

# UNA COPIA DEL MIHRAB DE LA MEZQUITA DE CÓRDOBA EN EL PARÍS DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1878

**M<sup>o</sup>. JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ** | UNIVERSIDAD DE BURGOS

CÓDIGO ORCID: 0000-0002-1443-4964

**JUAN JOSÉ MARTÍN GARCÍA** | UNIVERSIDAD DE BURGOS

CÓDIGO ORCID: 0000-0002-5759-4781

## RESUMEN

Las Exposiciones Universales constituyeron un magnífico escaparate de oportunidades para quien supiera leer las claves de estas muestras de exaltación nacional y de progreso. Este contexto no pasó desapercibido para Bruno Zaldo, hombre de negocios enriquecido en México, quien apostó por presentar en la de París de 1878 una copia de la capilla del mihrab de la mezquita cordobesa, asociándose con Francisco Contreras, José Botana y Guillermo Zuloaga. El objetivo era mostrar una pieza susceptible de reproducirse al calor del éxito que lo oriental tenía en Europa. Sin embargo, el planteamiento adoptado por la sociedad condenó la iniciativa al fracaso.

## PALABRAS CLAVE

Exposiciones Universales, orientalismo,  
mezquita de Córdoba, Bruno Zaldo, Francisco Contreras

---

## A COPY OF THE MIHRAB OF THE MOSQUE OF CORDOBA AT THE UNIVERSAL EXHIBITION OF 1878 IN PARIS

## ABSTRACT

World Fairs constituted magnificent showcases and opportunities for whoever knew how to read the keys to these examples of national exaltation and progress. A context that was not to escape the attention of Bruno Zaldo, a wealthy Mexican businessman, who decided to exhibit a copy of the Mihrab of the Mosque of Cordoba, in association with Francisco Contreras, José Botana and Guillermo Zuloaga. The idea was to present a piece that might be reproduced during the flushed success of Orientalism in Europe. However, the proposal that the company adopted led to the failure of the initiative.

## KEYWORDS

Universal Exhibitions, orientalism, mosque of Cordoba, Bruno Zaldo, Francisco Contreras

**T**ras la primera exposición industrial nacional francesa de 1844, las exposiciones universales que le sucedieron en la segunda mitad del siglo XIX reflejaron la luz del progreso económico de las sociedades industrializadas occidentales y favorecieron, no sólo el desarrollo comercial y tecnológico, sino que fueron magníficas plataformas para la plasmación de ideas, presentación de avances científicos, muestra de vertientes artísticas y humanísticas y marco de la competitiva carrera de los países participantes en busca del más alto prestigio internacional.

La primera Exposición Universal de Londres de 1851 fue seguida por las de París (1855), nuevamente Londres (1862) y París (1867), Viena (1873) y Filadelfia (1876), desembocando en la Exposición Universal parisina de 1878, intento de la Tercera República Francesa —tras la derrota en la guerra franco-prusiana (1870-1871) y las convulsiones de la Comuna (1871)— de restablecer el orgullo nacional y de aupar a Francia como gran potencia mundial, retornando su capital, en palabras de Alarcón, a la categoría de *metrópoli del Universo*. Para ello se procuraron exhibir los resultados científicos, tecnológicos, industriales y artísticos más novedosos y trascendentales de aquel tiempo<sup>1</sup>.

El ingeniero industrial Gumersindo Vicuña calificó la muestra como un resumen de la época, más dada a lo práctico y a mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos que a planteamientos *ideal[es]*<sup>2</sup>, representando una exhibición jerarquizada quintaesenciada por el colonialismo y el imperialismo, en cuyo tablero de juego se afianzaron los planteamientos nacionalistas retroalimentados mediante la contraposición frente al “otro”, basados en estereotipos teatrales sobre las respectivas “culturas” nacionales<sup>3</sup>.

Un pilar clave de la Exposición de 1878 lo constituyó el mundo artístico, aunque se prohibiesen escenas de la guerra franco-prusiana o no tuvieran cabida los impresionistas, quienes se negaron a participar en el certamen por su carácter academicista. No obstante, a nivel escultórico destacó la colosal cabeza de la estatua de la Libertad de Bartholdi o en arquitec-

---

1 SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. 2006, 28, pp. 192-212. ISSN 0214-400X. Si bien ha sido objeto de una menor atención por parte de la historiografía que otras exposiciones anteriores y posteriores, y a pesar de las críticas que recibió su organización en diferentes órdenes, la joven Tercera República intentó que constituyese el reflejo de una Francia renovada, de tal forma que la comunidad internacional no dudase de sus capacidades de recuperación.

2 VICUÑA Y LAZCANO, Gumersindo. *Impresiones y juicio de la Exposición Universal de 1878*. Madrid: Imprenta y litografía de la Guirnalda, 1878, p. 1. Entre los inventos más destacados sobresalieron la iluminación eléctrica de Thomas Alva Edison, la tecnología hidráulica e industrial, las máquinas de escribir, de coser o de lavar, el frigorífico, el neumático, el motor de cuatro tiempos, el megáfono, el micrófono o el fonógrafo.

3 SAZATORNIL RUIZ, Luis. España en el París de las exposiciones universales. *Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)*. *Bulletin d' Histoire Contemporaine de l' Espagne*. 2018, 53, pp. 19-32. ISSN 0987-4135. Algunas regiones pasaron a ser representativas de toda una nación, como ocurrió con Andalucía en el caso de España.

tura el costoso palacio del Trocadero de Gabriel Davioud, donde se celebraron exposiciones, conciertos, congresos y numerosas actividades sociales y culturales. Como auténtico escaparate sobresalió la *Rue des Nations* a la que asomaban las fachadas que daban entrada a los respectivos pabellones nacionales. La de 1878 fue la primera exposición universal que acogió una sección colonial, valiéndose de exóticas recreaciones de bazares árabes, conjugando los espacios tecnológicos, propios de naciones avanzadas, con otros más “lúdicos”, característicos de pueblos colonizados. Por último, uno de los ejes fue la exhibición de arte retrospectivo que quiso ser un recorrido internacional por las artes aplicadas y decorativas conjugadas con la etnografía exótica y colonial<sup>4</sup>.

La Exposición fue inaugurada por el presidente francés, mariscal Mac-Mahon, siendo muy celebrado por la prensa española el lugar preferente dado a Francisco de Asís de Borbón, quien fuera hasta 1868 rey consorte de España. Así mismo, en la tribuna se encontraba la exreina Isabel, junto al pretendiente carlista Carlos de Borbón y su mujer Margarita, aspecto que fue considerado por el Gobierno español como un éxito diplomático al ofrecer una imagen de “normalidad política” tras la reciente Restauración monárquica<sup>5</sup>.

En los preparativos y en la plasmación final de la muestra, el Gobierno español y algunas de sus sociedades científicas y particulares se esforzaron en patentizar hacia el exterior la imagen de un país moderno y desarrollado. Sin embargo, quedó claro que en el contexto europeo España continuaba siendo, fundamentalmente, un espacio atrasado y desindustrializado. No obstante, destacaron aspectos como el elevado número de expositores, sobresaliendo las secciones de los productos alimentarios y materias primas, y los subsectores del textil algodón barcelonés o del vitivinícola riojano, entre otros, así como diferentes vertientes artísticas como la pintura<sup>6</sup>.

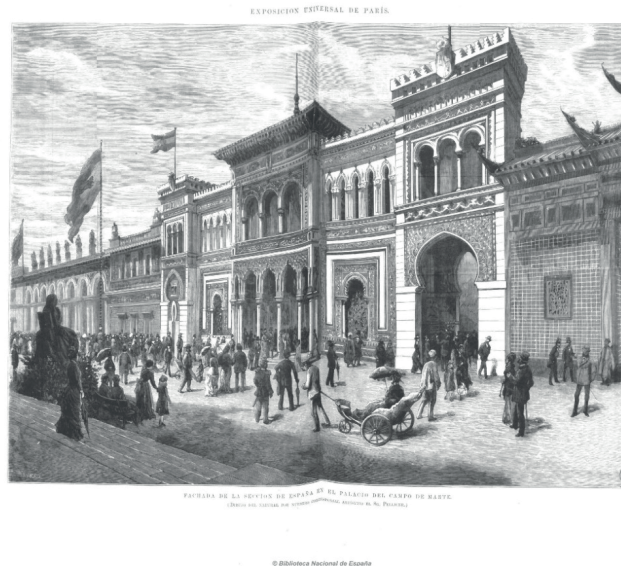
4 SÁNCHEZ GÓMEZ. *op. cit.*, pp. 200-204. Las reproducciones arquitectónicas estuvieron marcadas por un cierto exotismo oriental.

5 LASHERAS PEÑA, Ana Belén. *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900* [en línea]. Santander: Tesis Doctoral, Universidad de Cantabria, 2009, pp. 122-124 [consulta: 19 de junio de 2021]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/10660>. El citado *Don Carlos* se trata de Carlos de Borbón y Austria-Este, también autodenominado como Carlos VII, duque de Madrid y conde de la Alcarria.

6 COMERMA Y BATALLA, Andrés Avelino. *Ligeros apuntes sobre la Exposición Universal de París de 1878 por un testigo ocular*. Coruña: Est. Tipográfico de *El Comercio Gallego*, 1879; DE SANTOS, José Emilio. España en la exposición universal celebrada en París en 1878; FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel. *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, 1878; GAUTIER, Hippolyte y DESPREZ, Adrien. *Les curiosités de l'exposition de 1878. Guide du visiteur*. París: Librairie Ch. Delagrave, aout, 1878; LAMARRE, Clovis y DE LA BLANCHÈRE, René. *Les pays étrangers à l'exposition de 1878. L'Espagne et l'exposition de 1878*. París: Librairie Ch. Delagrave, 1878. UMBERT, Marcelino. *España en la Exposición Universal de París de 1878: la ciencia, las artes, la industria, el comercio y la producción de España y de sus colonias*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1879. *Guide de l'exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878*. París: Édité par la Société La Publicité, 1878.

Si en la Exposición de Viena de 1873 la arquitectura efímera del pabellón oficial español se basó en el *tolerante neomudéjar*<sup>7</sup>, cinco años después en París se planteó una singular portada en la que, en palabras del comisario español José Emilio de Santos, *confluían las mejores tradiciones toledanas, granadinas y sevillanas*, lo que permitiría a los visitantes de la muestra *identificar una fachada ecléctica de elementos cristianos y árabes con un exacerbado exotismo hispánico*, encargándose la obra al arquitecto Agustín Ortiz de Villajos<sup>8</sup> (Imagen 1). Este planteamiento buscaba asociar la imagen de lo español a lo islámico, pues lo “español” se resum[ió] entonces esencialmente en lo “andaluz” y lo andaluz en lo “árabe”, por ello lo mejor es dar a Europa y al mundo un pabellón neoárabe<sup>9</sup>.

**Imagen 1**  
**Pabellón español en la Exposición Universal de París, 1878,**  
***La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1878**



<sup>7</sup> Para Amador de los Ríos, en el contexto de la Primera República Española, sería el ejemplo de la convivencia pacífica entre musulmanes, judíos y cristianos.

