

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**El imaginario visual de la nación española a través de las
grandes exposiciones universales del siglo XIX: "*postales*",
*fotografías, reconstrucciones***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Viera de Miguel

Directoras

**Estrella de Diego Otero
Sofía Diéguez Patao**

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

MADRID

El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: 'postales', fotografías, reconstrucciones.

Autor: MANUEL VIERA DE MIGUEL

Directoras: ESTRELLA DE DIEGO OTERO

SOFÍA DIÉGUEZ PATAO

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)



TESIS DOCTORAL

El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: 'postales', fotografías, reconstrucciones.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Manuel Viera de Miguel

Bajo la dirección de las Dras.

Estrella de Diego Otero

Sofía Diéguez Patao

Madrid, 2015

A Estrella de Diego Otero y a Sofía Diéguez Patao,
por su magisterio, orientación y estímulo intelectual.

A Beatriz Blasco Esquivias.

A Diego Suárez Quevedo

A José Luis Sánchez Noriega, Antonio Manuel González, Lola Jiménez-Blanco
y al profesorado de los años de formación en Historia del Arte.

A Alicia Fuentes Vega, a Gloria del Val Moreno
y al resto de compañer@s del proyecto de investigación *Los lugares del Arte*,
entre ellos, Sergio Rubira, Concha Casajús y M^a Ángeles Tojas;
así como a todos sus colaboradores, particularmente,
Carmen Pena, Pilar Cabañas, Rachel Bullough y Gretel Piquer.

A Isabel Corrochano de los Santos, Myriam Jiménez García-Fraile,
Noelia Frías Hernández, Fernando Villegas Torres y colegas de los estudios de doctorado
y licenciatura en Historia del Arte; además de a l@s becari@s de investigación
del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la UCM.

Un agradecimiento especial a Liliane Hilaire-Pérez, por su acogida
en el Laboratoire Identités, Cultures, Territoires de la Université Paris VII Diderot (2011-2012);
a ella y a Christiane Demeulenaere-Douyère, por su apoyo y sucesivas colaboraciones;
a Anna Pellegrino, por la oportunidad de Padua 2014;
a Guido Abbattista, por su confianza durante la convocatoria de proyectos HERA 2015;
gracias a él, a Maddalena Carli, a Nadia Vargaftig,
Giulia de Spuches y a Cristiana Baldazzi por su valiosa ayuda;
y mi gratitud a Ángela Madruga Real, a quien debo el haber solicitado una primera beca de investigación
dentro del grupo *Arte, arquitectura y civilización de Corte en España* (2008).

A Elena de Miguel Álvarez, Ana María Álvarez Guerrero, Carolina de Miguel Sánchez,
Pilar Espinosa Morales y Stefano Giurisato.

Esta investigación ha podido desarrollarse gracias a la concesión de una beca de Formación del profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Educación del gobierno de España [2009-2013] y a la asistencia del proyecto i+d *Los lugares del arte: del taller del artista al espacio expandido en la sala de exposición* (HAR2010-19406) [2011-2014], lo que no hubiera sido posible sin el inestimable respaldo de Estrella de Diego Otero y Sofía Diéguez Patao.

ÍNDICE

RESUMEN/ ABSTRACT	i
INTRODUCCIÓN	v
CAPÍTULO I	
IMÁGENES DE PODER.	
1.1. CONCRECIÓN DE LA UTOPIA LIBERAL: DE CIUDADES EFÍMERAS Y TORRES DE BABEL.	1
1.1.1. Sustrato utópico y estructura social: artistas e ingenieros.	4
1.1.2. Circulación del conocimiento y desarrollo tecnológico: hacia la igualdad social y la felicidad del individuo.	8
1.1.3. Milenarismos y profecías mesiánicas: el inicio de una nueva era.	13
1.1.4. Nuevas metrópolis para la Historia: las ciudades anfitrionas.	21
1.1.5. Luces y sombras en la idealización de los certámenes decimonónicos.	26
1.2. PODER POLÍTICO Y ESTRUCTURA SOCIAL: GOBIERNOS, ÉLITES Y CLASES TRABAJADORAS.	
1.2.1. Para mayor honra del poder establecido.	30
1.2.2. Panegíricos y alegorías gubernamentales: imágenes de grandeza.	34
1.2.3. Imágenes de España: poder monárquico e intervalo republicano.	45
1.2.4. Cristóbal Colón: apropiación simbólica y construcción identitaria en las Exposiciones Universales de Filadelfia 1876 y Chicago 1893.	50
1.2.5. La obra del patriotismo: Barcelona 1888.	73
1.2.6. Tapices y armaduras del Patrimonio nacional.	84
1.2.7. Paternalismo aleccionador de las clases trabajadoras: de cómo ha de ser el obrero ideal.	88
1.3. EL PODER ECONÓMICO: LIBRECAMBIO, CONSUMISMO Y COLONIALISMO.	
1.3.1 PACIFISMO Y COOPERACIÓN INTERNACIONAL.	
1.3.1.1. La exaltación de la Paz y el sueño librecambista: hacia una “unidad de sentimiento”.	97
1.3.1.2. El combate pacífico y las luchas de la inteligencia.	103
1.3.1.3. Diplomacia y geopolítica internacional.	106
1.3.1.4. Como la vida y el dolor: obras de la paz, obras de la guerra.	113
1.3.1.5. El contingente militar español: espadas toledanas, Real Armería y Reales manufacturas.	125
1.3.2 CAPITALISMO Y EXPLOTACIÓN COLONIAL.	
1.3.2.1. Contra el proteccionismo.	128
1.3.2.2. Colonialismo, inmigración y mercado.	135
1.3.2.3. Venta de productos: entre lucro y filantropía.	142

1.3.2.4. Capitalismo y libertades públicas: que todo deseo sea satisfecho.	149
---	-----

1.4. PODER ESPIRITUAL Y ANTROPOCENTRISMO.

1.4.1. Materialismo y divinidad: un nuevo <i>Renacimiento</i> por la gracia de Dios.	153
1.4.2. Jerarquización religiosa y civilización.	164
1.4.3. El catolicismo español: orgullo y desprestigio en el contexto internacional.	170

CAPÍTULO II IDENTIDAD, TURISMO Y CULTURA VISUAL.

2.1. OCCIDENTALIDAD Y JERARQUIZACIÓN RACIAL.

2.1.1. La velocidad como sinónimo de <i>civilización</i> .	178
2.1.2. Occidente en busca de su propia imagen: <i>maquinismo</i> y redefinición geográfica.	185
2.1.3. Linealidad del <i>progreso</i> , metáfora de la <i>luz</i> y <i>gravitación</i> universal.	192
2.1.4. El reverso de la moneda: moralidad, miseria y miradas contrapuestas.	205
2.1.5. <i>Progreso</i> frente a <i>barbarie</i> : caridad, estudio y entretenimiento.	208
2.1.6. La España agrícola e industrial.	218

2.2. EL ANHELO DE LO EXÓTICO.

2.2.1. Viajes ficticios, exposiciones universales y <i>reflejo poético</i> : génesis de la imagen romántica de España.	273
2.2.2. “Bricolaje cognitivo” y “modularidad”: estrategias visuales de construcción identitaria.	283
2.2.3. Entre Oriente y Occidente: arquitectura nacional española en el recinto expositivo.	288
2.2.4. Tradiciones populares españolas: la <i>fiesta nacional</i> y el baile flamenco.	300

2.3. DIRECCIONALIDAD DE LA MIRADA EN EL RECINTO EXPOSITIVO.

2.3.1. La contemplación emotiva: escenografía y luminosidad.	326
2.3.2. Colosalismo e impacto visual.	330
2.3.3. Ordenación del caos.	338
2.3.4. Más allá de los límites de la visión humana: de globos cautivos y lentes ópticas.	346

2.4. VISUALIZACIÓN TERRITORIAL, ESTEREOTIPO CULTURAL Y TURISMO.

2.4.1. El mundo daguerrotipado.	352
2.4.2. Exposiciones Universales, palimpsestos visuales.	354
2.4.3. Imágenes, territorio e identidad: recursos naturales y artes visuales.	358

2.4.4. El don de la ubicuidad.	377
2.4.5. Representaciones gráficas, plásticas y simbólicas del universo.	388

CAPÍTULO III REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA E IMAGINARIOS COLECTIVOS

3.1. ARTES INDUSTRIALES

3.1.1. Pedagogía visual: exposiciones universales, catálogos ilustrados, arte <i>verdadero</i> y rentabilidad comercial.	399
3.1.2. Comisionados y saber enciclopédico: testimonio, patriotismo y <i>progreso</i> .	404
3.1.3. Circulación del conocimiento y nivelación social: estudiantes y obreros en la exposición.	408
3.1.4. Museos de artes industriales y multiplicación del fenómeno expositivo.	411
3.1.5. España y la instrucción pública.	414
3.1.6. <i>Ósmosis</i> del Arte y la industria.	424
3.1.7. La influencia recíproca entre Oriente y Occidente: ventajas e inconvenientes.	428
3.1.8. España, <i>lo español</i> y las artes industriales.	432

3.2. BELLAS ARTES

3.2.1. Las Bellas Artes en las exposiciones universales: prestigio e identidades nacionales.	449
3.2.2. España y la pintura del <i>Siglo de oro</i> : idiosincrasia y exotismo.	454
3.2.3. Los Madrazo: entre cosmopolitismo internacional y <i>autenticidad</i> local.	470
3.2.4. España y la pintura religiosa.	478
3.2.5. Entre el <i>género</i> y la historia: cuestión de <i>modernidad</i> o reivindicación patriótica.	486
3.2.6. La España folclórica y el costumbrismo exótico.	534
3.2.7. España, tradición literaria e irracionalidad.	550

CONCLUSIONES	559
--------------	-----

CONCLUSIONS	565
-------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	571
--------------	-----

RESUMEN

La investigación se centra en el proceso de construcción de la identidad española en las grandes exposiciones universales del siglo XIX (Londres, 1851, 1862), París (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), Viena (1873), Filadelfia (1876) y Chicago (1893) analizando el modo en que estos concursos internacionales contribuyeron tanto a la percepción de un orden mundial jerarquizado según criterios políticos, económicos, sociales, religiosos y culturales; como a la proyección de la imagen exterior de España. En este sentido, la investigación no ha subestimado –si bien a menor escala– el impacto de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, al ofrecer el contrapunto de una imagen nacional de prestigio industrial frente a la generalizada idea romántica del país que habitualmente se forjó en el resto de exposiciones.

Estas ferias internacionales promovieron importantes hábitos sociales que contribuyeron a conformar las representaciones cognitivas de todos los colectivos y naciones del planeta. Uno de los más destacados fue el incipiente desarrollo de los medios de comunicación, las artes gráficas y la escenografía, sin olvidar el de las tradicionales muestras de Bellas Artes y la mercadotecnia turística. Sea como fuere, desde 1851, las exposiciones universales se presentan como prolíficos generadores de imágenes listas para un consumo visual no exento de connotación ideológica. Consecuentemente, la cultura visual en la tradición expositiva demuestra ser un interesante campo de investigación, en el que se hace necesario profundizar para poder esclarecer los vínculos recíprocos que se establecen entre la codificación de imaginarios y la construcción de identidades. Tomando en consideración lo expuesto, la investigación ha atendido a la relación establecida entre la cultura visual española y la formación de una identidad nacional que se emplaza en la encrucijada entre Oriente y Occidente, analizando su componente exótico, las implicaciones de la oposición dialéctica entre *centro* y *periferia*, así como la pretensión legitimadora de convertir a España en nexo de unión entre Europa y América.

Con respecto a la metodología, esta tesis doctoral se apoya fundamentalmente en el análisis de la documentación de época conservada en archivos de prestigio internacional, reuniendo textos e imágenes originales a los que se suma tanto el estudio de la literatura coetánea como de la teoría crítica actual desarrollada durante los casi cuarenta últimos años.

Los resultados confirman que la delegación española expuso esencialmente productos naturales, careciendo de una destacada representación manufacturera. El retraso económico, pero también la falta de una cultura empresarial expositiva, fueron causa de este pobre resultado que, asociado a la imagen exótica que los viajeros occidentales habían configurado desde tiempo atrás, proyectó la imagen de un pueblo anclado en un mundo pretérito. Esta fue precisamente la visión que los artistas extranjeros recrearon en sus obras, confirmando que imaginario visual y condicionamiento cultural influyen en la cristalización plástica y constante reinvención de los estereotipos culturales. Sin embargo, muchos españoles también fijaron esta imagen romántica: la de una nación sometida alternativamente a la idea dicotómica de un país luminoso, radiante y alegre y la de un territorio sombrío, absolutista y fanático; en definitiva, la de un pueblo apasionado varado en un pasado poético donde ninguna evidencia de modernidad tecnológica o contaminación cultural podían darse. Incluso, los espectáculos y actuaciones que especuladores foráneos y locales promovieron, se sirvieron de esta imagen exótica en pro del rédito económico. Así, la cultura visual viene a confirmar la constante interpretación reduccionista y simplista de la realidad heterogénea y plural del estado español.

ABSTRACT

This research focuses on the process of construction of Spanish identity at the 19th great Universal Exhibitions (London, 1851, 1862), Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), Vienna (1873), Philadelphia (1876) and Chicago (1893) analyzing the way in which these international contests contributed both to the perception of a hierarchical international order based on stereotyped political, economic, social, religious and cultural criteria; and, particularly, to the projection of the image of Spain in the eyes of the world at large. In this connection, the research has not dismissed the impact –on a more limited scale– of the Barcelona Universal Exhibition of 1888 as a counterpoint of national industrial power to the generalized romantic idea of the country that the other exhibitions usually generated.

As events of the past, World's Fairs promoted important social uses which highly contributed to shape cognitive representations of every collective or nation on the planet. Foremost among these is the incipient development of mass media, graphic arts and techniques for displaying exhibits, without forgetting traditional Fine Arts exhibitions and touristic merchandising. Whatever the case, since 1851, Universal Exhibitions appear to be prolific sources of images, ready for visual consumption as well as ideological learning.

Consequently, visual culture in the Universal Exhibition tradition proves to be an interesting field of research, on which it is necessary to go in depth in order to clarify reciprocal links between the coding of imageries and the construction of identities. Taking into account what has been just set out; the research has concentrated on the relationship between Spanish visual culture and the formation of a national identity at the crossroads where the boundaries of the Orient and the West seem to fade, discussing exoticism, opposing the terms of *center* and *periphery*, and examining the linking of Europe with America through Spain.

Concerning methodology, this doctoral dissertation mostly relies on archival research, gathering original documents and images of the time. All the visual and literary items as well as their subsequent implications are complemented by contemporary critical theory in the field and by the literature of the period.

The research evidence suggests that the Spanish delegation was essentially based on agricultural and mineral exhibitors, remarkably lacking in manufactured goods. Economic backwardness but also the lack of an entrepreneurship culture was usually the main cause of this poor outcome that –associated with the country's exotic image that occidental travelers had long made up–, projected the image of a people living in the past. That was precisely the image that foreign artists mainly recreated through their works of art proving that visual imagery and cultural conditioning determine the plastic crystallization and constant reinvention of cultural stereotypes through Art. Nonetheless, many of the Spanish artists also contributed to fix this romantic image, providing the West with what was expected of them: a nation that persistently revolved around the dichotomy of a radiant, brilliant and joyful country and a lugubrious, absolutist and fanatic realm; definitively, a passionate people stuck in a poetic past where no signs of technological modernity or cultural contamination could be found. Even the shows and performances that both foreign and local entrepreneurs displayed brought about the exotic image of Spain in pursuing an economic return. Thus, visual culture throughout the century confirms this (mis)conception of heterogeneous and plural Spain.

INTRODUCCIÓN

a) Objeto de estudio.

Las exposiciones universales constituyen uno de los acontecimientos más relevantes del siglo XIX, “radiografía” de la sociedad de su tiempo en palabras de Aimone y Olmo y, por lo tanto, fenómeno de interés imprescindible para comprender una época de gran trascendencia en la conformación de las identidades colectivas que han marcado el devenir histórico de estados como el español.

Precisamente, la investigación llevada a cabo se ha centrado en el análisis del imaginario visual hispano configurado en los concursos internacionales celebrados durante la segunda mitad del siglo XIX, tema de especial importancia para poder comprender el proceso de cristalización de una idea de *lo español* que se debate entre exotismo y *modernidad*, así como la proyección internacional de la misma; cuestión de gran actualidad, tanto en el plano interior, teniendo en cuenta la pluralidad cultural del Estado; como en el exterior, baste citar el uso tan frecuente en los últimos tiempos de la expresión “marca España”.

En concreto, se ha partido de la representación nacional en estos certámenes, centrándose en el componente visual de sus instalaciones, representantes, productos y obras de arte, trascendiendo la tradicional acepción de las Bellas Artes y entrando de lleno en el ámbito de la cultura visual, área que adquiere una cada vez mayor importancia en el campo de la Historia del Arte. Además, las imágenes no se limitan a lo físicamente perceptible, sino que se incluyen las descripciones de viajeros, cronistas, comisionados o periodistas –locales o foráneos– que reprodujeron por escrito las impresiones que aquellos certámenes despertaron en ellos, convirtiéndose sus testimonios en “postales” –visuales o conceptuales– de España y *lo español*.

En efecto, dada la escasez de testimonios visuales que han llegado hasta nuestros días, (pues muchas obras artísticas se han perdido y el desarrollo de los medios gráficos no era comparable al actual), estas crónicas y sus detalladas aportaciones constituyen una pieza clave para poder recrear la representación de la delegación española en aquellas “fiestas de la paz y del trabajo” que acogieron capitales como París, Londres, Viena e, incluso, Barcelona. Justamente, el certamen catalán se convirtió en un acontecimiento con el que España quiso demostrar ante el mundo *civilizado* su desarrollo industrial, su capacidad colonizadora y, en definitiva, su condición de gran potencia capaz de recuperar el prestigio perdido siglos atrás y de situarse en la senda del *progreso*, noción decimonónica que marcó la construcción de una identidad occidental basada en el desarrollo técnico, manufacturero, comercial y cultural, por oposición a la *barbarie* de los llamados “salvajes”. Es por ello que, si bien la investigación se centra en las denominadas *grandes* exposiciones universales del siglo XIX celebradas en Londres (1851 y 1862), París (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), Viena (1873), Filadelfia (1876) y Chicago (1893); también se hará referencia con frecuencia al certamen barcelonés de 1888 pues, aunque por sus dimensiones no sea equiparable con los anteriores, dada su trascendencia en el plano nacional, proporciona un elemento clave de comparación con la proyección de la imagen de España en el extranjero. Asimismo, la confrontación de fuentes españolas y foráneas que, como se acaba de indicar constituye el componente fundamental del corpus teórico de la presente investigación, permite cotejar las muchas veces contrastadas visiones que acerca de *lo español* se produjeron en el ámbito de las exposiciones universales decimonónicas, determinando una imagen de España que aún hoy puede encontrarse, por ejemplo, en el campo de la promoción turística, y que sigue siendo objeto del debate político nacional e internacional.

b) Metodología.

La investigación se centra, pues, en dos aspectos primordiales, uno teórico y otro práctico:

El teórico se dedica al estudio de las fuentes escritas en dos ámbitos cronológicos: el coetáneo a las propias ferias mundiales y otro actual, que atiende a las fuentes que durante los últimos más de treinta años han dedicado su atención al estudio de las exposiciones universales decimonónicas proporcionando un enfoque crítico al respecto.

Entre las fuentes literarias de la segunda mitad del siglo XIX, se han contemplado sus muy diversos géneros: desde la biografía y el libro de viajes, hasta el compendio teórico del comisionado y el informe del jurado internacional. En general, cualquier documento de la época es de especial relevancia al no haber llegado hasta nuestros días todo el material visual generado en el momento, especialmente en el caso de las primeras exposiciones universales de Londres y París de los años cincuenta y sesenta de aquella centuria. No siempre se ha conservado, por ejemplo, una colección fotográfica como la de The Free Library of Philadelphia con respecto a Filadelfia 1876 y, por consiguiente, las fuentes periodísticas, literarias y biográficas son de especial importancia para reconstruir el imaginario de aquel entonces. Tampoco se han dejado de lado obras literarias de ficción decimonónicas que, aunque aparentemente puedan no tener ningún vínculo directo con las exposiciones universales o puedan no coincidir en el tiempo de forma exacta con ellas, suponen un complemento de relieve para el estudio de dichos concursos –o el de la imagen romántica de España– al reflejar el pensamiento de la época que dio vida a tales eventos y conceptualizaciones.

Por su parte, el aspecto práctico, ha tenido como objetivo la búsqueda de documentación visual, en algunos casos más reducida y limitada a los grabados de las revistas o catálogos ilustrados de las exposiciones. De especial interés para conformar el imaginario visual del momento son las fotografías, vistas estereoscópicas –ya propias de fechas avanzadas de la segunda mitad de la centuria– y tarjetas postales, fechándose la edad de oro de estas últimas en torno a 1895 y, por lo tanto, coincidiendo en el tiempo especialmente con París 1900. También corresponden a este momento las fotografías de *amateurs* que han pasado a formar parte de álbumes privados. Estos casos son de especial trascendencia al implicar una elección personal llevada a cabo por el autor de la imagen a la hora de seleccionar el motivo de su encuadre. A las imágenes gráficas, se suman las de las propias obras de Arte expuestas en los recintos expositivos: lienzos, esculturas, todo tipo de piezas de Artes decorativas o las maquetas y pequeñas figurillas que, en el caso español, reproducían tipos populares en traje regional. Puesto que la investigación atiende especialmente a la cultura visual, también se han tomado en consideración desde los carteles anunciadores de determinados espectáculos, hasta objetos de uso popular, como el juego de la oca adaptado a la atracción del *trottoir roulant* de 1900.

En general, además de archivos como la Biblioteca nacional de España (BNE), el fondo antiguo de las distintas facultades de la Universidad Complutense de Madrid, el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, las bibliotecas del CSIC, del Museo Reina Sofía, así como la Bibliothèque Fornay de París, especializada en exposiciones universales decimonónicas –en la que se tuvo oportunidad de consultar abundante material de época durante un traslado temporal a la Université Paris VII Diderot como becario del Programa nacional de Formación del Profesorado Universitario–; es preciso destacar la importancia de las colecciones digitales, no sólo de la propia BNE, de la Bibliothèque nationale de France (BNF) o el Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM, CNUM), sino de numerosas universidades y centros de

investigación estadounidenses y norteamericanos, que han hecho posible acceder en línea a una cantidad de documentos que pretenden ser una de las principales aportaciones de la actual investigación, que trasciende el habitual marco geográfico hispano-francés para analizar la imagen de *lo español* en el ámbito anglosajón: The Library of Congress, The Getty Center Library, The New York Public Library, The Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign, The Illinois Historical Survey, The Free Library of Philadelphia, The U. C. Berkeley Libraries, University of California San Diego, UC Southern Regional Library Faculty, The University of Florida Library, The University of Michigan Library, The Allen County Public Library, Fort Wayne, Indiana; The Library of the John G. Johnson Collection, City of Philadelphia; The National Library of Canada, The University of Pittsburgh Darlington Memorial Library, The Boston College Library, etc., son algunos de los centros de los que se han podido conseguir fondos documentales para el estudio de las exposiciones universales del siglo XIX, en general; y de la proyección de la imagen de España en el exterior, en particular.

c) Actualidad del tema de investigación.

El estudio de las exposiciones universales decimonónicas ya fue objeto de volúmenes como el *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, publicado por Adolphe Démy a principios del siglo XX (París, Alphonse Picard et fils, 1907), por citar un ejemplo. Sin embargo, el tema comenzó a despertar el interés de la historiografía contemporánea a finales de la década de los setenta del siglo pasado. Desde entonces, su atractivo no ha hecho más que incrementarse, especialmente dada la relevancia que en los últimos años han cobrado los estudios acerca de la identidad. Prueba de la progresión internacional que este campo ha experimentado durante las casi cuatro últimas décadas son, entre otros y por orden cronológico, los siguientes títulos:

J. ALLWOOD, *The Great Exhibitions*, Londres, Studio Vista, 1977; P. GREENHALGH, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, 1988; A. BACULO, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici. Dal Crystal Palace alla White City*, Nápoles, Liguori, 1988; J. E. FINDLING, K. D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*, Westport, Greenwood Press, 1990 [ídem, *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, Jeferson, NC-Londres, McFarland & Co., 2008]; L. AIMONE, C. OLMO, *Le esposizioni universali, 1851-1900: il progresso in scena*, Turín, Umberto Allemandi, 1990; R. W. RYDELL, *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*, University of Chicago Press, 1991; B. SCHROEDER-GUDEHUS, A. RASMUSSEN, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1922*, París, Flammarion, 1992; R. W. RYDELL, N. E. GWYNN, *Fair Representations: World's Fairs and the Modern World*, Ámsterdam, VU University Press, 1994; P. L. BASSIGNANA, *Le feste popolari del capitalismo. Esposizioni d'industria e coscienza nazionale in Europa, 1798-1911*, Turín, Umberto Allemandi, 1997; J. ALLWOOD, T. ALLAN, P. REID, *The Great Exhibitions: 150 Years*, Londres, ECL, 2001; A. C. T. GEPPERT, M. BAIONI, "Esposizioni in Europa fra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni", número monográfico de *Memoria e Ricerca*, 17 (2004); C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE (ed.), *Exotiques Expositions... Les Expositions Universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*, París, Somogy Éditions d'Art, Archives Nationales, 2010 ; P. GREENHALGH, *Fair World: A History of World's Fairs and Expositions, from London to Shanghai, 1851-2010*, Winterbourne, Andreas

Papadakis Pubs, 2011; L. MASSIDDA, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milán, Franco Angeli, 2012; C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, L. HILAIRE-PÉREZ (dirs.), *Les expositions universelles: Les identités au défi de la modernité*, Presses Universitaires de Rennes, 2014; G. ABBATTISTA (ed.), *Moving bodies, Displaying nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions. Nineteenth to Twenty-first Century*, Turín, Edizioni Università di Trieste (EUT), 2014; F. EVANGELISTI, A. PES (eds.), *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea on Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, 18 (junio de 2014), <http://www.studistorici.com/2014/06/29/sommario-numero-18/> y G. L. FONTANA, A. PELLEGRINO (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015.

Que las exposiciones universales decimonónicas continúan siendo un centro de especial predilección historiográfica internacional y desde una perspectiva pluridisciplinar, lo demuestra la celebración de congresos internacionales como los del pasado 2014, *Les femmes dans les expositions internationales et universelles (1878-1937): Actrices et objets des savoirs*, desarrollado en el Institut d'études avancées de París, los días 23 y 24 octubre 2014; además del titulado *Esposizioni Universali in Europa. Attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie, 1851-1939/ World Exhibitions in Europe. Players, Publics, Cultural Heritage between Metropolis and Colonies, 1851-1939*, que tuvo lugar en la Sala dell'Archivio Antico, Palazzo del Bo y en el Aula Magna del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità – DISSGEA de Padua, los días 13, 14 y 15 de noviembre de 2014.

Asimismo las exposiciones universales del siglo XIX acaparan cada vez más la atención de los investigadores españoles, baste citar la sucesión de una serie de proyectos nacionales de investigación que ha tenido lugar durante los últimos quince años, como, en primer lugar, “España en París. La arquitectura de los pabellones y los visitantes españoles en las exposiciones universales, 1855-1900”, dirigido por Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (ref. BHA2000-0429-C04-03) e integrado en el proyecto “La participación española en las Exposiciones Universales de París, 1855-1937”, coordinado por Javier Barón Thaidigsmann. En él se enmarca además la tesis doctoral de Ana Belén Lasheras, *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*. En segundo lugar, cabe mencionar el proyecto dirigido por Luis Ángel Sánchez Gómez (Universidad Complutense de Madrid), “Imperios, pueblos y colonias en las exposiciones universales: una aproximación al caso español”, también financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (ref. BHA2003-02264); y, más reciente, “L'art hispànic fora d'Espanya: Exposicions, col·leccions i diplomàcia, 1850-1950”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. HAR2010-20145) y dirigido por Inmaculada Socias Batet (Universitat de Barcelona). También es preciso mencionar el proyecto dirigido por Sofía Diéguez Patao (Universidad Complutense de Madrid), “Los lugares del Arte: del taller del artista al espacio expandido en la sala de exposición” (ref. HAR2010-19406), que dedicó cierta atención al fenómeno de las exposiciones universales decimonónicas, entre otras actividades, en la jornada internacional *Identidad y cultura visual: Watching/ Constructing Realities*, organizada en La Casa Encendida de Madrid en octubre de 2013.

Evidentemente, las exposiciones universales continúan siendo un tema de investigación que mira hacia el pasado, pero que también es presente y continuará siendo motivo de estudio en el futuro, no sólo por la tradición de más de ciento cincuenta años de sus celebraciones, sino por

continuar marcando la actualidad internacional con citas como la del presente 2015 en Milán. Y es que la sempiterna novedad del tema radica, tal y como sugiere Guido Abbattista, en la persistencia del festejo de las ferias internacionales en un “escenario global, económico y cultural dominado por la mercadotecnia, las apariencias, la imagen y la representación”. Así pues, el estudio de las exposiciones universales constituye un asunto de primer orden que se muestra abierto a múltiples interpretaciones pues, de acuerdo con Umberto Eco, toda exposición es un fenómeno poliédrico y lleno de contradicciones, de ahí que pueda interpretarse desde múltiples puntos de vista, descubriendo que, aunque las interpretaciones sean diferentes, serán complementarias pero no contradictorias.

d) Aportaciones.

En función de la aseveración de Eco, la presente investigación pretende añadir al estudio de las exposiciones universales del siglo XIX y de la imagen de *lo español* una visión novedosa y complementaria al mismo tiempo acerca de los siguientes aspectos:

-En primer lugar, se plantea una panorámica general del fenómeno de los concursos internacionales decimonónicos, tomando en consideración todos los que han sido considerados como sus máximos exponentes: diez grandes exposiciones que marcaron la actividad expositiva de la segunda mitad del siglo XIX y en las que se aprecian unas constantes y una marcada evolución desde su nacimiento y durante sus primeros cincuenta años de trayectoria. De esta manera y con respecto a *lo español*, se intenta ir más allá del tradicional ámbito parisino y de la influencia de la percepción francesa en la configuración de la identidad hispana, buscándose una visión de conjunto que ponga en relación París y Londres, pero también Viena, Filadelfia, Chicago y, como contrapunto, Barcelona. La pretensión es ofrecer un panorama de la idea que de España se va generando en este escenario –y de cómo España participa del mismo–, apoyándose además en una serie de cuestiones clave e inherentes a la propia esencia de estas manifestaciones, de las que se propone una lectura transversal y pluridisciplinar.

-La ampliación de este recorrido geográfico y conceptual, no sería efectiva sin la introducción de nuevos referentes bibliográficos que trasciendan el tradicional cruce de miradas Francia-España. En este sentido, además de incluir el punto de vista británico se ha puesto especial énfasis en el análisis de las fuentes de época estadounidenses, complicando así el juego de miradas recíprocas que se genera en el escaparate internacional de las ferias mundiales.

-Por otro lado, en función del objeto de estudio ya reseñado, el análisis de las nociones asociadas a las exposiciones universales decimonónicas se va a apoyar fundamentalmente en los testimonios aportados por la cultura visual de una época en la que los nuevos medios de observación y reproducción gráfica de la realidad y de su interpretación artística suponen toda una revolución –véanse los microscopios, telescopios, cámaras fotográficas, procedimientos de impresión, etc.–, además de demostrarse la importancia que adquiere la direccionalidad de la mirada en la génesis de la emoción del público y la consecuente posible asimilación de ciertos mensajes predeterminados –de ahí el afán por explotar las vistas panorámicas desde ascensores, observatorios y globos cautivos, por ejemplo. En este contexto, en el que el desarrollo de los medios de transporte y comunicación periodística y postal se traduce en una democratización del acceso a la información, del viaje y de la asimilación de iconos artísticos, se ha tenido el afán de localizar el mayor número de imágenes que desde las Artes industriales y decorativas

hasta los carteles publicitarios han difundido la idea de *lo español* en un contexto *universal*, no sólo por cuanto respecta a las mismas exposiciones, así denominadas, sino también, en lo concerniente a su repercusión en el espacio y en el tiempo hasta hoy en día.

-Por último, se pretende reivindicar el papel jugado por el Arte y los imaginarios artísticos en el proceso de cristalización/reinvención/conformación de prejuicios, ideas preconcebidas y estereotipos culturales, así como su determinante repercusión en ámbitos de orden político, económico y social. La cuestión no es baladí ni se reduce al terreno de lo meramente anecdótico, a pesar de la superficialidad y poca trascendencia a la que con frecuencia queda relegada. La manera en que estas construcciones plásticas y conceptuales se originan, manifiestan e influyen en una determinada sociedad no hacen sino reflejar su propia idiosincrasia y su entendimiento del entorno y sus semejantes, adquiriendo una resonancia de primer orden asociadas a las grandes celebraciones oficiales que, no sólo en el caso de las exposiciones universales, sino en cualquier otro ámbito, se sirven de las identidades como instrumento de control político y segregación social.

e) Descripción de contenidos.

La investigación se ha dividido en tres amplios capítulos que pretenden ofrecer un panorama integral del fenómeno expositivo decimonónico, intentando analizar las distintas estrategias de comunicación visual –tomando en consideración tanto la imagen plástica como la generada por la literatura– que contribuyeron a la reproducción, consolidación, transformación y/o conformación de los imaginarios colectivos que determinaron el pensamiento de la sociedad occidental de la época. Su examen en profundidad se hace ineludible a la hora de llevar a cabo un diagnóstico acertado, no sólo de la realidad política, económica, social y cultural del siglo XIX, sino también de sus consecuencias, aún perceptibles en la actualidad. Además, en este contexto, se atenderá particularmente al modo en que la complejidad de un concepto heterogéneo y plural como es el de *lo español*, se traduce figurativamente, no solamente a través de las Bellas Artes tradicionales, la arquitectura y las reconstrucciones escenográficas, sino también por medio toda una serie de nuevos procedimientos gráficos y de reproducción masiva, desde el grabado hasta la fotografía, pasando por la postal o el *souvenir*.

Así pues, en el primer capítulo se intenta llegar a la esencia de las exposiciones universales entre 1851 y 1900, analizando la configuración de los imaginarios de poder que atañen a los distintos segmentos sociales implicados en su organización o que se vieron directamente afectados por ellas. Interesan las demostraciones de fuerza de las élites del mundo político y económico que promovieron o sancionaron su celebración –o la participación de una determinada delegación territorial–, siempre en pro de unos intereses espurios que tras la excusa de la instauración de una paz mundial, el intercambio intelectual y la mutua colaboración, buscaban la implantación universal de un liberalismo económico mediante el cual las grandes potencias occidentales pudieran dominar, si no políticamente, comercialmente el resto del planeta. Interesan las representaciones alegóricas, los programas iconográficos o las ceremonias de gran pompa y boato ideadas por los promotores, acontecimientos de marcado carácter icónico y de fuerte connotación ideológica. Incluso más allá de la oficialidad, resulta significativo comprobar cómo los mismos productos exhibidos por los expositores particulares aparecen imbuidos del pensamiento dominante, pensamiento que la reproducción gráfica y la descripción literaria universalizaron en lo que ha sido considerado como un primer paso

adelante en el proceso democratizador del Arte en la época contemporánea. Además de las aspiraciones políticas y de la deriva capitalista en las que se fundamentaron las ciudades utópicas de las élites occidentales –que no podrán dejar de atender a las necesidades del mundo obrero a medida que sus reivindicaciones vayan adquiriendo una mayor repercusión internacional–, no debe olvidarse el intento conciliador que entre religión y materialismo se produce en determinados ámbitos, así como las distintas estrategias que según los regímenes políticos se van a adoptar con respecto al *poder espiritual*, en principio reacio a participar en los concursos internacionales pero en los que paulatinamente irá jugando un papel más relevante, especialmente hacia finales de siglo y como manera de amparar la dominación colonial que mantenía el *poder terrenal* asentado en Occidente.

