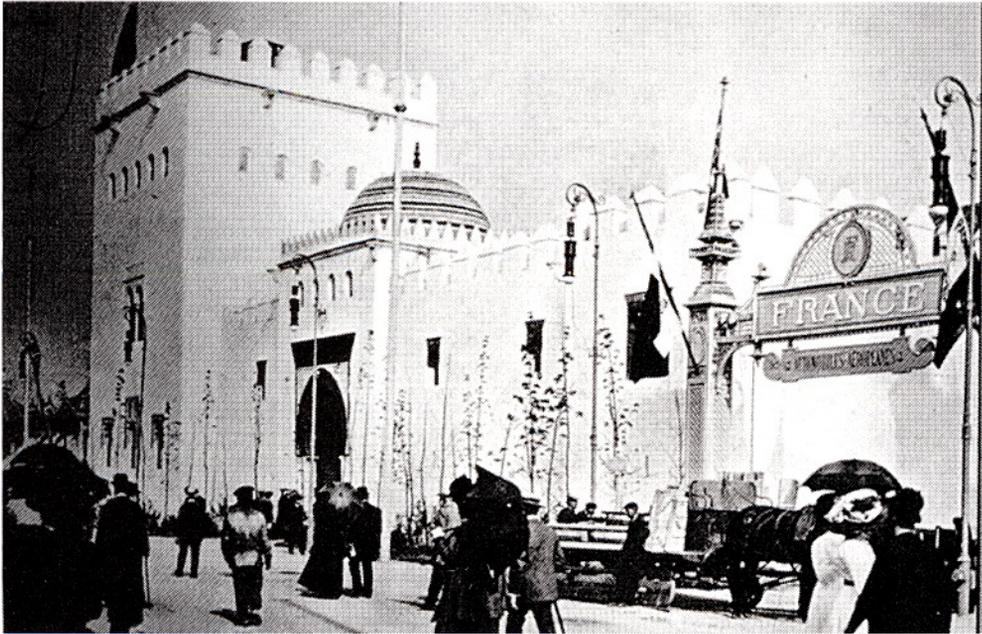
35. «España en Bruselas». *El Defensor de Granada*, 9 de julio de 1910.



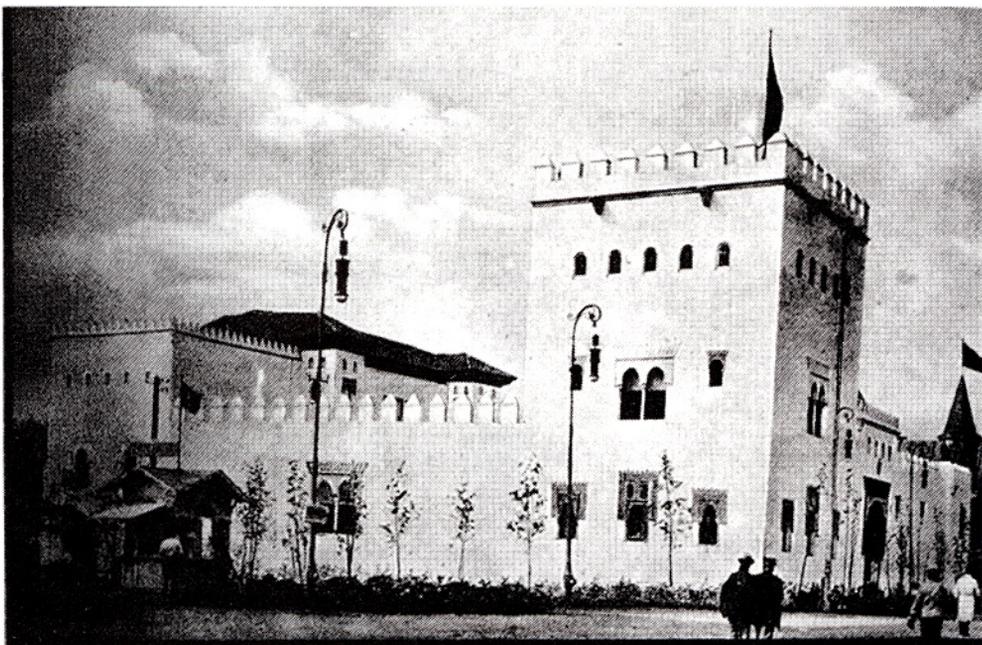
1.—Vista panorámica y plano de la Exposición Universal de Bruselas de 1910.