<sup>8</sup> GARRIS FERNÁNDEZ, Álex. Zaragoza en la Exposición de París de 1878 a partir de fuentes de archivo y fotografía. *MDCCC 1800* [en línea]. 2017, 6, pp. 67-78 [consulta: 20 de julio de 2021]. ISSN 2280-8841. Disponible en Doi: 10.14277/2280-8841/MDCCC-6-17-5; DE SANTOS. *op. cit.*, pp. 134-135. El comisario español De Santos señalaba al respecto lo siguiente: *Hay en España edificios donde están reflejados gallardamente las ideas de tres estilos principales en el arte musulmíco, y por ello entramos a estudiar, las del primero en la Catedral de Córdoba y en el único, pero importante resto, conservado en la de Tarragona; las del segundo en la destrozada Aljafería de Zaragoza, las del postrero en las fantasías, sueños, delirios y quimeras poéticas de los moros granadinos; y, por último las modificadas ideas mudéjares, puestas al servicio de las cristianas y hebraicas en la capital Imperial Toledo.*

<sup>9</sup> SÁNCHEZ GÓMEZ. *op. cit.*, p. 262. Al parecer, para ello fue determinante la postura del comisario Emilio de Santos, frente a la de otros miembros de la comisión española que se inclinaban por una fachada renacentista, quien propició la elección de un estilo de *representación del arte patrio*. Las críticas negativas fueron más españolas que extranjeras y debidas más a interpretaciones nacionalistas —que no veían en el arte de un supuesto pueblo “conquistador” las esencias nacionales españolas— que puramente artísticas.

Será en este ambiente preñado de orientalismo en el que, por iniciativa del hombre de negocios residente en Madrid, Bruno Zaldo, se plantee la construcción de una copia del mihrab de la mezquita de Córdoba. Al exponerse en el circuito no oficial, aprovecharía el tirón de la moda *mauresque* y las recreaciones arquitectónicas influenciadas por el romanticismo con precedentes en la Alhambra granadina y la propia mezquita cordobesa, claramente diferenciadas del estratificado urbanismo burgués<sup>10</sup>. Estas reconstrucciones podían suponer potenciales nichos de beneficio económico en forma de kioscos o de otros elementos auxiliares comercializables. Por tanto, el mihrab pudo ser un proyecto preliminar que aprovechara las sinergias de las tendencias artísticas en boga y los mecanismos más básicos del capitalismo pues, con esta iniciativa, sabemos que Zaldo deseaba *llevar a todas partes los modelos de obras españolas famosas*<sup>11</sup>. Como estrategia comercial la iniciativa era inteligente por el efecto multiplicador que en una incipiente sociedad de masas ofrecían las exposiciones universales, donde se ensalzó el Trabajo como un *segundo creador* y como *dios de la religión del progreso*<sup>12</sup>.

Significativamente, la idea se planteó de forma paralela a la puesta en marcha por parte de Zaldo de *La Cerámica Madrileña*, factoría abierta ese mismo año. No obstante, el inquieto empresario no inventaba nada, ni fue el único en plantear esta táctica. Esta faceta publicitaria la desarrollaron otros industriales como Francisco Montalván, quien mostró en París *combates de toros* de su fábrica de azulejos García-Montalván en Sevilla<sup>13</sup>. O los señores Bock y Cía., de La Habana, quienes construyeron un kiosco basado en adornos mudéjares que sirvió de tienda para vender los productos de su fábrica de tabacos<sup>14</sup>.

## 1. LA FORMACIÓN DE LA SOCIEDAD

De la realización de la citada copia solo se tenía hasta ahora alguna referencia por la prensa contemporánea<sup>15</sup>, desconociéndose todo lo relacionado con el proceso de su construc-

10 SAZATORNIL RUIZ, Luis. *España...*, *op. cit.*, pp. 20 y 22. Un caso destacado sería el del arquitecto berlinés Carl von Diebitch quien demostró, desde 1862, la adaptabilidad del arte árabe a la producción en serie de arquitecturas prefabricadas.

11 ARCHIVO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL (AMAN). Sign. 1886/34, fol. 19v.

12 VIERA DE MIGUEL, Manuel. El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: "postales", fotografías, reconstrucciones [en línea]. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2016, pp. 158 y 160 [consulta: 15 de julio de 2021]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38202/>

13 *Ibidem*, p. 303. Los azulejos de la fachada del pabellón oficial se trasladaron desde las fábricas de Pickman (Sevilla) y Juan Monlón y Miguel Nolla (Valencia); Lasheras Peña. *op. cit.*, p. 428.

14 *Ibidem*, pp. 438-439.

15 MARTÍN GARCÍA, Juan José y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M<sup>a</sup>. José. Entre México y España. De la emigración a la construcción de una imagen de poder: Bruno Zaldo (1836-1916). *Naveg@merica* [en línea]. 2020, 25, pp. 1-32. ISSN 989-211X. Disponible en <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/434321>.

ción, exhibición y posterior fortuna que ahora se ha podido estudiar. Para llevarla a cabo se formó una sociedad civil, el 16 de julio de 1877, en la que acompañaron a Bruno Zaldo los artistas Francisco Contreras Muñoz, José Botana y Guillermo Zuloaga<sup>16</sup>. A través de sus 13 condiciones se planificaron los pasos necesarios para efectuar la obra, los aspectos relacionados con su exposición y todo lo derivado de ella entendida como un producto comercial susceptible de producir beneficios o pérdidas. La dirección artística corría a cargo de Francisco Contreras, quien efectuaría el diseño general y los dibujos de los detalles, compitiéndole, también, la realización del esqueleto en hierro y madera y la ornamentación<sup>17</sup>. Por su parte, José Botana se ocuparía de facilitar, procedente de su fábrica del Grove, las piezas de concha con las que se harían los mosaicos para revestir parte de las superficies con la ayuda de Guillermo Zuloaga quien, también, colaboraría con Contreras en Córdoba durante la fase de toma de datos. Su instalación en París quedaba al cuidado de Zuloaga y, si era preciso, contaría con la colaboración de los otros dos artistas. No obstante, la sociedad era dirigida por Bruno Zaldo a quien someterían cualquier diferencia, prevaleciendo su criterio, salvo en cuestiones artísticas que competían a Contreras. En caso de conflicto entre el banquero y los artistas se nombrarían *amigables componedores* y de no llegarse a un acuerdo se elegiría un tercero.

Contreras había calculado el coste del proyecto, bajo aprobación de Botana y Zuloaga, en 77.655 pesetas. No obstante, Zaldo estaba dispuesto a elevar su inversión hasta 125.000 pesetas, lo que indicaba la plena confianza del banquero en el negocio, aunque, también, deja muy claro que este era su límite, incluyendo embalaje e instalación, quedando a cuenta de los artistas el posible exceso. A pesar de ello, su prudencia como reputado y exitoso hombre de negocios le llevó a indicar en la cuarta cláusula que entregaría *los fondos estrictamente necesarios según se le exijan por dichos señores para los gastos, presentando cuentas cada quince días de todo lo que pueda exigir la obra*<sup>18</sup>. Además, la condición séptima establece que tendría derecho a informarse *de la egecución de las obras con relación a los fondos empleados en cada mes*. Si en este proceso de control observase un incumplimiento, por parte de alguno de los artistas, podía tomar las medidas oportunas y, junto con los restantes socios, actuar para garantizar la seguridad y buen fin de la empresa<sup>19</sup>.

En el presupuesto se incluían todos los viajes técnicos a Córdoba, Madrid y París, no así los particulares, puesto que la Sociedad solo se hacía cargo de los empleados necesarios para

---

16 ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM). Sign. 34119, fols. 5030-5036r.

17 *Ibidem*, fol. 5031v.

18 AHPM. Sign. 34119, fols. 5032v-5033r.

19 *Ibidem*, fols. 5033v-5034r.

atender el local expositivo<sup>20</sup>. El plazo de finalización de las piezas se fija en nueve meses y medio, responsabilizándose los artistas de las consecuencias de faltar a su compromiso<sup>21</sup>. La idea era exhibir la copia en un local que iba a adquirirse con este fin, donde también podían quedar instalados otros modelos efectuados por Contreras<sup>22</sup>. Para su visita habría que abonar una entrada cuyo precio sería consensuado por los socios, eligiendo, también, a la persona encargada de recoger la recaudación y depositarla diariamente *en la casa de banca que sea corresponsal don Bruno Zaldo*<sup>23</sup>.

Tras finalizar la exposición, la idea era vender la obra. Sus ingresos más los procedentes de las entradas, una vez cubierto lo invertido y las 5.000 pesetas que recibiría cada artista<sup>24</sup>, se repartirían entre los participantes, atendiendo a un 40% para Bruno Zaldo y un 20% para cada uno de los restantes socios<sup>25</sup>. Pero, en el caso de haber pérdidas, *lo que no es de esperar*, la copia sería propiedad del banquero y los artistas no percibirían ninguna cantidad<sup>26</sup>.

## 2. BRUNO ZALDO, EL SOCIO CAPITALISTA

A la luz de la escritura, resulta evidente que Bruno Zaldo estuvo al frente de la sociedad y, aunque desconocemos cómo contactaron los artistas con él, solicitaron *su ayuda para realizar la idea que a mas de demostrar los adelantos artísticos de nuestro país [...] produciría resultados satisfactorios y beneficiosos a los intereses comunes*. Este accedió a su pretensión, revistiendo sus legítimos intereses económicos con la siempre conveniente y amable imagen de protector de *las artes Nacionales*<sup>27</sup>, con el fin de *que el placer que produce su contemplación alcance al mayor número de público*<sup>28</sup>. El rico banquero era, por entonces, un personaje que se había labrado un reconocido prestigio y había alcanzado cierta notoriedad<sup>29</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, fol. 5035r.

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, fols. 5031v-5032r.

<sup>23</sup> *Ibidem*, fols. 5034-5034v.

<sup>24</sup> AHPM. Sign. 34119, fols. 5033-5033v.

<sup>25</sup> *Ibidem*, fols. 5034v-5035r.

<sup>26</sup> *Ibidem*, fols. 5033-5033v.

<sup>27</sup> *Ibidem*, fol. 5031v.

<sup>28</sup> AMAN. Sign. 1886/34, fol. 19v.

<sup>29</sup> Sobre Bruno Zaldo cfr. *Revista Ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros* 10 de julio de 1897, Año Quinto, p. 193 y MARTÍN GARCÍA y ZAPARAÍN YÁÑEZ. *op. cit.*, pp. 1-32.

Siendo prácticamente un niño y con limitada formación dio el salto desde su Pradoluengo<sup>30</sup> natal en “busca de las Américas”<sup>31</sup>, entrando como aprendiz en una tienda de Veracruz en 1855. Cuatro años más tarde se hace con un pequeño establecimiento que, en 1866, sería el germen de la exitosa casa comercial *Zaldo Hermanos y Cía.*, volviendo dos años después a España<sup>32</sup>, para casarse y recorrer Europa en luna de miel. Todo ello le permitiría tener una visión más amplia del mundo que aplicaría a sus negocios. En París dio muestras de su curiosidad por los adelantos de la técnica al adquirir una bomba contra incendios que regala a su localidad natal fruto, también, de su espíritu filantrópico<sup>33</sup>.

En 1873 abre una casa de banca en Madrid y entre 1875 y 1879 adquiere deuda pública, bienes desamortizados y fincas rústicas, ampliando el abanico de sus inversiones en las que se mostró certero al apostar por los sectores emergentes del proceso industrializador español.