En este marco, España intentará mostrarse exteriormente como una potencia occidental que ha asumido plenamente los corolarios de *civilización* y de *progreso* que imperan entre las naciones tecnológicamente más avanzadas. Así se pondrá de relieve, por ejemplo, con motivo de los certámenes estadounidenses, donde el país pretenderá explotar su pasado ligado al *descubrimiento* de América para proyectar una imagen de prestigio internacional. Sin embargo, la mejor ocasión de demostrar internacionalmente su aptitud industrial sin necesidad de volcarse en el pasado, será la Exposición Universal de Barcelona de 1888, acontecimiento que el poder nacional y local aprovecharon para proyectar una imagen de unidad nacional bajo la monarquía, siendo instrumentalizado el certamen por cierta élite próxima al pensamiento liberal como manera de convertir a Cataluña en ejemplo a seguir por el resto del país, impulsándose una campaña mediática que no tenía otro objetivo más que acabar con los prejuicios y estereotipos existentes entre las distintas regiones españolas. Del mismo modo, España aprovechará cualquier éxito relativo en una exposición universal para repetir las mismas premisas mesiánicas con que –de forma paralela al apuntalamiento de un determinado sistema político– alimentar las esperanzas de inicio de un tiempo nuevo de esplendor y prosperidad, como en el caso de Filadelfia 1876 o la misma Barcelona 1888 –que coinciden en el tiempo con el inicio de los reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII (siendo regente su madre María Cristina de Habsburgo), respectivamente. No obstante, la imagen del país en la mayor parte de los concursos internacionales dejó con frecuencia bastante que desear, quedando la *marca España* condicionada por su idealización romántica, que no veía en ella más que un territorio exótico marcado por el apasionamiento político y religioso, así como por la pervivencia de costumbres bárbaras como la, así llamada, *fiesta nacional*.

Precisamente, en el segundo capítulo se pasa a analizar la configuración de las identidades culturales dentro de los polifacéticos escenarios de las exposiciones universales. Las élites del *centro* de la *civilización* se sirven de la imagen de prestigio que proyectan estos festejos para jerarquizar a los distintos colectivos contribuyentes, por medio de la comparación de sus respectivas delegaciones y en función de una hipotética progresión evolutiva que ubica a cada pueblo en un estadio de desarrollo diferente. La metáfora de la luz, cuyo referente inmediato se encuentra en el período ilustrado, justificará la superioridad de unas potencias sobre otras y en sus distintos ámbitos de influencia, especialmente el de los imperios coloniales. Los grupos indígenas de estos territorios, supuesto último eslabón de la cadena de la evolución humana, serán objeto de una caridad que justifica su sometimiento, al mismo tiempo que se convierten en testimonio de un mundo pretérito en proceso de extinción y cuyo último reducto no duda en explotarse económicamente, haciendo de ellos una atracción popular al servicio de un entretenimiento no exento de implicaciones ideológicas. En este contexto, es interesante contemplar las distintas manifestaciones de la representación de *lo español* en los recintos

expositivos, tanto por parte de locales como de foráneos, y según en qué momento histórico. España, amenazada por la sombra de lo exótico que continuamente planea sobre ella, opta entre las distintas imágenes del pasado poliédrico en el que se basa su contrastada identidad, encrucijada donde los límites entre Oriente y Occidente parecen difuminarse de forma desconcertante. Tanto los pabellones nacionales como los espectáculos taurinos y de baile flamenco, principalmente, reflejarán su heterogénea idiosincrasia y explicarán el que un estado que intenta mostrarse como plenamente occidental, parezca no escapar muchas veces a la categoría de *lo oriental*. Incluso su –normalmente endeble– representación manufacturera no escapará a una interpretación romántica por parte de los comentaristas extranjeros, todo ello en recintos donde *lo visual* se convierte en elemento prioritario de conformación de representaciones cognitivas que afectan a la comprensión universal de las relaciones humanas. A este respecto, es gracias a la multiplicación de perspectivas y puntos de vista que las ferias mundiales –trasuntos de un mapamundi tridimensional de elevado contenido simbólico– consiguen conferir un orden al aparente caos de la producción internacional, proceso a través del que el público que da vida a sus inmensos decorados de cartón piedra, infiere la doctrina del *progreso* –siempre dependiendo de su capacidad crítica, entre otros posibles condicionantes–, al mismo tiempo que experimenta la sensación de un doble viaje, centrípeto y centrífugo, real e imaginario, que le lleva a recorrer el mundo sin abandonar la exposición, y a tomar el recinto ferial como punto de partida de nuevos desplazamientos. En este sentido, no puede subestimarse el papel de las exposiciones universales como origen del fenómeno turístico contemporáneo atrayendo a millones de visitantes y promocionando los viajes ofertados por agencias como la de Thomas Cook. En lo concerniente a España, al mismo tiempo que muchos locales se aventurarán a desplazarse hasta las exposiciones parisinas, la imagen del país –ya afianzado entre los principales destinos turísticos, según Théophile Gautier– se verá condicionada por el imaginario artístico que los viajeros foráneos plasmaron en sus escritos y representaciones plásticas de la *realidad* española.

Justamente sobre la *plasmación* de esta *realidad* se discute en el tercer capítulo, dedicado a la visión de *lo español* en las Artes decorativas y Bellas Artes –protagonistas de los pabellones expositivos y, posteriormente, de las fotografías y grabados de los catálogos ilustrados; siempre entendiéndose su presencia en un contexto de alcance mucho mayor, en el que se escrutan los distintos procedimientos de inculcación pedagógica que tienen lugar durante la celebración de los certámenes internacionales; allí donde las nociones de una estética *verdadera* oscilan entre filantropía, patriotismo y rédito económico, toda vez que se perpetúan gracias a la creación de escuelas de diseño, museos de Artes industriales y muchas otras exposiciones derivadas de las universales: coloniales, nacionales, regionales, etc. Sea como fuere, a través de la creación artística exhibida en los concursos internacionales se vislumbran claramente las constantes iconográficas en la representación de *lo hispano*, cajón de sastre donde el realismo de los maestros del *Siglo de oro*, el universo cervantino, lo *alhambresco*, la monarquía de los Austrias, el *descubrimiento* de América, las costumbres folclóricas o un “tradicional gusto eclesíastico”, se amalgaman constituyendo una entidad de múltiples facetas, aunque, en general, relegada a un mundo pretérito sin atisbo de modernización; y reducida a una oposición dialéctica entre un mundo de luz, calidez y voluptuosidad, frente a otro siniestro, lúgubre, mísero y altivo. En definitiva, identidad dicotómica y caduca la que la imagen artística de *lo español* proyecta reiteradamente en el escenario de las exposiciones universales, y que obliga a reflexionar acerca de las ficciones culturales y su construcción, reproducción y reinención por medio de los imaginarios artísticos y sus posibles condicionamientos culturales.

CAPÍTULO I

IMÁGENES DE PODER.

1.1. CONCRECIÓN DE LA UTOPIÍA LIBERAL: DE CIUDADES EFÍMERAS Y TORRES DE BABEL¹.

La sucesión constante de modelos de perfecta organización social a lo largo de la historia no ha hecho sino implicar una cierta aunque paradójica *materialización intelectual* de la utopía, hasta el punto de que la realidad y ella misma han terminado por convertirse en dos aspectos complementarios de la propia naturaleza humana, haciendo imposible tanto el aislamiento absoluto de lo real como la negación de la existencia de lo utópico. Quizá por eso Oscar Wilde (1854-1900) afirmaba que no merecía la pena prestar atención a ningún mapamundi que no representara la utopía, al ignorarse en este caso el único territorio al que la humanidad siempre llega para partir inmediatamente hacia otro lugar aún mejor².

Sea como fuere, si la utopía puede llegar a alcanzar una concreción real, esto es posible en buena parte gracias a la creación plástica. Al margen del carácter intelectual y no necesariamente físico de toda obra de Arte, a menudo han sido los artistas quienes han materializado aquellos modelos de perfección que han surgido fruto de las aspiraciones humanas. El Arte se ha convertido así en el gran intermediario entre la realidad y la utopía, esos dos aspectos que a priori se señalan contradictorios aunque en realidad sean complementarios y se encuentren presentes en todo fenómeno humano³.

De este modo, distintos proyectos utópicos han podido llegar a cristalizar artísticamente con el paso de los años, aunque en ocasiones no haya sido sino para disiparse poco más tarde, a la manera de un espejismo pasajero. Es este el caso de las grandes exposiciones universales del siglo XIX, que consiguieron convertirse provisionalmente en *lugar de la utopía*, si bien, dado su carácter efímero, desapareciesen en breve, como si de un artificio engañoso se hubiera tratado – y, gran medida, así lo habían sido. Sin embargo, no todo se desvaneció con ellas y entre su legado, han quedado impresas en el imaginario colectivo –si es que no existen aún– las *torres de*

¹ Parte de este epígrafe fue presentado en el *II Seminario de Investigación y Transferencia del proyecto de investigación I+D “Los Lugares del Arte. Del taller del artista al espacio expandido en la sala de exposición (HAR2010-19406)”*, celebrado en Madrid el 15 y 16 de noviembre de 2012. Más tarde fue publicado en M. VIERA de MIGUEL, “Il ‘luogo’ dell’utopia: miraggi di civiltà e di progresso nelle esposizioni universali del XIX secolo”, en V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA (eds.), *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant’anni di studi*, Roma, Gangemi Editore, 2014, vol. II, pp. 816-821.

² O. WILDE, *El alma del hombre bajo el socialismo y notas periodísticas*, Barcelona, Público, 2010, p. 35. La factibilidad de la utopía queda patente en la afirmación de Tomás Moro (1478-1535): “El capitán Utopo me convirtió de *no isla* en *isla*”. Según Moro, la *soberbia* humana es el gran enemigo que aniquila cualquier intento de sociedad ideal y, por consiguiente, su conquista no queda de por sí fuera del alcance del individuo. T. MORO, *Utopía*, Madrid, Tecnos, 2006, pp. 131-134.

³ Como diría Erasmo (1466-1536): “es bien sabido que todos los asuntos humanos (...) tienen dos aspectos, en nada semejantes entre sí”. E. de ROTTERDAM, *Elogio de la locura*, Barcelona, Bosch, 1976, c. XXIX, p. 157.

Babel de una época que confió ciegamente en el *progreso* y en la *civilización* occidental. La torre Eiffel⁴, a la que Georges Seurat (1859-1891) confirió una interpretación estética que hubiera satisfecho a quienes criticaban la desnudez metálica de su estructura –tal vez hubiera que decorarla con placas de cerámica, decían– constituyó uno de los mejores testimonios de una utopía hecha realidad⁵. Mucho se hablaba de cuál sería la función que pudiera dársele a la torre –como si no tuviera ninguna– ¿Se convertiría en estación meteorológica o serviría militarmente como torre de vigilancia y comunicación?⁶ Y, no obstante, pocos apreciaron en ella lo que realmente fue: el emblema de una utopía transitoriamente materializada. La promesa del advenimiento de una nueva época, el símbolo de una nueva belleza, emblema a su vez del triunfo de la concepción positivista, liberal, cristiana, patriarcal e imperialista de una sociedad occidental que pretendía erigirse en ideal y modelo impositivo para el resto de la humanidad⁷.

⁴ En el proyecto de Eiffel “todo evoca el misterioso relato genesiaco, todo, excepto la materia con que está construida la torre”. E. PARDO BAZÁN, *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), en *Obras Completas*, vol. XIX, Madrid, Idamor Moreno, n. d., p. 200. Werner Plum llevó a cabo un interesante análisis de dicho texto bíblico determinando los factores comunes a las épocas de mayor industrialización de la historia de la humanidad. W. PLUM, *Exposiciones mundiales en el siglo XIX: espectáculos del cambio socio-cultural*, Bonn-Bad Godesberg, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1977, pp. 17 y ss., “La Torre de Babel, intento de una revolución industrial”. Tanto la Torre de Babel como la de Eiffel constituyen monumentos al futuro erigidos como símbolos reconocibles de una nueva era. La Torre Eiffel, junto con el Palacio de Cristal de Londres y la estatua de la Libertad de Nueva York, sería uno de los “símbolos babilónicos erigidos por la sociedad industrial europea en el siglo XIX”. *Ibidem*.

⁵ Justamente, la exposición de 1889, para la que la torre fue concebida, ejemplificaba la perfección con que la cerámica podía ser aplicada a la arquitectura. H. HAVARD, “Les arts industriels”, en *L’Art et l’Industrie de tous les peuples à L’Exposition Universelle de 1878, description Illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés*, Paris, Librairie Illustrée, s. d., p. 278 [Texto original: “Jamais l’application de la céramique à l’architecture ne s’est manifestée avec plus de variété, plus d’ampleur et plus d’ingéniosité qu’à l’Exposition de cette année (...)”]. La torre aparecerá asimismo representada en el *Autorretrato* presentado por Henri Rousseau, *el aduanero* (1844-1910) al Salón de los Independientes de 1890.

⁶ Así se especulaba en el momento, según nos han transmitido las crónicas literarias y periodísticas: “–¿Y de qué sirve esa bendita Torre? –preguntan algunos, en un arranque de utilitarismo”. PARDO BAZÁN, *op. cit.* (nota 4), pp. 211-212. “¿Es un enorme andamio, enmarañado laberinto de vigas férreas? (...) el esfuerzo culminante de la actual estética oficial (...), el triunfo de la inutilidad jactanciosa”. PICO de la MIRÁNDOLA [seudónimo de Ángel Vallejo Miranda, Conde de Casa-Miranda], “Crónica parisiense”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLV, 8 de diciembre, p. 335; asimismo su “papel vigía y militar” se considera en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7.916, 3 de junio, p. 5. Cfr. *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos. Apuntes recogidos y coleccionados por Maxiriath*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, p. 106.

⁷ Guido Abbattista incide en el valor del gran monumento arquitectónico como símbolo del “triunfo” en un escenario en el que, sin embargo, no puede dejarse de considerar el elemento humano, el cuerpo, la presencia física y movilidad de las gentes, en toda su variedad y desde el punto de vista del desplazamiento, el tránsito, la interacción, la *performance* o la emoción y disposición psicológica que, en parte, generan las impresiones visuales de lo que Abbattista describe metafóricamente como una forma de “network navigation”. G. ABBATTISTA (ed.), *Moving bodies, Displaying nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions. Nineteenth to Twenty-first Century*, Trieste, Edizioni Università di Trieste (EUT), 2014, pp. 10-14.

Significativas al respecto son las palabras de Juan Navarro Reverter (1844-1924), ingeniero del cuerpo de montes y jurado español en la Exposición Universal de Viena de 1873, cuando describe la gran *Rotonda* que coronaba el Palacio de la industria de dicho certamen vienés – espacio que hubiera perdurado físicamente en el tiempo de no haber sido destruido por un incendio en 1937. Los iconos monumentales de las ciudades efímeras decimonónicas respondían claramente al sentir de un tiempo nuevo marcado por su carácter práctico y fugaz:

“(…) la Rotonda es la expresión filosófica del progreso material del siglo; la Rotonda, falta de belleza estética, falta de proporciones, falta de los ropajes espléndidos del Oriente, de la sencilla elegancia griega, de la unidad artística de Roma, de la envoltura caprichosa de los árabes, dice al mundo que pasó el período del romanticismo de la piedra. (...) Dice que si la generación de ayer petrificaba su actividad en el edificio, la generación de hoy cambia la carreta en locomotora, la galera en vapor, el própio en chispa, el tiempo en oro. La Rotonda rompe con la tradición y atropella, con valentía la ley del gusto. La Rotonda es la carcajada del siglo XIX enfrente del trabajo incalculable, pero estéril, de las pirámides de *Gizeh* y de *Abukir*, el guante arrojado á los que ven en la bóveda plana del Escorial, ó en la torre inclinada, de Pisa, las columnas de Hércules del atrevimiento humano (...) Los monumentos antiguos son símbolos de la vida de los pueblos; son su tradición y su historia revelada á la posteridad. Por eso cada pueblo y cada época tiene su arquitectura y sus monumentos, que empiezan en el informe monolito y acaban en la Catedral gótica. (...) todas las civilizaciones (...) tienen su carácter propio en sus monumentos (...) como cada hombre tiene su fisonomía. Nuestro siglo no escribe ya su vida con mármoles y granito; la Rotonda es su fotografía. Ni es monumento, ni tiene arquitectura. Nace y muere hoy, no tiene mañana. No contará una historia, porque es una sílaba. Y es que ayer la palabra humana necesitaba *petrificarse* para transmitirse; hoy al imprimirse conquista la inmortalidad. ¿Para qué el *monumento* si existe el *impreso*? [sic]”⁸.

Y es que la Rotonda en 1873 o la Torre Eiffel en 1889, así como la noria de Ferris en 1893 o las distintas galerías de máquinas edificadas en los recintos expositivos de los certámenes internacionales decimonónicos, se convirtieron en insignia de una nueva época, la que soñaron las clases dirigentes que pusieron en marcha las grandes exposiciones universales. Así, durante los trabajos preparativos de la Exposición Universal de Chicago de 1893, se aseguraba que a medida que se erigía la *Ciudad Blanca* –tal y como el recinto fue denominado– se materializaba un sueño y se hacía de la expresión utópica “construir castillos en España” una realidad⁹.

⁸ J. NAVARRO REVERTER, *Del Turia al Danubio. Memorias de la Exposición Universal de Viena*, Valencia, José Domenech, 1875, pp. 142-144. Puede que Navarro se equivoque al no conferir a las nuevas construcciones la categoría de monumento pues, a pesar de la imprenta y aunque su carácter haya cambiado, las sociedades siguen estando necesitadas de sus propios símbolos. Sin embargo, es innegable que muy pocos elementos de las exposiciones universales decimonónicas se han conservado, en parte porque, desde un principio y salvo excepciones, habían sido proyectadas para desaparecer; y porque la temprana desaparición no impedirá su perdurabilidad en el imaginario colectivo gracias a la fotografía, los grabados, las representaciones pictóricas, dibujos, descripciones literarias impresas, la reproducción en serie de sus iconos por medio del *souvenir*, el sello o la postal, etc., que se convierten en propagandistas mundiales de una nueva concepción filosófica de la humanidad en un determinado momento de la historia. Al referirse a la dialéctica imprenta-monumento, Navarro reproduce la reflexión del escritor francés Victor Hugo (1802-1885). Vid. V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Bruselas, J. P. Méline, 1832, vol. II, p. 45.

⁹ J. RALPH, *Harper's Chicago and the World's Fair, the Chapter on the Exposition Being Collated from Official Sources and Approved by the Department of Publicity and Promotion of the World's Columbia Exposition*, Nueva York, Harper & Brothers Publishers, 1893, p. 136.

Efectivamente, estas urbes cosmopolitas –“arquetipos de modernidad”, según Mauricio Tenorio Trillo¹⁰– concretizaban una utopía que hoy nos permite reconocer un periodo histórico desde el punto de vista de las aspiraciones de uno de sus agentes sociales. Su desnudez, materialidad y carácter masivo traicionan el pragmatismo y el afán de rentabilidad y superación de las élites decimonónicas que, escudándose en el progreso moral que supone la búsqueda del interés general, idean esta nueva idea de lo grandioso para definir una identidad propia y diferenciada de la de sus predecesores. A través de ellas se manifiesta sin tapujos lo que Benjamin denominaría el “subconsciente” colectivo de un segmento social, que se presenta obscenamente sin ningún tipo de decoración que enmascare su pretendida modernidad¹¹.

1.1.1. Sustrato utópico y estructura social: artistas e ingenieros.

El ambicioso proyecto de las exposiciones universales remite en primer lugar a los diálogos que mantenían “el conservador” y “el innovador”, personajes en los que se desdoblaba el Conde de Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy (1760-1825), para exponer su doctrina del *Nuevo Cristianismo* durante el primer cuarto del siglo XIX¹². Aceptando el carácter divino de la revelación cristiana y asegurando que a través de su boca hablaba la voz de Dios, el personaje renovador hacía una crítica de lo que Saint-Simon denominaba “herejías cristianas” – catolicismo y protestantismo– así como del resto de planteamientos filosóficos más allá de la religión. Todo ello para demostrar la superioridad de ese “nuevo cristianismo” suyo, que podría entenderse como un perfeccionamiento del protestantismo, sin eliminar, por ejemplo, el papel de retóricos, músicos, pintores, escultores y arquitectos tan necesarios en la articulación material del culto cristiano, aspecto al que Saint-Simon otorgaba una gran importancia. A su parecer, el cristianismo quedaba reducido a un único principio: “los hombres deben comportarse como hermanos los unos para con los otros” y, por consiguiente, el objetivo de la sociedad no debía ser otro que el de acabar con la miseria moral y física del pobre. Dada la degradación del clero, que según Saint-Simon se había hecho especialmente manifiesta a partir del papado de León X (1475-1521); y dada la ambición de los representantes del poder terrenal, que imponían su ley a través del uso de la fuerza, aplastando a los menos pudientes para dar rienda suelta a sus caprichos y mantener a sus séquitos, era necesaria una nueva estructura social que pudiera hacer realidad ese único precepto. En opinión de Saint-Simon, frente al pacto sacrílego que *poder terrenal y espiritual* habían mantenido durante siglos, los auténticos cristianos, en esta nueva época, pertenecen a la clase laica, pues son éstos quienes más y mejor contribuyen a la mejora de la situación de los necesitados a través de los avances de la ciencia, la industria y las artes.

¹⁰ M. TENORIO TRILLO, *Artifugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 13-28.

¹¹ Walter Benjamin (1892-1940) consideraba que, en la arquitectura de nuevos materiales cuya presencia se esconde tras fachadas historicistas, “La construcción adopta el papel del subconsciente”. Sobre el vidrio, por ejemplo, afirma que “En la *Arquitectura de cristal* (1914) de Scheerbart aparece aún en el contexto de la utopía”. W. BENJAMIN, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 38. Citado en I. E. MALUENDA y E. ENCABO (eds.), *Nuevas naturalezas. La Estación Intermodal de Logroño. Ábalos+Sentkiewicz Arquitectos*, Madrid, Q! estudio, 2013, p. 16.

¹² C. de SAINT-SIMON, *Nouveau Christianisme. Dialogues entre un conservateur et un novateur*, París, Bossange père, A. Sautélet et Cie, 1825.

Ellos son quienes deben dirigir la sociedad acabando con la ociosidad de poderosos y la inutilidad de los ejércitos. Y es que, del mismo modo que las exposiciones universales son denominadas *fiestas de la paz y del trabajo*, Saint-Simon consideraba que la concordia era un requisito imprescindible para el desarrollo del nuevo cristianismo ya que, aparte de ser inherente al propio mensaje divino, aseguraba el bienestar del conjunto de la sociedad, favoreciendo su desarrollo material. La universalidad del cristianismo y la armonía social propiciarían el intercambio y el progreso del conjunto de la humanidad.

Por otra parte, el pensamiento de Saint-Simon encontrará su continuidad en la figura de Auguste Comte (1798-1857), para quien la historia del espíritu humano estaría dividida en tres fases sucesivas de continuo ascenso hacia el orden positivo, distanciándose progresivamente de lo sobrenatural y lo abstracto. Se trata de los estados teológico, metafísico y, por último, el real o positivo, estableciéndose en este último las bases de una nueva sociedad en la que la educación y el trabajo crean un nuevo orden de *progreso* donde, en definitiva, el científico y el industrial sustituyen al sacerdote¹³.

En consecuencia, estas nociones ideológicas responden al progresivo ascenso social de las nuevas élites burguesas que, además de principales agentes económicos, se irán haciendo con el poder político en Occidente a lo largo del siglo XIX. Ellas se identifican con esa nueva clase que ha de liderar al conjunto de la población frente a la aristocracia, el clero y el ejército; gracias a su trabajo, la sociedad podrá alcanzar el desarrollo material y moral que regenere su existencia¹⁴. Es esta la razón por la que harán todo lo posible por extrapolar su idea de *progreso*

¹³ T. HERMANN, J-C. MABIRE, “La croyance en la science”, en J.-C. MABIRE (dir.), *L'Exposition Universelle de 1900*, París, L'Harmattan, 2000, pp. 138-139. Cfr. A. COMTE, *Discours sur l'esprit positif. Ordre et Progres*, París, Siège de la Société positiviste, 1898. El español José de Castro y Serrano (1828-1896) denominaba al ingeniero “filántropo de esa nueva moral que se extrae del seno de las matemáticas, para honra del ingenio del hombre y desagravio del siglo XIX”. De él dirá lo siguiente: “¡Oh, tú, ingeniero; pródigo de la mente, que desgastas tu vida sobre la mesa de las ecuaciones y de los cálculos: á tí se te deben los progresos reales de la humanidad y la mejora de la condicion física del hombre. Tú sigues al filósofo socialista en sus luminosos estudios, no para emplear la luz que adquieres en diluir venenos sobre el alma del desgraciado, sino para precaver á ese desgraciado de los peligros de su pobreza y elevarlo á la condición de jefe inteligente de la materia bruta [*sic*]”. Un CABALLERO ESPAÑOL [José de CASTRO y SERRANO], “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XL, 24 de octubre, p. 651. Asimismo, a propósito de las visitas de los soberanos del planeta al Palacio de la Industria del concurso austríaco de 1873, el valenciano Navarro Reverter afirmará que se trata de “(...) la visita de los monarcas de la tierra á los monarcas de la industria; significaba el triunfo de la inteligencia sobre todos los obstáculos hacinados á su paso por la ignorancia durante siglos, y hoy sirviendo de cimientos á aquel símbolo colosal del progreso humano [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 416.

¹⁴ Las ceremonias oficiales celebradas con motivo de las exposiciones universales promovieron la alocución de discursos de gran interés a la hora de analizar las bases ideológicas de las élites organizadoras de los certámenes internacionales del siglo XIX. Así por ejemplo, en la ceremonia de entrega de recompensas de la Exposición Universal de París de 1855, el príncipe Napoléon –Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte (1822-1891)– anunciaba al emperador el nacimiento de una nueva aristocracia pues “en la Francia de nuestros días, la verdadera, la única nobleza se componía de los soldados y de los trabajadores que sobresalen”¹⁴. Además de asumir las tesis de Saint-Simon, el primo del emperador Napoléon III (1808-1873) hacía un guiño al que sería otro de sus principales apoyos junto con el clero durante el segundo Imperio: el ejército francés –y es que en la práctica no siempre los estamentos militar y eclesiástico quedaban relegados a un segundo plano, máxime en plena Guerra de Crimea (1853-

a la totalidad del planeta –y aquí entra en juego el liberalismo económico, la figura de Adam Smith (1723-1790) y su teoría de la *mano invisible*¹⁵: nada mejor para la consecución plena de sus aspiraciones económicas que un mundo que ha interiorizado perfectamente los presupuestos ideológicos de la *civilización* occidental, de manera que no existan trabas a la comercialización planetaria de una producción que viene a estar cada vez más determinada por los parámetros de la cantidad, rapidez y baratura.

En definitiva, esta síntesis de los planteamientos liberal y positivista va a cristalizar en las exposiciones universales que, a modo de nuevas ciudades ideales del siglo XIX, concretizan una nueva manera de entender el mundo. Sus imágenes, que también la modernidad gustó de representar, como en el caso de Édouard Manet (1832-1883) y su *Vista de la Exposición de París de 1867* (fig. nº), tal vez podrían sumarse a la serie de representaciones que del mismo tema se han ido sucediendo a lo largo de la Historia del Arte. No obstante, es preciso subrayar que en estas urbes del *progreso* el artista no va a jugar el papel secundario del testigo, sino que participará activamente en su propia construcción, dando forma con sus esbozos a los deseos de las clases dirigentes burguesas o intentando hacer valer sus propias propuestas¹⁶. Cada elemento

1856). *Rapports du jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. Le Prince Napoléon, Président de la Commission Impériale*, París, Imprimerie impériale, 1856, p. lxxix.

¹⁵ La riqueza económica de una población debe estar marcada por su producción material, que ha de estimularse mediante la división del trabajo y el libre comercio. El sistema se autorregulará ante cualquier desajuste. Sobre la repercusión de la obra de Adam Smith ya a principios del siglo XIX, véase –entre numerosas obras traducidas a multitud de lenguas– A. SMITH, *The Essays Philosophical and Literary*, Londres, Ward, Lock & Co., s. d.; J. JOYCE, *A Complete Analysis or Abridgment of Dr. Adam Smith's Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Cambridge, B. Flower, 1804; *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones, escrita en inglés por el Dr. Adam Smith y traducida al castellano por el Lic. D. Josef Alonso Ortiz, con varias notas y ilustraciones relativas a España*, Valladolid, Oficina de la Viuda é hijos de Santander, 1805 [sic]; D. STEWART, *The Works of Adam Smith, with an Account of His Life and Writings*, Londres, T. Cadell and W. Davies, 1812.

¹⁶ Al margen del discurso oficial, las exposiciones universales también ofrecerán un resquicio a las tendencias alternativas. Así pues, las propuestas se multiplican y frente a la visión académica que respeta el orden establecido y que se plasma en los inmensos cuadros de historia o en el realismo académico, nuevas miradas y planteamientos intentan abrirse paso, aunque hayan de exponerse en meros locales de entretenimiento al son de bandas de países exóticos, siempre al margen de los grandes palacios de Bellas Artes. Así lo testimonia, por ejemplo, la denominada *Suite Volpini*. Una serie de cincografías que, a modo de catálogo, acompañaban la exposición que Paul Gauguin (1848-1903) y los suyos realizaron en el *Café de las Artes* del señor Volpini dentro del recinto de la Exposición Universal de París de 1889. Además de la orquesta de la “Princesse Dolgorouki”, los asistentes podían descubrir en el local los trabajos del “grupo impresionista y sintetista” de Gauguin, Émile Bernard (1868-1941) y sus colegas. *Vid. Paul Gauguin vers la modernité*, The Cleveland Museum of Art, Van Gogh Museum, Ámsterdam, 2009-2010. Acerca de los pintores de vanguardia que hacen frente al academicismo dominante en el ámbito de los certámenes universales, es preciso destacar el nombre de Gustave Courbet (1819-1877) y su famoso pabellón del realismo abierto de forma paralela a la Exposición Universal de París de 1855. Al ser sus obras nuevamente rechazadas con motivo del certamen vienés de 1873, el artista expuso su *Entierro en Ornans* en la exposición de la Kunst-Verein austríaca. *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 11, 14 de junio de 1873, p. 170. Como sugiere, Maria Grazia Messina, la emulación de las muestras paralelas de Courbet y Manet en 1855 y 1867, respectivamente, estaría bien presente en el ánimo de Gauguin en 1889, quien contó además con la entusiasta crítica de Albert Aurier (1865-1892) en *Le Moderniste*, publicación a la que él mismo contribuía con sus escritos. Demostraba así Gauguin ser

constructivo, decorativo o expositivo, constituía una pieza más dentro de un escenario altamente predeterminado. Se trataba, pues, de fragmentos de por sí significantes, que se engarzaban configurando un todo representacional dotado de sentido propio: una operación que Sylviane Leprun (-2011) denominó “bricolaje cognitivo”¹⁷.

Y, aún así, la consideración del artista va a ser de mayor relevancia, ya que éste no sólo debía formar parte junto con sabios e industriales de la nueva clase preponderante, sino que el propio Saint-Simon le otorgaba el papel más destacado en la estructura social al afirmar que:

“Los artistas, los hombres de imaginación, abrirán la marcha, proclamarán el futuro de la especie humana, desarrollarán la parte poética del nuevo sistema. Que los artistas trasladen el paraíso terrestre al futuro y este sistema se desarrollará prontamente”¹⁸.

Puede afirmarse entonces que el Arte va a jugar un papel protagonista en el contexto de los concursos internacionales decimonónicos: y no sólo desde el punto de vista de la ideación y la creación artística, sino también como materia de conocimiento que ha de servir para mejorar la instrucción pública y elevar la calidad de los útiles de consumo. Justamente, ya en la primera exposición universal celebrada en Londres en 1851, se va a subrayar su aplicación a todo el conjunto de la producción humana. John Tallis (1816-1876) en su *Tallis's History and Description...*, indicaba que los objetos seleccionados para la muestra gratificarían siempre a los amantes de las formas bellas y los diseños elegantes. Así, en el Palacio de cristal el “toque del poeta” debía convertirse en la guía del gusto que nos acerca a la consecución de un sueño, ese que embellece la vida cotidiana rodeándola de objetos de gran belleza¹⁹. Es también en Londres, en ese mismo 1851, cuando se premia el ensayo *The Exhibition as a Lesson in Taste –La exposición como una lección de gusto–* redactado por el artista e historiador del arte, Ralph Nicholson Wornum (1812-1877) y publicado en el *The Art-Journal Illustrated Catalogue...*²⁰. El autor ofrece un análisis del arte ornamental que mira a una mejora cualitativa en la producción manufacturera, proponiendo la aplicación del estilo clásico del primer Renacimiento como la mejor manera de lograrlo. A partir de este momento, como se irá viendo más adelante,

consciente de la necesidad de promocionarse, precisamente cuando el *Ángelus* de Millet (1814-1875) acababa de ser subastado por más de 500.000 francos. M. G. MESSINA, “Paul Gauguin, all’Exposition Universelle de 1889: I disegni dell’Album Walter”, en *Storia dell’Arte*, 74 (1992), pp. 104-105.

¹⁷ S. LEPRUN, “De l’amulette au monument. La scénographie dans les expositions: une histoire de proportions”, en C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE (ed.), *Exotiques Expositions... Les Expositions Universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*, París, Somogy Éditions d’Art, Archives Nationales, 2010, pp. 48-63.

¹⁸ T. HERMANN, “L’Exposition Universelle, un reflet de la philosophie Saint-Simonienne”, en MABIRE (dir.), *op. cit.* (nota 13), p. 110.

¹⁹ J. TALLIS, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, Londres y Nueva York, John Tallis & Co, 1851, vol. I, p. iv.

²⁰ R. N. WORNUM, “The Exhibition as a lesson in taste”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue of the Industry of all Nations*, Londres, George Virtue, 1851. Ralph Nicholson Wornum también desempeñó cargos administrativos (“keeper”) en la National Gallery de Londres. Cfr. S. LEE (ed.), *Dictionary of National Biography* (volumen 63: Wordsworth-Zuylestein), Londres, Smith, Elder & Co., 1900, pp. 31-32.

el valor estético del arte aplicado a los productos de la industria se añade a la confianza en el *progreso* como el modo más efectivo de mejorar las condiciones de vida de la sociedad.