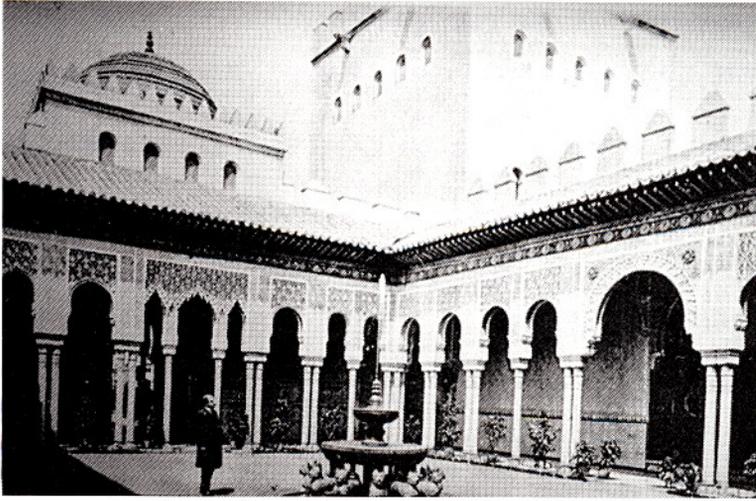
2.—Modesto Cendoya: Proyecto del Pabellón de España para la Exposición Universal de Bruselas (1910).



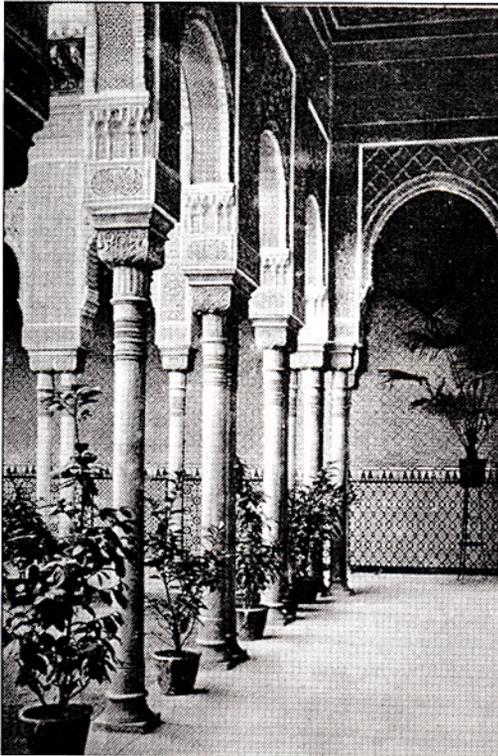
3.—Fachada principal del Pabellón de España.



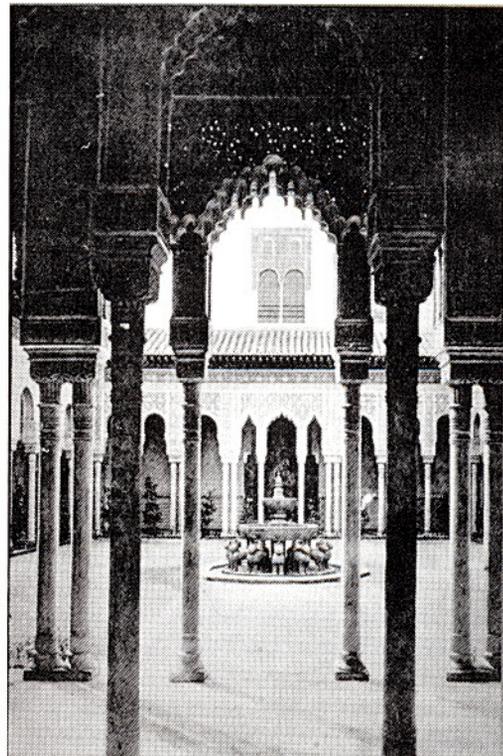
4.—Exterior del Pabellón de España.



5.—Antonio Santisteban: Patio de los Leones en el pabellón español (1910).



6.—Detalle del Patio de los Leones en el pabellón español.



7.—Patio de los Leones en el pabellón español.