Además, su peculio se vio incrementado en 1876 gracias a la Lotería de Navidad —1.570.000 pesetas—<sup>34</sup> y esta inyección de capital coadyuvó a afianzar sus embrionarias empresas de construcción, creando en Vallecas, junto con el ingeniero Baldomero Santigós, la *Cerámica Madrileña*, para la que obtuvieron licencia en 1877, aspecto que se une a otros para explicar la iniciativa en torno al mihrab. Los promotores, ampliamente felicitados por lo moderno de la maquinaria, basaron la producción en tejas, baldosines, ladrillos huecos y para forjado, pero también en elementos artísticos y piezas de escultura, disfrutando del apoyo de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid, lo que aclara su participación en muchas obras en plena expansión urbanística de la capital, desde la iglesia de la Almudena hasta la Ciudad Lineal. Su éxito se vio refrendado con la consecución de varios galardones en exposiciones industriales<sup>35</sup>.

La concesión en 1876 de las obras de la Cárcel Modelo de Madrid supuso el espaldarazo a esta línea negocio<sup>36</sup>, ya que también se emplearon materiales de la *Cerámica Madrileña*, lo que demuestra la perspicacia del personaje. Esta obra permitió a Bruno Zaldo establecer

---

30 Villa burgalesa enclavada en la Sierra de la Demanda.

31 RUEDA HERNANZ, Germán. Los españoles de allá: la emigración a América en los siglos XIX y XX. En: SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed.). *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Ed. Trea, 2007, pp. 411-412. Bruno se englobaría dentro del 20% de jóvenes emigrantes españoles que se dedicaban en España al comercio y la industria.

32 *Revista Ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros* 10 de julio de 1897, Año Quinto, p. 193.

33 MARTÍN GARCÍA y ZAPARAÍN YÁÑEZ. *op. cit.*, p. 15.

34 MARTÍN GARCÍA y ZAPARAÍN YÁÑEZ. *op. cit.*, p. 9.

35 *Ibidem*, pp. 9 y 10.

36 *Guía Oficial de España*. 1878, p. 702. siendo Tomás Aranguren director facultativo de las obras y Eduardo de Adaro arquitecto auxiliar



interesantes contactos personales y profesionales, tanto con altos miembros de la administración central y local y capitalistas financieros como representantes de la arquitectura madrileña<sup>37</sup>.

El empresario supo conjugar la vertiente puramente productiva de la *Cerámica* con el contexto expansivo del Madrid de la Restauración mediante el Ensanche o *Plan Castro* que amplió la expectativa de beneficios de los promotores inmobiliarios<sup>38</sup>. En la subasta de siete solares del Buen Retiro, de 1877, adquirió cuatro y ese mismo año compró diversas parcelas en una de las zonas más elegantes y exclusivas: el Barrio de Salamanca<sup>39</sup>. Igualmente, se hizo con una amplia extensión de terrenos edificables en Moncloa, algunos de los cuales iría vendiendo de forma progresiva<sup>40</sup>.

Paralelamente a sus negocios, Zaldo potenció su dimensión benefactora hacia la sanidad y la educación, siempre desde los presupuestos innovadores que entonces caracterizaban a este tipo de personajes<sup>41</sup>. En 1877 donaba 10.000 reales para la Sociedad Hahnemanniana matritense al objeto de fundar y mantener un hospital homeopático, además de proyectar un hospital para su pueblo natal, entre otras innumerables donaciones<sup>42</sup>.

### 3. LOS ARTISTAS IMPLICADOS

Desconocemos en qué momento confluyó el interés común de los tres artistas por este proyecto o cómo se pusieron en contacto, pero sus diferentes especialidades encajaban muy bien en una iniciativa de esta naturaleza. Por lo que se refiere a su director artísti-

<sup>37</sup> El elevado importe de los trabajos hizo que el Gobierno no tuviera liquidez suficiente a la hora de cerrar los pagos convenidos, arbitrándose fórmulas de pago que le fueron muy ventajosas.

<sup>38</sup> CARBALLO, Borja, PALLOL, Rubén y VICENTE, Fernando. *El Ensanche de Madrid. Historia de una capital*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.

<sup>39</sup> El Retiro y el Barrio de Salamanca conforman el conocido como Ensanche Este de Madrid, incluidos en el plan diseñado por Castro, en 1860, como una de las tres grandes zonas de expansión de la capital: CABALLERO BARRAL, Borja. *El Madrid burgués: el ensanche Este de la capital, (1860-1931)* [en línea]. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2015 [consulta: 17 de julio de 2021]. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/30102/1/T36057.pdf>.

<sup>40</sup> Esta parte de su actividad fue recogida detalladamente en la prensa del momento y ha sido estudiada por: MARTÍN GARCÍA y ZAPARAÍN YÁÑEZ. *op. cit.*, pp. 17 y 18.

<sup>41</sup> URÍA, Jorge. Los indianos y la Instrucción Pública en Asturias. *Monografías de los Cuadernos del Norte*. 1984, 2, pp. 102-119. ISSN 0211-0555; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y SOLDEVILLA ORIA, Consuelo. *Arquitectura de los indianos en Cantabria (siglos XVI-XX). El patrimonio de la emigración Transatlántica*. Santander: Ediciones Librería Estudio, 2007, p. 59; ZAPATER CORNEJO, Miguel. *Escuelas de Indianos en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2007; PRIETO FERNÁNDEZ DEL VISO, José Manuel. Una aproximación al patrocinio indiano en las construcciones escolares en Asturias. *Magister: Revista miscelánea de investigación*. 2010, 23, pp. 35-57. ISSN 0212-6796; etc.

<sup>42</sup> MARTÍN GARCÍA y ZAPARAÍN YÁÑEZ. *op. cit.*, pp. 15-17.

co, Francisco Contreras, era miembro de una conocida familia de artistas vinculados a La Alhambra<sup>43</sup>. Su padre, el arquitecto José Contreras Osorio, estuvo a cargo del monumento granadino entre 1828 y 1845<sup>44</sup>. No obstante, sería su hijo Rafael<sup>45</sup> quien alcanzaría un singular reconocimiento, haciéndose famoso por sus maquetas a escala de espacios *alhambrinos* (**Imagen 2**), las cuales le valieron el elogio de Alejandro Dumas, premios en las exposiciones universales y trabajar para prestigiosos clientes, incluida la propia soberana quien le encargó el famoso salón árabe del Palacio de Aranjuez<sup>46</sup>. Fue restaurador adornista de La Alhambra cuya conservación y restauración controló varias décadas y publicó un extenso estudio sobre los monumentos islámicos de Granada, Sevilla y Córdoba en 1875, reeditado tres años más tarde<sup>47</sup>. En La Alhambra instaló un controvertido taller de vaciados del que salieron innumerables copias de yeserías de amplio éxito en España y en Europa<sup>48</sup>, teniendo pedidos, incluso, de prestigiosas instituciones culturales como el *Victoria&Albert Museum*<sup>49</sup>. Todo ello le valió singulares honores, entre los que puede destacarse su elección como miembro del *Royal Institute of British Architects*, aunque no fuese arquitecto<sup>50</sup>.

43 NAVASCUES PALACIO, Pedro. Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes. En ALMAGRO GORBEA, Antonio (coord.). *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* [en línea]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 63-79 [consulta: 5 de junio de 2021]. Disponible en [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos\\_exposiciones/al-andalus/PDF-1-Articulos-expo-al-Andalus-31-39.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/al-andalus/PDF-1-Articulos-expo-al-Andalus-31-39.pdf)

44 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871). *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Granada*. 1997-99, 6-7, pp. 81-112. ISSN 1133-1348 y BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en La Alhambra y la Alcaicería. En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.). *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 311-338.

45 La bibliografía sobre Rafael Contreras es muy amplia. Con carácter general pueden citarse: OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, pp. 164-166; LASHERAS PEÑA. *op. cit.*, pp. 1172-1174; SAZATORNIL RUIZ, Luis, *España...*, *op. cit.*, pp. 22 y 23.

46 BARRIOS ROZÚA. *op. cit.*, pp. 311-338; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008, pp. 110 y 111; PANADERO PEROPADRE, Nieves. Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez. *Reales Sitios*. 1994, 122, pp. 33-40. ISSN 0486-0993, etc.

47 CONTRERAS, Rafael. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*. Granada: Imprenta de D. Indalecio Ventura, 1875 y *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba o sea de La Alhambra, El Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Madrid: Imprenta y Litografía de A. Roderó, 1878.

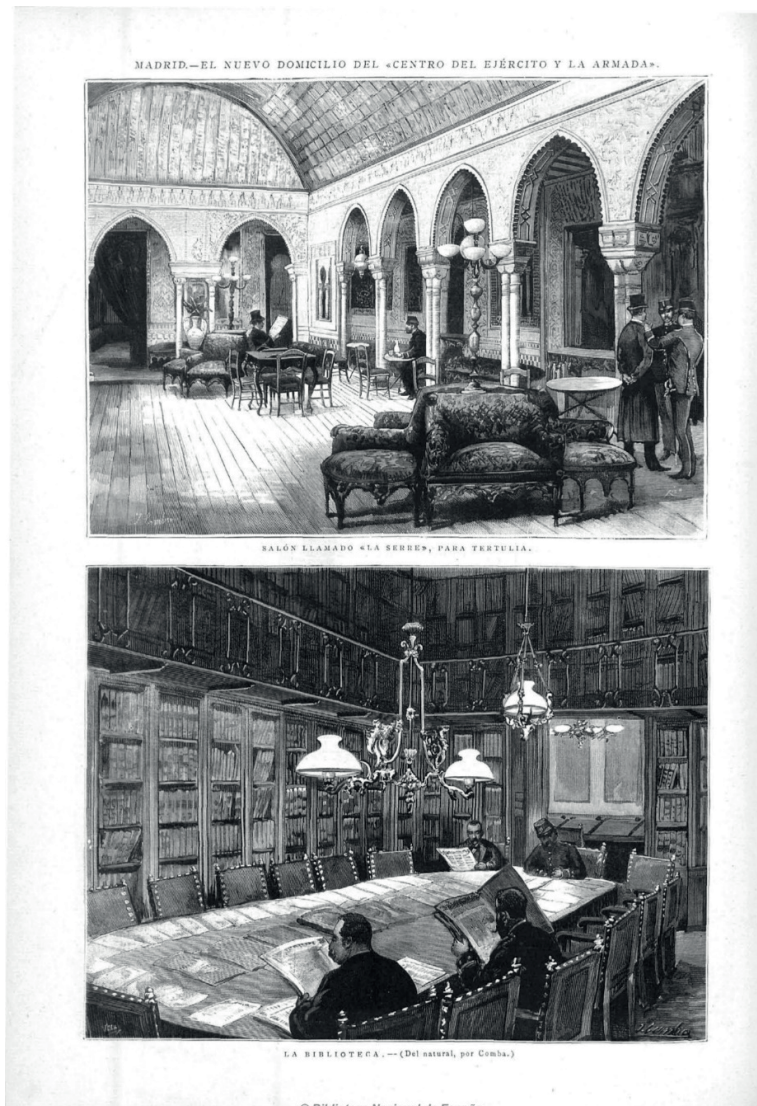
48 GONZÁLEZ PÉREZ, Asunción y RUBIO, Ramón. El taller de vaciados de Rafael Contreras y sus intervenciones en la sala de las Camas del Baño Real del Palacio de Comares en la Alhambra. *Erph* [en línea]. 2018, 22, pp. 97-123 [consulta: 11 de junio de 2021]. ISSN-e: 1988-7213. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/8212>

49 RAQUEJO, Tonia, La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaries. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1988, 1, pp. 201-244. ISSN 0214-2821; RAQUEJO, Tonia, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus, 1990, pp. 29 y 186 y 187 y LASHERAS Peña. *op. cit.*, pp. 1172-1174.