1.1.2. Circulación del conocimiento y desarrollo tecnológico: hacia la igualdad social y la felicidad del individuo.

En conexión con todo lo anterior, puede señalarse que durante el período de celebración de las grandes exposiciones universales del siglo XIX existió una confianza generalizada en que el flujo incesante de conocimiento, impulsado por estos certámenes en todas direcciones y sobre todos los ámbitos del saber, contribuiría a la mejora de la condición humana gracias a una difusión de las ideas que permitiría, sobre todo a las personas más desfavorecidas, aumentar su cultura general y, paulatinamente, ir equiparándose a las clases sociales más elevadas. A este respecto y a propósito de la Exposición Universal de Londres de 1851, la *Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition* enfatizaba el carácter nivelador de los concursos internacionales, fenómeno que optimizaría especialmente el desarrollo existencial del humilde:

“En este gran marco de inteligencia y bienestar, los más pobres de los nuestros reciben lo mismo, quizás de manera más amplia, en proporción, que los más ricos del país; porque es gracias al estímulo dado a la energía y carácter emprendedor del mundo que ellos deben esperar mejorar su condición y ascender en la escala social”²¹.

No obstante, la mejora de las condiciones de vida de la sociedad no sólo sería consecuencia de la facilidad de acceso al conocimiento que los certámenes internacionales favorecerían, sino que la presencia de la maquinaria generaba la ilusión de un futuro utópico en el que la vida de los trabajadores se encontraría exonerada de gran parte de su carga laboral, pudiendo llevar así el individuo una vida contemplativa que elevaría espiritualmente al conjunto de la humanidad. En la recopilación de las fuentes que el crítico y anticuario Charles Wentworth Dilke (1789-1864) poseía acerca de la Exposición Universal de Londres de 1851, no sólo se citan los títulos de las obras de su biblioteca personal, sino que, en ocasiones, se transcriben fragmentos de las mismas. Entre ellas, se encontraba la *Memoria...* del comisario español, Ramón de la Sagra (1798-1871), de la que se reproducen unas líneas en las que el autor destaca las ventajas de la introducción de la tecnología pesada en el sistema productivo²². Según De la Sagra,

“(...) esta circunstancia no puede sino producir una revolución total de la condición social de las naciones del futuro, en cuanto la producción y transformación de materias primas en artículos de consumo requerirá del hombre sólo una pequeña parte de su inteligencia. De aquí en adelante, el trabajo

²¹*The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851*, W. M. Clark, Londres, 1852, p. 1.

²² *Memoria sobre los objetos estudiados en la Exposición Universal de Lóndres y Fuera de Ella bajo el punto de vista del adelanto futuro de la Agricultura é Industria Españolas. Presentada al Excmo. Señor Ministro de Fomento por Don Ramon de la Sagra Comisionado por S. M. y miembro del Jurado. Primera Parte. Materias Primeras resultantes de la Agricultura, la Economía Rural y la Minería [sic]*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Fomento, a cargo de D. S. Compagni, 1853. Aparece citada y extractada en *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851, Catalogue of a Collection of Works on, or Having Reference to the Exhibition of 1851, in the possession of C. Wentworth Dilke*, Printed for Private Circulation, Londres, W. Clowes and Sons, 1855, p. 70.

dejará de ser doloroso, incesante y frustrante, y los esfuerzos para el sustento de vida, al no requerir el sacrificio de todo el tiempo del productor, permitirán que su mente se dedique a sí misma a las ideas sublimes que constituyen nuestra existencia moral”²³.

Evidentemente, estas promesas de mejora social también serían extrapolables al contexto español. De hecho, el mismo Ramón de la Sagra vaticinaba un futuro utópico para España gracias a la positiva repercusión de su participación en esa misma *Great Exhibition*. A su parecer, el país podría verse beneficiado en gran medida por la celebración del certamen, ya que el concurso le permitiría conocer de primera mano los avances que se estaban produciendo en el resto de los países, siempre con el fin último de poder conciliar algún día el binomio *progreso y felicidad*, así como los conceptos de *orden y libertad*:

“En efecto, debiendo ellas [las industrias representadas en la exposición de 1851] dar a conocer el estado real en que cada pueblo se hallaba, podría deducirse lo que al nuestro faltaba para igualar a los demas en aquellos ramos para los cuales reúne condiciones orgánicas de vitalidad y energía; comprendería igualmente cuáles industrias estaban arraigadas en otras naciones, y cuya imitación, por lo tanto, sería estéril o ruinosa; aprendería a sacar buen partido de lo que abundantemente posee; corregiría en fin sus prácticas atrasadas y destruiría sus añejas preocupaciones (...) el Gobierno podría deducir las medidas convenientes para dar una impulsión sabia y vigorosa al desarrollo futuro de nuestras fuerzas vírgenes (...) Así salvaría al nuestro [España] de los escollos en que aquellos [otros países] navegan, encaminando el movimiento y la acción de las fuerzas colectivas hacia el gran resultado (utópico aún en las naciones ahora más civilizadas) que haga compatibles, el *progreso material* con la *felicidad del pueblo* y la LIBERTAD INDIVIDUAL CON EL ORDEN en las sociedades [sic]”²⁴.

²³ *Ibidem*. De la misma manera se expresará años más tarde José de Castro y Serrano, para quien la máquina iba a conseguir armonizar las tesis opuestas de los economistas partidarios de la división del trabajo y de los socialistas de la Internacional: “Decían que en la división estaba la fuerza de la industria, y que en la fuerza de la industria se hallaría la dignidad humana; siendo así que en la división lo que se ha hallado es el embrutecimiento, y que de la fuerza de la industria lo que ha salido hasta ahora es la *Internacional* (...) Si la máquina es la que dentro de sí divide el trabajo, y al dividirlo lo perfecciona y lo abarata, el hombre asciende a la categoría de director de la materia bruta; comienza, prosigue y remata la obra; ensancha el límite de sus conocimientos, generaliza sus aptitudes, multiplica sus facultades, engrundece su propia razón y satisface su vanidad creadora. Del modo que maneja aquella máquina, puede manejar otra diferente; en vez de la vida de taller, puede instituir la vida de familia; en lugar de eternizarse en la esclavitud de la ignorancia, puede obtener la independencia del ejercicio de su ingenio [sic]”. Un CABALLERO ESPAÑOL, “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLI, 1 de noviembre, p. 662.

²⁴ R. de la SAGRA, *Memoria sobre los objetos estudiados en la Exposición Universal de Londres y fuera de ella, bajo el punto de vista del adelanto futuro de la agricultura é industria españolas*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Fomento, 1853, pp. xxviii-xxix. La identificación de civilización y felicidad era habitual, tal y como se podrá apreciar más adelante a partir de las declaraciones del presidente de la República francesa Émile Loubet (1838-1929) a propósito de la Exposición Universal de París de 1900, o de la descripción de Barcelona que lleva a cabo Juan Navarro Reverter de camino a Viena en 1873: “Barcelona, con diez años de paz, no sería la Marsella de España, sería otra Marsella como la de Francia. Tiene poderosa agricultura, tiene espíritu industrial, tiene hábitos de trabajo, tiene el genio del comercio, tiene, en fin, patriotismo; desarrolla y protege multitud de sociedades que forman a su cabeza, que dirigen su movimiento, que encarnan sus aspiraciones, y vigilan su bienestar y su progreso. Con estos elementos se vive en la civilización, con estos elementos alcanzan los pueblos la menguada felicidad que en la materia cabe [sic]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 13.

De esto modo y gracias al conocimiento y a la tecnología, el proyecto utópico de las élites organizadoras de los certámenes internacionales no sólo aspiraba a lograr una igualdad *de facto* entre clases sociales, sino que también se proponía conseguirla entre las distintas naciones participantes, a pesar de los distintos estadios de civilización en los que se encontrasen y siempre siguiendo el buen ejemplo de las potencias industrializadas. Así, con motivo de la exposición parisina de 1867, el comisionado estadounidense Elliot C. Cowdin indicaba:

“(…) Pero nos lleva a esperar, como un resultado de la Exposición, que los gérmenes de emprendimiento que existen en todas las naciones serán estimulados para desarrollarse a sí mismos en aquellas regiones donde permanecen dormidos, por el ejemplo de aquellos países que marchan a la cabeza del progreso”²⁵.

Con respecto a la instrucción pública, que la felicidad pasaba por la educación del pueblo para conseguir un mayor desarrollo económico del estado y, por lo tanto, un bienestar generalizado, es una idea en la que se basa la celebración de las exposiciones universales decimonónicas y que se manifiesta en el pensamiento de las elites ilustradas de la segunda mitad de siglo. Así pues, veinte años más tarde de la celebración de la *Great Exhibition* y con relación a la falta de inversión del estado español en la protección de las artes –poniendo como ejemplo el “malogrado” estado en el que se encontraba el museo de San Juan de Barcelona–, Josep Puiggarí (1821-1903) criticaba el retraso de España a la hora de organizar concursos industriales y artísticos, exponiendo la necesidad de fomentar la instrucción pública a través de una mejora del sistema educativo y del acondicionamiento de museos e instituciones que llevasen a cabo una labor divulgativa. De ahí que pueda afirmarse que exposiciones, difusión del conocimiento, *civilización*, avance tecnológico y felicidad constituían todo un auténtico círculo vicioso:

“(…) cuando otras naciones celebran grandiosos certámenes para glorificar al ingenio y á las artes, y cuando nuestros propios gobiernos han hecho algun esfuerzo de reglamentacion, viendo la necesidad de impulsar tantos conocimientos como nos faltan, sin los cuales no cabe civilizacion, ni legitimo progreso, ni sólidas bases dirigidas á labrar la riqueza, y por consiguiente, la dicha de los pueblos [*sic*]”²⁶.

Precisamente en ese mismo 1873, coincidiendo con la Exposición Universal de Viena, el inventor Joe Vincent Meigs (1840-1907), el que sería autor del proyecto de ferrocarril elevado Meigs, destacaba la importancia del departamento de educación del certamen austríaco, que “no puede sino inspirar gran esperanza para el futuro de la humanidad”²⁷. Para el comisionado estadounidense, “ninguna escuela nacional podría ser mejor que tal exposición”:

“(…) y estoy seguro de que ningún visitante, consciente de las necesidades de la vida y el bienestar de sus semejantes, podría ir a tal exposición sin sentir la estrechez de su experiencia previa, y ganando nueva vida, luz y vigor en su propia ocupación peculiar”²⁸.

²⁵ E. C. COWDIN, *Paris Universal Exhibition of 1867. An Address Delivered before the N. Y. State Agricultural Society, at the Annual Meeting in the Capitol at Albany, February 12, 1868*, Albany, Chas. Van Benthuysen and Sons, 1868, p. 31.

²⁶ J. PUIGGARÍ, “Museo arqueológico de Barcelona”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLVI, 8 de diciembre, p. 748.

²⁷ J. V. MEIGS, *General Report upon the Exposition at Vienna, 1873*, Washington, Gibson Brothers Printers, 1873, p. 62. Cfr. J. V. MEIGS, *The Meigs Railway*, Boston, C. H. Whiting, 1887.

²⁸ *Ibidem* (1873), p. 62.

Sin embargo y como se ha dicho, el progreso moral de los pueblos también pasaba por el desarrollo tecnológico, y a este respecto no se puede olvidar una de las grandes atracciones de las exposiciones universales del siglo XIX: la máquina en funcionamiento. Aunque este asunto se retomará más adelante, baste recordar ahora la descripción que Louis Reybaud (1799-1879) proporcionaba en su *L'Industrie dans l'Europe*, significativa de la sorpresa y conmoción que experimentaron los visitantes de la Exposición Universal de París de 1855 ante la maquinaria allí exhibida: esos cuerpos cuya vida era preciso conocer; cuya anatomía, a través de sus propias fiestas y representaciones, hacía admirar el intelecto del hombre tanto como la naturaleza²⁹.

Si este aspecto de los grandes certámenes internacionales del siglo XIX hace pensar directamente en la figura saint-simoniana del científico o el industrial, el artista no va a permanecer al margen. Su capacidad imaginativa y su fantasía desbordante abrirán el camino hacia nuevas utopías, que finalmente resultaron no serlo tanto, como bien demostraron las novelas de Jules Verne (1828-1905) o los escritos y dibujos de Albert Robida (1848-1926), con sus variados aeroplanos, submarinos, circuitos eléctricos y torres de alta tensión³⁰. Es cierto que no todas sus oníricas predicciones se han hecho realidad, pero esto no quiere decir que no se hayan materializado en parte y que no puedan continuar haciéndolo. Bien claramente confesaba el político español José Emilio de Santos (1820-) que los certámenes universales despertaban en él el deseo de mirar a través del “caleidoscopio de lo futuro”:

“Yo tengo sed de ver esto y otras cosas que se dibujan en el espacio y que se adivinan dentro del caleidoscopio de lo futuro, y por eso no me satisface lo que tengo ante mi vista; busco en mi aspiracion lo venidero, lo que hoy es fantástico y lo que el siglo que viene será real. ¿Cómo será la humanidad destinada á disfrutar estas ventajas? [sic]”³¹.

Podría responderse a la pregunta de De Santos, del mismo modo que se hizo en la época: asegurando que el desarrollo industrial favorecería el entendimiento de todos los pueblos, puesto que en la exhibición material de la técnica se fundamentaba la reunión de todas las naciones para celebrar el *progreso* conjunto de la humanidad. El escritor y bibliógrafo español Manuel Ovilo y Otero (1826-1885) se expresaba en los siguientes términos en su *Guía del viajero...* de 1862, año de celebración de la segunda Exposición Universal de Londres:

“¡Conjunto singular, extraordinario, nunca visto; asamblea heterogénea, fenomenal, fortuita; variadísima en apariencia, diversa en lenguas, diversa en costumbres, opiniones y sentimientos; la utópica filantrópica de la fraternidad universal, convertida, en fin, en realidad por medio de la industria, los vapores, los ferro-carriles y el telégrafo! (...) La inauguración de la Exposición universal de 1862 se ha verificado con la mejor forma y las cuarenta mil personas que han asistido á esta ceremonia no podrán borrar por mucho tiempo de su memoria un espectáculo majestuoso y fecundo en esperanzas para la paz de las naciones, el bienestar social y los progresos de la humanidad [sic]”³².

²⁹ L. REYBAUD, *L'Industrie en Europe*, París, Michel Lévy frères, 1856, pp. 42-43.

³⁰ A. ROBIDA, *La vie électrique: le vingtième siècle*, París, Librairie Illustrée, 1892.

³¹ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 7), p. xix. En este caso De Santos no se deja llevar por la euforia que despertaron las ferias mundiales y no oculta su escepticismo: “Misterios son estos que teme el alma descifrar, acaso por no herir el deseo con un desengaño mas [sic]”. *Ibidem*, pp. xix-xx.

³² M. OVILO y OTERO, *Guía del viajero español en Londres, 1862*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1862, pp. 67-68 y 72-73.

A su vez, también con motivo de la Exposición Universal de París de 1867 se insiste en que la dimensión moral del certamen constituía el aspecto más destacado del mismo y el que lo haría trascender históricamente. De ahí que el perfeccionamiento de la técnica no podría ser efectivo sino repercutiendo en la mejora de las condiciones de vida de la sociedad:

“Pueden constatarse grandes mejoras ya realizadas y percibir horizontes de gran luminosidad y ventajas para poner manos a la obra de perfeccionamiento social a todos *los hombres de buena voluntad*”³³.

En resumidas cuentas, educación y avance tecnológico condensaban las expectativas de perfección social depositadas en el *progreso*, tal y como era entendido por saint-simonianos y positivistas. Y es que, como se ha puesto de manifiesto, el espectáculo de las exposiciones universales decimonónicas gravita constantemente sobre aquellos discursos filosóficos que habían determinando el pensamiento de una época marcada por el advenimiento de una nueva clase social. Libertad individual y felicidad, orden positivo y *progreso*, coincidirían plenamente con tales planteamientos: solamente era necesario que fueran asumidos por el conjunto de las naciones. Por consiguiente, la organización de los concursos internacionales decimonónicos no respondía sino a un nuevo intento de globalización mundial basado en una homogeneización cultural que garantizase la paz internacional y el pleno desarrollo de los intereses mercantilistas de los grandes estados productores. El “estimarse y amarse” no finalizaría cuando la exposición hubiera desaparecido para siempre, sino que la “misión civilizadora” se prolongaría tras la vuelta de los expositores y visitantes del certamen a sus respectivos lugares de origen, momento en el que transmitirían sus impresiones a sus compatriotas (labor que la imagen gráfica y la descripción literaria, en sus muy distintas formas, contribuirían a reforzar). Así pues, tal y como se aseguraba en 1873, más de veinte años después de la primera celebración londinense,

“Estamos convencidos de que cuanto más universal sea el carácter de la Exposición de Viena, más se verá a pueblos diferentes, por la lengua, por las costumbres, por el origen, agruparse, reunirse, tratarse; más tendrán que ganar la paz universal y la futura armonía de las naciones de este trato mutuo, donde los individuos aprenden a estimarse y amarse, y se llevan después estos sentimientos a sus lugares de origen para propagarlos y generalizarlos. Bajo este aspecto, la Exposición de Viena desde luego que no fracasará en su alta misión civilizadora”³⁴.

Misión que no desaparece en los siguientes certámenes, en los que la presencia de las masas será cada vez mayor hasta el punto de que la Exposición Universal de Chicago de 1893 será considerada la “Universidad mundial de la democracia”. A este respecto, John Brisben Walker destacaba el enorme cambio que el concurso provocaría en el pensamiento de la población, ocupándose de diferenciar las ramas del curso de instrucción popular que la exposición suponía, no sólo en cuanto a los conocimientos teóricos se refiere, sino en lo concerniente a valores

³³ A. de SAINT-YVES, “Monuments et Spécimens d’architecture élevés dans le parc du Champ-de-Mars”, en M. CHEVALIER (dir.), *Exposition universelle de 1867 à Paris, Rapports du jury international*, París, Paul Dupont, 1868, vol. 1: Groupe I, classes 1 à 5, p. 249.

³⁴ F. KOHN, “La participation des puissances étrangères à l’Exposition”, en *Moniteur de l’Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, 15 de abril de 1873, p. 3.

humanos como el gobierno del pueblo, la fraternidad universal, la igualdad de la mujer, la aplicación de la ciencia al interés público o la apreciación general de *lo bello*³⁵.

Gracias a la difusión de este saber y principios éticos, se conseguiría alcanzar una mayor paridad social, también desde el punto de vista material, y es que, tal y como señalaba el ingeniero, diplomático, poeta y novelista Arthur Sherburne Hardy (1847-1930) durante dicha celebración colombina de 1893, la monotonía de la uniformidad era la prueba palpable de la nivelación de clases y la generalización del bienestar –al que iba asociada, sin duda, la felicidad:

“la uniformidad de aspecto es el signo de la uniformidad de condición. Diferencia en el vestir es diferencia de grado. El espectáculo del pasado significa la guerra de raza y condición, y toda esta monotonía es el símbolo externo de una mayor libertad, de una propiedad más rica, de un nivel de comodidad y una felicidad más elevados, una repartición más justa del mundo”.

Y aunque Sherburne Hardy reconocía que aún no todo era perfecto, lanzaba la siguiente pregunta: ¿quién de nosotros volvería a nacer veinte, diez, cinco siglos, un sólo siglo atrás? Cuestión retórica que dejaba entrever la confianza ciega en un momento de máximo esplendor en la línea de progresivo avance de la humanidad³⁶.

1.1.3. Milenarismos y profecías mesiánicas: el inicio de una nueva era.

Evidentemente, la tan ansiada concordia universal imprescindible para el feliz y equitativo desarrollo material de los pueblos hacía pensar en el advenimiento de una nueva era de paz internacional y distribución igualitaria de la riqueza. De ahí que, a pesar de la brevedad de su existencia, las exposiciones universales decimonónicas no sólo consiguiesen materializar transitoriamente un sueño, sino que constituyeran la prueba fehaciente de que su realidad aparente acabaría por convertirse en definitiva, en tanto en cuanto representación de aquello que estaba por llegar. Como señala Serge Gruzinsky, toda tentativa globalizadora conlleva un cierto mesianismo, impulsado por parte de los poderes interesados en alcanzar la homogeneidad cultural necesaria para la consecución de su propósito³⁷ y, en este caso concreto, podría afirmarse que esta tendencia va a agudizarse a medida que se aproxime el año 1900, para el que París se tenía reservada, como no, una nueva exposición universal superior a cualquiera de las anteriores. Baste recordar el discurso del Presidente de la III República francesa Émile Loubet (1838-1929) con motivo de la inauguración del certamen:

“Estoy convencido de que gracias a la afirmación perseverante de ciertos pensamientos generosos que el siglo que termina ha retenido, el siglo XX verá lucir un poco más de fraternidad, con menos miserias en

³⁵ J. B. WALKER, “Introductory: The World’s College of Democracy”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, nº 5 (Septiembre 1893), “A World’s Fair Number”, p. 520.

³⁶ A. SHERBURNE HARDY, “Last Impressions”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XVI, nº 2 (diciembre de 1893), “A World’s Fair Number”, p. 198.

³⁷ S. GRUZINSKI, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México D. F., Fondo de cultura económica, 2010, pp. 438-439.

todos los órdenes; y de que, muy pronto, puede ser, habremos superado un estadio importante en la lenta evolución del trabajo hacia la felicidad, y del hombre hacia la humanidad”³⁸.

Sin embargo, no es necesario esperar hasta el tránsito de una centuria a otra para toparse con esta creencia de corte milenarista en la sociedad occidental. Por si cupiera alguna duda y hasta para los más escépticos, cada certamen va a convertirse en un oasis de esperanza, donde el capitalismo y el librecambio serán idealizados, apareciendo depurados de aquellas controversias y paradojas que, como toda propuesta ideológica pura –en cuanto modelo homogéneo que pretende erigirse frente a la heterogeneidad–, conllevan indefectiblemente en sí mismos. Significativas a este respecto son las palabras del escritor y crítico francés Jules Janin (1804-1874), cuando describe el Palacio de cristal como un ejemplo de perfección en medio de una humanidad corrompida y amenazada por la mentira y las contradicciones. De esta manera, la exposición se convierte en visión del espléndido futuro que espera al universo, siguiendo la estela marcada por las naciones dentro de esta ciudad imaginada:

“¡Sí, Señor! ¡Y cuando se ha pasado, como nosotros lo hemos hecho, a través de estas amenazas, y cuando se vive, como nosotros vivimos, en medio de estas paradojas, y cuando se asiste, en cada momento de la vida, al trabajo subterráneo de la mentira, reina del universo confundido y degradado a placer, es una alegría inmensa encontrarse transportado de un golpe y por encantamiento a este palacio! ¡A este bazar! ¡A este jardín! ¡A esta fábrica! ¡A esta forja! –En este palacio se eleva un trono; en el jardín los viejos robles se elevan intrépidamente hacia las bóvedas espléndidas, sin tocarlas; en este bazar se disponen, con la profusión de las mimas naciones, todas las riquezas de la naturaleza, mezcladas con las bellas artes; ¡En esta fábrica y en esta forja se oyen todos los ruidos, se siguen todos los movimientos de la industria humana! ¡Ah! Cuánto hierro, ¡Ah! Cuánto cobre y acero ¡Y cuántas ruedas y engranajes, cuántas máquinas infatigables y cuántos caballos invisibles! ¡Cuántos acontecimientos, cuantos milagros, qué futuro!”³⁹.

En la descripción de Janin, el bazar, la fábrica, la forja, son atemperados por la presencia de un jardín que humaniza un conjunto ideal donde el ruido, el movimiento y los complejos mecanismos en continua actividad hacen soñar con un mundo que compite pacíficamente, produciendo sin cesar bienes de consumo destinados al intercambio comercial, siempre –supuestamente– en favor del mutuo enriquecimiento de la humanidad en su conjunto. Sea como fuere, el Palacio de cristal de Londres se convierte en una construcción de fábula, que supera incluso a las narraciones fantásticas que desde la más tierna infancia han *orientado* la ensoñación infantil. De hecho, no faltarán las alusiones a los cuentos populares, como cuando se atestigua que, en referencia al palacio de vidrio de la *Great Exhibition*,

“Desde el zapato de cristal de Cenicienta nunca se había conseguido tal éxito con ese material”⁴⁰.

También Adolphe Blanqui (1798-1854), economista francés integrante del Institut de France, insiste en que Gran Bretaña ha dado comienzo en 1851 a una era diferente⁴¹. Y más tarde, gracias a la Exposición Universal de París de 1855, también los franceses querrán arrogarse un

³⁸ J.-C. MABIRE, “L’exposition ou la gloire de la République”, en Ídem, *op. cit.* (nota 13), pp. 27-28.

³⁹ J. JANIN, *Le Mois de Mai à Londres et l’Exposition de 1851*, Londres, J. Mitchell, W. Sams; París, Michel Lévy Frères, 1851, p. 1.

⁴⁰ *The Quarterly Review*, vol. 112, julio y octubre de 1862, Londres, John Murray, 1862, p. 180.

⁴¹ *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol II, p. 196.

puesto preeminente en la historia, llegándose a afirmar que “por su parte, Francia, sus departamentos, París y Algeria, se preparan para mantener dignamente el honor de nuestra bandera, en el seno de este congreso de las artes, destinado a marcar una época en los anales de la civilización”⁴².

En realidad, esta idea no deja de repetirse una y otra vez, difundida por todo tipo de publicaciones que, en buena parte de los casos, reproducen los discursos oficiales de la autoridad. Así, se trataba en gran medida de fantasías imbuidas por parte de la literatura oficial del poder establecido, cuya reputación se encontraba en juego ante propios y foráneos. En ocasiones, como durante el certamen de Filadelfia de 1876, se prometían otros cien años de aún mayores riquezas que las que –aparentemente– se habían conseguido hasta entonces⁴³.

En consecuencia y como es previsible, durante este periodo las distintas naciones organizadoras de las exposiciones universales van a rivalizar entre ellas por demostrar que en su seno se había alcanzado el mayor avance nunca antes conseguido por una sociedad desarrollada. Fruto, pues, de esta obsesión por establecer un antes y un después en la historia de la humanidad, convirtiéndose en protagonista del inicio de una nueva época, cada nuevo concurso pretenderá superar al anterior en pompa y boato.

Así, a propósito de la Exposición Universal de París de 1867, el autor de guías de viaje, Edmond Renaudin, afirmaba que “para quien no haya visto el Palacio de Sydenham, y estos son muy numerosos en Francia, la fiesta será aún más grande y más novedosa”⁴⁴. De hecho, del palacio de dicho certamen parisino se asegurará que, al menos su recuerdo, se impondrá como condición ante futuros concursos, independientemente de la capital que los organice⁴⁵. En este sentido, cada nueva exposición no sólo tendrá la intención de dejar atrás a las precedentes en magnificencia y ostentación, sino que se considerará prácticamente imposible el ir más allá de la meta alcanzada. Así, con respecto al mismo certamen parisino de 1867, habrá quien se pregunte: “nunca se ha visto nada semejante y ¿se verá alguna vez?”⁴⁶.

También en 1867, el escritor y periodista estadounidense Henri Morford (1823-1881) hacía el siguiente balance de la exposición:

⁴² *Des arts industriels et des expositions en France. Recherches et études historiques. Suivies de Documents et de Renseignements utiles sur l'exposition de 1855*, París, E. Dentu, 1855, p. 182

⁴³ United States Centennial Commission, *International Exhibition 1876, Reports of the President, Secretary and Executive Committee together with the Journal of the Final Session of the Commission*, Washington, Government Printing Office, 1880, vol. II, p. 37.

⁴⁴ E. RENAUDIN, *Paris-Exposition ou Guide à Paris en 1867, Histoire, Monuments, Musées, Théâtres, Curiosités, Vie pratique, avec la description du Palais du Champ de Mars et des environs de Paris, orné de cartes, plans et gravures*, París, Ch. Delagrave et Cie, s. d., p. 329.

⁴⁵ *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, París, E. Denti, Pierre Petit, s. d., p. 10 [Texto original: “(...) à coup sûr elle s'imposera comme un souvenir, comme une condition aux expositions futures (...)”].

⁴⁶ *Ibidem*, p. 16 [Texto original: “(...) jamais rien de semblable s'est-il vu et se verra-t-il jamais?”].

“Ha acercado más a las naciones, ha abierto más los ojos del conocimiento, así como los de la especulación; ha ido al menos un paso más lejos uniendo lenguajes, cuya diferencia ha sido el peor de los enemigos del trato humano; ha estrechado los mares incrementando los números de los que los cruzan y las facilidades para franquearlos; ha mostrado todas las naciones, así como las obras de todas ellas y sus residencias (“*the very habitations*”), a la vista de todos los que contemplaban este maravilloso conjunto; ha marcado otra era de progreso humano, y nos ha llevado más cerca de la meta del futuro de una gran época, que ningún hombre puede medir, pero hacia la que todos los hombres dirigen su mirada tan confiada como ciegamente”⁴⁷.

Louis-François-Michel-Raymond Wolowski (1810-1876), miembro del Instituto de Francia y de la Sociedad imperial y central de agricultura, antiguo representante del Sena en la Asamblea constituyente y en la legislativa, afirmará que dicho concurso “pareció haber puesto el sello de la perfección sobre estas grandes fiestas del trabajo”⁴⁸ aunque, de esta manera, lo único que hace Wolowski es recoger el que fuera el parecer general de la opinión pública del momento y que, sin embargo, el polaco naturalizado francés no comparte en absoluto. Efectivamente, en su opinión, la siguiente Exposición Universal de Viena de 1873 (en la que Wolowski ejercería de presidente del jurado del grupo XII –artes gráficas y diseño industrial–), había demostrado que aún era posible ir más allá:

“A pesar de las dificultades de toda naturaleza que parecieron oponerse a ello, Austria ha querido a su vez citar a los productos del mundo entero. La Exposición universal de Viena ha retomado la obra dos veces realizada en Londres y París; le ha dado incluso proporciones más considerables bajo todos los aspectos. La misma grandeza de esta última empresa ha hecho repetir nuevamente: *Esta será la última Exposición universal*. Esa no es para nada nuestra opinión”⁴⁹.

En efecto, no habrá que esperar mucho para que la Exposición Universal de París de 1878 deje atrás tanto a su predecesora de 1867 como al certamen vienés de 1873, incluso después de haber sufrido unas circunstancias políticas muy adversas. Así, según Louis Gonse (1846-1921), redactor jefe de la *Gazette des Beaux-Arts*:

“Once años después de una Exposición cuyo esplendor y éxito parecían no poder ser superados, al día siguiente de una de las guerras más desgraciadas que hayan golpeado a un pueblo, bajo el golpe de todos los desastres y de todas las ruinas causadas por la más terrible de las invasiones extranjeras, inmediatamente seguida de una guerra civil sin precedente, presa de los desgarros de su política interior, con la amenaza siempre presente de una conflagración europea, Francia, en un esfuerzo soberbio de enderezamiento, ha osado convidar al universo, es decir a todo el que sobre esta tierra trabaja y produce, a una cita solemne, más grandiosa, más ampliamente internacional que aquella de 1867; ha pensado que se

⁴⁷ H. MORFORD, *Paris in '67; or, the Great Exposition, its Side-Shows and Excursions*, Nueva York, Geo. W. Carleton & Co.; Londres, S. Low, Son & Co., 1867, pp. 30-31.

⁴⁸ L-F-M-R. WOLOWSKI, *Rapport verbal sur l'Exposition Universelle de Vienne présenté à l'Académie des Sciences Morales et Politiques, par M. Wolowski...*, París, Librairie de Guillaumin et Cie, 1873, p. 1.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 2. La misma idea aparece en KOHN, *op. cit.* (nota 34), p. 2 [Texto original: “Après la grande solennité de 1867 il semblait même aux meilleurs esprits qu’il n’était plus possible de faire mieux ni même aussi bien. A en croire ces sceptiques toute exposition future était fatalement condamnée à rester un pastiche de celle de 1867, sans couleur originale et sans vitalité”].

podía hacer aún más grande y más hermosa, y que, incluso después de 1867, las exposiciones universales no habían dicho su última palabra”⁵⁰.

Esta tendencia hará de cada nueva exposición un espectáculo propagandístico de insólitas dimensiones cuya finalidad será la de atraer al mayor número de visitantes. No es de extrañar el impacto que produce en el público la Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París de 1889, de casi medio kilómetro de extensión y cubierta sin ningún tipo de soporte intermedio, y, sobre todo, la Torre Eiffel, la más alta del mundo en ese momento con sus trescientos metros de altura. Su popularidad fue tal que José de Castro y Serrano afirmaba que Francia “se ha subido a la más alta de las torres haciendo señas al mundo” y éste acude “atraído por la portentosa voz de ese mágico muezín que se apellida Eiffel”⁵¹. De la feria de Chicago en 1893, calificada incluso como “la octava maravilla del mundo”, nuevamente se dirá que nunca antes había podido verse un espectáculo semejante y quién sabe cuándo podría volver a producirse⁵².

En relación con todo lo anterior, interesa el parecer del citado Wolowski, puesto que pone de relieve el carácter inherente de las celebraciones del siglo XIX con respecto a su propio tiempo. Las exposiciones universales no eran una mera “fantasía costosa” o un “espectáculo más o menos brillante”, sino que en realidad –en sus propias palabras–, se trataba de “una institución que corresponde de manera directa a las necesidades de nuestra época, que ha venido a tiempo para reconocer lo que hay de grande en la obra del trabajo y para perfeccionar cada vez más las distintas aplicaciones”. Además, según el mismo Wolowski, estos concursos no eran sino una constante que se repetía a lo largo de la historia. Anteriormente habían adoptando distintas formas, como era el caso de las olimpiadas de la Antigüedad y los torneos medievales, porque “cada tiempo ha tenido fiestas de acuerdo con la idea que lo dominaba y cuyo resultado ha sido siempre provocar el contacto entre hombres, sustrayéndoles del aislamiento local para elevarlos mutuamente mediante su acercamiento”⁵³.

⁵⁰ L. GONSE, “Coup d'oeil à vol d'oiseau sur l'Exposition Universelle”, en *Gazette des Beaux-Arts*, año XX (1878), vol. 17, 2º período, 6ª entrega, 1 de junio, p. 1. De la misma manera, el *Handbook for Visitors* dejaba constancia del carácter patriótico de la feria y, por tanto, de la intención de Francia de celebrar el espectáculo más grande que el mundo había visto. *Handbook for Visitors to Paris, Containing a Description of the Most Remarkable Objects, in the City and its Environs, with General Advice and Information for English Travelers in that Metropolis, and on the Way to it*, Londres, John Murray; París, Galignani, Boyveau, Nilsson, Locke, 1878, pp. xi-xii [Texto original: “(...) thus affording a proof that the Republic is as lavish in its expenditure as the Empire. In fact, the whole enterprise may be regarded as a political and patriotic demonstration to the world of the inexhaustible resources of France, in spite of great military disasters, of the loss of two Provinces, and of unparalleled pecuniary sacrifices, amounting to nearly £400,000,000. For these and other causes, France has determined to display the grandest Show the world has yet seen].

⁵¹ J. de CASTRO Y SERRANO, “París en 89 – I. La Exposición”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXXVII, 8 de octubre, p. 195.

⁵² *How to See the World's Fair with Little Money, Giving a brief description of some of the most interesting things to be seen at the World's Columbian Exposition in Chicago, and how to see them with the least possible expense*, Chicago, M. Parker, 1893, p. 4.

⁵³ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 2. Más adelante, Wolowski alabará las ferias medievales que, antes de que la imprenta aproximara aún más a los pueblos, se esforzaron en unir las fuerzas de la inteligencia. La gran diferencia que encuentra entre las “fiestas” de la Edad Media y las de la era

Esta idea de la existencia de una tradición expositiva anterior es compartida, por ejemplo, por el español Marcelino Umbert, quien con motivo del certamen parisino de 1878, afirmaba:

“No es de nuestros días ese deseo y ese afán que conduce al hombre á exponer los productos de su inteligencia y de su trabajo á la contemplacion de sus semejantes. Ya los artistas de la antigua Grecia exponian sus obras al público para saber el juicio de sus conciudadanos [sic]”⁵⁴.

Sin embargo, tanto Umbert como la sociedad de su tiempo son plenamente conscientes del carácter novedoso y revolucionario que adquieren los certámenes internacionales durante su propia época, aunando *lo bello* y lo útil y mostrando los frutos del avance continuo que la humanidad había experimentado durante siglos –lo que, una vez más, implicaba una idea de superioridad con respecto a cualquier otra época anterior:

“(…) pero no tenían ciertamente aquellas Exposiciones la extension y el alcance de estas nuestras Exposiciones modernas, en donde aparecen, en orden maravilloso presentados, los descubrimientos de la ciencia y las creaciones de arte; las aplicaciones de la industria y los progresos del comercio, como para testificar los triunfos alcanzados por el espíritu humano en la lucha porfiada, mantenida á traves de los tiempos, para arrancar sus secretos á la naturaleza y convertirlos, ya en solaz del alma enamorada de lo eternamente bello, ya en adorno y comodidad de la vida, más perfecta y mejor encaminada a sus destinos, cuanto más intensa es la luz que brota de las inteligencias y mayores las victorias conseguidas por el trabajo [sic]”⁵⁵.

En el caso español, la idea del comienzo de una nueva época va a asociarse concretamente con dos exposiciones universales, la de Filadelfia de 1876 y la de Barcelona de 1888, coincidentes en el tiempo con el comienzo de una etapa política diferente, como fue el inicio del reinado de Alfonso XII (1857-1885) y, más tarde, el prometedor futuro que se esperaba llegase de la mano de su hijo, Alfonso XIII (1886-1941), ya durante la regencia de su madre la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929).

Con respecto al primero de los certámenes citados, el del Centenario de los Estados Unidos de América, el relativo éxito de la delegación española y la mejoría de la situación política nacional, tras el fin de la tercera guerra carlista (1872-1876), llevó a que algunos vaticinaran el comienzo de una nueva era de desarrollo económico que, precisamente, venía a coincidir con la restauración monárquica⁵⁶. Tras los turbulentos años pasados y restablecido el orden, ¿qué

contemporánea es la multiplicación de sus dimensiones gracias al desarrollo de los medios de transporte. Ibidem, p. 4 [Texto original: “Ces foires étaient limitées dans leur essor par la difficulté des communications et les dangers du voyage (...)”].

⁵⁴ M. UMBERT, *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 ante los jurados internacionales*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1879, p. 5.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ “Si noble, grande y posible ha sido para nuestro Augusto Monarca conquistarse el título de Pacificador de España, noble y grande debe ser el tributo de admiración que ha obtenido España moderna entre todas las naciones del Globo y cuya gloria y tributo de simpatía y admiración le ofrecen eminentes hombres de saber y ciencia del Pueblo Americano de los Estados Unidos”. N. LUGO VIÑA y MARTÍNEZ, *España y sus posesiones Ultramarinas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en el Certamen Universal de Philadelphia*, 1876, Biblioteca nacional de España, Manuscrito MSS/12428, pp. 35-36.

objetivos no podrían conseguirse en el plazo de varios años de paz y trabajo?⁵⁷ Si en el extranjero se tenían ideas equivocadas sobre España, ¿no eran los propios españoles responsables de ello?⁵⁸ ¿Por qué el resto del mundo desconocía su potencial económico?⁵⁹ España asumía su parte de responsabilidad pareciendo decidida a recuperar el prestigio internacional perdido.

De este modo, si la Exposición del Centenario había evidenciado una transformación mágica, la del prodigioso avance de la civilización occidental, también en España había llegado el momento de iniciar una nueva andadura. Las miradas se centran en Alfonso XII *el pacificador*, garantía de éxito para el futuro de la nación. Y ya que toda predicción ha de tener su fundamento y toda nueva época ha de tener su referente pasado, no hay quien duda en establecer un vínculo genealógico directo entre dicho monarca y otro del mismo nombre, Alfonso X *el sabio* (1221-1284), rey de Castilla en el siglo XIII y al que tantas virtudes la historia atribuye⁶⁰. No importa la lejanía en el tiempo, si basta que se llamen igual para atribuir a ambos monarcas las mismas cualidades. Así pues, si la gran España de la era de los descubrimientos había desaparecido para siempre, una nueva surgiría realizando nuevas y gloriosas hazañas:

“¡Reinas que venden sus joyas para montar tres carabelas... son ya patrimonio de la historia!—Si Don Quijote mató los Amadises, las revoluciones mataron en España las Isabeles. Afortunadamente los Alfonsos fueron los creadores de las grandes empresas, y esperamos que lo será el que lleva este nombre glorioso”⁶¹.

Sea como fuere, la prematura muerte del monarca hizo que las esperanzas se depositaran en su hijo, Alfonso XIII, aún niño y bajo la protección de su madre, la reina regente. Dado que las exposiciones universales contaban con el refrendo de la gran mayoría de los sectores político y económico locales, no es de extrañar que la celebrada en Barcelona en 1888, tres años después del fallecimiento de Alfonso XII, aprovechara su éxito y repercusión internacional para reforzar

⁵⁷ “Diez años de paz y buena administración, y España tendrá el lugar que le corresponde entre las naciones civilizadas”. J. ROCA Y GALÉS, *Un obrero en Fairmount Park, Revista crítica industrial de la Exposición de Filadelfia*, Barcelona, Leopoldo Domenech, 1876, p. 18.

⁵⁸ “(...) cuando todos se ocupaban de nosotros por nuestras guerras y revoluciones, y hoy éramos Gobierno provisional y mañana éramos Monarquía provisional, y al otro cantonales, y austeros republicanos al siguiente, ¿no les debemos dispensar que no nos creyeran un país formal, y que hasta esperaran algunos el día en que nos iban a repartir como a Polonia?”. A. ESCOBAR, “Cartas de Filadelfia”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº XXX, 15 de agosto, p. 94.

⁵⁹ “Y aun así hoy tenemos ferro-carriles en una extensión de 5.426 kilómetros; tenemos unos miles más en explotación y... muchas esperanzas de que bien pronto nuestro país adelante (...) tenemos en telégrafos 11.754 kilómetros y 193 estaciones telegráficas; correos, 2.347 administraciones”. *Ibidem*.

⁶⁰ “(...) sobre todos aquellos monarcas, protectores de la ilustración, descuella la gran figura del sabio Alfonso de Castilla que enriquece con sus escritos la lengua patria, dicta como legislador un código inmortal y funda en su corte de Toledo la primera Academia científica del Occidente Cristiano. Rara coincidencia; una página escrita en la historia de España del sabio Alfonso de Castilla, se verá reproducida por otra página de gloria escrita por Alfonso XII ante el primer concurso Internacional de América”. LUGO VIÑA y MARTÍNEZ, *op. cit.* (nota 56), pp. 34-35.

⁶¹ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), nº XXXIX, 22 de octubre, p. 247.

el *statu quo*, la unidad nacional y, como todo concurso internacional, aspirase a suponer el punto de partida de un período utópico de esplendor y perfección. Con ser el de Barcelona un certamen a medio camino entre las grandes exposiciones universales de Londres o París, por ejemplo, y el de concursos internacionales menores organizados por pequeñas capitales europeas⁶², el triunfo que supuso a escala nacional y el prestigio alcanzado internacionalmente para España, provocó cierta euforia que intentó canalizarse con la intención de generar una sólida confianza en los años venideros de mayoría de edad del nuevo rey. La presencia de buena parte de las escuadras militares de la flota internacional en el puerto de la ciudad condal y las salvas en honor a la reina regente María Cristina, contribuyeron a generar grandes expectativas de regeneración en España. El escritor Josep Yxart (1852-1895) describía de la siguiente manera el homenaje naval que los ejércitos extranjeros rindieron a la patria:

“La presencia de las escuadras extranjeras reunidas en nuestro puerto, el acto de saludar á S. M. en su visita, las repetidas y nutridas salvas en las repetidas solemnidades, fueron la gran apoteosis en un drama de gran espectáculo, el incomparable, el grandioso concertante de una ópera. Como en el fondo de todos los cuadros de la ciudad el horizonte y el mar, así también sobre todo ruido, el estampido de los cañonazos; así por encima de todo comentario, la significación e importancia desusada de la presencia de las naciones extranjeras, rindiendo homenaje á la nación con el espectáculo verdaderamente sublime de su poder marítimo [*sic*]”⁶³.

De esta manera, no es de extrañar que un espectáculo como el de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 alimentara los deseos de una sociedad que seguía anhelando una recuperación del antiguo prestigio en el panorama político internacional. Y si a la excitación de la fantasía popular que este “drama” provocaba, se le suma ese anuncio de querer hacer *borrón y cuenta nueva* o el *pasar página* que toda etapa política recién inaugurada propicia para intentar contentar a una población desencantada y ganarse su favor, el resultado es, sin duda, la difusión de un mensaje de confianza como el que lanzaba el Comisario regio de la exposición, Manuel Girona i Agrafel (1817-1905) durante la inauguración del certamen:

“Todo está ya preparado para la gran fiesta del trabajo; las naciones que en ella van á tomar parte, además de sus representantes particulares y oficiales, nos envían, como prueba valiosísima de su amistad y consideración, esas poderosas escuadras ancladas en nuestro puerto, al mando de los más bravos é ilustres marinos; príncipes y embajadores nos honran con su presencia; la afluencia de visitantes nacionales y extranjeros es ya muy considerable, y todo ello, que tanto realza y avalora el acto que estamos celebrando, es, á no dudar, feliz augurio de que comienza una nueva era de paz y prosperidad para nuestra patria, de esplendor para el trono y la dinastía de nuestro querido rey D. Alfonso XIII, y de honra y satisfacción para V. M., que con su sabiduría y virtudes rige los destinos de este país, para bien y ventura de los españoles [*sic*]”⁶⁴.

En definitiva, todas las exposiciones universales pretendieron convertirse en punto de partida de una etapa de prosperidad y plenitud que la fuente colombina de la Exposición Universal de

⁶² P. HEREU PAYET (dir.), *Arquitectura i Ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona -1888-*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1988, p. 181-182; R. GRAU (dir.), *Exposició Universal de Barcelona. Libro del Centenario 1888-1988*. Barcelona, L'Avenç S.A., 1988, p. 347.

⁶³ J. YXART, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería española de López, 1889, p. 176.

⁶⁴ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XX, 30 de mayo, p. 339.

Chicago de 1893 consiguió sintetizar plásticamente a la perfección, en ese simular un avance imparabile de la orgullosa y exultante Columbia hacia el futuro –se decía– con una fe invencible en su propio destino. El certamen había ilustrado ese porvenir, ese “Dorado”, esa “página arrancada a las *Mil y una noches*”, en definitiva, ese sueño que irremediamente se desvanecía con el cierre de la feria y su destrucción, pero cuya imagen perduraría eternamente en la memoria del imaginario popular mundial⁶⁵. Al menos de esta manera cumplían con esa labor que Umberto Eco ha definido como común a los certámenes desde tiempos remotos, la de salvar del “olvido y la avalancha de la historia” todo tipo de objetos. Sin embargo, frente a las esperanzas depositadas en el inicio de una nueva y quimérica era, las exposiciones universales parecerían ser, según Eco, “una recapitulación final de cara a un hipotético fin del mundo”⁶⁶.

1.1.4. Nuevas metrópolis para la Historia: las ciudades anfitrionas.

Las grandes capitales organizadoras de los concursos internacionales fueron objeto de un elevado grado de idealización, ya que su capacidad para poner en marcha y llevar a buen término un acontecimiento histórico de la envergadura de las exposiciones universales las hacía dignas de la más alta consideración. No todas podían permitirse el lujo de alumbrar una de aquellas urbes efímeras que exaltaron el *progreso* y desarrollo de la humanidad durante la segunda mitad del siglo XIX. Londres, París, Viena o Chicago se convertían así en protagonistas de la Historia, continuando la tradición de una larga serie de ciudades que habían marcado su curso desde la Antigüedad. Así lo señalan reseñas y libros de viaje como el del comisario estadounidense William A. Drew, que visita Londres con ocasión de su primera exposición universal y cuya obra se inicia con los siguientes versos:

“¡Augusta y gloriosa ciudad!/ Tu fama llena con heroicas acciones de elevada alabanza/
Los extensos registros del curso del Tiempo⁶⁷”.

De este modo, la opulenta Londres de 1851, engrandecida y aún en continua expansión, se convertía, por ejemplo, en una nueva Babilonia –gloria del mundo actual– que nada tenía que envidiar a la del pasado, tal y como indicaba la siguiente estrofa publicada en la *London in All Its Glory; or, How To Enjoy London during the Great Exhibition*. De la misma manera que se creía que las exposiciones universales marcaban el inicio de una nueva época, también de las ciudades anfitrionas se dirá que suponen un punto de inflexión en el devenir histórico:

“LONDRES –opulenta, ensanchada, y aún/ Creciendo, ¡LONDRES! La antigua Babilonia/ Ya
no más gloria de la tierra que ella,/ Una mayor gloria capital del mundo ahora alcanzada⁶⁸”.

⁶⁵ SHERBURNE HARDY, *op. cit.* (nota 36), pp. 195-196.

⁶⁶ U. ECO, “A theory of expositions”, en Ídem, *Travels in hyperreality*, San Diego, Nueva York, Londres, Harcourt Brace & Company, 1986, pp. 291-307 (292).

⁶⁷ W. A. DREW, *Glimses and Gatherings During a Voyage and Visit to London and the Great Exhibition, in the Summer of 1851*, Augusta, Homan & Manley; Boston, Abel Tompkins, 1852, frontispicio [Texto original: “August and glorious city! Thy renown/ Fills with heroic deeds of high emprise/ The lengthened records of the stream of Time”].

Otras crónicas también la compararán con una Tiro, cuyas mansiones han quedado tan vacías como “los palacios de Venecia” el primero de mayo de 1851, cuando toda la ciudad se dirige a Hyde Park para asistir a la ceremonia de inauguración de la exposición universal⁶⁹.

Por supuesto, Londres, así como el resto de las urbes promotoras del fenómeno expositivo, encarnaba los valores que la celebración de estos certámenes pretendía difundir. Si éstas eran visiones de un futuro de perfección, no menos perfectas podían ser las ciudades anfitrionas que, al convertirse en sede de estos certámenes, alcanzaban el primer puesto entre las principales capitales del universo. Está claro que los concursos del siglo XIX se basaron fundamentalmente en la proyección de imágenes de poder y en la confrontación visual de realidades incompletas cuyo elevado grado de verosimilitud las convertía en definitivas. De este proceso interpretativo nacía una concepción jerarquizada que categorizaba a los distintos colectivos humanos y, en esta línea, las distintas metrópolis del planeta también van a ser objeto de una rigurosa clasificación. Las que consiguieron celebrar una de aquellas fastuosas *fiestas* pudieron dar forma a la visión fugaz de magnificencia que su presente parecía pronosticar. Por ello gozaron de la más alta estima y reconocimiento, convirtiéndose en paradigma de un desarrollo económico basado en una industrialización y comercialización sin límite:

“Así, Londres se ha alzado a su presente rango de primera ciudad de Europa, por cuanto respecta a la opulencia; y casi, si no totalmente, en cuanto al número de habitantes. Describir los comercios y manufacturas que se desarrollan en Londres, sería enumerar todos aquellos por los que los otros lugares del reino son individualmente destacados, e incluiría casi todos los artículos de utilidad o lujo; porque tales son las facilidades que la metrópolis proporciona para el desarrollo de todas las operaciones a gran escala, y tal es el espíritu de competición que existe entre sus industriosos y emprendedores habitantes, que cualquier especulación en arte, manufacturas, o comercio, que mantiene una justa promesa para el empleo ventajoso de capital o talento, con seguridad va a ser puesta en marcha y continuada con la más incesante energía”⁷⁰.

Por consiguiente, las ciudades organizadoras de las exposiciones universales del siglo XIX se identificaron con el espíritu de *progreso* que caracterizaba la época y, al igual que las naciones compitieron por organizar el certamen más esplendoroso, sus respectivas capitales rivalizaron por ostentar el título de *centro* de la civilización occidental, convirtiéndose en auténtico *omphalos* de un mundo nuevo, en torno al cual gravitaba el resto de pueblos del planeta. Efectivamente, en la *London in 1866, A Handbook for Strangers...* y de acuerdo con John Herschel (1782-1871), se presentaba a la capital británica como “el centro del mundo civilizado, el gran emporio y lugar de encuentro de todas las naciones (...)”⁷¹.

⁶⁸ *London in All Its Glory; or, How To Enjoy London during the Great Exhibition*, Londres, H. G. Clarke & Co., 1851, p. 13 [Texto original: “LONDON –opulent, enlarged, and still/ Increasing, LONDON! Babylon of old/ Not more the glory of the earth than she,/ A more accomplished world’s chief glory now”].

⁶⁹ *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, From the Originals Painted for H. R. H. Prince Albert by Messrs. Nash, Haghe, and Roberts, R. A.*, Londres, Dickinson Brothers, Her Majesty’s Publishers, 1854, vol. I, I.

⁷⁰ *London in All Its Glory... op. cit.* (nota 68), p. 13.

⁷¹ *London in 1866, A Handbook for Strangers, Showing Where to Go, How to Get There, and What to Look At*, G. F. Cruchley, s. d., p. 1.

Tampoco París dejó de ser admirada no ya por sí misma, sino en cuanto organizadora de algunas de las exposiciones universales más importantes del siglo XIX⁷². De por sí, la ciudad era ya la capital cosmopolita y global por excelencia donde nadie podía sentirse extraño, tal y como señala Edmond Renaudin:

“El extranjero puede por tanto estar seguro de encontrar aquí todo lo que tenía en su lugar de origen, incluso a menudo lo que todavía le falta, siendo París como el país de los *débuts*, las novedades, las invenciones y las nuevas modas, que toman con gusto su patente de consagración en este espectáculo permanente y cosmopolita. Encontrará aquí (...) su lengua, su cocina, su religión, sus librerías, sus modas nacionales, sus costumbres diarias, y –salvo el ruido y el estruendo, si no viene de una gran capital– podrá olvidar enseguida que ha venido a París, para creer poco a poco que París ha venido hasta él”⁷³.

Así pues, si Londres era el centro del mundo civilizado y en París podía resumirse el resto del mundo, Viena se convirtió en el punto de encuentro entre la *civilización* y el “semi-barbarismo”, de manera que reducida la sociedad humana a este choque de culturas en diferentes grados de desarrollo, la capital austríaca se convertía –gracias al ferrocarril, emblema de *modernidad*– en el centro de comunicaciones que debía poner irremediabilmente en contacto ambos mundos, independientemente del sentido en el que se produjera el desplazamiento, desde Moscú a España, o desde Londres a Constantinopla⁷⁴.

Pero si Viena se trocaba en cruce de caminos, Chicago sería el punto de destino, pues “si los antiguos romanos decían, todos los caminos llevan a Roma; así los chicaguenses contemporáneos dirán, todos los ferrocarriles llevan a Chicago”⁷⁵. Y es que la capital de Illinois se convertía por su desarrollo tecnológico –que los caminos de hierro tan bien epitomizaban–, en un nuevo centro universal por derecho propio:

⁷² “La capital del placer mundano” [“The queen of wordly pleasure”], así se refería a ella el corresponsal estadounidense Howard Payson Arnold (1831-1910) en su crónica de la Exposición Universal de París de 1867. H. P. ARNOLD, *The Great Exhibition with Continental Sketches, Practical and Humorous*, Nueva York, Hurd and Houghton, 1868, p. 13. Elliot C. Cowdin, comisario de los Estados Unidos de América, dejaba muy claro que París es en sí misma una “Exposición Universal perpetua”, epítome de Francia pero también de la civilización. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 4. Cowdin insistirá además en la idea de “centro” de la civilización. *Ibidem*, p. 3 [Texto original: “(...) one of its most brilliant and renowned cities, Paris, the capital of France and center of civilization in Europe”].

⁷³ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. vii.

⁷⁴ L. J. HINTON, “Museums of Art and Industry. Their influence and organization”, en H. A. HILL (ed.), *Reports of the Massachusetts Commissioners to the Exposition at Vienna, 1873, with Special Reports Prepared for the Commission*, Boston, Wright & Potter, State Printers, 1875, p. 125 [Texto original: “It stands upon the confines of civilization and semi-barbarism (...) From Moscow or Petersburg to Italy; from Moscow to Spain, France and England; from London, Edinburgh and Dublin to Constantinople; from Paris to Odessa; from North Germany to Stamboul or Athens,—the road to be taken must run through Vienna; and that road must be the Austro-Hungarian Railroad (...)”]. La centralidad de Viena y su condición de punto de encuentro entre los países occidentales y “los países misteriosos de Asia” se destaca también en KOHN, *op. cit.* (nota 34), p. 2.

⁷⁵ *Chicago the Magnificent, the Empire City of the West, a Souvenir of the World's Fair, its Phenomenal Rise, its Present Marvelous Status, its Future Greatness*, Nueva York y Montreal, John P. Williams, s. d., p. 30.

“Cosmopolita en el sentido más amplio del término, representa, incluso más que Londres o Nueva York, las características dominantes de la civilización occidental, tal y como se dan en los años finales del siglo diecinueve”⁷⁶.

Nacía así un nuevo *centro* del mundo, “equidistante de España y Japón, Londres, Cantón, Buenos Aires y San Petersburgo”⁷⁷, que se autoproclamaba heredero de las grandes urbes de la Antigüedad –actuando también como nexo de unión entre pasado y futuro, puesto que Chicago era ya “una ciudad del siglo XX”:

“Entre las grandes ciudades del mundo Chicago ha ocupado su lugar. No sólo se alinearé con Londres, París y Nueva York –los grandes vórtices de la civilización moderna– sino también con aquellas ciudades que destacan en las páginas de la historia mundial como típicas de las edades en que florecieron. Babilonia, Palmira, Tebas, Atenas, Roma (...)”⁷⁸.

Por otra parte, las capitales organizadoras serán revestidas de un halo fantástico y un aura de magnificencia gracias al éxito de la celebración de la exposición universal –independientemente del balance económico final–, así como a causa de las profundas transformaciones urbanísticas que a menudo experimentaron a consecuencia de las mismas. La metamorfosis provocada por el certamen en la ciudad, extensible a la alcanzada por el país en materia económica durante los años previos –de la que la exposición es garantía, pues sin ella no hubiera sido posible su festejo– va a ser calificada de prodigiosa⁷⁹. Es por ello que estos concursos suponen la prueba fehaciente del cumplimiento de un sueño que se dirá producido “como por arte de magia”⁸⁰. Esta expresión se aplicará especialmente en el caso de los Estados Unidos de América, que se presentan ante el mundo como paradigma de un desarrollo económico sin precedentes. De ahí

⁷⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁷⁷ *Martin's World's Fair Album-Atlas and Family Souvenir*, Chicago, National Book & Picture Co., 1893, p. 99 [Texto original: “centrally located, with thousands of miles of direct railroad connections”].

⁷⁸ *Ibidem*. Sobre la expectación social y el debate político que la Exposición Universal de Chicago de 1893 había provocado en los años anteriores a su celebración, véase *The Dream of Chicago Cregier's Clean City or, a Full Account of the World's Fair at Chicago, USA*, Chicago, 1889; obra onírica de carácter satírico en la que se describe el proyecto utópico de una Chicago “limpia” –tanto en el aspecto físico como moral–, que se atribuye al que fuera alcalde de la ciudad entre 1889 y 1891, DeWitt Clinton Cregier (1829-1898), artífice del éxito de la candidatura de Chicago para albergar la exposición. La narración describe el futuro certamen tal y como se anticipa en un sueño que, según se dice, proporcionaba argumentos decisivos a favor del proyecto de celebración de una exposición colombina en Chicago. Para hacerse una idea del tono de la obra, baste indicar que a la inauguración acuden la reina Isabel de Castilla y Cristóbal Colón, recibidos a su llegada a Chicago en el Mayflower por el alcalde Cregier (quien en la vida real ya no desempeñaría tal cargo en 1893). La feria resultará ser un éxito, por sí misma –con atracciones que superaban a la Torre Eiffel de París, como la Isabella Mountain (de mil quinientos pies de altura más un mirador en lo alto de otros quinientos)–, pero también por haber hecho de Chicago la ciudad ejemplar que Cregier se había propuesto.

⁷⁹ Por ejemplo, la transformación del Campo de Marte se encarga en 1867 a Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891), quien ya contaba con gran experiencia en el embellecimiento de la ciudad de París debido a la creación de los Bois de Boulogne y Vincennes. Gracias a él, un solar árido se convierte en una “villa de recreo”. *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 6.

⁸⁰ *Martin's World's Fair Album...*, *op. cit.* (nota 77), p. 1.

que en 1893, por ejemplo, Chicago sea “la pieza principal de la exposición mundial colombina” al ser “una de las maravillas del mundo”⁸¹. Y es que pronto las ciudades estadounidenses rivalizarán con las grandes capitales europeas. La misma Chicago se presenta en 1893 como “verdadero tipo de ciudad americana, de reciente y maravilloso desarrollo” que la convierte en una “maravilla por tamaño, educación y riqueza”, colocándose en sexto lugar entre las más grandes ciudades del mundo por número de habitantes, tras, precisamente, Londres, París, Viena, Berlín y Nueva York⁸². De hecho, algunos asegurarán que Chicago es “la París de América”, en la que todo deseo puede ser satisfecho⁸³.

También Barcelona va a ser comparada con París, especialmente por cuanto respecta a su trazado urbanístico y vida comercial⁸⁴. Es cierto que el certamen barcelonés no puede parangonarse por su magnitud a los organizados por las capitales anteriores, pero sí que se llegó a decir de ella que cumplía el papel de verdadera capital de España⁸⁵, que la exposición sería digna de una de las primeras urbes de Europa⁸⁶ y que tenía, por su emplazamiento geográfico, “vistas al infinito”⁸⁷. En cualquier caso, al igual que ocurrirá en 1929, el objetivo será proyectar internacionalmente la imagen de Barcelona como gran capital moderna y cosmopolita⁸⁸.

Sea como fuere, al albergar un certamen universal, las capitales contemporáneas también alcanzaban una dimensión quimérica, en cuanto representación simultánea de múltiples ciudades ideales contenidas en una sola. La urbe del presente y las metrópolis imaginadas dentro del recinto expositivo, se convertían en reflejo de la fantasía de una sociedad que soñaba

⁸¹ *Rand, McNally & Co.'s A Week at the Fair, Illustrating the Exhibits and Wonders of the World's Columbian Exposition, with Special Descriptive Articles... also Maps, Plans, and Illustrations*, Chicago, Rand, McNally & Co., 1893, p. 17.

⁸² R. J. MURPHY, *Authentic Visitors' Guide to the World's Columbian Exposition and Chicago*, Chicago, New York, The Union News Company, 1893, p. 38.

⁸³ H. R. VYNNE, *Chicago by Day and Night: the Pleasure Seekers' Guide to the Paris of America*, Chicago, Thompson and Zimmerman, 1892, p. 21.

⁸⁴ “(...) allí donde surgen, como por arte maravilloso, edificios soberbios, insignes monumentos, espléndidos jardines, anchas calles que sólo pueden ser comparadas con las grandes avenidas que afluyen al Arco de Triunfo en París, según ha confesado recientemente un periódico belga, poco amigo de las cosas de España”. E. MARTÍNEZ DE VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XXIX, 8 de agosto, pp. 66-67; M. de R., *Les matinées espagnoles, Nouvelle revue internationale européenne*, año VI (1888), I semestre, p. 177.

⁸⁵ J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XIX, 22 de mayo, p. 322.

⁸⁶ E. MARTÍNEZ DE VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XIV, 15 de abril, pp. 242-243.

⁸⁷ FERNANFLOR [Isidoro Fernández Flórez], “Barcelona. Notas de un viajero”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), suplemento al n° XLIII, 22 de noviembre, p. 306.

⁸⁸ M. GUARDIA; A. GARCÍA ESPUCHE, “Dos exposiciones, una sola ambición” en A. SÁNCHEZ (dir.), *Barcelona 1888-1929, Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 34.

con los avances que se alcanzarían en el futuro, sin dejar por ello de redefinir las ciudades del pasado en función de su propia voluntad y capricho. El París medieval que aparece reedificado en la exposición parisina de 1900 –precisamente concebido por el mismo Albert Robida que tantas veces había anticipado el futuro a través de sus ilustraciones⁸⁹– ejemplifica la complementariedad de estos proyectos utópicos. En realidad, esta reconstrucción no era sino otro modelo idealizado más, en esta ocasión volviendo la mirada hacia el pasado, hacia una vieja Lutecia ideal. De esta forma, la ciudad de París y su Exposición Universal, parecían convertirse en un museo de modelos urbanos a escala natural. Podría decirse que la ciudad real y sus variantes ideales, del pasado, del presente y del futuro, se encontraban todas ellas supuestas, de manera que, como indica Italo Calvino (1923-1985): “una encierra aquello que se acepta como necesario mientras todavía no lo es; las otras aquello que se imagina como posible y un minuto después deja de serlo”⁹⁰. Es por ello que tanto la exposición universal, como las múltiples metrópolis que escondía en ella misma, se asemejarían a esas ciudades azules, contenidas en esferas de vidrio, expuestas en el palacio de metal de la pétrea y gris ciudad de Fedora: todas ellas variantes ideales de la urbe real⁹¹.

1.1.5. Luces y sombras en la idealización de los certámenes decimonónicos.

Sin embargo, una vez que comienzan a celebrarse las primeras exposiciones universales, empieza a plantearse la duda de quiénes podrán organizar semejantes solemnidades y, en caso de que llegara el día de que el fenómeno se expandiese, hay quien se pregunta si sería necesario establecer un período de tiempo mínimo antes de que pudieran volver a erigirse las nuevas ciudades utópicas de la sociedad occidental decimonónica. Si en principio Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos de América fueron consideradas las únicas naciones que podrían rivalizar a la hora de concretizar el ideal de una época, no cabe duda de que otras naciones también aspiraban a compartir el mismo sueño de *civilización y progreso*. Como señalaba en 1862 el *Registrar-General*, William Hawes, del mismo modo que esos otros países han contribuido al éxito británico o francés, también Gran Bretaña o Francia deberían corresponder participando en el resto de exposiciones. No obstante, ¿perderían su sentido las exposiciones universales si el intervalo de tiempo entre celebración y celebración se redujese sobremanera?⁹²

⁸⁹ A. ROBIDA, *Le vieux Paris. Études et dessins originaux*, París, Lemercier, 1901.

⁹⁰ I. CALVINO, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1985, p. 42

⁹¹ *Ibidem*. James Gilbert analiza los tres proyectos utópicos que coexistieron en Chicago en 1893: la Exposición Universal, la comunidad obrera paternalista de George Pullman (1831-1897) y el promovido por la predicación evangélica masiva de Dwight Moody (1837-1899). J. GILBERT, *Perfect Cities: Chicago's Utopias of 1893*, The University of Chicago Press, 1891.

⁹² Con motivo de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, dada la difícil situación que había atravesado España en los años precedentes, tuvieron que hacerse algunas modificaciones en la organización inicial de la Comisión nacional, cesándola y reduciendo su número. “Circular de 5 de septiembre de 1875”, en *Exposición internacional de Filadelfia de 1876, Circular e instrucciones de la Comisión General Española para las Comisiones provinciales y los expositores*, Madrid, Imprenta Nacional, 1875, pp. 5-8; la justificación de la reducción del gasto se basó en las terribles consecuencias de la guerra civil, la no concurrencia oficial de estados como Italia o Rusia, pero también en la poca utilidad de celebrar exposiciones en tan cortos intervalos de tiempo. “Ministerio de Fomento. Exposición y Real Decreto de 13 de agosto de 1875”, en D. de CORTÁZAR y LARRUBIA, *Memoria acerca de la*

¿Se desvanecería el halo mágico que las envuelve –y su consecuente poder sugestivo–, si la costumbre las convierte en un acontecimiento rutinario? ¿Se pondría en riesgo la proyección de una imagen de prestigio por parte de las principales potencias industrializadas si cualquier otro país es capaz de poner en marcha un acontecimiento del género? Tales preguntas parecen esconderse tras la reflexión de que un fomento excesivo del fenómeno expositivo podría hacerle perder su capacidad de servir de examen de las innovaciones tecnológicas, así como de los cambios en el gusto estético observados durante el transcurso de varios años:

“(…) parece razonable que siempre que Francia, el Zollverein, Italia, Austria, España o Portugal deseen organizar una Exposición Internacional, y estén preparadas para proveer la conveniente acomodación para ello, en la misma medida que esperamos que ellos contribuyan con una completa y valiosa colección de su arte e industria a nuestras Exposiciones, debemos estar dispuestos para hacer lo mismo a su respecto. Tenemos entonces que considerar como afrontar esta dificultad, porque debiendo suponer un período decenal como el más deseable para Inglaterra y Francia, esto es, una Exposición en cada país, cada cinco años, ¿cuál debe ser el período si las Exposiciones son también celebradas en otros países desde los que tantos, o casi tantos contribuyentes han venido a nosotros y a París, como nosotros enviamos a Francia? ¿o debemos rechazar cooperar con ellos cuando ellos lo desean?”⁹³.

Por otra parte, no siempre la celebración de una exposición universal dejaba un buen sabor de boca. Ya en su “Aperçu général sur l’exposition de 1862”, Tresca hablaba de la “frialdad” con que se había acogido el segundo certamen londinense, precisamente, a causa de la falta de pruebas que evidenciasen la realización de uno de los objetivos principales que los concursos internacionales decimonónicos habían proclamado desde su puesta en marcha, esto es, la progresiva equiparación del desarrollo industrial de todas las naciones del planeta:

(…) debía esperarse que, en la nueva Exposición, las diferencias fueran menos marcadas, que el nivel se hubiera elevado en cada país, sobre todo para las industrias menos avanzadas y que, así, se tuviera cierta dificultad en establecer entre las distintas industrias similares distinciones de nacionalidad. La experiencia no ha justificado estas apreciaciones: sin duda todos los pueblos están en vía de progreso, pero también cada uno ha conservado su carácter propio y nada indica que estas diferencias sean menores hoy que hace diez años. Es sin duda por esta razón que la Exposición de 1862 no ha satisfecho tanto como habría debido creerse a la opinión pública, que no ha visto en ella más que una reproducción menos brillante de lo que había sido hecho ya, en dos fechas aún cercanas a nosotros. De ahí, la especie de frialdad con la cual la nueva Exposición ha sido acogida, de ahí esas apreciaciones injustas, de las que la prensa se ha hecho eco con demasiada facilidad, de ahí, en fin, esa falta de interés que, en Francia sobre todo, parece haber planeado sobre todo lo que se relaciona con este gran concurso industrial”⁹⁴.

Exposición Universal de Filadelfia en 1876, Madrid, Perojo, 1878, pp. 31-37. Sobre Cortázar, *vid.* O. PUCHE RIART, “Daniel Francisco de Paula Cortázar y Larrubia (Madrid 1844 - 1927)”, en *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 27 (2004), pp. 131-145.

⁹³ W. HAWES, “On the International Exhibition of 1862”, en *The Journal of the Society of Arts and of the Institutions in Union*, vol. X (22 de noviembre de 1861 - 14 de noviembre de 1862), Londres, Bell and Daldy, 1862, p. 453.