50 CALATRAVA ESCOBAR, Juan. La Alhambra como mito arquitectónico. 1750-1910. En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y AKMIR, Abdelwahed (eds.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares, 2008, pp. 61-93.

Imagen 2

Salón árabe del palacio de la condesa de Montijo, Rafael Contreras, 1858,  
*La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1886



Frente al aura triunfadora de Rafael, su hermano menor, Francisco, apenas alcanzó reconocimiento, atribuyéndosele a aquel, incluso, algunos de sus méritos o confundiéndole<sup>51</sup> con un maestro de obras del mismo nombre titulado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1831<sup>52</sup>. Nuestro protagonista nació hacia ese año de 1831 y los inicios de su for-

<sup>51</sup> BARRIOS ROZÚA. *op. cit.*, pp. 311-338.

<sup>52</sup> MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (MRABSF). Signs. A-1070-A-1074, planos firmados en Madrid, el 20 de noviembre de 1831.

mación estarían junto a su padre, en La Alhambra, y posiblemente en la Academia de Bellas Artes de la ciudad<sup>53</sup>. Siendo casi un niño comenzó a trabajar con Rafael en la realización de maquetas<sup>54</sup>. Las primeras referencias contrastadas corresponden a su participación en la magna obra de *Monumentos Arquitectónicos de España*, dibujando delicadas composiciones de La Alhambra que se convirtieron en sugestivas láminas del monumento<sup>55</sup>, las cuales contribuyeron a consolidar su imagen asociada a las restauraciones familiares<sup>56</sup>.

Entre 1869 y 1874 se le ha documentado vinculado a los Reales Alcázares de Sevilla, aunque no hay un reconocimiento oficial hasta 1871, cuando figura como *Restaurador de Adornos artísticos*. En su gestión revela una clara dicotomía, entre una madurez reflexiva sobre los procesos de intervención, defendiendo *que las restauraciones deben hacerse siempre a tiempo para poder sostener y conservar, más bien que para construir lo ruinoso*, y sus actuaciones o propuestas de intervención, muy condicionadas por los problemas económicos, que revelan lo aprendido en el contexto familiar, es decir, su interés por los aspectos decorativos y superficiales, con un claro desconocimiento sobre la configuración espacial y estructural del conjunto, apostando por actuaciones muy efectistas<sup>57</sup>.

53 RODRÍGUEZ DOMINGO. *op. cit.*, pp. 81-112; Barrios Rozúa. *op. cit.*, pp. 311-338.

54 GONZÁLEZ PÉREZ y RUBIO. *op. cit.*, pp. 97-123.

55 ORIHUELA, Antonio. La conservación de alicatados en La Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿Modernidad o provisionalidad? En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y AKMIR, Abdelwahed (eds.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares, 2008, pp. 125-153 y ALMAGRO GORBEA, Antonio. Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando. En ALMAGRO GORBEA, Antonio (coord.). *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* [en línea]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 13-29 [consulta: 5 de junio de 2021]. Disponible en [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos\\_exposiciones/al-andalus/PDF-1.-Articulos-expo-al-Andalus-6-14.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/al-andalus/PDF-1.-Articulos-expo-al-Andalus-6-14.pdf); ALMAGRO GORBEA, Antonio. Catálogo. Monumentos Arquitectónicos de España. En ALMAGRO GORBEA, Antonio (coord.). *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* [en línea]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 288-381 [consulta: 5 de junio de 2021]. Disponible en [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos\\_exposiciones/al-andalus/PDF2.-Fichas,-biblio-y-creditos-expo-al-Andalus-82-128.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/al-andalus/PDF2.-Fichas,-biblio-y-creditos-expo-al-Andalus-82-128.pdf). Sobre la obra Monumentos Arquitectónicos de España, cfr. BORDES, Juan (ed.). *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Las láminas firmadas por Francisco Contreras se encuentran depositadas en MRABSF. "Capitel de la puerta de la Justicia, conjunto monumental de la Alhambra", 1868-1876, Sign. MA/191; "Planta del palacio de la Alhambra", 1876, Sign. MA/192; "Puerta de la Justicia, conjunto monumental de la Alhambra", 1868-1876, Sign. MA/193; "Detalles decorativos de la puerta de la Justicia, conjunto monumental de la Alhambra", Sign. MA/194; "Fachada del palacio de Comares, palacio de la Alhambra", 1863, Sign. MA/196; "Ventana central de la fachada del palacio de Comares de la Alhambra", 1876, Sign. MA/198; "Ventana en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra", 1861, Sign. MA/201; "Planta y ventana de la sala de los Reyes, palacio de la Alhambra", 1861, Sign. MA/203; "Sección transversal de la sala de los Reyes, palacio de la Alhambra", 1861, Sign. MA/204 y "Detalles de la sala de los Reyes, palacio de la Alhambra", 1861, Sign. MA/205.

56 NAVASCUES PALACIO. *op. cit.*, pp. 63-79.

57 CHÁVEZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>. Rosario. *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2004, pp. 133-139.

Este tiempo en Sevilla lo aprovechó para realizar modelos de algunos de los elementos más emblemáticos de los Reales Alcázares que vendió, incluso, al Museo Arqueológico Nacional. Dado que su situación era muy precaria, al no haber conseguido formar parte de la plantilla, propone al Museo Arqueológico Nacional que, al mismo tiempo que restauraba sus colecciones, podría *ir enriqueciendo[las] con modelos de todo lo mas importante de España*. Esta sugerencia la planteaba como beneficiosa para ambas partes, pues en su caso sería la *recompensa de toda una vida consagrada a trabajos de ese género*, mientras resultaba ventajosa para el museo *que podrá obtener perfectos modelos artísticos de toda España, sin gravar sus limitados recursos*<sup>58</sup>.

En noviembre indica estar dispuesto a competir con otros aspirantes y vuelve a ofrecer los *modelos artísticos de cuantos géneros y estilos se me designen, tanto de España como del extranjero, egecutados tan a conciencia como el que acaban de adquirir de mi taller*. El director del Museo informa al Ministerio de la conveniencia de crear la plaza, mediante un concurso público, y de que Francisco Contreras podía ser uno de los aspirantes<sup>59</sup>. Finalmente, en marzo del año siguiente, obtiene el deseado puesto<sup>60</sup>, aunque la estabilidad económica, con un sueldo anual, no llegaría hasta finalizar ese año<sup>61</sup>.

En este tiempo siguió vendiendo modelos al Museo Arqueológico Nacional, como la galería del patio de las Doncellas del Alcázar sevillano<sup>62</sup> que, junto con la copia del Salón de Embajadores, ya citada, y la que realizó del Mirador alto del Salón de Abencerrajes de La Alambra estuvieron expuestas en el llamado Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional<sup>63</sup>. También acompañó a Rodrigo Amador de los Ríos a Córdoba a visitar la mezquita, en calidad de *agregado a la comisión científica* que el Gobierno organizó para el estudio de las inscripciones árabes en España y Portugal<sup>64</sup>. Todo ello no le impidió trabajar en destacados proyectos de particulares, como en la decoración del palacio neoárabe encargado por el conocido mecenas José Xifré-Downing, hijo de un hombre de negocios enriquecido en Cuba y Estados Unidos, al arquitecto francés Émile Boeswillwald<sup>65</sup>.

58 AMAN. Sign. 1874/35-A.

59 *Ídem*.

60 *La correspondencia*, 2-4-1875, p. 1; *La idea: revista semanal de instrucción pública*, 5-4-1875, p. 5.

61 AMAN. Sign. 1875/5 /8/00001: Expediente personal de Francisco Contreras y Muñoz.

62 AMAN. Sign. 1875/19.

63 REVILLA VIELVA, Ramón. *Patio árabe del Museo Arqueológico Nacional. Catálogo descriptivo*. Madrid, 1932, pp. 32, 43 y 44.

64 AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo. Fragmentos de la techumbre de la mezquita-aljama de Córdoba que se conservan en el museo arqueológico de Madrid. *Museo español de antigüedades*, 1877, pp. 89-114.

65 PREVI FEBRER, Marc. *El llinatge dels Xifré i la seva contribució social i cultural (1777–1920)* [en línea]. Barcelona: Treball Final de Màster Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art. Línia de Recerca Curs 2011-2012, Universitat de Barcelona, pp. 117 y 118 [consulta 7 de julio de 2021]. Disponible en <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/33682?locale=es>.

Inmerso en esta obra se produjo la formación de la sociedad para la copia del mihrab de la Mezquita, manteniendo su cargo de conservador en el Museo. En septiembre de 1881, el centro le comisionó *para estudiar las artes cerámicas antiguas y modernas* en Londres, anunciando en abril del año siguiente que debía prolongar su estancia, como mínimo, todo el año, por lo que renunciaba a su puesto<sup>66</sup>. Seguramente, su intención era establecerse en la capital británica donde su hermano Rafael era conocido y en la que la familia tenía relaciones comerciales<sup>67</sup>. Sin embargo, un año después, en marzo, la prensa española daba cuenta de su fallecimiento en Sevilla<sup>68</sup>.

Respecto a José Botana, en la escritura de la sociedad figura como propietario y vecino del Grove, Pontevedra. Su especialidad era el trabajo con conchas y por ella había logrado ser conocido. En febrero de 1851, estando vecindado en Santa Eulalia de Dena, de donde era natural, había presentado una solicitud para obtener un privilegio de invención de un sistema de *pulimentación de varias especies de caracoles nacarados y oreja marina, haciéndoles aparecer con perfiles i molduras naturales sin perder la forma, de hermoso color y brillantez no menos que de suma utilidad* que conllevaba un estudiado proceso que detallaba en su solicitud<sup>69</sup>. Lograba que las conchas adquirieran el aspecto del nácar de las perlas, pudiendo aplicarse a muebles, objetos de decoración, bordados en tapicerías, ornamentos sagrados y complementos para las damas. Sin embargo, la petición caducó en febrero de 1855 sin haber hecho los trámites necesarios para sacar la Real Cédula, aunque, a finales de ese mismo año, la prensa se hacía eco de un sillón y unos jarrones que había realizado para la reina Isabel II efectuados con su sistema, el cual asombró por *el orden y simetría* de las incrustaciones<sup>70</sup>.

Progresivamente, su nombre fue haciéndose familiar asociado a este tipo de trabajos que le valieron conseguir, en 1857, dos premios de la Sociedad Económica Matritense que le propuso al Gobierno para la concesión de la Cruz de Carlos III<sup>71</sup>. Tras el éxito en exposiciones locales decide participar en la Exposición Universal de Londres de 1862 y en la de París de 1867, obteniendo numerosos elogios<sup>72</sup>. El reconocimiento oficial llegó en la de Viena de 1873 al al-

66 AMAN. Sign. 1875/5/8/00001: Expediente personal de Francisco Contreras y Muñoz y PREVI FEBRER. *op. cit.*, p. 119.

67 *Ídem*.