⁹⁴ H. TRESCA, “Aperçu général sur l’exposition de 1862”, en C. LABOULAYE (dir.), *Annales du Conservatoire Impériale des Arts et Métiers*, Vol. III, París, Librairie scientifique industrielle et agricole Eugène Lacroix, 1862, p. 5. Es preciso advertir que el propio Tresca parece matizar sus palabras o al menos contradecirse cuando más adelante, a pesar de lamentar la falta de un progreso más marcado, sí que celebra la uniformidad que los procesos productivos habían ido alcanzando en las diferentes naciones –si bien Tresca parece referirse únicamente a las occidentales, Rusia incluida. *Ibíd.*, p. 18.

Asimismo, *The Quarterly Review* –una de las publicaciones consultadas que más crítica se muestra con la organización del certamen londinense de 1862 en todos sus aspectos, desde la ideación del edificio hasta la distribución de los expositores, pasando por la ceremonia de inauguración o las publicaciones resultantes– afirma lo siguiente:

“Creemos que, si se dice la verdad, la actual Exposición será considerada como un gran escenario de desencantos en todos los sentidos”⁹⁵.

No obstante, no por ello se deja de confiar en que, aunque no de forma directa e inmediata, el pensamiento que había dado forma al fenómeno expositivo, terminaría dando sus frutos a lo largo del tiempo⁹⁶.

Tal vez lo más acertado fuera posicionarse en un término medio, como el que adoptaba Edmond Renaudin en su *Paris-Exposition...* donde se refleja la repercusión mediática del certamen y la reiterada difusión de un mensaje apologético acerca de sus ventajas:

“Grandes y numerosas son las esperanzas de todo tipo que alimenta desde quince meses y más la espera de la Exposición. Todos los diarios, grandes o pequeños, ilustrados o sin imágenes, han prometido por adelantado prodigios y maravillas. Deseemos modestamente que la mitad se realice y que no haya, una vez abierta, lugar de posponer para más tarde y de esperar mejor”⁹⁷.

No obstante, Renaudin no puede dejar de sucumbir ante la magnificencia del espectáculo expositivo, incluyendo también –como buen patriota– las exposiciones nacionales francesas iniciadas al albor del siglo XIX. Se trataba de un fenómeno prodigioso que se había desarrollado en tan breve período de tiempo que, “como dijo Chateaubriand del reino de los Estuardo”, apenas alcanzaba “la vida de un hombre ordinario”. Y sin embargo, ninguna persona habría podido concebir una celebración tan fastuosa y con tanta repercusión en un primer momento, cuando muy a menudo las exposiciones no contaban ni siquiera con un pabellón propio. De esta forma, lo que en su día había sido una creencia utópica, parecía haberse hecho finalmente realidad. Así pues, aunque por una parte Renaudin exaltaba la anteriormente inimaginable grandiosidad de semejante acontecimiento, por otra, justificaba el hecho de que hubiera llegado finalmente a materializarse como consecuencia lógica de la fe en el desarrollo científico y la libertad del ser humano parejas a la Revolución francesa y la caída del Antiguo Régimen:

“Por supuesto, a finales del siglo pasado, nadie hubiera sospechado el grado de extensión que podían alcanzar estos ‘espectáculos de nuevo género’. Cualquiera que, incluso en esos tiempos de proyectos y de emancipación, hubiera hablado al respecto de la construcción de un *Palacio*, se hubiera visto tomado por loco, maniaco y visionario. No era sin embargo ni un sueño ni una utopía sino la grandeza fácilmente asumida de la industria francesa. Muchos espíritus, entre los sensatos, debieron desde entonces sentir su papel más o menos cierto, desde el momento en que la ciencia y la revolución la habían sacado de la encrucijada donde la confinaban la ignorancia y el viejo régimen”⁹⁸.

⁹⁵ *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 202.

⁹⁶ *Ibidem* [Texto original: “(...) it will not be the direct results of the Exhibition, taken by themselves, that will decide, but the gradual working ideas, first sown in many minds within its courts, but germinating in quiet long after the din and the excitement of the Brompton show have passed away”].

⁹⁷ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 329.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 335.

Sea como fuere, puede que la visión más pesimista con respecto a los certámenes universales decimonónicos la proporcione, ya en 1873, José Emilio de Santos, más de veinte años después de la celebración de la primera gran exposición de Londres de 1851. De Santos, vicepresidente del jurado español en el certamen vienés contrapone en su prólogo a la crónica de Juan Navarro Reverter, la visión del hombre maduro decepcionado por la repetición del curso de la Historia, frente a la del joven idealista –encarnado por el propio Navarro– que aún confiaba en que las Exposiciones Universales pudieran transformar el mundo:

“Tú has juzgado á tu modo la Esposicion, yo la he juzgado también al mio. Tal vez tú y yo tengamos razon. Tú, joven y entusiasta, la ves con el calor del que tiene pocos años; yo, curtido por la esperiencia, la miro con la frialdad de mis cabellos blancos. Tú hablas de lo que viste, yo murmuro á mis solas de lo que no vi. Tú, ingeniero, profesor, apasionado por las ciencias físico-matemáticas y un tantico filósofo, te acuerdas del vapor, del telégrafo, de la máquina, de la imprenta, de la electricidad, de los motores, de la carne de Liebig, de la leche condensada, de la galvanoplastia, de la fotografía, y de otras cien invenciones que van mejorando la manera de moverse, alimentarse, sostenerse y vestirse la humanidad; pero yo, hombre de administracion, con mi manía de reducirlo todo á números, y de mirar la moneda por ambas caras, me acuerdo de la dinamita, de los cañones Krupp, de las ametralladoras, de los torpedos, de la degeneracion física de nuestra raza, bajo el punto de vista de la fecundidad, de la talla y del aumento en la mortalidad. Tambien veo las cifras de esa criminalidad que asusta y entristece, por la calidad de los delitos, por los móviles que los producen, por el desarrollo de la acometividad para adquirir de cualquier modo, y otros mil efectos que enturbian la moralidad, la intelectualidad y la sociabilidad de la raza humana [*sic*]”⁹⁹.

De Santos consideraba además que las exposiciones universales “Son, con toda su abundancia, la demostración de la carencia; y cuando las examino y las contemplo descubro al lado de cada invención cien necesidades (...)”¹⁰⁰. Su pesimismo contrastaba claramente con el discurso oficial que, como promotor de la iniciativa y en defensa de sus intereses, seguía insistiendo en la confianza de una pronta mejora de las necesidades morales y materiales de la humanidad, gracias al efecto benefactor de la celebración. De ahí que, durante el discurso de apertura del Reichsrath el 5 noviembre de 1873 y en presencia de la comisión imperial austríaca, el Emperador Francisco José I de Austria (1830-1916), apelara al patriotismo y a la esperanza una vez finalizada la Exposición Universal de Viena de 1873¹⁰¹.

Las ensoñaciones utópicas de las élites decimonónicas se desvanecían una y otra vez, concluido el período de apertura de cada exposición, cuando las ciudades efímeras, como una Pompeya a punto de desaparecer para siempre¹⁰², comenzaban a ser desmontadas y desaparecían bajo la atenta y triste mirada de los nostálgicos de aquel espejismo de *civilización* y de *progreso*. La noche reinaba ahora en lo que había sido el reino de la luz.

⁹⁹ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 7), pp. xiv-xv. En la práctica, De Santos asumió la presidencia de la comisión, dada la ausencia de Viena del Duque de Osuna por motivos de salud.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. xvi.

¹⁰¹ “Discours de l’Empereur d’Autriche (Exposition de Vienne)”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 36, 15 de noviembre de 1873, p. 574.

¹⁰² A. HOUSSAYE, “L’art en 1867”, en *Revue des lettres et des arts*, 12, 29 de diciembre de 1867, p. 92 [Texto original: “C’était presque le dernier jour de Pompéia: la nuit allait venir (...)”].

Tal vez el error en la construcción de las exposiciones universales es haber intentado alcanzar el *no-lugar* de la Utopía planteando el modelo más perfecto de los posibles, al menos el más perfecto desde el punto de vista de quienes las promovieron. Quizás, a la hora de soñar ciudades ideales haya que hacer todo lo contrario, tal y como el personaje de Marco Polo aconseja al Kublai Kan en la citada novela del escritor Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*:

“—También yo he pensado en un modelo de ciudad de la cual deduzco todas las otras —respondió Marco—. Es una ciudad hecha sólo de excepciones, impedimentos, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Si una ciudad así es cuanto hay de más improbable, disminuyendo el número de los elementos fuera de la norma aumentan las posibilidades de que la ciudad verdaderamente sea. Por lo tanto basta que yo sustraiga excepciones a mi modelo, y en cualquier orden que proceda llegaré a encontrarme delante de una de las ciudades que, si bien siempre a modo de excepción, existen. Pero no puedo llevar mi operación más allá de cierto límite: obtendría ciudades demasiado verosímiles para ser verdaderas”¹⁰³.

1.2. PODER POLÍTICO Y ESTRUCTURA SOCIAL: GOBIERNOS, ÉLITES Y CLASES TRABAJADORAS.

1.2.1. Para mayor honra del poder establecido.

Se ha hecho alusión a las élites organizadoras de los certámenes internacionales decimonónicos. Los miembros de esta nueva clase social de gran poder en las naciones más industrializadas, intercambiaban sus cargos en parlamentos, redacciones periodísticas, asociaciones culturales y benéficas, etc., constituyendo, en definitiva, un auténtico entramado de poder¹⁰⁴. Serán ellos quienes a través de las exposiciones universales den forma a su propia quimera, la cual, a pesar de ser sólo suya, pretendían extrapolar a escala mundial. No es de extrañar, por tanto, que estas celebraciones no carecieran de una intencionalidad ideológica específica¹⁰⁵ y trataran de ejemplificar el tipo de sociedad soñada por unos promotores que, edición tras edición, se repartían los puestos de responsabilidad formando parte de las comisarías generales, jurados internacionales o comisiones de estudio de las mismas¹⁰⁶. La puesta en marcha de los

¹⁰³ CALVINO, *op. cit.* (nota 90), p. 81.

¹⁰⁴ P. ORY, *L'Expo Universelle*, Bruselas, Complexe, 1989, p. 13; L. AIMONE, C. OLMO, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Turín, Umberto Allemandi & C, 1990, p. 10; D. CIZERON, *Représentations du Brésil lors des Expositions Universelles*, París, L'Harmattan, 2009, pp. 124-125.

¹⁰⁵ Para Wolowski demostraban ser un auténtico “curso de filosofía práctica y de economía política aplicada” que, obviamente, demostraba las tesis de las clases organizadoras. WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 19. Según Donald Sassoon, las exposiciones universales representan una de las pocas ocasiones en que el capitalismo fue celebrado en el siglo XIX, no encontrándose fácilmente ejemplos encomiásticos similares. D. SASSOON, “Alla maggior gloria del capitalismo”, en G. L. FONTANA, A. PELLEGRINO (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 15-26.

¹⁰⁶ La figura del ingeniero de minas Frédéric Le Play (1806-1882) es claramente representativa: consejero de estado, senador, sociólogo paternalista y conservador, ocupó el puesto de comisario general en París 1855, Londres 1862 y París 1867. Cfr. E. VASSEUR, “Frédéric Le Play et l'Exposition universelle de 1867”, en A. SAVOYE, F. CARDONI, *Frédéric Le Play. Parcours, audience, héritage*,

mecanismos que resultaron en estas celebraciones de ensueño fue en ocasiones mitificada, como ocurre a propósito de la primera gran exposición londinense de 1851, cuando las vicisitudes experimentadas por la comisión parecen equipararse a las de los antiguos viajes de los héroes mitológicos, jugando metafóricamente con la idea de la nave que atraviesa aguas tenebrosas:

“La más amplia y más brillante Corporación, que estuvo al cargo de la Feria del mundo en 1851, parecían aventureros mercantes atravesando un mar desconocido y traicionero, trayendo su navío de vuelta a casa de forma segura, a pesar de muchas siniestras previsiones”¹⁰⁷.

Evidentemente, a pesar de las aspiraciones internacionalistas de sus promotores, este tipo de concursos tuvo una importante dimensión patriótica en función del prestigio internacional que conllevaba. Así, el *Art Journal* de 1851, alababa el riesgo corrido por Gran Bretaña invitando al resto de naciones del mundo a participar en una competición pacífica en su propio territorio. Sin embargo, no sólo bastaba con promover el concurso, sino que también había que demostrar que se estaba a la altura de las circunstancias¹⁰⁸. No hay que olvidar que en el recinto expositivo el poderío industrial de cada estado quedaba en evidencia mediante la comparación llevada a cabo entre la producción propia y la expuesta por los otros países. Así pues, nadie podía quedarse de brazos cruzados ante un desafío en el que la honra de cada estado se encontraba en juego. No solamente los organizadores, sino que todos los participantes sentían su patriotismo exacerbado al representar a sus países lejos del territorio nacional. Así lo indicaba Castro y Serrano en un momento, además, especialmente doloroso como era el de la celebración de la Exposición Universal de Viena de 1873 –cuando España parecía desmoronarse entre los conflictos carlista, revolucionario, así como el mantenido contra la insurgencia cubana:

“Cuando se está fuera del país, que es cuando más ardientemente se le ama, aparecen en el corazón del viajero unas susceptibilidades tan exquisitas de nacionalidad, que en vez de hijo, se figura uno ser el padre de su patria. El más leve rasgo de menosprecio, la más leve sonrisa de desden hacia cosas ó personas que llevan nuestro nombre, produce una excitación en el ánimo tan tremenda, como si la injuria se dirigiese á los propios miembros de nuestra familia. Y es que la distancia achica el perímetro moral de las naciones, como ante los ojos se reducen los objetos físicos; y lo que de cerca es un extremo conjunto en que cada individualidad se considera irresponsable, de lejos no es más que un palmo de amorosa tierra, por cuyo prestigio y de cuyo honor todos nos creemos obligados á responder [*sic*]”¹⁰⁹.

París, Presses des Mines, 2007, pp. 79-97. Asimismo, el autor del palacio de Londres 1862, Francis Fowke (1823-1865), ya había ocupado un puesto oficial en la sección británica de París 1855. *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, Londres y Nueva York, James S. Virtue, s. d. pp. ix-x. En 1873, la comisión austríaca estaba compuesta por, además de políticos, hombres de ciencias, artes e industria con experiencia como comisarios, miembros del jurado, delegados o cronistas en exposiciones internacionales anteriores. *Reports on the Vienna Universal Exhibition, 1873, Made to the U. S Centennial Commission by Their Special Agents W. P. Blake, Member of the United States Centennial Commission and Henry Pettit, Civil Engineer*, Filadelfia, 1873, pp. 3-4.

¹⁰⁷ *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 179.

¹⁰⁸ *The Art-Journal Illustrated... 1851*, *op. cit.* (nota 20), p. vi. “(...) por su deseo de ser el portestandarte de la civilización moderna, [Francia] estaba obligada á presentar al orbe entero el cuadro completo de su poderío, de su industria, de su suelo, de sus armas, de su marina, de su inteligencia, de su vitalidad”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 339.

¹⁰⁹ Un CABALLERO ESPAÑOL, “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXVI, 8 de julio, p. 425.

De esta manera, resulta evidente que la participación del país en un certamen internacional, incluso en momentos críticos, se hacía inexcusable para una clase social que perseguía un internacionalismo que favoreciera sus intereses comerciales, al mismo tiempo que veía en cada certamen la oportunidad de fomentar un exacerbado patriotismo que le ayudara tanto a mantener el orden establecido en el interior, como a reivindicar una posición preeminente en el exterior. Baste recordar al respecto la disposición de Abraham Lincoln (1809-1865) a favor de la toma de una serie de medidas que favorecieran la participación estadounidense en la Exposición Universal de Londres de 1862, justamente cuando también este otro país vivía un momento crítico en su historia, encontrándose en plena guerra civil (1861-1865)¹¹⁰. Se hace por tanto ostensible el interés de los representantes de cada estado en proyectar una imagen de poder en un concurso de dimensión supranacional inédito hasta la fecha¹¹¹.

Precisamente, en las ciudades efímeras no se ahorraron las muestras de autocomplacencia. Y es que las ferias contaron con sus propios *días festivos*, como lo fueron por ejemplo las ceremonias de inauguración, en las que los organizadores de la empresa gustaron de escenificar su propio triunfo, desfilando ante las gentes para exaltar y honrar a los poderes que ellos mismos personificaban. Las autoridades político, económico y –a veces– religiosas del estado se unieron con una misma finalidad, la de consolidar el *statu quo* del país al mismo tiempo que se afianzaban las relaciones diplomáticas con otras naciones, cuyos representantes más destacados también habían sido invitados a la ceremonia de apertura del concurso. De este modo, cada inauguración enmascaraba una puesta en escena de carácter propagandístico, con una clara proyección tanto nacional como internacional. Un buen ejemplo a este respecto nos lo proporciona Manuel Ovilo y Otero, quien transcribe en su *Guía del viajero...* la narración pormenorizada de la ceremonia oficial de inauguración de la Exposición Universal de Londres de 1862, tal y como fue publicada en *La Iberia* por J. S. Bazán¹¹². En ella, es interesante constatar como los promotores, comisarios y dignatarios del estado marchan a lo largo de la nave principal del palacio de la industria, sucediéndose ordenadamente en función de su rango:

“Venían a la vanguardia los trompetas de la Guardia, con sus uniformes de Estado, a los cuales seguían inmediatamente los sobrestantes de las obras, los arquitectos, los contratistas y el capitán de ingenieros Fowke, autor del Palacio. Iban despues de estos los Consejos de las sociedades de horticultura y artes y una diputacion de los fiadores del fondo para la empresa, los miembros del comité de la

¹¹⁰ *Message from the President of the United States, transmitting copies of the correspondence between the Secretary of State and her Britannic Majesty's envoy extraordinary and minister plenipotentiary accredited to this government relative to an exhibition of the products of industry of all nations which is to take place at London during the year 1862*, Read, referred to the Committee on Manufactures, and ordered to be printed, July 16, 1861; 37th Congress, 1st Session, House of Representatives, Ex. Doc. n.º. 8, p. 1 [Texto original: “As citizens of the United States may justly pride themselves upon their proficiency in industrial arts, it is desirable that they should have proper facilities towards taking part in the exhibition. With this view I recommend such legislation by Congress at this session as may be necessary for that purpose. Abraham Lincoln, Washington, July, 1861”].

¹¹¹ El control oficial era tal que no se aceptaban artículos que no hubieran sido seleccionados previamente por la comisión nacional correspondiente. *Ibidem*, p. 11 [Texto original: “No articles of foreign manufacture (...) can be admitted for exhibition, *except with the sanction of the central authority of the country of which they are the produce*”].

¹¹² J. S. BAZAN, “Esposicion Universal de 1862. Su inauguracion. VI [*sic*]”, en *La Iberia*, año IX (1862), n.º 2389, 8 de mayo, p. 2.

construcción del edificio; los presidentes de los jurados, los comisionados extranjeros, los presidentes de las comisiones extranjeras, el lord corregidor y los comisionados ingleses para la Exposición de 1851 y para la de 1862. Estos eran seguidos por el ministerio entero, cerrando, en fin, la procesión los comisarios especiales para la apertura, acompañados por el príncipe Oskar de Suecia, el príncipe de Prusia, y varios fusileros escoceses de la Guardia con sus gaitas [sic]¹¹³.

En el texto se detalla el protocolo seguido a la hora de hacer el acto de entrega de las llaves del palacio de la exposición por parte del que fuera Ministro de Asuntos Exteriores, el Conde de Granville (1815-1891), al duque de Cambridge (1819-1904) –quien asistió en representación de la reina Victoria (1819-1901), ausente ésta por encontrarse de luto tras la muerte del príncipe Alberto (1819-1861). Si esto ocurría bajo la cúpula occidental, el cortejo prosiguió nuevamente su marcha hacia la oriental, donde se interpretó una obertura de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), una oda de William Sterndale Bennett (1816-1875) –basada en una composición del poeta laureado Tennyson (1809-1892)–, y una marcha de Daniel Auber (1782-1871)¹¹⁴. La oda del inglés reunía todos los ingredientes que correspondían a una celebración del género:

“La magestuosa plegaria con que empieza, el sentido lamento por la muerte del príncipe Alberto, y el himno de regocijo por el triunfo de la industria, con que concluye, cantadas todas sus partes por dos mil cantantes de primer orden, produjeron impresiones en el ánimo, como solo saben producirlas las obras del genio. De las tres piezas ejecutadas, se considera esta la mejor y mas apropiada a la ocasión por propios y extraños, y yo creo que con fundamento [sic]”¹¹⁵.

Por último, no podía faltar la sanción del poder espiritual, así que tras la interpretación musical y antes de entonar el *Aleluya* y el himno nacional, “Otra vez volvió la procesión a la cúpula occidental, bajo la cual oró el obispo de Londres”. Es preciso subrayar al respecto que su destacado papel fue debido precisamente a que el Arzobispo de Canterbury ya ocupaba ese día un puesto entre las autoridades de la comisión inaugural¹¹⁶.

¹¹³ OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 68-69; España fue representada por Guillermo Esteban Balleras, quien figuraba entre los avalistas de la exposición. *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 386; *The International Exhibition of 1862. The Illustrated Catalogue of the Industrial Department*, Printed for Her Majesty's Commissioners, s. d., vol I: British Division 1, p. 171.

¹¹⁴ OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 69-71; también en *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 369. La elección de los compositores no carecía de intencionalidad. Así, se había planteado que cada una de las piezas interpretadas en la ceremonia de inauguración hubiera sido ideada por un músico cuya nacionalidad representase a las cuatro *principales* potencias europeas, es decir, Gran Bretaña, Francia, Alemania e Italia. Con respecto a esta última se había barajado el nombre de Gioachino Rossini (1792-1868), cuya avanzada edad le impidió tomar parte en el certamen. Después, se pensó en Giuseppe Verdi (1813-1901), aunque tras distintos intentos no se pudo llegar a ningún acuerdo. *Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862 to the Right Hon. Sir George Grey, Bart., G.C.B., &c. &c., one of her Majesty's Principal Secretaries of State, presented to both Houses of Parliament by Command of her Majesty*, Londres, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1863, p. xliii.

¹¹⁵ OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 71-72.

¹¹⁶ *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 369. En cualquier caso y como se precisará, la presencia de las autoridades eclesiásticas en las ceremonias de las exposiciones universales del siglo XIX se circunscribirá especialmente al ámbito británico, estadounidense y español.

Esta narración de la ceremonia de apertura de la Exposición Universal de Londres de 1862 podría ser representativa de la inauguración de cualquier otro certamen universal y no divergiría en gran medida de la de otros actos oficiales como las entregas de recompensas o ceremonias de clausura, en las que el poder establecido de la nación anfitriona y las delegaciones extranjeras sancionaban ritualmente su propio orden en un entorno en el que la arquitectura, la música, así como la infinidad de mercancías y obras de arte de gran riqueza allí concentradas, estimulaban la imaginación y el deseo de las multitudes. De esta manera, resulta evidente que en el proceso de conformación y cristalización de imaginarios y representaciones cognitivas que se genera en las exposiciones universales, la mirada de la sociedad occidental y, en concreto, la de las élites ideadoras y organizadoras del fenómeno expositivo, intentaba imponer su propia lectura de la evolución del individuo y del porvenir que le esperaba, siempre en función de sus propios intereses –a partir de los cuales orientará y redefinirá constantemente su propia identidad–, e intentando consolidar el sistema que los amparaba y estimulaba¹¹⁷. Tal y como señaló el príncipe Karl von Auersperg (1814-1890) tras la celebración de la Exposición Universal de Viena de 1873, el certamen había proporcionado una prueba irrefutable del desarrollo progresivo de la humanidad, motivo por el que nunca habría que dejar de reconocer con gratitud la magnificencia de la autoridad, en este caso, la del emperador Francisco José I de Austria¹¹⁸.

1.2.2. Panegíricos y alegorías gubernamentales: imágenes de grandeza.

Reforzando la labor pedagógica llevada a cabo dentro del recinto expositivo, las publicaciones que surgieron a raíz de los certámenes internacionales se esforzaron en recalcar la superioridad de sus compatriotas. Así, en el caso del citado *Art Journal* de 1851, se aseguraba que la primacía de los británicos estaba garantizada en todas las ramas de las artes industriales¹¹⁹, de manera que Gran Bretaña podía sentirse satisfecha no sólo por haber sido la primera nación del mundo en organizar una exposición del género, sino por demostrar una calidad en su producción manufacturera que no conocía rival.

Precisamente, las llamadas *artes industriales* –objeto de muchos de los citados catálogos y volúmenes especializados que vieron la luz a raíz de las exposiciones universales– contribuyeron a su vez a reproducir dicho mensaje de preponderancia y supremacía a través de sus más destacadas creaciones: no sólo por su valor intrínseco, en cuanto a la excelencia de sus materiales, ejecución o diseño, sino también a causa de su programa iconográfico. Y es que la

¹¹⁷ Con motivo de la visita del *Shah* de Persia a la Exposición Universal de Viena de 1873, uno de los responsables de la publicación *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, J. Franck, hace una serie de reflexiones acerca de la manera en que “Todas las potencias han comprendido la influencia misteriosa, que ejerce sobre la humanidad la pompa y el decorado, y todas se han servido de ellas para asentar su dominación”, idea que podría aplicarse a la misma celebración de los certámenes universales decimonónicos. Según Franck, podría excusarse al salvaje que queda deslumbrado por los destellos de la cristalería, pero no a la sociedad civilizada que se deja atraer por el brillo y la fanfarria. J. FRANCK, “Chronique”, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 15, 12 de julio de 1873, p. 226.

¹¹⁸ “Discours du Président de la Chambre des Seigneurs”, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 36, 15 de noviembre de 1873, p. 574.

¹¹⁹ *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. vi.



Fig. 1, “Vase of gold, jewelled and enamelled”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, Londres, George Virtue, s. d., p. 281.

atmósfera de los recintos expositivos de los grandes concursos internacionales del siglo XIX estuvo sometida a una fuerte presión ideológica que repetía constantemente un mismo mensaje, aquel que idealizaba el *progreso* y el desarrollo de la *civilización* y que, por tanto, encumbraba a lo más alto del panorama político a las naciones más industrializadas del mundo. Uno de los ejemplos más destacados de la *Great Exhibition* de 1851 –y seleccionado por el mencionado *Art Journal* entre las mejores obras de la exposición– fue el Jarrón de oro, joyas y esmaltes, de la firma londinense de Messrs. Watherston & Brogden (fig. 1).

El jarrón, del que se dice que había sido diseñado por Alfred Brown empleando diamantes, perlas, rubíes, zafiros y esmeraldas, reproducía en la parte superior las figuras alegóricas de Britania, Escocia e Hibernia en representación de Inglaterra, Escocia e Irlanda. En el borde de la cobertera, cuatro cabezas aludían a las cuatro partes del mundo, recordando que en todas ellas Gran Bretaña era poseedora de colonias. Por debajo de las efigies, guirnaldas de diamantes, representaban la rosa, el trébol y el cardo, plantas alegóricas de los apenas mencionados territorios de la unión. Los relieves en estilo *cinquecento* que recorrían el cuerpo central del jarrón hacían referencia a los antiguos padres de la patria y aún más abajo, dos figuras de la Fama coronaban a los más célebres guerreros, poetas y científicos de Inglaterra. En la parte inferior, y “como expresión del carácter británico”, se reproducían las figuras de la Verdad, la Prudencia, la Industria y la Fortaleza¹²⁰.

El jarrón no sólo contribuía a fomentar el prestigio de Gran Bretaña por su riqueza y exquisita elaboración, sino que su concepción iconográfica está pensada para estimular un sentimiento patriótico de predominio político y cultural. Además de subrayar la presencia británica en todos los continentes, se alardea de la excelencia alcanzada en el cultivo de las artes y las ciencias. No obstante, más allá de estos elementos y en una investigación que atiende a la vinculación existente entre cultura visual y construcción identitaria, es especialmente interesante la representación alegórica de la idiosincrasia de un determinado pueblo. Así, la búsqueda de un prestigio político basado en el desarrollo manufacturero de las naciones occidentales queda claramente ejemplificado a través de la presencia de la Industria entre las virtudes británicas. Al mismo tiempo, no debe pasarse por alto el hecho de que todas ellas, así como el conjunto de los motivos ornamentales del jarrón, se inspiren en el considerado por algunos como el más puro estilo clasicista y, por consiguiente, el más apropiado para aplicar a las artes decorativas, al aludir directamente a los fundamentos de la civilización occidental.

Obviamente, el jarrón de Watherston & Brogden no era ni mucho menos la única obra que hacía referencia al poderío británico en la primera exposición universal celebrada en Londres. Inglaterra aparecía representada en muchas otras obras, por ejemplo, en un broche de alta joyería de estilo *cinquecentesco*, en el que la riqueza del material ensalza a una Britania de apariencia clásica cuya representación iconográfica la parangona a la Pallas Atenea de la antigua Grecia (fig. 2). Además, el tridente, la concha, y el timón que la acompañan, son “emblemáticos de su soberanía sobre los mares”, tal y como señala la *Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition*. Por último, el dragón alado que aparece bajo la concha simboliza la expulsión del

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 281.

malvado espíritu de la anarquía de la pacífica Britania –cuya figura se componía, por cierto, de más de cuatrocientos brillantes¹²¹.

Por otra parte, el *Art Journal Illustrated Catalogue* publicaba el grabado de un proyecto de decoración para techo, expuesto por Mr. Hervieu, de Londres (fig. 3). De la composición se explica que representa a Britania, personificada en su Soberana, apoyada sobre la Paz y sostenida por la Religión. Se encuentra presidiendo la convención de la Agricultura, el Comercio, la Ciencia y las Artes, y ha llamado a su alrededor a los dignatarios de todas las naciones. Distintos genios ofrecen palmas a los distintos representantes de las Artes Industriales y, entre ellos, el de la Inmortalidad, que se dispone a coronarla¹²². Podría decirse que el proyecto mimetiza con total fidelidad el ideario de las grandes exposiciones universales del siglo XIX. En la composición se ofrece una nueva imagen de poder, en el que la potencia industrial organizadora del certamen se erige en indiscutible protagonista. Sus recursos son tales de ser capaz de atraer a su alrededor al resto de naciones, que acuden a ella para contemplar el espectáculo de una coronación que perdurará en su memoria para toda la eternidad. Lidera el curso de la Historia y preside el desarrollo de todas las Artes y las Ciencias.



Fig. 2, “Jewelled Figure of Britannia”, en *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia of the Industry of All Nations 1851*, Londres, W. M. Clark, 1852, p. 336.



Fig. 3, “A decorative picture for a Ceiling”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, Londres, George Virtue, s. d., p. 314.

Tampoco podía faltar la anhelada Paz que persigue el librecambio, no tanto como consecuencia de un amor desmedido hacia la humanidad en su conjunto, sino como mejor medio para garantizar sus intereses comerciales y de encubrir un colonialismo económico, cuando no militar.

No obstante, por si cupiera algún género de duda de la bonhomía de sus intenciones, la religión amparaba a la soberana de tan extenso imperio, *dando fe* –nunca mejor dicho– de la honorabilidad de su proyecto benefactor que no perseguía otro objetivo que la mejora de las condiciones de vida de todos los pueblos de la Tierra.

Asimismo, si la reina Victoria va a ser protagonista de muchas de las obras de la Exposición Universal de Londres de 1851, no lo será menos el Príncipe Alberto, a quien se atribuye en buena parte la concepción de la idea de la organización del primer certamen de alcance planetario. No es baladí que Alberto de Sajonia vaya a ser precisamente premiado por esta labor de ideación y dirección del acontecimiento gracias a las que finalmente la realización del certamen llega a buen puerto¹²³. Así, las esculturas ecuestres de ambos dignatarios serían expuestas en el interior del Crystal Palace, en un alarde de patriotismo monárquico que ensalzaba el poder establecido de la nación anfitriona¹²⁴ (figs. 4,5).

¹²¹ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 327 [Texto original: “JEWELLED FIGURE OF BRITANNIA. -BY S. H. AND D. GASS (sic)”].

¹²² *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. 314.

¹²³ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 78.

¹²⁴ DREW, *op. cit.* (nota 67), p. 374.



En este sentido, muchas de las crónicas de la exposición, se van a convertir en auténticos panegíricos del matrimonio formado por la reina y su consorte, llamando la atención especialmente aquellos cuyos autores procedían de



Figs. 4, 5, “His Royal Highness Prince Albert” y “Her Royal Highness Queen Victoria”, ambas en *Tallis’s History and Description...*, Londres y Nueva York, John Tallis and Co., s. d., vol. II.

regímenes republicanos, como el comisionado estadounidense William A. Drew¹²⁵.

Sea como fuere, en el Palacio de cristal, la imagen de la pareja formada por la reina Victoria y el príncipe Alberto podía llegar a aparecer en los lugares y objetos más insospechados, procedentes de cualquiera de las naciones participantes, como es el caso del *Real Abanico* expuesto por P. Duvelleroy en la sección francesa y que según la *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace* atrajo la atención general del público (fig. 6)¹²⁶.



Fig. 6, “The Royal Fan”, en *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World’s Industry in 1851*, Londres y Nueva York, John Tallis and Co., s. d., vol II.

Además de la reproducción de la imagen del Príncipe Alberto en numerosas obras de arte, en general formando tándem con la reina Victoria, la consideración de la que gozaba entre los expositores se hace palpable en otro tipo de obras de carácter decorativo, como la maqueta de su lugar de nacimiento. El cuadro plástico, de unos 6 por 3 metros, fue expuesto en la sección prusiana del Crystal Palace y representaba una celebración rural en un castillo suburbano del duque de Sajonia

Gotha-Coburgo, lugar de nacimiento del príncipe y residencia de la reina Victoria durante su estancia en el lugar. Un complejo engranaje daba vida a unas cuatrocientas figuras que representaban danzas, bandas de música y grupos festivos¹²⁷.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 337-338 [Texto original: “Her Majesty is a good, hearty woman, now thirty-three years old, and the mother of seven children, all of whom are living. In her manners she is dignified and pleasing, and her character is pure, and her examples always on virtue’s side. She is benevolent, and does very much as a Patron of charitable Institutions. She is universally respected and beloved. England never had a purer Sovereign on the Throne. Prince Albert is of the same age her first cousin their mothers are sisters they were brought up together loved each other in their childhood, and married, no one doubts, from real affection. He is a very good looking man well educated at home on almost all subjects of general literature is quite ingenious in the science of mechanics is a lover and adept of music devotes himself to the cause of Agriculture, Literature, and Benevolence, and is very popular in England”].

¹²⁶ *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol II, p. 218.

¹²⁷ Aunque una asociación de empresarios de Sonnenberg había pretendido regalárselo al príncipe, este prefirió comprarlo. Finalmente, por razones desconocidas, la maqueta permaneció con el comité del Zollverein y al término de la Exposición, fue subastado en Leadenhall street. *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia...*, *op. cit.* (nota 21), p. 175.

En cualquier caso, más allá de Gran Bretaña, también en la Francia del II Imperio (1852-1870) las exposiciones universales se van a convertir en un elemento de legitimación del poder establecido. Además de demostrar ante el resto del mundo que los franceses podían competir e, incluso, superar a los británicos en la celebración de este tipo de acontecimientos, cada certamen servirá como recurso propagandístico al servicio del emperador Napoleón III, cuya imagen se reproducirá en todo tipo de obras de arte. Su retrato aparecerá, al igual que en el caso de los monarcas ingleses, decorando los muy diferentes productos presentes en el recinto expositivo, ensalzando su figura y asociándola a bienes de exquisitez y gran lujo, como el de la decoración de chimenea de la que da cuenta *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, expuesta por Huber Frères y, al parecer, diseñada para el Palacio del Luxemburgo (fig. 7)¹²⁸.

No obstante, no sólo el poder establecido de cada país organizador aprovechará la exposición como acontecimiento de carácter celebrativo del *statu quo*, sino que, dado el carácter oficial del evento, cada estado participante intentará proyectar una imagen de prestigio de sus instituciones supremas y de la unidad de los pueblos que integran su territorio. Aunque la lista sería tan extensa como toda la historia de las exposiciones universales, podría citarse, por ejemplo, el caso de la Italia reunificada en la Exposición Universal de Londres de 1862, en cuyo departamento se expusieron entre otros objetos simbólicos, las espadas de Víctor Manuel II (1820-1878) y el General La Marmora (1804-1878), una corona de roble y laureles dedicada a Cialdini (1811-1892), además de una espada de la firma Castellani entregada al rey de Italia¹²⁹.

Si entre las grandes potencias, Gran Bretaña y Francia, convertirán sus ferias mundiales en acontecimientos de autocomplacencia y propaganda, Austria no se quedará atrás en 1873. Tal y como explicaba el comisionado estadounidense, Joe V. Meigs, el objetivo del certamen promovido por el emperador era “representar el estado de civilización moderna, la entera esfera de economía nacional y promocionar su desarrollo y progreso” y, a este respecto, según Meigs, el concurso constituyó “un gran éxito”. La ostentación austríaca se materializó en la construcción de la inmensa y ya mencionada Rotonda, obra del arquitecto inglés John Scott Russell (1808-1882) y cuya linterna superior aparecía rematada por una gran corona, en alusión al Imperio. Además, se había elegido para la ubicación del recinto expositivo “uno de los más gloriosos parques de todo el mundo: ‘El Prater’”¹³⁰ y entre las atracciones más destacadas se encontraba el Pabellón del emperador, que aunque de madera y ladrillo, aparecía suntuosamente revestido de estuco, imitando el estilo imperial¹³¹. En cualquier



Fig. 7, “Magnificent Chimney-Piece, designed and executed by MM. Huber, Frères”, en *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, Londres, Virtue & Co., París, Stassin & Xavier, s. d., p. 13.

¹²⁸ *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, Londres, Virtue & Co., París, Stassin & Xavier, s. d., p. 13 [Texto original: “(...) for, we believe, one of the apartments in the Luxembourg Palace”].

¹²⁹ *The Penny Guide. Illuminated Guide to the International Exhibition*, Londres, Grant & Co., 1862, p. 16.

¹³⁰ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 11.

¹³¹ *Ibidem*, p. 27. Aunque en general se cuestiona su éxito, Meigs será un ferviente defensor del certamen vienés y de sus máximos responsables. *Ibidem*, p. 43 [Texto original: “(...) though called by some a ‘failure.’ But of such a failure, Austria, the Protector, the President, and General Director, need

caso, más allá de la mera ostentación y vanagloria, el patriotismo que impregnaba la Exposición Universal de Viena de 1873 perseguía el objetivo de disimular las recientes derrotas militares de Austria:

“Austria preparaba en el laboratorio de su política el bálsamo constitucional de 1867 para cerrar, las amputaciones de Solferino y Sadowa, que le habían costado la Lombardía, el Véneto y su preponderancia en la Germania”¹³².

Sea como fuere, es en la portada del Palacio de la Industria del certamen vienés donde se despliega el programa iconográfico más destacado (fig. 8), en el que junto a las alegorías características de todas las exposiciones universales, como la paz y los frutos del trabajo, se legitima el gobierno imperial y, sobre todo, se escenifica la unidad imperial. De acuerdo con el mismo Navarro:

“Cuatro colosales columnas corintias sostienen un espacioso friso, destinado á las inscripciones. VIRIBUS UNITIS se lee en el centro; hermosa divisa que el heterogéneo Imperio austríaco necesita realizar. Un arco rebajado sobre el friso deja campo á las armas austríacas, y corona el monumento una noble matrona de grandes proporciones que simboliza al Austria distribuyendo premios y coronas, y á sus pies el Genio de la Justicia dictando el veredicto, y el de la Historia escribiendo los anales del gran certamen. Entre las cuatro columnas corintias y el friso quedan tres espacios rectangulares, grande el del centro, más pequeños los laterales. Los bustos del Emperador y la Emperatriz, y las estatuas de la Paz y la Prosperidad llenan los intercolumnios laterales; en el central hay un magnífico arco de medio punto, cuyos tímpanos ocupan dos bellísimos ángeles de flotante ropaje, con la corona en una mano y la trompeta de la fama en la otra (...) Tres arcos de medio punto, notables por su esbeltez, cuya cornisa termina en el arranque del arco grande, y soporta las estatuas de Austria y Hungría, dan entrada á la famosa Rotonda cuya fotografía han reproducido todos los periódicos ilustrados del mundo [sic]”¹³³.

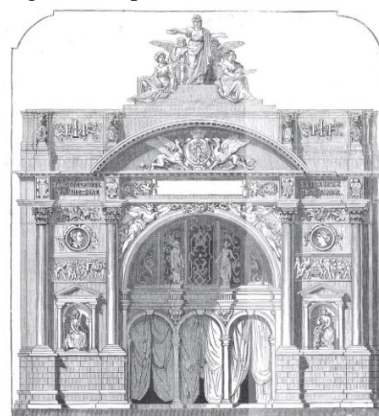


Fig. 8, RUIZ, “Viena: Portada principal del palacio de la Exposición”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº 22, 8 de junio, p. 349.

Tres años después, en 1876, uno de los pabellones que se había pensado preservar tras la celebración de la Exposición del Centenario de los Estados Unidos de América de Filadelfia fue el Memorial Hall, dedicado a albergar las colecciones de Bellas Artes de las naciones participantes. En él, las figuras alegóricas de Columbia, la Minería, el Comercio, las Manufacturas, la Agricultura, la Ciencia y el Arte; las águilas con alas desplegadas, los emblemas de todos los Estados y Territorios así como el de la propia Unión, y los pabellones angulares en referencia a las villas romanas, constituían toda una serie de símbolos imbricados en función de un sólido programa ideológico que exaltaba patriotismo, crecimiento económico,

feel no shame. It will abundantly repay the interest on the money expended on it. It was the grandest display of industry of modern times”].

¹³² NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 128. Como también afirma Wolowski, “Un esfuerzo semejante honra la resolución del imperio de Austria, que sin duda se ha acordado de su antiguo esplendor y de sus largas tentativas de dominación universal”. WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 7.

¹³³ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 136-137; E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXII, 8 de junio, p. 347.

desarrollo científico, creación artística y la condición de los Estados Unidos como herederos de la civilización del *viejo* continente. Columbia mostraba al universo su fertilidad y riqueza, la del *Nuevo Mundo*, con el que la Unión de estados americanos llega a identificarse, arrebatándole su protagonismo al resto del continente; una nueva tierra prometida, una nueva civilización capaz de transformar sus recursos naturales hasta el punto de convertirse en uno de los más poderosos estados del planeta en tan sólo cien años de historia¹³⁴. Al mismo tiempo, las banderas, banderolas y estandartes de toda clase contribuyeron a crear un entorno de alto contenido simbólico. En referencia a la profusamente decorada ciudad de Filadelfia, *The Herald Guide Book...* empleaba el término de *flagology*, asegurando que ni Sevilla, ni Venecia, ni Roma la habían superado en belleza y en decoración durante la celebración del Centenario. Se sirvió además de la expresión *flag mania*, para destacar la abundancia de banderas en la ciudad¹³⁵, algo que no había pasado desapercibido a los cronistas españoles, que subrayaron la pasión patriótica de los estadounidenses por la bandera nacional¹³⁶. A este respecto, es preciso señalar que en el pabellón de gobierno de los Estados Unidos se expuso como una reliquia la enseña del Fort McHenry de Baltimore (Maryland), inspiradora del *Star-Spangled Banner*¹³⁷.

Evidentemente, los concursos internacionales no tenían una mera finalidad comercial o de divulgación científico-técnica, sino que constituían todo un resorte ideológico de proyección internacional de la identidad propia del estado organizador. Así se pone de relieve nuevamente en París, durante la celebración de su tercera exposición universal en 1878. El certamen ha de ser entendido como toda una puesta en escena encomiástica de la III República francesa (1870-1940) tras la derrota en la guerra franco-prusiana (1870-1871), la Comuna (1871) y el pago de las sanciones de guerra. Tal y como señalaba Henry Morford en su *Paris, and Half-Europe in '78...* la exposición tenía la pretensión de presentar al mundo una Francia que, no sólo se había recuperado, sino que volvía a brillar con más fuerza:

¹³⁴ *The Herald Guide book and Directory to the Centennial Exposition, with a Graphic Description of the Grounds, Surroundings, and Contents of all the Public and Private Centennial Buildings, to which is added Descriptive Editorial Notices of the more Attractive Exhibits in all the Buildings*, Filadelfia, Charles M. Gilmore, 1876, p. 9.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹³⁶ No sólo en Filadelfia, sino que durante los actos de celebración del Día de la Independencia en Nueva York, Luis Alfonso (1845-1892) afirma: “Porque hay que advertir que no se limitaba el imperio del pabellon yankee al asta de los edificios públicos, á la fachada de las casas particulares, á la vanguardia de las procesiones cívicas, ó á la presidencia de las ceremonias oficiales; sino que los *gentlements* en el hojal, y las *ladies* en el pecho, y los *babies* en el cinturón, ostentaban las cintas tricolores, y que desde los géneros de las tiendas puestos en el escaparate, hasta las cubiertas de los libros ó las piezas de música; desde los faroles de la gran plaza *Union square*, que hallé teñidos de la noche á la mañana, hasta dos niñas vestidas de estandarte americano que encontré en el *Broadway*, todo, absolutamente todo cuanto era susceptible de adquirir ó combinar colores, habíase dispuesto de forma y modo que reprodujese y recordase la enseña nacional [*sic*]”. L. ALFONSO, *La Exposición del Centenar. Noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876*, Madrid, Perojo, 1878, p. 83.

¹³⁷ *Catalogue of the Articles and Objects Exhibited by the United States Navy Department in the United States Government Building, Fairmount Park, Philadelphia, PA.*, Filadelfia, J. B. Lippincott & Co., 1876, p. 85 [Texto original: “(...) this flag, seen by Francis Scott Key, of Baltimore, Maryland, flying from the flagstaff at Fort McHenry, in the early morning after the bombardment in 1814, inspired him to write the beautiful patriotic song *Star-Spangled Banner*”].



Fig. 9, “Statue de la République, par Clésinger”, en *Les merveilles de l’Exposition de 1878*, París, Librairie Contemporaine, 1878, p. 9.

“(…) las humillaciones en la guerra, la ocupación de sus ciudades por un cruel enemigo que recordaba Waterloo, la Comuna y la República, el pago de una sanción que habría hecho caer a cualquier otra nación en la bancarrota, el rápido y maravilloso ascenso de la humillación a una prosperidad apenas parangonable incluso en el pasado”¹³⁸.

Esta recuperación y triunfo va a ser especialmente ensalzado por los partidarios de la República¹³⁹. De ahí que, por ejemplo, una alegoría suya realizada por Auguste Clésinger (1814-1883) presidiera la entrada al gran palacio del Campo de Marte en 1878, siendo oficialmente inaugurada el 30 de junio¹⁴⁰ (fig. 9). Sin embargo, mientras los republicanos defendían que la organización de la exposición respondía al “deseo de mostrar al mundo que una república poseía todo el poder que reivindica un reino o un imperio”, otros como Morford, la consideraban una “necesidad nacional” que no tenía nada que ver con ninguna forma de gobierno. Francia tenía que “desplegar sus inagotables recursos, su riqueza remanente, su inconquistable industria y determinación, de forma tan inmediata tras la gran calamidad como para avergonzar a los pueblos de lenta recuperación, y de manera tan conclusiva que no volviera a dudarse nunca de su capacidad de provisión suntuosa, independientemente de las circunstancias que pudieran intervenir”¹⁴¹.

No obstante, no se debe pensar que toda esta imaginería apologética del orden establecido generada por los certámenes universales decimonónicos fuera aceptada sin más. Al contrario, siempre tuvo que hacer frente al sentido crítico de los espíritus más incisivos. Así, con respecto a la estatua de Clésinger, el mordaz Touchatout aseguraba que, si los pueblos tienen los gobiernos que se merecen, del mismo modo éstos no son representados más que por las estatuas de las que son dignos. Y, tal y como refleja el grabado de Alfred le Petit (1841-1909) que ilustra

¹³⁸ H. MORFORD, *Paris, and Half-Europe in '78. The Paris Exposition of 1878, its Side-Shows and Excursions; Including Travel and Adventure in Belgium, Germany, on the Rhine, Across the Swiss Alps, in Italy and the Tyrol*, Nueva York, Geo. W. Carleton & Co. and Morford's Travel Publication Office; Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1879, p. 8. Por cierto que Morford también hace un repaso de las transformaciones experimentadas por el resto de las naciones durante los once años de intervalo transcurridos entre las dos exposiciones parisinas de 1867 y 1878. Por cuanto respecta a España, recuerda que aún era monárquica durante la celebración del primer certamen, pasó a ser republicana y volvió a instaurar en el trono al hijo de la anterior reina, Alfonso XII (1857-1885), de quien comenta su duelo ante la prematura pérdida de María de las Mercedes de Orleans (1860-1878). *Ibidem*, p. 9.

¹³⁹ Cfr. A. CHANDLER, “Heroism in defeat: The Paris Exposition Universelle of 1878”, en *World's Fair Magazine*, VI, nº 4, 1986; <http://www.arthurchandler.com/new-pageparis-1878-exposition/> Según Greenhalgh, el carácter de reivindicación nacionalista de la exposición francesa hará perder parte del carácter paternalista saintsimoniano que había marcado su predecesora de 1867. P. GREENHALGH, *Ephemeral Vistas: the “Expositions Universelles”, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988, p. 35; citado en L. A. SÁNCHEZ GÓMEZ, “Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878”, en *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 28 (2006), p. 194.

¹⁴⁰ *Les merveilles de l’Exposition de 1878*, París, Librairie Contemporaine, 1878, p. 743.

¹⁴¹ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), pp. 16-17.

el texto de Touchatout –seudónimo de Léon Charles Bienvenu (1835-1911)–, más que de la República, bien pudiera tratarse de “la diosa de la charcutería” (fig. 10). En realidad, la obra había conseguido su objetivo: “representar el vacío” y si los *ordenmoralistas* (“*ordremoralists*”) la alababan, era porque a los detractores de la República les gustaba verla representada de forma grotesca¹⁴².



Fig. 10. A. le PETIT, “La statue de la République au Champs-de-Mars”, en TOUCHATOUT, *Trocadéroscope, Revue tintamarresque de l'Exposition Universelle*, París, 1878, p. 223

Sea como fuere, del mismo modo que en París 1878, la República va a ocupar el lugar preeminente del patio de honor de la Exposición Universal de Chicago de 1893, junto al peristilo y ante el arco triunfal sobre el que se situaba la cuádriga de Cristóbal Colón (fig. 11). De esta escultura monumental, obra de Daniel Chester French (1850-1931) –el autor de la estatua de Lincoln en el Memorial de Washington–, se decía que “dignificada y serenamente simple (...) ofrece libertad a todos los pueblos oprimidos de la tierra”¹⁴³, en el conocido intento de asociar este régimen político con el bienestar, prosperidad y esperanza, no sólo de sus habitantes, sino de toda la humanidad –en coherencia, además, con el alcance de la celebración de la feria.

Dentro de las estrategias de comunicación simbólica de los regímenes republicanos, un apartado aparte merece la cuarta exposición universal celebrada en París en el año 1889, la cual se presenta –al igual que en 1878– como un gran festejo en honor de la III República, aunque en esta ocasión con razón de más, al cumplirse cien años desde la instauración de esta forma de gobierno en suelo francés. Evidentemente, el carácter revolucionario de la conmemoración provocó el rechazo de las monarquías occidentales a participar en el concurso –al menos de manera oficial¹⁴⁴. Por su parte, la organización no dudó en concebir todo tipo de actos y atracciones impregnadas de un fuerte componente patriótico.

¹⁴² TOUCHATOUT, *Le Trocadéroscope, Revue tintamarresque de l'Exposition Universelle*, París, 1878, pp. 222-224. En términos muy distintos se expresa Touchatout con respecto a la *Estatua de la Libertad* de Bartholdi, cuya cabeza monumental se exhibía en el recinto de la exposición de 1878. Su cabeza “viril” y “expresiva”, así como “su mirada profunda y pensativa”, subrayaba “cruelmente” la “insignificancia” de la escultura de Clésinger. *Ibidem*, pp. 239-240. Si Touchatout elogiaba la escultura de Bartholdy era por la afinidad que va a intentar establecerse entre dos regímenes republicanos como el francés y el estadounidense. SÁNCHEZ GÓMEZ, *op. cit.* (nota 139), p. 196.

¹⁴³ *The Columbian Exposition Album, Containing Views of the Grounds, Main and State Buildings, Statuary, Architectural Details, Interiors, Midway Plaisance Scenes, and other Interesting Objects which had place at the World's Columbian Exposition, Chicago 1893*, Chicago y Nueva York, Rand, McNally & Company, 1893, s. p.

¹⁴⁴ La no oficialidad de muchas de las principales potencias es una cuestión compleja que admite diferentes enfoques. A pesar de la celebración del aniversario de un acontecimiento de evidente cariz revolucionario, monarquías de reciente institucionalización como la griega participaron oficialmente en el certamen que, incluso, fue visitado por el rey Jorge I (1845-1913). Mientras, entre las naciones monárquicas que se abstuvieron, Gran Bretaña o Austria-Hungría rivalizaban política y económicamente con Francia en un momento de inestabilidad internacional conocido como “la paz armada” (1870-1914). Indiscutiblemente, más allá del mero carácter institucional entraban en juego una serie de intereses que trataron de deslucir el éxito francés en el acontecimiento internacional más relevante del momento. Por otra parte, a excepción de Alemania, que no permitió la participación no oficial –salvo un grupo de



Fig. 11, “Peristyle and Statue of the Republic”, en *The Columbian Exposition Album, Containing Views of the Grounds, Main and State Buildings...*, Chicago y Nueva York, Rand, McNally & Company, 1893, s. p.

Así, la celebración del centenario de la Revolución francesa conllevó la puesta en marcha de numerosas muestras retrospectivas¹⁴⁵. Entre ellas y en el campo de las Bellas Artes, Francia no sólo presentó una exposición decenal, con las obras de sus mejores artistas contemporáneos, sino que también inauguró una muestra centenal, donde figuraban los grandes nombres del arte francés desde los años de la Revolución. Otros espectáculos que vincularon directamente la exposición universal con los acontecimientos de 1789 fueron la reconstrucción de la Bastilla – espectáculo perteneciente al género de las puestas

en escena de carácter histórico en el que se simulaba la toma de la prisión que había simbolizado el poder del Antiguo Régimen–, así como la representación de dramas teatrales de época revolucionaria en el denominado “palacio de los niños” de la exposición. A este tipo de eventos de carácter lúdico, hay que añadir las celebraciones institucionales, como la misma inauguración del certamen, que tuvo lugar el 6 de mayo de 1889, un día después de la conmemoración en Versalles del centenario de la reunión de los Estados generales. Además, la Exposición Universal de París de 1889 fue el acontecimiento que legitimó el triunfo de la III República francesa sobre los *boulangéristas* o “panaderistas”, nombre que los escritores y periodistas españoles emplearon a partir de la traducción al castellano del nombre de su líder, el general Boulanger (1837-1891). La gran popularidad de la que gozaba este político y que se reflejaba en importantes triunfos electorales (como el del 27 de enero de 1889), fue considerada

pintores alemanes que decidió exponer en la sección de Bellas Artes–, las otras monarquías sí estuvieron representadas por la iniciativa privada y, además, como señalaba la prensa del momento, con algunas de las más destacadas colecciones artísticas e industriales que se podían admirar dentro del recinto ferial. Es cierto que Gran Bretaña había liderado el proceso de la Revolución industrial y, por consiguiente, era de esperar una notable representación en el campo de la técnica, pero, en cualquier caso, llama la atención que en ese terreno de la producción y desarrollo tecnológico, no se pusieran cortapisas a la exhibición de su poderío. Indudablemente, éste venía a ser una demostración más de fuerza en la supuesta celebración pacífica del triunfo del trabajo. Alguno de los cronistas de la época censuró la posición adoptada por las monarquías europeas y, en concreto, por la española, recordando que la diplomacia francesa siempre había acudido a los actos institucionales organizados por otras naciones sin tener en cuenta el régimen político del estado convocante –como, por ejemplo, en el caso de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, donde la delegación gala fue la más numerosa. Sin embargo, el respeto debido a la familia real española y, en especial, a la reina regente María Cristina, hacía inviable cualquier tipo de presencia oficial. Ahora bien, la importancia política que para los progresistas tenía el acercamiento a Francia, así como la conciencia de que la proyección internacional de la imagen patria era una cuestión de capital trascendencia, dio lugar a la aprobación de una subvención de 500.000 pesetas para apoyar a la Cámara de comercio estatal, y de otras 225.000 para las delegaciones de Cuba, Puerto Rico y Filipinas; además de algunas otras medidas, como el permiso concedido para la colocación de la bandera nacional en la sección española del Palacio de las Industrias diversas. Pardo Bazán, que dejó constancia de este debate político – y a pesar de su “escama perpetua respecto a los franceses”–, se mostró partidaria del crédito concedido, “pues tratándose de Exposiciones (...) la mejor política es presentarse bien y lucidamente, hacer airosa figura”. E. PARDO BAZÁN, *Viajes por Europa*, Madrid, Bercimuel, 2004, pp. 123-124.

¹⁴⁵ ORY, *op. cit.* (nota 104), p. 17 [Texto original: “(...) l’Exposition universelle saisira ce prétexte pour pratiquer à tout-va ce genre typiquement expositionnaire qu’est la –rétrospective–”].

una amenaza para el régimen republicano. Boulanger fue acusado de intentar establecer una dictadura y durante el mismo año de 1889, el senado francés se erigió como alto tribunal de justicia, deteniendo y juzgando a importantes líderes de la *Liga de patriotas*. Boulanger huyó a Bélgica y de allí a Inglaterra. En las elecciones del 22 de septiembre y 6 de octubre de 1889, los “panaderistas” perdieron gran parte del apoyo del electorado. La exposición universal, que conmemoraba el centenario de la Revolución, se convirtió así en el artilugio político que legitimó el triunfo de la III República sobre sus adversarios políticos¹⁴⁶.

Curiosamente, el historiador Pascal Ory ha llamado la atención sobre la similitud de la disposición urbanística de los edificios y jardines de la Exposición Universal de París de 1889 con la planta arquitectónica del conjunto palacial de Versalles. Los grandes edificios del Campo de Marte —el Palacio de Industrias diversas y los dos palacios gemelos de Bellas Artes y Artes liberales—, recuerdan el cuerpo principal y alas laterales de la residencia de Luis XIV (1638-1715). La visión en perspectiva que desde este edificio se abre hacia los jardines, podría compararse con el eje lineal que comunica la Torre Eiffel con el Palacio del Trocadero¹⁴⁷. Planificación que, según Ory, responde a una intencionalidad simbólica. En realidad, se trataría de una transposición de la modernidad sobre las estructuras del Antiguo Régimen, habiéndose convertido la exposición universal en un Versalles “*inversé, démocratisé et moderniste*”, en el que la Galería de máquinas se emplazaba ahora en el lugar de la Galería de los espejos, ubicándose frente a l’École militaire, otro antiguo símbolo monárquico. La propia fuente que en Versalles representa el carro de Apolo emergiendo para iluminar la tierra, fue sustituida en el recinto expositivo por una nave sobre la que Francia blandía la antorcha del *progreso*:

“Así la Exposición es, bajo el aspecto de un Campo de Marte, un teatro en el que la excelencia francesa se da a sí misma y a los otros como espectáculo”¹⁴⁸.



Sea como fuere, si en 1889 se consiguió trastocar urbanísticamente el simbolismo de los jardines axiales de los palacios del Antiguo Régimen, ¿qué podría decirse de París 1900, cuando los ejes se multiplican sumando al del Champ-de-Mars, el de la avenida Nicolás II —que conecta los nuevos Grand y Petit Palais con los Inválidos—, al tiempo que el Sena se convierte en una transversal *Rue de Nations* monumental? (fig. 12).

Fig. 12, “Vue panoramique de l’Exposition”, en *Le Panorama. Exposition universelle 1900*, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet, Paris, Ludovic Baschet, [1900].

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 70 y 71 [Texto original: “Les corps constitués inaugurent en effet l’Exposition, prête au jour dit, au lendemain de la cérémonie par laquelle -en présence, remarquée, de l’évêque de Versailles- ils ont célébré, et toutes les communes républicaines de France en même temps, l’anniversaire de l’ouverture des Etats généraux. Pendant les six mois qui vont suivre, l’Etat et l’Expo vont ainsi jouer un jeu subtil de répartition et d’amplification mutuelle des tâches commémoratives (plutôt l’Etat) et festives (plutôt l’Expo) avec un même résultat, en courbe ascendante: une commune célébration”].

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 65 y 66.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 50.

1.2.3. Imágenes de España: poder monárquico e intervalo republicano.

Más allá de las alegorías y símbolos representados en los programas iconográficos desplegados durante la celebración de los certámenes universales decimonónicos, tanto por parte de los organizadores como de los mismos expositores, las colecciones privadas de los propios soberanos sirvieron para manifestar su autoridad ante las muchedumbres. En este sentido, las joyas van provocar la admiración de las gentes, hipnotizando con su brillo las miradas del público. Así, en 1851, la exposición del “diamante maravilloso”, Koh-i-Noor o “montaña de luz”, provocó la aglomeración de las masas en torno a la jaula que lo custodiaba, poniendo de relieve el poder de la reina Victoria y trasladando la imaginación del espectador a los exóticos escenarios de las *Mil y una noches*, que aparecían colmados de las riquezas que, por cierto, ahora le pertenecían¹⁴⁹. No obstante, este símbolo del sueño imperialista no era la única joya que despertaba el asombro de un público seducido por la ostentación de la riqueza, ya que las crónicas relatan la existencia de un gran competidor: las joyas de Isabel II de Borbón (1830-1904). Mientras que del primero se decía que era una “maravilla de la naturaleza”, de las segundas se constataba que se trataba de “una obra maestra del arte”, compartiendo ambas los honores dentro del recinto expositivo¹⁵⁰. Tal y como se señalaba en *Le Palais de Cristal. Journal Illustré de l'Exposition de 1851...* la exposición de las preseas, exhibidas por Alexandre-Gabriel Lemonnier (ca. 1808-1884) en la sección francesa, se contaba entre los lugares más frecuentados del certamen londinense¹⁵¹.

Precisamente, también en el capítulo dedicado a la historia de la *Great Exhibition*, el citado *Art Journal...* destacaba entre los objetos más preciados de la exposición las mencionadas alhajas¹⁵². De esta manera, podría decirse que los adornos de Isabel II, aunque ubicados en un

¹⁴⁹ *Le Palais de Cristal. Journal Illustré de l'Exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle. Album de l'Exposition*, París, Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie, 1851, p. 14. [Texto original: “Montagne de lumière! Koh-i-Noor! diamant merveilleux que l’auteur des *Mille et Une Nuits* avait sans doute entrevu; à toi le privilège d’être entouré de la cour la plus nombreuse d’admirateurs et d’admiratrices! repose tranquillement dans ta cage dorée; tu es désormais en sûreté. Les batailles, qui se sont livrées dans l’Orient pour te conquérir, ou pour te défendre, ont désormais cessé. Tu appartiens à la Reine de la Grande Bretagne; au lieu de briller au pommeau du sabre homicide d’un despote, tu orneras le diadème d’une glorieuse mère de famille, souveraine respectée d’un peuple libre”].

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 17 [Texto original: “(...) nous citerons (...) L’exposition de la parure de 500,000 fr. pour la reine d’Espagne, par Lemonnier”].

¹⁵² *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. xxv [Texto original: “Next succeeds another division of France, with its splendid frontage of articles of *virtu* and ornamental furniture, its magnificent court for plate, bronzes, and china; its tasteful furniture, and carpets, its jewels, including those of the Queen of Spain (...)”]. En el capítulo que dedica a “la industria de todas las naciones” y en el que reproduce las obras más destacadas de la exposición se subraya que las joyas de la reina de España eran de la más alta gama y se encontraban dispuestas de manera exquisita. Destaca una tiara de zafiros y diamantes; un adorno de esmeraldas y diamantes dispuesto en forma de ramo; un prendedor de diamantes, perlas y esmeraldas; otro broche de perlas rosas y diamantes; y un brazalete de esmeraldas y diamantes. *Ibidem*, p. 323 [Texto original: “(...) a TIARA, or head-dress, of sapphires and diamonds; (...) an ORNAMENT for the head, of emeralds and diamonds, most elegantly arranged as a bouquet; an AIGUILLETTE, or shoulder-knot, of diamonds, pearls, and a large emerald follows, by the side of which a BROOCH, of pink pearls and diamonds; a BRACELET, of emeralds, and diamonds, completes the series (*sic*)”].



departamento extranjero, se convirtieron en una de las imágenes de España de mayor impacto en el certamen. Así lo han confirmado muchas otras crónicas que también coinciden en reproducir su imagen entre las ilustraciones de los productos más destacados del concurso londinense¹⁵³ (figs. 13, 14, 15, 16).

El estadounidense William A. Drew, de mentalidad más práctica, destacó su valor económico, capaz de hacer millonarias a unas cuantas personas de ser repartidas entre ellas¹⁵⁴. Asimismo, según la *Illustrated Cyclopedia of the Great Exhibition* “el hermoso conjunto de joyas expuesto por su majestad la reina de España y el joyero de esa corte, atrajeron la atención general”¹⁵⁵. También Charles Laboulaye (1813-1886) confirmaba la admiración general que provocaron las joyas de Isabel II, superando incluso a las piezas presentadas por la casa Morel. En su volumen sobre el arte industrial en la Exposición de Londres de 1851 y en la de París de 1855, se reproduce nuevamente la imagen de una de las joyas expuestas por Lemonnier, explicando que “La mezcla de diamantes, esmeraldas y perlas para representar flores y hojas se entendía perfectamente, y el esplendor de estos adornos excitó la admiración del gentío”¹⁵⁶.

Para hacerse una idea del éxito popular del que gozaron las preseas de la reina de España, aún en 1867, con motivo de la Exposición Universal de París celebrada aquel mismo año, el periodista británico George Augustus Sala (1828-1895), continuaba refiriéndose a ellas – junto al Koh-i-noor– como ejemplo de la sempiterna atracción que suscitan las alhajas y piedras preciosas entre la población, hasta el punto de que asevera “una Exposición no es nada sin un refulgir de joyas”. Más allá de los catálogos de la Exposición de 1851, Sala daba testimonio de la reproducción de las alhajas en todo tipo de ilustraciones, como una viñeta humorística en la que un ladrón pide amablemente paso a una de las admiradoras del tesoro de Isabel II¹⁵⁷. En definitiva, la monarquía española, deslumbrando como lo hacían los destellos del



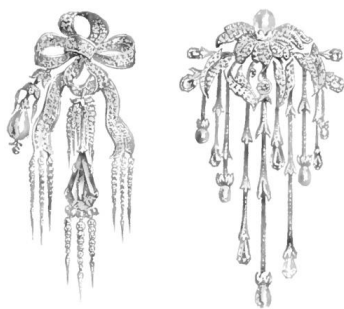
¹⁵³ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, p. 1191 [Texto original: “304 LEMONNIER, -, 6 Place Vendôme, Paris –Jeweller (sic)”].

¹⁵⁴ DREW, *op. cit.* (nota 67), p. 333.

¹⁵⁵ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopedia... op. cit.* (nota 21), p. 246.

¹⁵⁶ C. LABOULAYE, *Essai sur l'art industriel, comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie, à toutes les époques, et des œuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'Exposition de Paris en 1855*, París, Bureau du dictionnaire des arts et manufactures, 1856, pp. 156-157. Laboulaye fue editor del *Diccionario de Artes y Manufacturas*, miembro de la Comisión de Bellas Artes aplicadas a la industria y del Comité de Artes mecánicas de la Société d'Encouragement.

¹⁵⁷ G. A. SALA, *Notes and Sketches of the Paris Exhibition*, Londres, Tinsley Brothers, 1868, p. 188-189 [Texto original: “‘Oh, if you please,’ hoarsely whispers a mysteriously-cloaked person, of unmistakably ticket-of-leave aspect, to an affrighted female in one of Mr. Leech's vignettes, à propos of the Exhibition of '51, ‘could you tell a cove the way to the Queen of Spain's jewels’. But it was not only burglars *in posse* who longed to find their way to the *joyeria* of Isabel Segunda. The whole world of Hyde



aderezo de la Reina, mantenía su prestigio y reputación internacional, alimentando las fantasías de un imaginario que – como se verá– soñaba su poder desmesurado, al margen de cuál fuera la verdadera situación político-económica del país. Es más, su atraso, acentuaba por contraste y, en cierto modo, justificaba ese poder, presentándolo como resultado del carácter de un pueblo para el que el sometimiento a la costumbre y a la tradición prevalecía frente a cualquier impulso renovador.

Así pues, las efigies de la reina y el rey de España también se pudieron contemplar en el Palacio de cristal, donde la Real armería de Trubia expuso los bustos de Isabel II y Francisco de Asís de Borbón (1822-1902) en bronce y hierro, respectivamente¹⁵⁸. La fundición, que destacó a lo largo de la historia de los concursos internacionales del siglo XIX por el envío de un importante contingente armamentístico que contrarrestaba la imagen tradicional y romántica del país, también rindió honores a los monarcas en la Exposición Universal de Londres de 1851, en un alarde de patriotismo que ensalzaba la autoridad de la monarquía precisamente en otro de los estados donde esta forma de gobierno contaba con una larga tradición en el ejercicio del poder.

Asimismo, al igual que ocurría en Gran Bretaña y el resto de países, muchos otros expositores españoles exhibieron de forma particular productos relacionados directamente con la realeza. Por ejemplo, en la sección textil de la exposición de Londres de 1851, se tiene noticia de la presentación del ajuar infantil del príncipe de Asturias y del escudo real de España, ricamente bordado en terciopelo con plata y oro¹⁵⁹. También Tomás de Miguel, de Madrid, expuso en la clase XXII, dedicada a la producción en hierro, un armazón de cama con las armas de España y grabado con ornamentos dorados¹⁶⁰.



Figs. 13, 14 [página anterior], 15, 16, “Tiara”, “Aiguillete”, “Ornament” “Brooch” y “Bracelet”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, Londres, George Virtue, s. d.. p. 323.

Una manera de hacer un guiño a la nación organizadora del certamen y, al mismo tiempo, destacar el prestigio de España en Gran Bretaña, estableciendo una fuerte ligazón entre ambas naciones y parangonando la legitimidad y poder de la monarquía española a los de la británica,

Park flocked to those dazzling caskets; and a squad of policemen was needed to keep the crowd at a respectful distance from the gilt birdcage which held the Koh-i-noor”].