68 *La Correspondencia*, 17-3-1883, p. 2 y *El Globo*, 18-3-1883, p. 2.

69 SÁIZ, Patricio. *Base de datos de solicitudes de privilegios. España 1826-1878*. Madrid: OEPM-UAM, 2000, Exp. 825 [consulta 11 de junio de 2021]. Disponible en <http://historico.oepm.es>.

70 *El Clamor Público*, 8-11-1855, p. 3 y *Diario de Avisos*, 9-11-1855, p. 4.

71 *El Clamor Público*, 20-2-1857, p. 3; *La Época*, 21-2-1857, p. 3 y *El mallorquín*, 4-3-1857, p. 3.

72 OSSORIO Y BERNARD. *op. cit.*, p. 90 y LASHERAS PEÑA. *op. cit.*, pp. 669 y 670 y *El Amante de la Infancia*, 20-7-1867, p. 251.

canzar una medalla y un diploma de mérito<sup>73</sup>. Siguió insistiendo en la exhibición de su trabajo e inventos<sup>74</sup> y a este mismo empeño de difusión se debe que solicitara al Ayuntamiento de Madrid permiso para enseñar a trabajar a los asilados de la Beneficencia municipal con su sistema de tratamiento de conchas, así como poder instalar *un kiosko árabe u otra obra notable de nacar para que sirva como despacho de billetes en las Exposiciones-regional de agricultura e hispano-americana* que están organizándose<sup>75</sup>. Es posible que en este contexto pudiera haber conocido a Francisco Contreras, conservador del Museo Arqueológico Nacional y especialista en arte islámico e, incluso, a Bruno Zaldo cuya opinión solía requerirse en los temas relacionados con América. Tras constituir la sociedad continuó con su habitual práctica de presentar sus piezas en diferentes certámenes, poniendo su actividad la base de una conocida actividad industrial que se mantiene en el Grove<sup>76</sup>.

En su trabajo dispuso de la ayuda de Guillermo Zuloaga, mucho más joven que los restantes socios, pero que ya disfrutaba de un probado reconocimiento. Era hijo del reputado armero real y especialista en damasquinado, Eusebio Zuloaga,<sup>77</sup> y hermano de Daniel y Germán, todos ellos ceramistas que habían estudiado en la escuela de Sèvres, la más importante en Europa y en la que también se había formado Eusebio<sup>78</sup>. En 1873 estaba en Viena con motivo de la Exposición Universal que se celebraba en la ciudad, puesto que la fábrica de su padre había enviado numerosas piezas<sup>79</sup>, y, ante la falta de jurados españoles, se le pidió que formase parte del equipo de expertos<sup>80</sup>. Dado que Botana concursó en esta muestra parece obvio pensar que fue en Viena donde pudieron haber entrado en contacto, pues consta, por su hermano Daniel, la admiración que le causaron las obras de artes decorativas exhibidas<sup>81</sup>.

El mismo año que se firmó la sociedad, 1877, los hermanos Zuloaga recibieron de la Corona la concesión de los terrenos que había ocupado la conocida fábrica de cerámica *La Moncloa*,

73 *La Correspondencia de España*, 16-6-1873, p. 3; *La Gaceta Industrial*, 4-12-1873, p. 1; *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*, 15-9-1875, p. 6; etc.

74 *La Gaceta Industrial*, 1875, pp. 193 y 233.

75 *La Paz*, 12-9-1876, p. 2.

76 *La Ilustración gallega y asturiana*, 18-9-1880, p. 8; y OSSORIO Y BERNARD. *op. cit.*, p. 90.

77 LARRAÑAGA FERNÁNDEZ DE ARENZANA, Ramiro. La fábrica de Eusebio Zuloaga en Éibar. *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y documentales*. 1991, 8, pp. 247-263. ISSN 0212-3215.

78 RUBIO CELADA, Abraham. *Los Zuloaga. Artistas de la cerámica*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2007, pp. 35 y 36.

79 *El Imparcial*, 18-5-1873, p. 2.

80 *Revista europea*, 7-11-1875, p. 23.

81 RUBIO CELADA. *op. cit.*, p. 36.

en La Florida, cerrada desde 1850 y que se quería recuperar<sup>82</sup>. A cambio, entre otras obligaciones, se comprometían a proporcionar modelos de sus piezas tanto a las escuelas de arte como a los museos<sup>83</sup>. No es extraño que, por lo tanto, pudiera conocer a un conservador del Museo Arqueológico Nacional, como Contreras, pero, también, a Bruno Zaldo quien, ese mismo año, hemos visto como obtenía licencia para la creación de la fábrica *La Cerámica Madrileña*.

#### 4. LA OBRA Y SU FORTUNA

La empresa acometida fue excepcional desde múltiples puntos de vista, debiendo preguntarnos por qué se planteó con estas características y cuál fue la razón de la propuesta elegida. La respuesta a ambas cuestiones es compleja y, en parte, se intuye en lo hasta ahora expuesto, aunque resulta de interés tratar de acercarnos a algunos aspectos subyacentes antes de analizar su realización. La presentación de reproducciones a escala, o *reducción geométrica en relieve*<sup>84</sup>, había sido muy bien acogida en exposiciones universales anteriores, especialmente si se trataba de obras islámicas, según delatan los premios obtenidos por Rafael Contreras<sup>85</sup>. La evocación orientalista tomada de las principales obras conservadas en España, y a la que los extranjeros llevaban accediendo desde hacía décadas, a través de viajes y de los repertorios de imágenes de ellos derivados, parecía una apuesta segura. Así venía siendo utilizada en este tipo de certámenes por nuestro país, tanto para los pabellones principales como para otras instalaciones menores<sup>86</sup>, e, incluso, estimulaba a los *artistas extranjeros que encontraban en los temas costumbristas andaluces motivos recurrentes para decorar los pabellones de otros países europeos*<sup>87</sup>, como sucedió con Prusia en 1867<sup>88</sup>, de tal forma que

82 PERLA, Antonio. La iniciativa industrial y artística en la porcelana y la cerámica madrileña del siglo XIX desde 1808: La Moncloa, Valdemorillo, Vallecas, los Zuloaga, etc. En COLL CONESA, Jaume (coord.). *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 2011, pp. 231-270.

83 RUBIO CELADA. *op. cit.*, p. 38.

84 OSSORIO Y BERNARD. *op. cit.*, p. 164.

85 *Ibidem*, pp. 164-166; Panadero Peropadre. *op. cit.*, pp. 33-40; Lasheras Peña. *op. cit.*, pp. 1172-1174.

86 BUENO FIDEL, M<sup>a</sup>. José. Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales. *Fragmentos*. 1989, 15-16, pp. 58-70. ISSN 0213-1706.; BUENO FIDEL, M<sup>a</sup>. José. *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1987, pp. 20-23; CANOGAR, Daniel. *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*. Madrid: El Viso, 2000, pp. 22-32; CALATRAVA ESCOBAR, Juan. Paradigma islámico e Historia de la arquitectura española: de las exposiciones universales al manifiesto de La Alhambra. En POZO MUNICIO, José Manuel, GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor y CABALLERO, Beatriz (coords.). *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*. Pamplona: T6 Ediciones, 2014, pp. 27-36; VIERA, Manuel. *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX. Exotismo y modernidad*. Madrid: Cátedra, 2020, pp. 222-238; etc.

87 MÉNDEZ RODRÍGUEZ. *op. cit.*, p. 111.

88 SAZATORNIL RUIZ, Luis. España..., *op. cit.*, p. 22.



lo oriental y *lo español estaba[n] de moda*<sup>89</sup>. Precisamente, frente a esta utilización por parte de los extranjeros, se reclamaba que fueran los artistas españoles los que debían *mostrar [...] la legítima aplicación de este estilo á las construcciones y á la industria*<sup>90</sup>.

Sin embargo, era La Alhambra la que cautivaba y *ofrecía frente a los otros estilos andalusíes una sensualidad acorde con los escenarios de las Mil y una noches*<sup>91</sup>, siendo la protagonista del orientalismo arquitectónico que venía extendiéndose por toda Europa. Así lo demuestran, por ejemplo, las famosas reproducciones de sus elementos más significativos en Londres o Berlín, sirviendo, también, de inspiración en muchas de las obras del momento<sup>92</sup>. Al resultar un tema recurrente se prefirió buscar otra obra que, amparada por este ambiente, despertase admiración. Aunque, en principio, la mezquita cordobesa no podía competir con la sugerente fastuosidad de aquella<sup>93</sup>, la capilla del mihrab poseía la belleza, el lujo y la minuciosidad de los detalles que sorprendían y fascinaban. La Mezquita era ampliamente conocida a través de los diferentes libros de viajes o pinturas y dibujos en los que había sido recogida desde la segunda mitad del siglo XVIII, como avalan las obras de Swinburne, Alexandre Laborde, James Cavanah Murphy, Philibert Girault de Prangey, Wilhelm Gail, David Roberts o Eduard Gerhardt en las que dominaban las perspectivas de las naves con los arcos entrecruzados, algunas de ellas orientadas hacia la entrada de la capilla, y, en menor medida, de esta<sup>94</sup>. Por su parte, en España, la obra de Parcerisa y los *Monumentos arquitectónicos de España* estaban ofreciendo láminas de gran precisión en los detalles, algunas de insuperable delicadeza<sup>95</sup>.

89 MÉNDEZ RODRÍGUEZ. *op. cit.*, p. 111.

90 Cita de Castro y Serrano en referencia a la exposición de 1867 recogida en SAZATORNIL RUIZ, Luis. España..., *op. cit.*, pp. 22 y 23.

91 BARRIOS ROZÚA. *op. cit.*, pp. 311-338.

92 Sobre este tema cfr.: RAQUEJO, Tonia. *El palacio encantado...*, *op. cit.*; CALATRAVA ESCOBAR, Juan. La Alhambra y el orientalismo arquitectónico. En MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel Isaac (coord.). *El manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Granada: Junta de Andalucía, 2006, pp. 11 y 69 y CALATRAVA ESCOBAR, Juan, *La Alhambra como mito...*, *op. cit.*, pp. 61-93; BARRIOS ROZÚA. *op. cit.*, pp. 311-338; etc. SAZATORNIL RUIZ, Luis. De Diebitsch a Hénard: el 'estilo Alhambra' y la industrialización del orientalismo. En CALATRAVA ESCOBAR, Juan y ZUCCONI, Guido (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Abada, 2012, pp. 52-73.

93 BARRIOS ROZÚA. *op. cit.*, pp. 311-338.

94 GÁMIZ GORDO, Antonio. Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833. *EGA revista de expresión gráfica arquitectónica*. 2010, 15, pp. 54-65. ISSN 1133-6137; GÁMIZ GORDO, Antonio. La Mezquita-Catedral de Córdoba. Fuentes gráficas hasta 1850. *Al-qantara: revista de estudios árabes*. 2019, 40 (1), pp. 135-183. Disponible en Doi: <https://doi.org/10.3989/alqantara.2019.005>; GÁMIZ GORDO, Antonio y GARCÍA ORTEGA, Jesús. La primera colección de vistas de la Mezquita-Catedral de Córdoba en el *Voyage* de Laborde (1812). *Archivo Español de Arte*. 2012, 338, pp. 105-124. ISSN 0004-0428; GÁMIZ GORDO, Antonio y GARCÍA ORTEGA, Jesús. David Roberts en Córdoba. Vistas de paisaje y arquitectura hacia 1833. *Archivo Español de Arte*. 2015, 352, pp. 367-386. ISSN 0004-0428; etc.

95 GÁMIZ GORDO, Antonio. La Mezquita-Catedral..., *op. cit.*, pp. 171 y 172.

Por lo tanto, la idea tenía visos de poder convertirse en un éxito, pues se beneficiaba del ambiente existente y aportaba cierta novedad frente a lo visto hasta entonces, además de pretender la fidelidad arqueológica al hacerla a escala real. Este hecho constituía un reto que quería no solo asombrar, sino presentarse como un modelo para repetir o adaptar en pabellones, quioscos, etc. Para Francisco Contreras, a quien se debe la elección de la obra a reproducir,<sup>96</sup> la cual sabemos que conocía de primera mano, suponía no solo emular, sino, quizá, superar a su hermano Rafael sin salir de la propia tradición familiar y para Botana la ocasión de difundir un descubrimiento técnico que quería convertir en una próspera industria. Una Exposición Universal constituía, en la mentalidad de la época, el mejor escaparate para lograr todo ello. No es extraño, entonces, que un hombre como Bruno Zaldo, con intereses en la construcción, confiara en el éxito y no regatease esfuerzos.

Desconocemos el desarrollo del trabajo en sus primeras fases, aunque el proceso quedó perfectamente regulado en la escritura de la sociedad, basándose en los dibujos de Contreras<sup>97</sup>. En abril, casi finalizado, se exhibía en el segundo patio del Ministerio de la Gobernación, comenzando la prensa a hacerse eco de la obra que se alaba por su exactitud, especificando que contenía *más de 400 adornos de relieve en estuco cubiertos de oro*, realizándose el mosaico con conchas teñidas *con los más vivos matices* para imitar el brillo y colorido del original<sup>98</sup>. Hay que indicar que no solo reprodujeron el mihrab con su característico arco de entrada, sino también la macsura, es decir, todo el espacio previo a este con su pantalla de arcos lobulados entrecruzados que hacía la obra tan reconocible y su compleja bóveda. No es extraño, entonces, que el proyecto llamase la atención del monarca, quien acudió ese mismo mes a visitarlo al Ministerio, incrementando su repercusión mediática<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> *La Correspondencia de España*, 23-6-1878, p. 2.

<sup>97</sup> Ni en el Archivo de la Catedral-Mezquita de Córdoba, ni en el Archivo Diocesano de Córdoba hay referencias a los permisos para sacar moldes o copias para este proyecto.

<sup>98</sup> *La Correspondencia de España*, 12-4-1878, p. 1 y *El Imparcial*, 22-7-1878, p. 4.

<sup>99</sup> *La Correspondencia de España*, 22-4-1878, p. 3; 23-4-1878, p. 2 y 24-4-1878, p. 2; *La Época*, 23-4-1878, p. 4: etc.

Imagen 3

Copia de la capilla del mihrab de la mezquita de Córdoba exhibida en la Exposición Universal de París (AMAN. Sign. 1886/34/FD000002(A))



El traslado a París se produjo en junio y para ello dispusieron un tren especial compuesto de 10 vagones, estando el 23 de ese mes en proceso de montaje en un establecimiento de una importante avenida inmediata al recinto de la Exposición, *Avenue Montaigne*, 11<sup>100</sup>. La operación debió ser compleja, pues no fue hasta un mes después cuando se abrió al público, según indica la prensa española que aprovechaba para recordar que era una obra realizada por artistas de nuestro país y con productos nacionales, algo fundamental en un contexto como el de una Exposición Universal (**Imagen 3**). El trabajo se calificó de *verdadero prodigio del arte*, por su calidad y exactitud en los detalles que lo convertía en *reflejo fidelísimo de*

100 *La Correspondencia de España*, 23-6-1878, p. 2.

*aquella maravilla que nos envidia el mundo entero*<sup>101</sup>. Su exhibición se vio acompañada de un prospecto informativo que era repartido, siguiendo el reclamo de lo exótico y pintoresco utilizado en la propia Exposición, *por individuos vestidos de moros cordobeses*, pues desde España se consideraba que *El público parisien, esencialmente novelero* se sentiría atraído por la curiosidad, enterándose, así, *de los anuncios que reparten*<sup>102</sup> (Imagen 4).

#### Imagen 4

Portada del folleto editado para promocionar la copia de la capilla del Mihrab durante su exhibición en 1878 en París (AMAN, Sign. 1886/34, fol. 22r)



Estos folletos no deben corresponderse con el pequeño cuadernillo de 12 páginas impreso en París localizado. Fue redactado en francés y tiene una atractiva cubierta en tonos azules en la que se reproduce no la embocadura del mihrab sino un arco trilobulado que acogía

<sup>101</sup> *El Imparcial*, 22-7-1878, p. 4

<sup>102</sup> *Diario Oficial de Avisos*, 24-7-1878, p. 3 y *La Correspondencia de España*, 24-7-1878, p. 3.

el título, *El Mihrab de la mosquée arabe de Cordoue (Espagne) construite au Xmo siècle*, así como algunas indicaciones básicas sobre el carácter de la obra expuesta, la localización y las facilidades de visita: *La Copie exacte de cette merveille est exposé Á Paris 11bis Avenue Montaigne. Visible tous les jours*<sup>103</sup>. Su cuidada presentación y extensión permite pensar que estaba destinado a un público con buen nivel cultural y económico. Sin embargo, no se revela como una empresa comercial, el nombre de Zaldo no figura y solo al final del texto quedan recogidos los autores. Pero, en cualquier caso, queda claro que la Exposición Universal se concebía como una magnífica puesta en escena donde mostrar la evolución y el progreso de la humanidad, desde la Prehistoria hasta el momento actual. En este contexto, se buscó reproducir con pretendida fidelidad una obra tan conocida y que no tenía nada que envidiar a los elegantes edificios sirios o persas. Por el contrario, la mezquita cordobesa y, en concreto, el espacio por ellos elegido *Elle est sans rivale par la finesse de son style byzantin, par la variété de ses marbres, par la combinaison ingénieuse de ses colonnes; en un mot, par l'inspiration gigantesque qui paraît avoir animé même les matériaux employés*. Ello les dio paso a explicar, brevemente, sus aspectos históricos y artísticos, apuntando que ofrecían el trabajo a la curiosidad de artistas y aficionados reunidos en París *pour saluer dans ses formes multiples l'Intelligence humaine sous toutes ses espèces, et quel que soit le millésime que ses oeuvres aient frappé*.

En España causó notable admiración, aunque no compartida de forma unánime, pues aquellos más críticos con la imagen que España insistía en exhibir en estos certámenes, ligada a lo oriental y a su pasado islámico<sup>104</sup>, no fueron especialmente receptivos con la iniciativa. Así sucede con Ricardo Villanueva quien, en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, hace suya la conocida frase atribuida a Alejandro Dumas, *África empieza en los Pirineos*, recordando, a la luz de esta obra y de otras presentadas de forma oficial, que se daba la razón al ex-visir otomano Midhat Pasha quien consideraba que en España los monumentos cristianos no habían logrado, *después de trescientos años, oscurecer el brillo de la Media luna*<sup>105</sup>.

Villanueva, disconforme con el método de publicitación elegido, no veía esta empresa como muestra de una posible industria y fuente de progreso, sino como un ejemplo más de nuestro caduco sentido de presentación, abusando de recursos cargados de tópicos, tan presentes en las Exposiciones Universales, que nos alejaban del progreso experimentado por

<sup>103</sup> AMAN. Sign. 1886/34.

<sup>104</sup> VIERA, Manuel. *El imaginario español...*, op. cit., pp. 205-267.

<sup>105</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 8-8-1878, p. 11.

otras naciones<sup>106</sup>. Por el contrario, en esa misma publicación ilustrada, unos días después, se recoge una elogiosa referencia al incluirla en el tipo de obras *que representa ciencias, arte o antigüedad histórica*<sup>107</sup>. En esta revista se encuentra, también, la referencia más extensa del proyecto donde explica, con cierto detalle, el papel protagonizado por cada miembro de la sociedad, acompañándose de una preciosa ilustración basada en un dibujo de Daniel Zuloaga, hermano de Guillermo, quien también colaboró en el trabajo<sup>108</sup> (Imagen 5).

**Imagen 5**  
**Copia de la capilla del mihrab de la mezquita de Córdoba exhibida en la Exposición Universal de París dibujada por Daniel Zuloaga, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de septiembre de 1878**



<sup>106</sup> SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén. París y la *españolada*. Casticismo y estereotipos en las exposiciones universales (1855-1900). *Mélanges de la Casa Velázquez* [en línea]. 2005, 35-2, pp. 265-290. ISSN 0076-230X [consulta: 16 de julio de 2021]. Disponible en Doi: <https://doi.org/10.4000/mcv.2245>.

<sup>107</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 15-8-1878, p. 11.

<sup>108</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 22-9-1878, p. 167. De esta noticia, para aclarar alguno de sus extremos, se hizo eco *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración*, 1-10-1878, p. 2.

Según los protagonistas de la empresa, esta había sido objeto de elogios por parte de la prensa nacional y extranjera, además de *arqueólogos é inteligentes* que la admiraron por su exactitud. Con esta garantía, pusieron a la venta la obra que había seguido expuesta hasta finales de octubre, debiendo dirigirse las propuestas al banquero parisino Luis Oloy<sup>109</sup>. Sin embargo, no pudo venderse y tampoco lo ingresado por las entradas cubrió las expectativas, por lo que cabe preguntarse por el éxito general del proyecto desde un punto de vista económico, que era el objetivo fundamental de haber formalizado la Sociedad, y sus resultados, los cuales fueron claramente decepcionantes.

Así lo demuestra que 10 días más tarde de clausurarse la Exposición, el 20 de noviembre, se protocolizase la escritura de disolución de la sociedad, a la que no concurrió José Botana, aunque sí había enviado su conformidad. Ateniéndose a la cláusula sexta de su formación, en la que se indicaba que la obra quedaba en propiedad del socio capitalista si la empresa tenía pérdidas, los artistas le cedieron todos sus derechos, reconociendo a Zaldo como único propietario<sup>110</sup>.