¹⁵⁸ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 153), Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, p. 1347 [Texto original: “280 ROYAL ORDNANCE, Trubia, Manufacuters. A bust, in bronze, of Her Majesty, the Queen of Spain. A bust, in iron, of His Majesty the king of Spain, as taken from the mould (*sic*)”].

¹⁵⁹ *Catalogue of the Spanish Productions Sent to the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851*, Londres, Schulze ad Co., 1851, p. 47 [Texto original: “436, 237, Dona R. Gilart, Madrid. The baby-linen made for the late Prince of Asturias. Shield of the Royal arms of Spain, richly embroidered on velvet with silver and gold (*sic*)”].

¹⁶⁰ *Ibidem* [Texto original: “Class XXII, Iron and general hardware. 444, 260, D. T. DE MIGUEL, Madrid. Iron bedstead, with the arms of Spain, and engraved gilt ornaments. It has a spring to sit up in bed (*sic*)”].

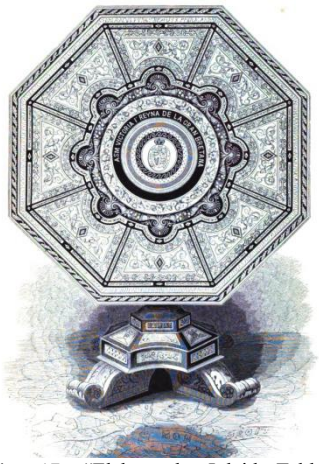


Fig. 17, “Elaborately Inlaid Table. Spain”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I.

fue la representación de sus insignias en una mesa octogonal taraceada que mereció incluso el ser reproducida gráficamente en el *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...* de la mencionada *Great Exhibition* (fig. 17). Según el catálogo, la obra, en cuya parte superior se presentaban distintos motivos con los emblemas de España e Inglaterra en su centro, fue presentada por la Manufactura Pérez de Barcelona y contenía en total tres millones de piezas, de las cuales hasta 53.000 componían el emblema británico en el reducido espacio de 3 x 2 pulgadas¹⁶¹. A pesar de todo lo anterior, en el grabado sólo parece poder apreciarse el escudo de Gran Bretaña rodeado por la siguiente inscripción: “A S.M Victoria I^a reyna de la Gran Bretaña [*sic*]”.

Es preciso añadir que no siempre el prestigio de los gobernantes de las naciones participantes en las exposiciones universales se basó en la reproducción de su imagen o en la ostentación vana de artículos de lujo que reproducían los estandartes dinásticos. Interiorizando el *leitmotiv* de la universalización del conocimiento –del que se decía constituía uno de los objetivos primordiales de los certámenes internacionales– monarcas y gobiernos estatales decidieron enviar al concurso colecciones de los recursos naturales del país que, al tiempo que proporcionaban valiosa información acerca de las riquezas susceptibles de ser explotadas o importadas por empresas extranjeras, proyectaban una imagen de poder ante el resto del mundo, el cual admiraba y envidiaba el patrimonio de la nación en cuestión¹⁶². Así, en 1855, la reina Isabel II de España participó en la Exposición Universal de París presentando una colección de maderas de los bosques reales, que aparecieron incluidas en la segunda clase de la clasificación, dedicada al arte forestal, la caza, la pesca y la recolección de productos no cultivados. Tanto la colección real, como la de productos forestales de la Escuela forestal de Villaviciosa, obtuvieron un importante reconocimiento internacional¹⁶³. Además del catálogo oficial, el informe del jurado distinguió el esfuerzo de la reina y dicha escuela “por hacernos conocer los recursos forestales de su bello país”¹⁶⁴. Por otra parte, también la colección lanar de los rebaños de la reina de España mereció la medalla de primera clase del jurado en la misma exposición¹⁶⁵.

¹⁶¹ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 153), Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, p. 1347.

¹⁶² A veces se reforzaba el mensaje ideológico de las colecciones reales combinándolas con los retratos de alguno de los integrantes de la familia real, como es el caso del trofeo de Porcelana del rey de Prusia expuesto en Londres en 1862, dentro del que destacaban dos bustos del príncipe heredero y la princesa. *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 14.

¹⁶³ *Exposition de produits de toutes les nations, 1855. Catalogue Officiel publié par ordre de la Commission Impériale*, 2^a edición, París, E. Panis, s. d., p. 308.

¹⁶⁴ *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. 147 [Texto original: “ (...) au nombre de 231, appartiennent à 148 espèces botaniques et proviennent: des forêts et jardins royaux d’Aranjuez, 119 essences; de San Lorenzo, 57 essences; de San-Ildefonso, 38 essences; du Pardo, 11 essences”].

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 152.

En general, la exaltación patriótica se hizo patente en todo tipo de productos durante la celebración de los certámenes internacionales decimonónicos. Por ejemplo, con motivo de la Exposición Universal de Viena de 1873, *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré* daba cuenta de la exhibición en la sección española de un objeto “muy interesante que atrae las miradas a pesar del lugar desfavorable que ocupa”: se trataba de un marco de cuatro pies de altura en el que se disponían “todos los blasones, los emblemas y las armas de todas las ciudades y provincias de España, cinceladas o más bien esculpidas en corcho, en forma de medallones”. Sobre cada una de ellas se inscribía una nota explicativa y en el centro de la composición se encontraban las armas del estado español. Hay que tener en cuenta que España vivía en ese momento la I República (1873-1874), aunque según aseguraba la nota de *L'Exposition...*, el trabajo había costado varios años hacerlo¹⁶⁶. Pero además del corcho, la citada publicación refería la presencia –en una vitrina situada al fondo de la misma sección–, de toda una colección de corsés dedicada en principio a las “damas”, aunque también se expusieran en ella las llamadas *ceintures de dandy*, destinadas a realzar la talla del caballero. A parte de que la colección se destacaba como “rica y preciosa” –el articulista se pregunta cómo tanto lujo y elegancia puede caracterizar una parte secreta de la *toilette* femenina (además de indicar que se proporcionaba todo tipo de información “sin ninguna preocupación del sentimiento púdico de las mujeres”)–, lo que interesa desde el punto de vista de la simbología de los productos expuestos en los concursos internacionales del siglo XIX en relación con el patriotismo y las altas instancias del poder, viene dado por la siguiente descripción que se traduce a continuación:

“Hay allí una blusa de satén rosa artísticamente confeccionada (“*piqué*”) y ricamente guarnecida con encajes. Desde el punto de vista estético, es verdaderamente una obra maestra de belleza plástica y de perfección y, en lo que concierne a su finalidad práctica, es una especie de ‘faja higiénica para atenuar la talla y ennoblecerla’. Sobre esta blusa, aparecen las armas españolas y unas coronas reales, cosidas con mucho arte, lo que hace presumir que estaba destinada a la reina Isabel, cuya gordura (“*embonpoint*”) era muy necesario reducir”¹⁶⁷.

A modo de anécdota curiosa, cabe indicar que, en un número posterior de la misma publicación, se vuelve a mencionar la citada vitrina española para recordar que, al verla, un corresponsal alemán había considerado necesario distribuir entre las mujeres que allí se detenían la fotografía de la tumba de una joven prusiana fallecida, justamente, a causa de un corsé¹⁶⁸.

¹⁶⁶ *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 15, 12 de julio de 1873, p. 234. Este hecho hace pensar en el escaso rédito propagandístico que, según Molet Petit, la I República española obtuvo del certamen vienés. J. MOLET PETIT, “La imagen de España en la Wiener Weltausstellung 1873: la nula proyección internacional de la I República”, en I. SOCIAS, D. GKOZGKOU (eds.), *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, Milán, Hugony, 2014, pp. 149-175.

¹⁶⁷ *Ibidem*, nº 23, 30 de agosto de 1873, p. 361. Asimismo, en la universal de París de 1878, la casa de mantelería y tejidos decorativos Meunier et C^{ie}, exponía una serie de piezas destinadas a la reina española María de las Mercedes de Orleans (1860-1878), fallecida el 26 de junio de ese mismo año. *L'Art et l'Industrie de tous les Peuples*, *op. cit.* (nota 5), p. 387 [Texto original: “Ce n'était pas sans un sentiment de tristesse qu'on regardait ces merveilles destinées, hélas! à cette jeune et touchante reine d'Espagne qui fut enlevée si tôt à l'amour de son mari et de son peuple”]. Por su parte, el colegio del arte de la seda envió a la exposición un “magnífico” retrato de Alfonso XII. *Les merveilles...*, *op. cit.* (nota 140), p. 263.

¹⁶⁸ “Elle est morte du corset”, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 32, 18 de octubre de 1873, p. 510 [Texto original: “(...) une photographie du monument funèbre qui se voit à

1.2.4. Cristóbal Colón: apropiación simbólica y construcción identitaria en las Exposiciones Universales de Filadelfia 1876 y Chicago 1893¹⁶⁹.

El *descubrimiento* de América se ha convertido en uno de los acontecimientos de la historia moderna que más ha contribuido a apuntalar el mito de Occidente. La misma acción de *descubrir* implica el protagonismo del sujeto que lleva a cabo la hazaña y que hace suyo un nuevo conocimiento, en este caso el de la existencia de una entidad geográfica que pasa a ser objeto de su entendimiento. Desde este punto de vista y puesto que, como es sabido, todo conocimiento es fuente de poder, el territorio descubierto y su vida anterior quedan relegados a un segundo plano, destacándose únicamente su carácter novedoso para la figura del *descubridor*. Es así como la mirada occidental se ha servido del hecho del *descubrimiento* para arrogarse los derechos de posesión y explotación del continente americano, ampliando el ámbito geográfico de lo que por convención ha venido a ser considerado *Occidente*. Así pues, de acuerdo con O’Gorman, *descubrimiento* y ruptura histórica son las dos caras de una misma moneda, la de una estrategia que pretende desligar América de sus civilizaciones del pasado y, por consiguiente, deslegitimar a sus habitantes nativos contemporáneos en cuanto herederos de una tradición cultural propia¹⁷⁰.

Por este motivo, desde el siglo XVI y a medida que los europeos consolidan su dominio, se intenta desvincular totalmente el continente de cualquier especificidad histórica anterior y se pretende conseguir una legitimación que justifique su dominio. De ahí que, si por una parte interesaba una América sin pasado, los colonizadores europeos y sus herederos buscarán en la tradición cultural del *viejo* continente la garantía de su *occidentalidad* –véase por ejemplo el injerto clasicista efectuado en un arte indígena local que, de una u otra forma, nunca llegará a desaparecer totalmente¹⁷¹. Al mismo tiempo, entre los distintos territorios colonizados irá imponiéndose una jerarquización que, especialmente a partir del siglo XIX, situará a los Estados Unidos en una posición preponderante y que se hará ostensible, muy en particular, durante la celebración de las exposiciones universales de Filadelfia 1876 y Chicago 1893.

Stendal (...) qui recouvre les dépouilles d’une jeune fille et qui porte l’inscription: *Sie starb am Schnürleib: elle es morte du corset!*”].

¹⁶⁹ Parte del contenido del presente artículo fue presentado en el congreso internacional *Esposizioni Universali in Europa. Attori, pubblici, memorie/ World Exhibitions in Europe. Players, publics, cultural heritages between metropolis and colonies 1851-1939*, celebrado en Padua entre el 13 y el 15 de noviembre de 2014; y ha sido publicado recientemente en Italia, *vid.* M. VIERA de MIGUEL, “Cristoforo Colombo tra Italia e Spagna: poetiche di appropriazione e identità nelle arti visuali all’esposizione universale di Filadelfia del 1876”, en FONTANA, PELLEGRINO (eds.), *op. cit.* (nota 105), pp. 193-204.

¹⁷⁰ “El mismo hecho de hablar de ‘descubrimiento’ desde una perspectiva europea, ya implica una ruptura con la historia del continente americano anterior a la llegada de los colonizadores”. E. O’GORMAN, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 33.

¹⁷¹ Todo lo contrario, puesto que aunque las formas artísticas ya no existan, el magnetismo cultural que les es inherente y que responde a la identidad social de un pueblo determinará siempre, de alguna u otra manera, cualquier tipo de creación plástica posterior. Según Kubler, se trataría de esa “estructura invisible” con que “cada sociedad liga y cubre al individuo”. G. KUBLER, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988, p. 134. Partiendo de esta idea y de acuerdo con Gruzinski, todo intento de globalización se verá sometido a un proceso de hibridación y mestizaje. GRUZINSKI, *op. cit.* (nota 37).

En ambas ocasiones, el personaje histórico de Cristóbal Colón (n -1506) alcanzará un gran protagonismo. Y es que su figura intentará ser instrumentalizada no sólo por los anfitriones –en cuanto nexo de unión con la tradición cultural europea que legitima su supremacía–, sino también por las naciones directamente vinculadas con el navegante y que aspiran a proyectar una imagen de poder sirviéndose de su gloria histórica: mientras Italia reivindica su nacimiento, España, a su vez, se arroga el patrocinio de la empresa e intenta convertirlo en héroe nacional –lo que nunca hizo en vida del genovés y al que tan pocas muestras de reconocimiento público se le habían dado hasta entonces¹⁷².

Así pues, aunque su repercusión no llegue a ser tan significativa como en Chicago –cuando se conmemorará, precisamente, el cuarto centenario del *descubrimiento*–, la figura de Cristóbal Colón adquiere ya una especial relevancia durante la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. En este caso, el aniversario de la declaración de Independencia, la superación definitiva de la fractura ocasionada por la guerra civil, pero también el querer demostrar al mundo el crecimiento económico sin precedentes conseguido por la nación en un periodo de tan sólo cien años de historia, constituyen los principales motivos de su festejo. De esta forma, la llamada Exposición del Centenario no sólo corrobora el liderazgo de los Estados Unidos dentro del continente americano, sino que también pretende poner de manifiesto su aspiración a liderar el desarrollo político y económico del conjunto del planeta. Su breve pero ascendente trayectoria demuestra su condición de auténtico *Nuevo Mundo*, tierra de libertad y florecimiento económico que se postula como legítima heredera de la cultura occidental gracias a Cristóbal Colón, sin el que América “aún estaría oculta”. Por medio de la Exposición Universal de Filadelfia “la parte principal” de su obra “va a dar cuenta al mundo antiguo de su fabuloso progreso”¹⁷³.



Fig. 18, “The Columbus Water Cooler”, en *Souvenir of the Centennial Exhibition or, Connecticut's Representation at Philadelphia, 1876...*, Hartford, Conn., Geo. D. Curtis, 1877, p. 73.

La importancia de Colón como origen del mito fundacional del Nuevo Mundo con el que los Estados Unidos parecen identificarse, puede apreciarse visualmente en los productos elaborados por la ciudadanía estadounidense. Colón se convierte en un símbolo de la identidad del pueblo norteamericano y, más allá de las Bellas Artes, su imagen es reproducida por los expositores de los Estados Unidos en los productos de sus

¹⁷² Y es que el lugar de nacimiento o aquél donde se guardaban los restos del navegante era equiparable a la importancia de organizar una exposición universal, tal y como se afirma con respecto a la rivalidad entre las ciudades estadounidenses a la hora de celebrar el cuarto centenario del descubrimiento de América. *Rand, McNally & Co.'s A Week at the Fair...*, *op. cit.* (nota 81), p. 26 [Texto original: “Just as many cities contended for the honor of Homer's birthplace, and as more than one does for Columbus' birth or bones, so many claimants have arisen for the distinction of first conceiving the idea of a quadri-centennial celebration of the grandest and most accidental discovery the world's annals will ever record”].

¹⁷³ “Sin Colon, la America aun estaria oculta para el antiguo mundo. Por todas partes se levantan estatuas á este genio inmortal, y justo era que en esta ocasion solemne en que esta, la parte principal de su obra va á dar cuenta al mundo antiguo de su fabuloso progreso, pagase un tributo de reconocimiento y una señal indeleble de su sagrada memoria para las edades venideras [*sic*]”. A. NOBILE, *Vade mecum; o guía para el que visite la Exposición de Filadelfia en el centésimo año de la Independencia americana, Traducida al castellano por el Dr. V. Espinal, de Venezuela*, Filadelfia, Imprenta de Collins, 1876, pp. 80-81.

respectivas industrias. Cabe citar por ejemplo el refrigerador de agua de Simpson, Hall & Miller Co., de Wallingford expuesto en el edificio de Connecticut conocido como “The Connecticut Cottage”. El “water-cooler” de veinte galones y valorado en 1.000 dólares, “uno de los mayores y más hermosos nunca manufacturados”, presentaba un cuerpo decorado por ocho columnas y dos grifos, cuatro figuras representando la “Cosecha” y una escultura dorada de Cristóbal Colón dominado el conjunto desde lo alto¹⁷⁴ (fig. 18).

Por cuanto respecta a España y dado el carácter emergente de los Estados Unidos en cuanto potencia de primer orden en el plano internacional, resulta evidente que existía un especial interés en presentarse con decoro en la exposición de Filadelfia y en hacer valer los derechos patrios sobre el *Nuevo Mundo*¹⁷⁵. Así, además del prestigio que reportaría a los españoles su papel decisivo en el *descubrimiento*, el certamen también les ofrecería la oportunidad de establecer importantes relaciones comerciales con las repúblicas Latinoamericanas¹⁷⁶.

Obviamente, Cristóbal Colón se convierte en pieza clave de un programa iconográfico que pudo apreciarse claramente en la portada monumental de la sección española del denominado Main Building de la Exposición de Filadelfia de 1876 (fig. 19). Dicha estructura arquitectónica había sido concebida en el más puro estilo renacentista que, en cuanto *revival* clasicista, aparece estrechamente ligado a la construcción identitaria de la civilización occidental¹⁷⁷. La pureza clásica de la construcción era totalmente acorde con la iconografía, pensada para ensalzar la gloriosa época en la que España había dominado el mundo. En ella aparecían una serie de

¹⁷⁴ *Souvenir of the Centennial Exhibition or, Connecticut's Representation at Philadelphia, 1876, Embracing a Condensed History of the Origin and Progress of the Great International Exhibition and a (...) List of Over Forty Thousand Connecticut Visitors*, Hartford, Conn., Geo. D. Curtis, 1877, pp. 72, 75 y 106. El refrigerador estaba destinado al nuevo State Capitol de Hartford.

¹⁷⁵ Dar a conocer las riquezas de la patria “para que por propios y extraños se admire cuanto encierra en sí la Nación que fortaleció el genio del inmortal Colón, compeliéndolo a que se lanzase a los ignotos mares, para que descubriese el nuevo mundo, asiento de esta Nación en cuyo seno existe hoy Philadelphia, la industriosa ciudad fundada por Guillermo Penn, en el estado de Pennsylvania, la cual encierra en sí los triunfos de la paz, sintetizados por la residencia actual de la civilización y progreso universal”. LUGO VIÑA y MARTINEZ, *op. cit.* (nota 56), pp. 4-5.

¹⁷⁶ Cfr. “El Consejo de Ministros (...) debió apreciar en primer término cuanto interesa a la producción española fomentar su comercio con la América del Sur (...). De seguro ninguna de las exposiciones universales verificadas hasta ahora en nuestro continente, con haber sido altamente provechosas para España, aventajará a la de Filadelfia en utilidad para el creciente desarrollo de nuestros intereses materiales”. *Decretos, reglamentos y órdenes del Ministerio de Fomento organizando la Comisión general española encargada de entender en todo lo concerniente a la Exposición Universal, que desde el 19 de abril hasta el 19 de octubre de 1876 ha de celebrarse en Filadelfia, y Reglamento de la Comisión Norte-Americana de dicha exposición*, Madrid, Imp. Nacional, 1874, pp. 5-7; E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Filadelfia”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº IX, suplemento al 8 de marzo, p. 170, “España, cuya representación en el gran concurso era de todo punto necesaria para los intereses patrios (...)”.

¹⁷⁷ Sobre dicha portada, *vid.* M. VIERA DE MIGUEL, “Entre Oriente y Occidente: arquitectura e identidad españolas en la Exposición del Centenario de los Estados Unidos de América”, en *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, 29/6/2014, URL: <http://www.studistorici.com/2014/06/29/viera_de-miguel_numero_18/>



Fig. 19, “Spanish section-Main Building-front”, CEDC n° c021668, en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.

medallones con los retratos de Isabel *la católica* (1451-1504)¹⁷⁸ y algunos de los más destacados conquistadores de América entre los que se encontraba, como no, Cristóbal Colón, junto a Hernán Cortés (1485-1547), Francisco Pizarro (1478-1541), Juan Ponce de León (1460-1521) y Hernando de Soto (c. 1500-1542)¹⁷⁹. Además, en la parte superior, España recorría una cortina mostrando al resto del mundo el continente americano, mientras una leyenda recordaba la fecha del descubrimiento de América por Cristóbal Colón¹⁸⁰.

Sin embargo, da la impresión de que el protagonismo que tanto ansiaba conseguir España no lo era tanto para los estadounidenses, para los que su papel, aunque de gran importancia, no pasaba de tener un cierto carácter anecdótico. La influencia hispana no sólo quedaría relegada a un segundo plano tras la colonización británica, sino que se establecía una diferenciación maniquea entre el carácter de ambos pueblos. Así pues, algunas de las publicaciones editadas con motivo de la Exposición Universal de Filadelfia, como la *Burley's United States Centennial Gazetteer and Guide*, enfatizarán el papel de John Cabot (ca. 1450- ca. 1500) y su hijo Sebastian (ca. 1474-1557) –Giovanni y Sebastiano Caboto–, de cuyos viajes se dice que tuvieron mayor importancia para los Estados Unidos que ningún otro realizado durante los siglos XV y XVI, exceptuando, obviamente, el primero de los efectuados por Colón “del que dependía el resto”. De esta manera, los Cabot servirán para legitimar el asentamiento anglosajón frente a las pretensiones de los hispanos, venidos a menos tras la muerte de De Soto en el Mississippi. Al mismo tiempo, se opondrá el carácter de los colonos anglosajones, “capaces y deseosos de trabajar, que despreciaban el peligro y llevaban en su

¹⁷⁸ Las publicaciones aparecidas con motivo de la Exposición presentan a un Cristóbal Colón idealizado, tanto física como intelectualmente, que había adquirido la mayor parte de sus conocimientos de forma autodidacta. El vínculo entre *descubrimiento* y España queda reforzado por el papel de la reina Isabel *la católica*. C. B. TAYLOR, *The Centennial History of the United States of America, embracing the Whole Period from the Earliest Discoveries to the Present Time, a Period of Nearly 400 Years, Including a Full Account of the Opening Ceremonies of the Grand International Exhibition at Philadelphia, May, 10, 1876*, Boston, Lee and Shepard Publishers, Nueva York, Charles T. Dillingham, 1880 [Texto original: “(...) the powerful mind of Isabella broke through all obstructions (...) Thus did the superior genius of woman effect the discovery of one half of the globe!”].

¹⁷⁹ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), n° XI, 22 de marzo, p. 202, y n° XXV, 8 de julio de 1876, p. 10; *What Ben Beverly Saw at the Great Exposition, a Souvenir of the Centennial by a Chicago Lawyer, with the National Ode, by Bayard Taylor and the Centennial Oration, by Hon. W. M. Evarts*, Chicago, Moses Warren & Co., 1877, p. 54; J. D. McCABE, *The Illustrated History of the Centennial Exhibition...*, Toronto, J. B. Magurn, 1876, p. 409.

¹⁸⁰ Es evidente la relación directa que pretende establecerse entre el descubrimiento de América por parte de España y el desarrollo económico del *Nuevo Mundo* estadounidense. De la citada leyenda se dirá: “[...] frase más gráfica que cuantas pudieran imaginarse, para servir de divisa á nuestra España en el país que ella descubrió, y que hoy vive feliz y poderoso marcando el derrotero á los demás pueblos que le siguen en su veloz carrera [*sic*]”. ESCOBAR, *vid. supra*, 8 de julio, p. 10; “La portada que colocará España en la gran nave del departamento de industria [...] simboliza en su remate que América debe su descubrimiento a España”. *La Iberia*, año XXIII (1876), n° 5926, 10 de febrero, p. 3.

corazón impreso el respeto de la ley y el ansia de libertad”, frente al de los españoles, que lo único que querían era, según se dice, “oro en abundancia y cuanto menos trabajo mejor”¹⁸¹.

En cualquier caso, Cristóbal Colón no sería exclusivamente identificado con España y también Italia quiso hacer valer sus derechos sobre la figura del navegante. La *Columbus Monument Association*, sociedad integrada por italianos residentes en América y presidida por Nunzio Finelli (1836-1886)¹⁸², mandó erigir por suscripción pública en el parque de la Exposición una escultura del descubridor ejecutada por el florentino Salla [sic] que representaba a Colón con la mano derecha sobre el globo terráqueo, la carta geográfica en la izquierda y un ancla a sus pies¹⁸³. El monumento dejaba patente la dimensión simbólica de Cristóbal Colón oponiendo *civilización* frente a *barbarie* y enlazando la historia reciente del Nuevo Mundo con la tradición europea, tal y como se ha señalado anteriormente. Las palabras de Edward Strahan –seudónimo del historiador del arte Earl Shinn (1838-1886)–, autor del volumen dedicado a las obras maestras de la exposición, serán significativas a este respecto¹⁸⁴.



Fig. 20, “Christopher Columbus Monument”, en *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition*, Filadelfia, Gebbie & Barrie, s. d., vol. I: Fine Art p. 177.

¹⁸¹ C. H. KIDDER (ed.), *Burley's United States Centennial Gazetteer and Guide*, Filadelfia, S. W. Burley, 1876, pp. 91-93. Las crónicas españolas de la Exposición Universal de Filadelfia también reflejan el desdén de los estadounidenses hacia la expedición colombina: “‘Vale España algo más de lo que yo me figuraba’, dice un americano de los que sostienen que cuando Colón llegó al Nuevo Mundo ya *Cabot* estaba harto de pasearse por las playas americanas”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), n° XXXII, 30 de agosto, p. 126.

¹⁸² 1776-1876. *The United States International Exhibition, the Organization, the Work Proposed, the Work Already Done*, Filadelfia, s. d., pp. 56 y 58. Sobre Nunzio Finelli, *vid.* R. N. JULIANI, *Building Little Italy: Philadelphia's Italians Before Mass Migration*, The Pennsylvania State University Press, 1999 (1998), p. 258 y ss.

¹⁸³ “Su altura es de diez pies, y doce la del artístico pedestal que la sostiene, y en sus caras se lee: *Presentada á la ciudad de Filadelfia por las Sociedades de italianos. —Inaugurada el 12 de Octubre de 1876 por la Sociedad Cristóbal Colon, el día del aniversario de su desembarco en América, 12 de Octubre de 1492. —En conmemoración del primer Centenario de la Independencia Americana*” [sic]. Escobar cuenta como durante la inauguración el Ministro italiano Barón Blane [sic] –en realidad, el Barón Alberto Blanc (1835-1904), embajador italiano en los EEUU– y el gobernador de Filadelfia John Frederick Hartranft (1830-1889) descubrieron la estatua retirando las banderas estadounidense e italiana que la cubrían. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), n° XLII, 15 de noviembre, p. 295. Distintas fotografías del monumento se conservan en la Centennial Exhibition Digital Collection (The Free Library of Philadelphia), como las catalogadas CEDC n° c012063, *Statue, “Columbus”*; CEDC No. c062063, *Statue, “Columbus”* (vista estereográfica) y CEDC No. c032662, “*Temperance fountain*”. El archivo puede consultarse en <http://libwww.library.phila.gov/cencol/> Otras descripciones del monumento pueden encontrarse en guías de la exposición como la *Guide des Visiteurs à l'Exposition du Centenaire et à Philadelphie, du 10 mai au 10 novembre, 1876, autorisé par le Comité des Finances du Centenaire, et approuvé par le Directeur-général. Seul guide vendu dans l'enceinte de l'exposition*, Filadelfia, J. B. Lippincott & C^{ie}, 1876, p. 21.

¹⁸⁴ *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition*, Filadelfia, Gebbie & Barrie, s. d., vol. I: Fine Art, p. 206 [Texto original: “If anything could lend life and intelligence to the stone eyes of a portrait, it would be the fact of Columbus, standing on the soil of that continent which he gave to Europe

La ceremonia de inauguración, en la que intervino el entonces cónsul de Italia, Alonso Viti, tuvo lugar el 12 de octubre de 1876 y en ella se ponen de relieve las susceptibilidades y rivalidad existentes al respecto entre italianos y españoles, al menos en opinión de Alfredo Escobar (1854-1949)¹⁸⁵. Para el que fuera miembro de la Comisión regia y articulista de la exposición, los italianos ningunearon el protagonismo de España, al no otorgarle un lugar de honor ni en la ceremonia ni en el cortejo procesional “compuesto de asociaciones italianas cívicas y militares, del Alcalde y de los *aldermen* de la ciudad, de los *bersaglieri* de Nueva-York, de todos los miembros que han contribuido á la erección del monumento, del gobernador Hartranft, de otras delegaciones italianas, de músicas, etc., etc. [*sic*]”¹⁸⁶. Mientras España quedaba ninguneada, Colón servía de nexo entre Italia y los Estados Unidos, cuyos escudos de armas habían sido representados en el pedestal¹⁸⁷.

El hecho de que “algún miembro de la Comisaría de España” hubiera sido invitado y el que la bandera nacional ondease en la plataforma junto a la italiana, estadounidense y francesa, no fue suficiente. Al contrario, el hecho de compartir protagonismo –especialmente con Francia–, más bien había supuesto una humillación: Escobar se pregunta qué hacía el pabellón galo ondeando en la inauguración de un monumento a Colón¹⁸⁸. Sin embargo, lo que más disgustó a la delegación española fue el discurso de Mr. Daly, Justicia Mayor, “el cual, a pesar de ser justicia, y mayor nada menos, cometió la mayor de las injusticias al relatar la vida de Colón” de la que Alfredo Escobar da debida cuenta “para que España oiga pensar a los Estados Unidos por boca de uno de sus ciudadanos” puesto que –y aquí queda patente la apropiación patriótica de Cristóbal Colón por parte del español– “interesante es para nuestra patria todo lo que se refiere al que es y será español toda la vida, por más que naciera en Genova, pues vivió para nosotros, y sus restos descansan en tierra española, de donde nadie se atreverá á arrancarlos [*sic*]”¹⁸⁹.

as a wilderness peopled with barbarians, at length throwing his shadow upon our mighty city, where Europe's arts and nations were met in homage to our national existence”].

¹⁸⁵ Hijo del director de *La Época*, Ignacio José Escobar (1823-1887), y padre del actor Luis Escobar (1908-1991). L. GOMIS, *Teoría de los géneros periodísticos*, Barcelona, UOC, 2008, p. 153.

¹⁸⁶ “Sin duda Italia cree que España no es digna de mención siquiera al recordar el hecho más pequeño de Colón (...)”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 183), p. 295. Las mismas quejas surgen a raíz de la celebración del IV Centenario del descubrimiento en Génova, *vid.* S. BERNABEU ALBERT, “Los marinos y la marina en el IV Centenario del descubrimiento de América”, en *La España marítima del siglo XIX (II): Jornadas de Historia Marítima*, Madrid, Instituto de Historia y Cultura Naval, 1989, pp. 63-73 (70).

¹⁸⁷ *Magee's Illustrated Guide of Philadelphia and the Centennial Exhibition, a Guide and Description to all Places of Interest in or about Philadelphia, to the Centennial Grounds and Buildings, and Fairmount Park*, Filadelfia, Richard Magee & Son, 1876, p. 148 [Texto original: “(...) the coats-of-arms of America and Italy, indicate the works of his life and the spirit of amity between the people and the countries in which the work has been conceived and approved”].

¹⁸⁸ “Como no fuera porque Colon (...) pensó ir á Francia (juramos por nuestro honor que no relacionamos de otro modo la bandera francesa con el ilustre nombre de Colon) [*sic*]”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 183), 15 de noviembre, p. 295.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 295-298.

El discurso de Mr. Daly, que calificó la inauguración del monumento como “uno de los más interesantes acontecimientos del Centenario –obra de manos italianas, don de italianos, para celebrar cómo termina el primer siglo de nuestra Independencia”, subrayaba la importancia del papel de Italia en el *descubrimiento* y colonización de América pues “no solamente debemos á un italiano el descubrimiento de *la tierra que hemos heredado*, sino que italianos fueron también Juan y Sebastian Cabot, y Giovanni de Verrazano, al que debemos el descubrimiento de la costa de la América del Norte, mientras que el nombre del florentino Américo Vespuccio sirvió para denominar este gran continente [*sic*]”¹⁹⁰. Además, Daly justificaba el rechazo genovés a amparar el proyecto de Colón, puesto que “Hacia mucho tiempo que faltaba de Genova; nadie conocía su mérito, y la pequeña República estaba entonces ocupada por una guerra extranjera y por reveses que habían paralizado su comercio y abatido su moral”. En cambio, el Justicia mayor criticaba el retraso provocado por la falta de interés de la monarquía hispánica, achacando únicamente el apoyo final de la empresa al fanatismo de Isabel *la católica*¹⁹¹. A pesar de todo, éstas no fueron las peores opiniones versadas sobre *lo hispano* con motivo de la Exposición universal de Filadelfia. Algunas publicaciones establecieron una diferenciación categórica entre la raza anglosajona, colonizadora del norte del continente, y la española, asentada en el sur; distinción maniquea que no hacía sino evidenciar un desprecio que británicos y estadounidenses habían venido asimilando a lo largo del tiempo¹⁹².

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 298. La cursiva es nuestra [NdA].

¹⁹¹ “Lo incomprendible es que necesitara siete años de incesantes súplicas para hacerse escuchar de España, lo cual, en medio de todo, fué debido al celo religioso de una mujer ansiosa de iluminar con las luces del cristianismo á los habitantes paganos de tierras desconocidas [*sic*]”. *Ibíd.*, p. 298.

¹⁹² P. T. SANDHURST y otros, *The Great Centennial Exhibition Critically Described and Illustrated*, Filadelfia y Chicago, P. W. Ziegler & Co. Publishers, 1876, pp. 508-510 [Texto original: “We should never forget that money gained by agricultural labor (...) is worth more than gold found in the ground, as the history of Spanish America proves”]. A propósito de la Exposición Universal de París de 1878, Edward Henry Knight (1824-1883) –comisario honorífico e integrante del jurado internacional– insiste en la diferencia de métodos aplicados por los colonos hispanoamericanos “dedicados a la febril búsqueda de oro y plata” y los ingleses “aplicados a la agricultura”. E. H. KNIGHT, “Agricultural Implements”, en *Reports of the United States Commissioners to the Paris Universal Exposition, 1878*, Washington, Government Printing Office, 1880, vol. 5: Agricultural Implements, Agricultural Products, Live Stock, Horticulture, Pisciculture, p. 256. Knight reproduce unas declaraciones del director de agricultura francés, Eugène Tisserand (1830-1925), en las que se define al pueblo norteamericano como “raza emprendedora” formada por “hombres austeros de severos hábitos, animada por una gran fe religiosa, dotada con un fuerte carácter independiente” que han creado en su nuevo país una sociedad “a su imagen y semejanza”, principal causa de su desarrollo. *Ibíd.* Años más tarde, con motivo de la Exposición Colombina de 1893, podrán leerse comentarios similares como el de John J. Ingalls, para el que “la gran lección de la Exposición universal era la supremacía de la raza anglosajona”. J. J. INGALLS, “Lessons of the Fair”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XVI (diciembre de 1893), pp. 146-147 [Texto original: “Debauched by the incredible wealth obtained by the plunder of Mexico and Peru, Spain has declined into servile decrepitude, while the political ideas and institutions, the laws and the literature of the Anglo-Saxon have dominion over four hundred and fifty million people, occupying one-fourth part of the land surface of the earth [...] its chief victories have been moral and intellectual. It has triumphed by the dissemination of potential ideas and just precepts, rather than by violence and force”]. Curiosamente en el mismo número, H. C. Chatfield-Taylor, reivindicaba el papel de España en el *descubrimiento* y criticaba a Inglaterra por acusar injustamente a los españoles de los delitos que ella misma también había cometido. H. C. CHATFIELD-TAYLOR, “A Nation of Discoverers”, en *The Cosmopolitan, an*

Por último, Daly censuró el orgullo nacional español, que no pudo soportar que un extranjero “tuviese los títulos y la influencia que debían recompensarle por su gran conquista”. Por eso pide que sus restos sean trasladados definitivamente a Génova o a Florencia, para compartir su última morada con los grandes genios de la cultura italiana¹⁹³.