Terminaba, así, esta singular aventura empresarial, fruto del interés de unos artistas por dar a conocer su trabajo y del espíritu innovador y en cierta medida individualista de Bruno Zaldo, apasionado de todo aquello que pudiera ser fuente de progreso, y cuyo fracaso pudo estar condicionado por diferentes factores. Por una parte, se trataba de una propuesta muy ambiciosa, dirigida a un público eminentemente elitista, pues, aunque fuera susceptible de reproducirse, mantenía la exclusividad de una obra más artesanal que industrial, a diferencia de la apuesta del arquitecto alemán Carl von Diebitsch quien ya había demostrado la posibilidad de *la producción en serie de arquitecturas prefabricadas* de inspiración orientalista<sup>111</sup>. A su vez, aunque tenía el reconocimiento del gobierno español, se expuso al margen del recinto oficial, algo que estuvo decidido desde el primero momento. Puede pensarse que al ser una obra de notables dimensiones quizá no tendría cabida, aunque, por ejemplo, en la sección inglesa, el *contratista general de los quioscos luminosos de la ciudad de París*, el señor Brochot, expuso el pabellón hindú realizado en madera, en sus talleres, para el príncipe de Gales y reproducido en una de las principales guías de la exposición<sup>112</sup>. En cualquier caso, con su decisión se arriesgaron a no gozar de la misma repercusión y a tener que redoblar los esfuerzos de promoción, teniendo en cuenta, además, que debía pagarse una entrada para poderla ver, lo que limitaría las visitas. Desconocemos qué llevó a tomar esta decisión, pero no parece que Bruno Zaldo, en ningún momento, se plantease que la obra se incluyera en la

<sup>109</sup> AMAN. Sign. 1886/34, p. 30.

<sup>110</sup> AHPM. Sign. 34129, fols. 7118-7121r.

<sup>111</sup> SAZATORNIL RUIZ, Luis. De Diebitsch..., *op. cit.*, 52-73 y SAZATORNIL RUIZ, Luis. España..., *op. cit.*, p. 22.

<sup>112</sup> *Guide de l'exposition...*, *op. cit.*

representación española, consciente, quizá, de que el panorama ofrecido por la industria nacional no solía ser brillante, como se evidenció en 1878<sup>113</sup>.

## 5. LA COPIA DE LA CAPILLA DEL MIHRAB EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

En fecha no determinada, Bruno Zaldo trasladó la obra a España y, convencido de no poder rentabilizarla económicamente, pensó en un digno destino para ella en beneficio público, mientras seguía reforzando su imagen filantrópica. De ahí que gestionase con el director general de Instrucción Pública y el director del Museo Arqueológico Nacional su cesión en calidad de depósito. Al finalizar la instalación, enero de 1881, Zaldo solicitó su exhibición pública, pidiendo se mantuviese *en el mejor estado posible*<sup>114</sup>. Por noticias posteriores, sabemos que quedó situada en el centro del jardín del museo, sobre un conducto de aguas, lo cual afectó a su estado de conservación. En abril de 1886, tras unas fuertes lluvias, el arquitecto del Ministerio de Fomento dictamina su ruina y prohíbe la entrada, comunicándoselo al señor Zaldo para evitar cualquier tipo de responsabilidad<sup>115</sup>. El propietario indica que, tan pronto le sea posible, daría las órdenes necesarias para reparar la capilla con el fin de volverla a abrir al público<sup>116</sup>.

En junio de 1889, la obra, a pesar de las mejoras realizadas para preservarla de las inclemencias, se había visto muy afectada por las lluvias que habían causado estragos en los motivos decorativos con múltiples desprendimientos. Por todo ello, no ofrecía ninguna seguridad y la ruina era evidente. Rodrigo Amador de los Ríos, como jefe de sección del Museo, solicita que sea reconocida por los arquitectos del Ministerio de Fomento y, en caso de compartir su dictamen, obligar al propietario a desarmarla y retirarla, mientras que si no consideraban que amenazase ruina, el señor Zaldo tendría que intervenir de forma urgente para garantizar su seguridad y acometer *todas aquellas otras obras de restauración artístico-arqueológica que el decoro y la ciencia exija*<sup>117</sup>.

El Ministerio quiso que Amador de los Ríos informase sobre la importancia de esta pieza *para el estudio del Arte que representa* y su conveniencia de conservarla<sup>118</sup>. Aunque el especialista reconoce el interés y función de las reproducciones cuando se carece del original, también efectúa un análisis sobre el trabajo realizado que, por primera vez, permite cono-

113 FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS. *op. cit.*, pp. 292 y 293; SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878. *Historia Contemporánea*. 2006, 32, pp. 257-283. ISSN 1130-2402; etc.

114 AMAN. Sign. 1881/12.

115 AMAN. Sign. 1886/34, fols. 1-2v.

116 *Ibidem*, fols. 3 y 3v.

117 *Ibidem*, fols. 4-5 v.

118 *Ibidem*, fols. 6 y 6v.



cer sus limitaciones, más allá de que, en una *primera impresión produzca [...] buen efecto*. La copia, en su opinión, tenía graves defectos que condicionaban su utilidad para el estudio, lo que avala que no debieron hacerse moldes para su ejecución. Amador de los Ríos pone el acento en que Contreras, a quien como antiguo compañero omite nombrar, no había comprendido las características propias del arte califal al estar condicionado por su conocimiento del granadino. En consecuencia, merece conservarse siempre y cuando se lleven a cabo aquellas transformaciones que la permitan convertirse en la copia fiel que pretendía haber sido. Entre estas reformas estaban la de rehacer muchos adornos, especialmente en el arco de ingreso, y las inscripciones de las impostas, o la eliminación del oro *que en mal acuerdo cubre los arcos lobulados de la macsura*. En definitiva, tal y como fue concebida, diseñada y ejecutada *solo al vulgo de los visitantes puede satisfacer*, no pudiendo *resistir a la estética arqueológica*<sup>119</sup>.

La dirección del Museo comparte y respalda tan duros informes e insta al Ministerio a que se reconozca la copia<sup>120</sup>. Este dilata su contestación hasta el 5 de agosto, considerando que, al no estar incluida entre las obras públicas urgentes, la intervención la debe ejecutar el propietario o bien retirarla o cederla al Estado<sup>121</sup>. Nada de esto se llevó a cabo, pues el 6 de marzo de 1890, de forma urgente, la dirección del Museo informa al Ministerio que, a pesar de las reiteradas ocasiones en las que se ha instado al señor Zaldo a que cumplierse las medidas estipuladas, no se había intervenido y, tras las recientes nevadas, mostraba *una desviación tan sensible a la vista* que pronto se derrumbaría. Al ser imprescindible actuar se aconseja su derribo, avisando al propietario, a quien la propia dirección general de Instrucción Pública le recuerda sus obligaciones<sup>122</sup>.

A finales de ese mes, Bruno Zaldo propone la cesión al Estado, lo que generó un nuevo informe por parte del Museo Arqueológico en el que se observa un cambio notable con respecto al emitido por Amador de los Ríos. En esta ocasión, la obra es digna de figurar en el citado centro, dado su gran interés para el estudio del arte califal, siendo don Bruno *acreedor á la mayor gratitud por parte del Estado, al ceder á éste la propiedad de un objeto que, lleno de entusiasmo por las artes que se han desarrollado en nuestra patria [...] hizo construir a sus expensas sin reparar en gastos*<sup>123</sup>. Sin duda, la creciente influencia que iba adquiriendo Bruno Zaldo en el contexto tanto madrileño como nacional en diversas áreas, y sus correspondientes

119 AMAN. Sign. 1886/34, fols. 7-8v.

120 *Ibidem*, fols. 9 y 9v

121 *Ibidem*, fols. 11-12v

122 *Ibidem*, fols. 13-18v

123 *Ibidem*, fols. 19-20r.

gestiones en los ámbitos políticos, pudieron estar detrás de tan notable variación en las apreciaciones sobre el valor de la copia y en las exigencias a su propietario, quien no solo recibía el agradecimiento incondicional del Estado, sino quedaba eximido de cualquier responsabilidad u obligación. Incluso, una relevante publicación periódica de temas culturales se hacía eco de esta cesión, otorgándola, así, publicidad<sup>124</sup>.

Sin embargo, tampoco en esta ocasión llegó a hacerse nada, la situación se fue complicando y el cruce de misivas entre el Museo y Bruno Zaldo fue subiendo de intensidad. Así, el 14 de enero de 1891, este es avisado de que *se hace indispensable se tome [...] la molestia de pasarse por este Establecimiento con el fin de que comprobase la pieza que de su exclusiva propiedad y en estado completamente ruinoso existe en los jardines públicos de este Museo y, si la bajada al Museo le fuera [...] molesta*, indicase donde podrían entrevistarse. A finales de mes, se le vuelve a escribir, comunicando la urgencia de la demolición, declinando el Museo cualquier responsabilidad<sup>125</sup>. Bruno Zaldo no contestó hasta un mes después, el 28 de febrero, recordando que había cedido la copia al Estado y que, desde entonces, se consideraba eximido de cualquier responsabilidad<sup>126</sup>.

A mediados de marzo, uno de los muros de la instalación se había derrumbado. Dado que la restauración ya era inviable, se pide al Ministerio que recuerde al propietario la obligación de derribarlo o bien que el Estado acepte su cesión y pueda hacerse oficialmente<sup>127</sup>. Tampoco se hizo nada hasta que el 23 de agosto se desplomó. Una semana después se exigía a Bruno Zaldo, desde el Ministerio, que retirase los escombros de la reproducción del mihrab que era de su propiedad<sup>128</sup>, sin que haya más noticias al respecto.

## CONCLUSIONES

La celebración de una Exposición Universal era un acontecimiento esperado que suscitaba el interés general, siendo un claro ejemplo de la capacidad y valía tanto de sus organizadores como de los participantes. Constituía el mejor marco para “ver y ser visto”, permitiendo calibrar el progresivo desarrollo que cada nación iba experimentando. Por lo tanto, era un buen escaparate para que un hombre de negocios pudiera presentar un proyecto susceptible de convertirse en una fuente de ingresos. Bruno Zaldo no regateó esfuerzos para enviar

---

124 *Gaceta de Instrucción pública*, 25-4-1890, p. 3.

125 AMAN. Sign. 1886/34, fols.31 y 32v.

126 *Ibidem*, fol. 33r.

127 *Ibidem*, fols. 21 y 21v y 34-38r.

128 *Ibidem*, fols. 39-40v,

a París, en 1878, una copia de la capilla del mihrab de la mezquita de Córdoba, rodeándose de los especialistas adecuados que pusieron sus expectativas de progreso en esta empresa. El proyecto, bajo la apariencia de una apuesta filantrópica, fue concebido como una experiencia empresarial, de ahí la formación de la sociedad, susceptible de repetirse o aplicarse en diversos contextos, al amparo del éxito del gusto orientalista, dirigida a un público muy selecto. Sin embargo, Zaldo, conocedor de la escasa calidad de la producción industrial española que se exhibía, no quiso integrarse en la delegación oficial, mostrándola de forma particular y, posiblemente, este hecho lastró el resultado, junto con su carácter elitista. Ninguno de los artistas participantes en la sociedad logró su objetivo de promoción y, tras el fracaso de la iniciativa, don Bruno buscó una digna salida para la obra que le permitiera reforzar la imagen de reconocido benefactor y amante de la cultura que estaba forjándose. Su cesión al Museo Arqueológico Nacional tampoco resultó como esperaba, pues su exhibición en el jardín la hizo vulnerable a las condiciones climatológicas. Finalmente, el desinterés de todas las partes implicadas, al haberse convertido en una constante fuente de preocupaciones y problemas, terminó conllevando su ruina y olvido.

#### BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO GORBEA, Antonio. Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando. En ALMAGRO GORBEA, Antonio (coord.). *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* [en línea]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 13-29 [consulta: 5 de junio de 2021]. Disponible en [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos\\_exposiciones/al-andalus/PDF-1.-Articulos-expo-al-Andalus-6-14.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/al-andalus/PDF-1.-Articulos-expo-al-Andalus-6-14.pdf)

ALMAGRO GORBEA, Antonio. Catálogo. Monumentos Arquitectónicos de España. En ALMAGRO GORBEA, Antonio (coord.). *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* [en línea]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 288-381 [consulta: 5 de junio de 2021]. Disponible en [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos\\_exposiciones/al-andalus/PDF2.-Fichas,-biblio-y-creditos-expo-al-Andalus-82-128.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/al-andalus/PDF2.-Fichas,-biblio-y-creditos-expo-al-Andalus-82-128.pdf)

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo. Fragmentos de la techumbre de la mezquita-aljama de Córdoba que se conservan en el museo arqueológico de Madrid. *Museo español de antigüedades*, 1877, pp. 89-114.

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y SOLDEVILLA ORIA, Consuelo. *Arquitectura de los indianos en Cantabria (siglos XVI-XX). El patrimonio de la emigración Trasatlántica*. Santander: Ediciones Librería Estudio, 2007.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en La Alhambra y la Alcaicería. En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.). *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 311-338.

BORDES, Juan (ed.). *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014.

BUENO FIDEL, M<sup>a</sup>. José. *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1987.

BUENO FIDEL, M<sup>a</sup>. José. *Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales. Fragmentos*. 1989, 15-16, pp. 58-70. ISSN 0213-1706.

CABALLERO BARRAL, Borja. *El Madrid burgués: el ensanche Este de la capital, (1860-1931)* [en línea]. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2015 [consulta: 17 de julio de 2021]. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/30102/1/T36057.pdf>.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan. La Alhambra y el orientalismo arquitectónico. En MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel Isaac (coord.). *El manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Granada: Junta de Andalucía, 2006, pp. 11- 69.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan. La Alhambra como mito arquitectónico. 1750-1910. En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y AKMIR, Abdelwahed (eds.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares, 2008, pp. 61-93.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan. Paradigma islámico e Historia de la arquitectura española: de las exposiciones universales al manifiesto de La Alhambra. En POZO MUNICIO, José Manuel, GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor y CABALLERO, Beatriz (coords.). *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*. Pamplona: T6 Ediciones, 2014, pp. 27-36.

CANOGAR, Daniel. *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*. Madrid: El Viso, 2000.

CARBALLO, Borja, PALLOL, Rubén y VICENTE, Fernando. *El Ensanche de Madrid. Historia de una capital*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.

COMERMA Y BATALLA, Andrés Avelino. *Ligeros apuntes sobre la Exposición Universal de París de 1878 por un testigo ocular*. Coruña: Est. Tipográfico de El Comercio Gallego, 1879.

CONTRERAS, Rafael. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*. Granada: Imprenta de D. Indalecio Ventura, 1875.

CONTRERAS, Rafael. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba o sea de La Alhambra, El Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Madrid: Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1878.

CHÁVEZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>. Rosario. *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2004.

DE SANTOS, José Emilio: España en la exposición universal celebrada en París en 1878.

*Guide de l'exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878*. París: Édité par la Societé La Publicite, 1878.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS. *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, 1878.

GÁMIZ GORDO, Antonio. Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833. *EGA revista de expresión gráfica arquitectónica*. 2010, 15, pp. 54-65. ISSN 1133-6137.

GÁMIZ GORDO, Antonio y GARCÍA ORTEGA, Jesús. La primera colección de vistas de la Mezquita-Catedral de Córdoba en el *Voyage* de Laborde (1812). *Archivo Español de Arte*. 2012, 338, pp. 105-124. ISSN 0004-0428.

GÁMIZ GORDO, Antonio y GARCÍA ORTEGA, Jesús. David Roberts en Córdoba. Vistas de paisaje y arquitectura hacia 1833. *Archivo Español de Arte*. 2015, 352, pp. 367-386. ISSN 0004-0428.

GARRIS FERNÁNDEZ, Álex. Zaragoza en la Exposición de París de 1878 a partir de fuentes de archivo y fotografía. *MDCCC 1800* [en línea]. 2017, 6, pp. 67-78 [consulta: 20 de julio de 2021]. ISSN 2280-8841. Disponible en Doi: 10.14277/2280-8841/MDCCC-6-17-5.

GAUTIER, Hippolyte y DESPREZ, Adrien. *Les curiosités de L'exposition de 1878. Guide du visiteur*, París, Librairie Ch. Delagrave, aout, 1878.

GONZÁLEZ PÉREZ, Asunción y RUBIO, Ramón. El taller de vaciados de Rafael Contreras y sus intervenciones en la sala de las Camas del Baño Real del Palacio de Comares en la Alhambra. *Erph* [en línea]. 2018, 22, pp. 97-123 [consulta: 11 de junio de 2021]. ISSN-e: 1988-7213. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/8212>.

LAMARRE, Clovis y DE LA BLANCHÈRE, René. *Les pays étrangers á l'exposition de 1878. L'Espagne et l'exposition de 1878*. París: Librairie Ch. Delagrave, 1878.

LARRAÑAGA FERNÁNDEZ DE ARENZANA, Ramiro. La fábrica de Eusebio Zuloaga en Éibar. *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y documentales*. 1991, 8, pp. 247-263. ISSN 0212-3215.

LASHERAS PEÑA, Ana Belén. *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900* [en línea]. Santander: Tesis Doctoral, Universidad de Cantabria, 2009, pp. 1172-1174 [consulta: 19 de junio de 2021]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/10660>.

MARTÍN GARCÍA, Juan José y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M<sup>a</sup>. José. Entre México y España. De la emigración a la construcción de una imagen de poder: Bruno Zaldo (1836-1916). *Naveg@merica* [en línea]. 2020, 25, pp. 1-32. ISSN 989-211X. Disponible en <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/434321>.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

NAVASCUES PALACIO, Pedro. Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes. En ALMAGRO GORBEA, Antonio (coord.). *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* [en línea]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 63-79 [consulta: 5 de junio de 2021]. Disponible en [https://www.realacademiabellasartes-sanfernando.com/assets/docs/catalogos\\_exposiciones/al-andalus/PDF-1.-Articulos-expo-al-Andalus-31-39.pdf](https://www.realacademiabellasartes-sanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/al-andalus/PDF-1.-Articulos-expo-al-Andalus-31-39.pdf)

ORIHUELA, Antonio. La conservación de alicatados en La Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿Modernidad o provisionalidad? En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y AKMIR, Abdelwahed (eds.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares, 2008, pp. 125-153.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.

PANADERO PEROPADRE, Nieves. Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez. *Reales Sitios*. 1994, 122, pp. 33-40. ISSN 0486-0993.

PERLA, Antonio. La iniciativa industrial y artística en la porcelana y la cerámica madrileña del siglo XIX desde 1808: La Moncloa, Valdemorillo, Vallecas, los Zuloaga, etc. En COLL CONESA, Jaume (coord.). *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 2011, pp. 231-270.

PRIETO FERNÁNDEZ DEL VISO, José Manuel. Una aproximación al patrocinio indiano en las construcciones escolares en Asturias. *Magister: Revista miscelánea de investigación*. 2010, 23, pp. 35-57. ISSN 0212-6796.

PREVI FEBRER, Marc. *El llinatge dels Xifré i la seva contribució social i cultural (1777—1920)* [en línea]. Barcelona: Treball Final de Màster Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art. Línia de Recerca Curs 2011-2012, Universitat de Barcelona, pp. 117 y 118 [consulta: 7 de julio de 2021]. Disponible en <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/33682?locale=es>

RAQUEJO, Tonia, La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaries. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1988, 1, pp. 201-244. ISSN 0214-2821

RAQUEJO, Tonia. *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus, 1990.

REVILLA VIELVA, Ramón. *Patio árabe del Museo Arqueológico Nacional. Catálogo descriptivo*. Madrid, 1932.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871). *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Granada*. 1997-99, 6-7, pp. 81-112. ISSN 1133-1348.

RUBIO CELADA, Abraham. *Los Zuloaga. Artistas de la cerámica*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2007.

RUEDA HERNANZ, Germán. Los españoles de allá: la emigración a América en los siglos XIX y XX. En SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed.). *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Ed. Trea, 2007, pp. 411-434.

SÁIZ, Patricio. *Base de datos de solicitudes de privilegios. España 1826-1878*. Madrid: OEPM-UAM, 2000. [consulta: 11 de junio de 2021]. Disponible en <http://historico.oepm.es>.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. 2006, 28, pp. 192-212. ISSN 0214-400X.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878. *Historia Contemporánea*. 2006, 32, pp. 257-283. ISSN 1130-2402.

SAZATORNIL RUIZ, Luis. De Diebitsch a Hénard: el 'estilo Alhambra' y la industrialización del orientalismo. En CALATRAVA ESCOBAR, Juan y ZUCCONI, Guido (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Abada, 2012, pp. 52-73.

SAZATORNIL RUIZ, Luis. España en el París de las exposiciones universales. Arquitectura e identidad nacional (1867-1935). *Bulletin d' Histoire Contemporaine de l' Espagne*. 2018, 53, pp. 19-32. ISSN 0987-4135.

SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén. París y la *españolada*. Casticismo y estereotipos en las exposiciones universales (1855-1900). *Mélanges de la Casa Velázquez* [en línea]. 2005, 35-2, pp. 265-290. ISSN 0076-230X [consulta: 16 de julio de 2021]. Disponible en Doi: <https://doi.org/10.4000/mcv.2245>.

UMBERT, Marcelino. *España en la Exposición Universal de París de 1878: la ciencia, las artes, la industria, el comercio y la producción de España y de sus colonias*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1879.

URIA, Jorge. Los indianos y la Instrucción Pública en Asturias. *Monografías de los Cuadernos del Norte*. 1984, 2, pp. 102-119. ISSN 0211-0555.

VICUÑA Y LAZCANO, Gumersindo. *Impresiones y juicio de la Exposición Universal de 1878*. Madrid: Imprenta y litografía de la Guirnalda, 1878.

VIERA, Manuel. *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX. Exotismo y modernidad*. Madrid: Cátedra: 2020.

VIERA DE MIGUEL, Manuel. El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: "postales", fotografías, reconstrucciones [en línea]. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2016 [consulta: 15 de julio de 2021]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38202/>.

ZAPATER CORNEJO, Miguel. *Escuelas de Indianos en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2007.

#### FUENTES DOCUMENTALES

Archivo de la Oficina Española de Patentes y Marcas

Archivo del Museo Arqueológico Nacional

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

#### FUENTES HEMEROGRÁFICAS

*Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*

*Diario de Avisos*

*Diario de Córdoba de comercio, industria, administración*



*Diario Oficial de Avisos*

*El Amante de la Infancia*

*El Clamor Público*

*El Globo*

*El Imparcial*

*El mallorquín*

*Gaceta de Instrucción pública*

*Guía Oficial de España*

*La Correspondencia*

*La Correspondencia de España*

*La Época*

*La Gaceta Industrial*

*La idea: revista semanal de instrucción pública*

*La Ilustración Española y Americana*

*La Ilustración gallega y asturiana*

*La Paz*

*Revista europea*

*Revista Ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*