Como puede apreciarse, la rivalidad entre italianos y españoles se manifiesta en la atribución del derecho a custodiar los restos de Cristóbal Colón y, en este sentido, la polémica no se circunscribe únicamente al recinto expositivo del certamen. Ya en la prensa de la época se aprecia la tensión existente entre ciertos colectivos de ambos países que se disputaban la posesión de los restos mortales de Colón. Según informaba *La ilustración española y americana*, el diario genovés *Il Movimento* se había hecho eco de la reivindicación de la asociación obrera de Génova, que exigía la restitución a aquella capital del navegante. Mientras, el cronista español calificaba a Colón como “una de las glorias más puras de España”¹⁹⁴.

No obstante, España contaba con la desventaja de no poseer un monumento nacional a la memoria del marino en territorio peninsular¹⁹⁵. Sin embargo, aunque Génova se le había adelantado, sí que existía una estatua en la isla de Cuba, entonces territorio español. Hecho que

Illustrated Monthly Magazine, vol. XVI (diciembre de 1893), p. 192 [Texto original: “But the part played by Spain, and her peculiar fitness for discovery and conquest, are not so thoroughly understood. The popular mind accepts too readily the charge of cruelty and bigotry brought by England against her rival, and forgets that while Torquemada was lighting the fires of the Inquisition, Henry VIII. was divorcing and beheading his wives, and Thomas Cromwell was crushing the Commons and creating a new despotism. It forgets that while the austere Phillip rejoiced in an auto-da-fe, his fiendish English wife was burning such men as Latimer and Cranmer. It was an age of bigotry”]. Las ideas preconcebidas de los anglosajones con respecto a los latinos también se manifestaron en el arte a través de lo que William Walton (1843-1915) denominó un “misplaced Puritanism”, primando la seriedad y la sobriedad frente a un estilo colorista que se considera frívolo, teatral y popular, y que en la escuela moderna tendría en Fortuny a uno de sus principales representantes. W. WALTON, *Art and Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893, vol. II, p. 75 [Texto original: “(...) One may well imagine some intelligent visitor to these art collections coming, somewhat wearied, from the Scandinavian galleries to those much larger ones filled with the canvases, bronzes and marbles of Southern Europe and finding plenty of material to feed fat not only his robust “Anglo-Saxon” disesteem of the “Latins” — inherited tendency — but also a cultured, artistic, disapproval that is of the most modern school”].

¹⁹³ “¡Que haya una última traslacion; que sus cenizas vayan á reposar en su ciudad natal ó al Santa Croce de Florencia, con Galileo, Miguel Angel y los demás grandes talentos de ese mausoleo, que encierra los muertos ilustres de la Italia! [*sic*]”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 183), 15 de noviembre, p. 298.

¹⁹⁴ “La asociacion obrera de Génova pretende realizar un imposible. Cristóbal Colon, aunque genovés, es una de las glorias más puras de España, y España, que le abandonó á la desgracia durante su vida, guardará siempre con veneracion respetuosa los restos mortales del insigne Almirante [*sic*]”. M., “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº V, 8 de febrero, p. 82.

¹⁹⁵ La polémica al respecto se acentuó al plantearse la posible beatificación de Colón. El 8 de agosto de 1876, durante la celebración de la Exposición de Filadelfia, *La Ilustración española y americana* hacía referencia a la propuesta de beatificación del marino, planteada a Su Santidad por el prelado francés Monseñor François-Auguste-Ferdinand Donnet (1795-1882), arzobispo de Burdeos, cardenal y senador del II Imperio. “Si Cristóbal Colon carece en España de estatuas y monumentos, ¿será una iglesia el monumento primero que se erija á su memoria? [*sic*]”. J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº XXIX, 8 de agosto, p. 66.

Alfredo Escobar recuerda a Daly tras haber afirmado éste que la estatua de Filadelfia era la primera que se había levantado en honor de Colón en tierra americana¹⁹⁶.

Precisamente, en el pabellón de gobierno erigido por España se exhibirán entre otros dibujos de arquitectura el proyecto de un monumento a Cristóbal Colón concebido por José Marín Baldo (1824-1891)¹⁹⁷. Al mismo tiempo que lo elogia, el cronista español Luis Alfonso lamenta la falta de más monumentos a Colón ya que el de Filadelfia es, en sus propias palabras, “de escaso mérito artístico”. En cualquier caso, “¡Más triste aún es que carezca España, el reino de Isabel y de Fernando, de un monumento en honra de Colón! [sic]”. Del proyecto de Marín destaca que situaba la imagen del navegante, “cuya mano trazó un nuevo hemisferio y señaló una nueva civilización en el mapa de la tierra y de la historia [sic]”, sobre un globo azul surcado por una banda decorada con los signos del zodiaco. Además, preveía albergar un museo “para objetos que representasen ó se refiriesen al Nuevo Mundo y al que llegó el primero á sus costas [sic]”¹⁹⁸.

El personaje histórico de Cristóbal Colón también adquirirá un especial protagonismo en la sección española de Bellas Artes de la Exposición del Centenario de 1876, donde de por sí el arte de la pintura será objeto de rivalidad entre España e Italia. Al menos por parte de los españoles, que pretendían hacerse valer como herederos de una tradición pictórica que situaría a sus pintores contemporáneos en el escalafón más alto de la creación artística, contrarrestando así su escaso lucimiento en el campo de la industria. Según Luis Alfonso, “Sólo examinando las cosas de la Exposición de Filadelfia, sin leer las estadísticas ni



¹⁹⁶ “A España corresponde también la gloria de haber levantado la primera estatua al descubridor del Nuevo Mundo, y admiración del viajero es la que existe en *Cárdenas (isla de Cuba)*, que fue colocada sobre su pedestal el 19 de Noviembre de 1862, reinando D.^a Isabel II, siendo Gobernador y Capitán General de la isla el Excmo. Sr. Duque de la Torre, celebrada su inauguración el 26 de Diciembre de 1862, bajo el Gobierno del Excmo. Sr. Marqués de Castell-Florite. Esto y mucho más dice una medalla que se acuñó con motivo de la fiesta, y que de buena gana hubiera enviado al bueno de Mr. Daly para que su orgullo nacional cediera un punto, si es que ceder puede el orgullo de un americano [sic]”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 183), 15 de noviembre, p. 298. Años después, coincidiendo con la exposición de Chicago 1893, se publica la obra de Néstor Ponce de León sobre los distintos monumentos erigidos a la memoria de Colón, entre los que ya aparecen el de Barcelona y Madrid. Cfr. N. PONCE DE LEÓN, *The Columbus Gallery. The “Discoverer of the New World” as Represented in Portraits, Monuments, Statues, Medals and Paintings. Historical Description (Illustrated)*, Nueva York, N. Ponce de León, 1893, p. 106.

¹⁹⁷ El mismo Marín Baldo cuenta como se realizó un modelo de su proyecto —ya ideado en los años cincuenta— a escala 1/30 del natural, el cual fue costado por la reina Isabel II y expuesto en el palacio de Indo durante la Exposición nacional de Bellas Artes de 1866. Diez años después, José Emilio de Santos propuso a la Comisión española de la Exposición Universal de Filadelfia la conveniencia de enviar el proyecto de Baldo al certamen. Intentando encontrar el modelo, resulta que éste se había perdido “abandonado (...) destrozado y barrido (...) entre los escombros de obras que se habían practicado en el edificio”. Baldo escribe entonces una memoria que acompaña al proyecto que finalmente se exhibe en Filadelfia. J. MARÍN BALDO, *Proyecto de un monumento á la gloria de Cristóbal Colón y de España por el Descubrimiento del Nuevo Mundo*, Madrid, M. Minuesa, 1876, pp. 6-12.

¹⁹⁸ ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), pp. 200-201.

estudiar las historias, conociáse fácilmente cuáles eran las fuerzas vitales de cada país [sic]”. Así, frente a “las esculturas, el instinto plástico italiano” se situaban “los cuadros, la magnificencia de la pintura española”¹⁹⁹.

Sea como fuere, entre las obras hispanas más destacadas presentadas en Filadelfia aparecerán dos cuadros dedicados al navegante genovés²⁰⁰. Se trata del *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida* (fig. 304) de Eduardo Cano de la Peña (1823-1897) y del *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (fig. 290), de Dióscoro Teófilo Puebla Tolín (1831-1901) –además del guiño a los anfitriones que supuso el *Desembarque de los puritanos en la América del Norte*, de Antonio Gisbert (1834-1902), guiño no siempre bien entendido, pues habrá quien lo crea otra versión más del *descubrimiento* (fig. 289). El inmenso lienzo de Puebla destacaba en la fotografía de la sala española del Palacio de Bellas Artes conservada en la Centennial Exhibition Digital Collection (The Free Library of Philadelphia) y en los grabados que a partir de ella se difundieron (figs. 21, 22).



Fig. 21 [página anterior], “View of the Spanish Department, Art Gallery”, en *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition*, vol. I: Fine Art, Filadelfia, Gebbie & Barrie, s. d., p. 241; y fig. 22, “Memorial Hall-Spain”, CEDC n° c021685, en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.

Aunque en las distintas crónicas de la exposición siempre se alude a estas obras al hablar de los cuadros más representativos de la sección española, en general, ni la de Cano ni la de Puebla recibirán grandes elogios por parte de la crítica artística, especialmente la extranjera. Mientras Daniel Cortázar y Larrubia (1844-1927) los califica simplemente de “cuadros bien pintados” y en *What Ben Beverly saw...* se dice del desembarco de Puebla que es una “bonita pintura española” –proporcionando su descripción–, para Edward Strahan, aunque el asunto “es, o debería ser, un tema totalmente afín a un pintor español”, no merece más que “una simple mención”²⁰¹. En cualquier caso, está claro que su elección se había llevado a cabo pensando en la apropiación política de Cristóbal Colón, ya que tanto el cuadro de Cano como el de Puebla habían sido pintados con gran anterioridad, en 1856 y 1862, respectivamente, y habían sido seleccionados expresamente entre los fondos del Museo Nacional²⁰². Precisamente, del Colón de Puebla se destaca su “emblemática significación” en un momento en el que España aún posee parte de sus posesiones en Latinoamérica. Además, aunque por una parte la inclusión de un religioso en la obra se critica por su falta de rigor histórico, su presencia va a ser también interpretada “como símbolo del valor fundamentalmente evangelizador del Descubrimiento”. Tampoco hay que olvidar que durante el reinado de Isabel II de Borbón la pintura de historia prestará especial atención a los episodios acaecidos durante el período de gobierno de Isabel la

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 47-48.

²⁰⁰ Sobre la importancia de la figura de Cristóbal Colón en la pintura española decimonónica, *vid.* C. REYERO, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 267-297.

²⁰¹ “*El desembarco de Colon*, por Puebla, *Los últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*, de Casado, y *Cristóbal Colon en el monasterio de la Rábida*, de Cano, son cuadros bien pintados”. CORTÁZAR y LARRUBIA, *op. cit.* (nota 92), p. 344; *What Ben Beverly Saw...*, *op. cit.* (nota 179), pp. 272-273; *The Masterpieces...* *op. cit.* (nota 184), p. 243 y 244.

²⁰² M. OSSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ramón Moreno, 1868, vol. I, p. 114 y vol. II (1869), p. 137.



Fig. 23, “Art Annex-Italian section (detalle)”, CEDC n.º. c01178, en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.

católica, intentando establecer un vínculo histórico legitimador entre el reinado de ambas monarcas²⁰³.

Sea como fuere, los cuadros de temática colombina de la sección española no serán los únicos. Precisamente en la exposición italiana del Anexo de Arte de la Exposición de Filadelfia se expuso el cuadro de Ferdinando Cicconi (1831-1886), *Cristoforo Colombo nel Convento di Palos*, que aparece en una imagen de la Centennial Photographic Company conservada en la Centennial Exhibition Digital Collection (fig. 23) y del que un boceto se conserva en la Pinacoteca Civica de Ascoli Piceno²⁰⁴ (fig. 24).

En cualquier caso, no era la única pintura de Ferdinando Cicconi expuesta en Filadelfia, ni la única de temática colombina presentada por los artistas italianos. Según el catálogo oficial de la Centennial Commission, el público estadounidense pudo admirar el *Colón encarcelado* del mismo Cicconi y el *Colón prisionero llevado de vuelta a España* de Michelangelo Fumagalli (1812-1886), además de las obras escultóricas de D’Amore, *La noche del 11 de Octubre de 1492*, el profesor florentino Emilio Zocchi, *Colón en su juventud*, y el milanés Rizzardo Galli, *Colón*. Es evidente pues, que el contingente de obras italianas dedicadas a Cristóbal Colón era incluso más numeroso que el de los españoles²⁰⁵.

Entre las obras hispanas también se tiene constancia de un busto en bajo-relieve de Cristóbal Colón, enviado a Filadelfia por José Albazzi, de La Habana y las fotografías del convento de la Rábida y el puerto de Palos que pudieron contemplarse a la entrada de la sección española en la nave central del Main Building²⁰⁶. Otros artistas extranjeros también enviaron representaciones del navegante genovés a la Exposición de Filadelfia, como es el caso del escultor francés Charles Cordier



Fig. 24, F. CICCONI, *Cristoforo Colombo nel Convento di Palos* (boceto), óleo sobre cartón, 18.5 x 24.5 cm. Pinacoteca Civica de Ascoli Piceno.

²⁰³ J. L. DÍEZ (dir.), *La Pintura de Historia del Siglo XIX en España*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 202, 208 y 210.

²⁰⁴ Centennial Exhibition Digital Collection (The Free Library of Philadelphia), *Art Annex-Italian section*, CEDC No. c011781 y *Art Annex-Italian section (Stereoview)*, CEDC No. c061730. Además de esta obra Cicconi pintó *Sbarco di Cristoforo Colombo nel nuovo mondo*. Sobre Cicconi cfr. Luca Luna, *Ferdinando Cicconi*, Ascoli Piceno, D’Auria Editrice, 1996 y Cristina Bonagura, *Dizionario degli artisti*, en Marco Drago y Pietro Boroli (dir.), *Pittori & pittura dell’Ottocento italiano: guida alla pittura*, Novara, Istituto Geografico De Agostini.

²⁰⁵ United States Centennial Commission, *International Exhibition, 1876, Official Catalogue, Completed in one volume, Revised Edition*, Filadelfia, Published for the Centennial Catalogue Company by John R. Nagle and Co., Riverside Press, Cambridge, Mass., 1876, pp. 111, 116, 117 y 119.

²⁰⁶ *Decretos, reglamentos y órdenes del Ministerio de Fomento...*, op. cit. (nota 176), p. 109; “Había (...) otras fotografías de monumentos y localidades dignas de estima, y muy particularmente las expuestas (...) por el Sr. Sprafico (de Málaga), y que con notable pureza de tintas y entonación muy justa, copiaban dos sitios famosos en la historia del descubrimiento de América y de Cristóbal Colón; el convento de la Rábida y el puerto de Palos [sic]”. ALFONSO, op. cit. (nota 136), p. 204.

(1827-1905)²⁰⁷. A su vez, el estadounidense George S. Lang presentó el grabado sobre cobre *Desembarco de Colón*, el alemán G. Brücke la pintura al óleo *Colón descubriendo América* y el mexicano Juan Cordero (1822-1884), *Colón ante la corte de Fernando e Isabel*²⁰⁸.

También se expuso una edición inglesa a cargo de Richard Stockton Hunter de la obra impresa *Christophe Colomb et la découverte du Nouveau Monde*, escrita por el marqués Auguste de Belloy (1815-1871) y decorada con grabados de Léopold Flameng (1831-1911). De ella se dice que no es “ni la obra menos hermosa, ni la menos apropiada para la celebración de la Exposición del Centenario de los Estados Unidos”. Una de sus ilustraciones fue reproducida entre las obras maestras de la literatura artística del certamen. En ella se representa el cortejo de Colón atravesando una Barcelona de aspecto más nórdico que mediterráneo²⁰⁹ (fig. 25).



Fig. 25, “The progress through Barcelona”, en *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition*, Filadelfia, Gebbie & Barrie, s. d., vol. I: Fine Art, p. 353.

Todo este cúmulo de imágenes en torno al personaje de Cristóbal Colón en la Exposición de Filadelfia de 1876 demuestra la manera en la que la imagen del navegante se ha consolidado en un imaginario colectivo de carácter universal. Colón simboliza la prolongación de Occidente y su continuidad en el Nuevo Mundo hasta tal punto que naciones como Italia o España intentan apropiarse de su figura para poder proyectar una imagen de prestigio en el ámbito internacional. Colón será asociado por unos a España, mientras que para otros será una de las muchas glorias que hacen de Italia un país *favorecido por la divinidad*²¹⁰. Sus representaciones aparecerán en otras exposiciones universales, además de las nacionales de Bellas Artes, como la de Madrid de 1876, donde el escultor Venancio Vallmitjana (1826-1919) expuso su “Regreso de Colón a España” (fig. 26)²¹¹. Asimismo podrían citarse obras de reputados artistas italianos como el

²⁰⁷ *Expositions Internationales, Philadelphie, 1876, France, Oeuvres d'art et produits industriels*, París, Commissariat général, 1876, p. 166 [Texto original: “376 Christophe Colomb; réduction bronze”].

²⁰⁸ *Official Catalogue, Completed in one volume...*, *op. cit.* (nota 205), pp. 59, 84 y 123.

²⁰⁹ “(...) not the least beautiful, not the least appropriate to the subject of the Centennial, was surely this monumental tribute to Columbus”. *The Masterpieces...* *op. cit.* (nota 184), vol. I: Fine Art, pp. 353-355. Sobre el estrecho vínculo entre la parada barcelonesa de Colón y la celebración del triunfo a base de la *otredad* en la Roma clásica, *vid.* G. ABBATTISTA, “Trophying human ‘otherness’. From Christopher Columbus to contemporary ethno-ecology (fifteenth-twenty first centuries)”, en Ídem (ed.), *Encountering Otherness. Diversities and Transcultural Experiences in Early Modern European Culture*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2011, pp. 19-41 (28 y ss).

²¹⁰ P. DUZÉA, *L'Exposition universelle de 1878*, Lyon, Imprimerie générale du Rhône, 1878, p. 6 [texto original: “O terre, qu'un illustre enfant de l'Hespérie/ Découvrit par-delà les mers!”]; “... aquel país en donde parece que quiso Dios derramar á manos llenas toda la copia de sus gracias, encarnando la poesía en el Dante, la inspiración y la fé en Colon, la escultura en Miguel Ángel, la pintura en Rafael, la filosofía en Vico, el orden arquitectónico en Vignola, la astronomía en Galileo, la melodía en Rossini, el dulce canto en Rubini y la Babel de las lenguas en el profundo Mezzofante [*sic*]”. J. FASTENRATH, “La Walhalla y las glorias de Alemania. VI. Ojeada á la Alsacia. –Apuntes biográficos de D. Luis I de Baviera”, en *Revista de España*, año VI (1873), tomo XXX (enero y febrero), p. 39.

²¹¹ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº XVIII, 15 de mayo, p. 313.



Fig. 26, V. VALLMITJANA, "Regreso de Colón a España", en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), n° XVIII, 15 de mayo, p. 313.

Cristoforo Colombo e l'America de Vincenzo Vela (1820-1891), presente en la Exposición Universal de París de 1867 –aunque encargado por la entonces emperatriz de Francia, la española Eugenia de Montijo (1826-1920)–. El pintor y crítico de arte Francesco Netti (1832-1894) señalaba a propósito de la obra de Vela, que Cristóbal Colón “este Galileo del mar, superior a los reyes que abdicar... por así decir, había recogido la herencia de Cincinnato para transmitírsela a Washington”²¹² (fig. 27).

En definitiva, no es de extrañar que la figura de Cristóbal Colón despertase la atención del universo en el primer concurso internacional celebrado en Norteamérica. Más allá de una posible rivalidad entre italianos y españoles, así como del carácter emergente de las repúblicas Latinoamericanas, su figura se estaba convirtiendo en el icono que visualmente cohesionaba Occidente y legitimaba su superioridad, estableciendo una relación directa entre la cuna de la civilización occidental y el prometedor futuro americano, especialmente debido al cada vez mayor peso político y económico que estaban adquiriendo los Estados Unidos de América. Al margen de la construcción de la identidad local de cada pueblo, estadounidenses, americanos y europeos encontrarán en Colón la unidad de todo un sistema geopolítico de carácter estratégico y, del mismo modo que se erigían monumentos a Colón por todo Occidente²¹³, cristalizaba una nueva construcción cultural que, como todas las demás, a medio camino entre ficción y verdad, terminaría dando origen a una nueva realidad –aquella según la cual y en palabras de Alfredo Escobar, “Colón es la primera palabra que pronunció la Edad Moderna [sic]”²¹⁴.



Fig. 27, V. VELA, "Cristoforo Colombo e l'America", en *L'Italia alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867...*, Florencia, Le Monnier, 1868, p. 45.

Y, efectivamente, años más tarde, la Exposición Universal de Chicago de 1893 supondrá la consolidación definitiva de esta premisa. Colón, símbolo de modernidad y emblema de Occidente, pasa a identificarse definitivamente con los Estados Unidos de América, los cuales, albergando la celebración del centenario, se erigen en representantes de todo el continente –hecho que queda ejemplificado de forma notoria durante el certamen cuando una réplica de las tres carabelas –además de la del barco vikingo de Lief Ericson–, atraca en Chicago en una suerte de *re-descubrimiento* de América escenificado

²¹² F. NETTI, "Cristoforo Colombo e l'America, gruppo di Vincenzo Vela", en *L'Italia alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna Critica Descrittiva Illustrata*, Florencia, Le Monnier, 1868, p. 47. La ligazón entre Colón y otros personajes históricos como Washington o Jesucristo se reforzará en la Exposición Universal de Chicago de 1893, tal y como lo demuestran, por ejemplo, algunos de los testimonios recogidos en *Martin's World's Fair Album...*, *op. cit.* (nota 77), pp. 127 y 196.

²¹³ Christopher Schmidt-Nowara habla de "Colonofilia" en C. SCHMIDT-NOWARA, "Colón y Camagüey: los restos de la nación a finales del siglo XIX en España y Cuba", en M. BURGUEA LÓPEZ, C. SCHMIDT-NOWARA, (eds.), *Historias de España contemporánea: cambio social y giro cultural*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pp. 153-54.

²¹⁴ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 183), 15 novembre, p. 295.

en tierras estadounidenses²¹⁵. Las mismas crónicas de la feria dan fe de ese considerarse “la nación representativa del Nuevo Mundo”, tras haber vivido “el siglo más notable de la era cristiana”. Esta circunstancia, coincidiendo con el aniversario de “un acto sin par en la historia del globo”, había sugerido “la unión de la humanidad en una celebración de paz”²¹⁶.

En consecuencia, dentro de esta estrategia de apropiación, la figura de Cristóbal Colón adquiere una dimensión de especial relevancia y, a este respecto, la citada exposición universal verificada en Chicago en 1893 contribuirá claramente a establecer un vínculo indisoluble entre una América - *Nuevo Mundo*, y los Estados Unidos, así como entre éstos y Europa. Si por una parte la negación de una historia anterior hace del *nuevo* continente una tierra virgen que espera ansiosamente la llegada del colonizador, por otro lado, Colón justifica la legitimidad de los colonos y su superioridad sobre los nativos, al evidenciar sus raíces europeas y contraponer, por lo tanto, *civilización* frente a *barbarie*. No son éstas las únicas implicaciones ideológicas que adquiere el personaje histórico de Cristóbal Colón durante la celebración de la muestra. El navegante también personifica la concepción patriarcal de la sociedad occidental, que se materializa a través de la configuración iconográfica de una atractiva Columbia oferente por contraposición a la enérgica figura masculina del *descubridor*²¹⁷.

Sea como fuere y como consecuencia lógica de lo anterior, las imágenes referentes a Cristóbal Colón se multiplican en el contexto de la Exposición Universal de Chicago de 1893, del que se dice que será el monumento más grande a su memoria, injustamente despreciada²¹⁸.

Así, por ejemplo, entre las estatuas más importantes que lo representaron dentro del recinto ferial, las de mayor carga simbólica fueron la de la *Cuadrige* que coronaba el Peristilo, ejecutada por los escultores Daniel Chester French y Edward Clarck Potter (1857-1923); o la ubicada junto al Administration Building, realizada por Mary T. Lawrence (1868-1945) y

²¹⁵ En cierto modo, esta apropiación identitaria ya se había venido manifestando mediante el acaparamiento del gentilicio “americano” y es que una de las múltiples manifestaciones de su superioridad queda patente en algo tan sencillo como el uso de un lenguaje que continúa vigente en nuestros días y que en palabras del artista Alfredo Jaar no es sino el reflejo de una dominación: “Aquí emplean la palabra América para referirse a Estados Unidos; en este sentido, América Latina y Sudamérica han sido borradas del mapa a causa del lenguaje. No es América, son los Estados Unidos de América y yo soy tan americano como neoyorquino (...) el uso de este lenguaje refleja una realidad mayor, que es la realidad de la dominación”. Entrevista a Alfredo Jaar, “Contra el *laissez-faire* del posmodernismo: Alfredo Jaar”, en *Lápiz*, VIII (1990), n° 73, p. 60.

²¹⁶ *After Four Centuries the Discovery of America to be commemorated by an International Exposition at Chicago, Ill., USA, 1893, the World's Fair*, Chicago, Department of Publicity and Promotion, World's Columbian Exposition, 1891.

²¹⁷ A este respecto, se ha estudiado la importancia simbólica de la elección de una alegoría femenina de América, cuya virginidad representa un territorio aún sin explotar y que ofrece su fertilidad al hombre recién llegado. Cristóbal Colón encarna la masculinidad y los valores que a ella se atribuyen como elemento activo e impulsor del descubrimiento. J. SUND, “Columbus and Columbia in Chicago: Man of genius meets generic woman”, en *Art Bulletin*, 75, 3 (septiembre de 1993), pp. 443-466.

²¹⁸ F. H. SMITH (ed.), *...Art History, Midway Plaisance and... World's Columbian Exposition. Fully Illustrated*, Chicago, The Foster Press, 1893, “Christopher Columbus” [Texto original: “(...) will be found a monument grander far than that which Ferdinand reared in memory of the old explorer”].

Augustus St. Gaudens (1848-1907) y de la que se decía que si pudiera tomar vida y Colón pudiera contemplar la escena que se le presentaba, se daría cuenta, *mejor que en ningún otro lugar del continente*, de la grandeza del país que siglos atrás había dado a conocer a la humanidad²¹⁹. Sea como fuere, la figura del navegante podía verse representada en cualquier stand de la exposición colombina, como es el caso de la escultura monumental de chocolate de Colón que Henry Maillard, expositor de Nueva York especializado en golosinas y bombones –y ganador de dos medallas de oro en 1889–, presentó en el Pabellón de Agricultura junto a otras estatuas de tamaño “heroico” también realizadas a base de chocolate, como la de la Venus de Milo o la de Minerva, cuyo peso se estimaba en 1.500 libras cada una²²⁰.

Asimismo, el retrato de Colón aparece infinitamente difundido, por ejemplo, en álbumes de recuerdo, como el *Art Souvenir*²²¹; y de la fuente colombina de Frederick MacMonnies (1863-1937) se apostilla que estaba inspirada en un dibujo atribuido a Colón²²². Tampoco su imagen podía faltar de las secciones de Bellas Artes, al margen de la pintura española –de la que se hablará más adelante²²³– aparecía incluso en la sección rusa, tal y como señala Hildegard Hawthorne (1871-1952)²²⁴. Muchas otras ilustraciones de todo tipo se divulgaron a lo largo y ancho del mundo a través de la literatura generada por la exposición, incluso mediante dibujos la su travesía a lo largo del océano (fig. 28).



Fig. 28, “The Caravels”, en T. JENKS, *The Century World's Fair Book for Boys and Girls, Being the Adventures of Harry and Philip with their Tutor, Mr. Douglass at the World's Columbian Exposition, with Off-Hand Sketches by Harry and Snap-Shots by Phillip and Illustrations by Better-known Artists and Reproductions of Many Photographs*, Nueva York, The Century Co., 1893, p. 140.

Más allá del personaje histórico de Cristóbal Colón, la necesidad de los Estados Unidos de América de establecer un sólido vínculo con el *viejo* continente durante la celebración de la exposición colombina concedió un gran protagonismo a España en 1893, en cuanto antigua potencia europea que había promovido la empresa del *descubrimiento* del *Nuevo Mundo* cuatro

²¹⁹ *The Columbian Exposition Album...*, *op. cit.* (nota 143), “Statue of Columbus”.

²²⁰ *Condensed Official Catalogue of World's Columbia Exposition, Interesting Exhibits and where to find them, Plans and Diagrams of Exhibit Buildings*, Chicago, W. B. Conkey Company, 1893, p. 14.

²²¹ *Art Souvenir, World's Columbian Exposition and Views of Chicago, Series n° 1*, Chicago, Photo-Mezzo Art Company, lámina I “Christopher Columbus”.

²²² *The Columbian Exposition Album...*, *op. cit.* (nota 143), s. p.

²²³ Entre las esculturas de la sección española cabe destacar un altorrelieve en bronce de Antonio Susillo (1857-1896), representando a Colón ante los reyes *católicos* de vuelta a España, pensado para un monumento al *descubridor* en La Habana que tras la pérdida de Cuba se ubicó finalmente en Valladolid. También se exponía el busto en yeso de la reina regente. WALTON, *op. cit.* (nota 192), p. 81.

²²⁴ H. HAWTHORNE, *The Fairest of the Fair*, Filadelfia, Henry Altemus, 1894, pp. 108-109. Otras fuentes citan la obra de Ivan Constantinovich Aivazovsky (1817-1900). RALPH, *op. cit.* (nota 9), p. 177.

siglos atrás. Así, el nombre del país va a salir a relucir en las numerosas crónicas, informes, guías turísticas y relatos de todo tipo que vieron la luz con motivo del certamen chicaguense. Pero además, algunas de las atracciones más destacadas de la feria supusieron una referencia directa a la historia española. No obstante, va a poder observarse que las alusiones a España se van a mantener dentro del ámbito de la anécdota histórica y del recuerdo de lo que una vez fue – recuerdo muchas veces impregnado de romanticismo y misterio; mientras que sus protagonistas, hazañas y lugares emblemáticos van a ser víctimas del *apropiacionismo* estadounidense –que se manifiesta, asimismo, en una apuesta decidida por la independencia de las colonias hispanas que aún se mantenían en su hemisferio²²⁵.

La atracción más destacada que vinculaba el certamen con España y Colón fue la reproducción del convento de Santa María de la Rábida, del que se dice que era la “piedra angular de la historia americana”²²⁶. La imagen de esta réplica alcanzó una importante difusión a través de los álbumes fotográficos publicados a raíz del concurso colombino y de los grabados que ilustraron los muchos volúmenes que sobre la feria aparecieron tanto durante el certamen, como en los años previos y posteriores al mismo²²⁷ (fig. 29). Las crónicas informan de que costó \$50.000 y de que contenía reliquias del navegante de valor incalculable, hasta el punto de que era custodiado día y noche por tropas de los Estados Unidos de América. La réplica fue

²²⁵ Por ejemplo, en el *Martin's World's Fair Album...* se pone de manifiesto “la importante posición” que ocupa España “en el pensamiento de los Americanos en el momento actual”. Además, tras proporcionar una serie de datos sobre su forma de gobierno, se afirma que “en el siglo dieciséis España fue la monarquía más rica y más poderosa de Europa”. *Martin's World's Fair Album...*, *op. cit.* (nota 77), p. 180 [Texto original: “Because Spain's ruler furnished Columbus in 1492 with the means of discovering America, she occupies rather an important position in the minds of Americans at the present time. Spain is a constitutional, monarchy, with the executive power vested in the king, and legislative with the king and Cortes. Alfonso XIII, born after his father's death, succeeded to the throne in 1886, his mother being queen regent during his minority. In the sixteenth century Spain was the richest and most powerful monarchy in Europe (...) The Roman Catholic is the State church of Spain, and while private worship is allowed protestants, all public announcement of the same is strictly prohibited. The islands of Porto Rico in the West Indies, are the principal Spanish possessions”] Sin embargo, la obra incluye a Cuba y a Puerto Rico en un apartado diferente dentro de los “Países extranjeros que expondrán. Indias occidentales”. De Puerto Rico dirá que “gime (“GROANS [sic]”) bajo el gobierno español, a pesar de sus repetidos pero infructuosos esfuerzos para ganar la independencia”. *Ibidem*, p. 173.

²²⁶ *Rand, McNally & Co.'s A Week at the Fair...*, *op. cit.* (nota 81), p. 113 [Texto original: “Thus was La Rabida, as a famous writer has said, ‘the corner-stone of American history’”].

²²⁷ Por citar un ejemplo, el convento de la Rábida, las carabelas (una imagen de la *Santa María* y otra con la *Pinta* y la *Niña*) y el Pabellón de España aparecen reproducidos en las distintas ediciones de *Glimpses of the World's fair: A selection of gems of the White City seen through a camera*, Chicago, Laird & Lee, 1893, s. p. Sus imágenes suelen reproducirse, en mayor o menor número, en todos los álbumes: F. D. TODD, *World's Fair through a camera: snap shots by an artist*, St. Louis, Woodward & Tiernan, 1893; C. D. ARNOLD, *The World's Columbian Exposition, Portfolio of Views Issued by the Department of Photography*, Chicago, St. Louis, National Chemigraph Company, 1893; C. D. ARNOLD, H. D. HIGINBOTHAM, *Official Views of the World's Columbian Exposition Issued by the Department of Photography*, Chicago Photo-Gravure Co., 1893; o *Photographs of the World's Fair: an elaborate Collection of Photographs of the Buildings, Grounds and Exhibits of the World's Columbian Exposition with a special Description of the famous Midway Plaisance*, Chicago, The Werner Company, 1894.

encargada a H. D. Ives, de la firma McKim, Meade & White, de Nueva York²²⁸, quien proyectó el edificio a partir de los dibujos y fotografías obtenidos por William Eleroy Curtis (1850-1911) en España. A Curtis, que era además jefe del Departamento latinoamericano de la exposición y director de la oficina de Repúblicas americanas en Washington²²⁹, se le atribuía la autoría intelectual del proyecto, en el que había trabajado durante tres años –viajes a España e Italia incluidos– y para el que había logrado una subvención del Congreso de los Estados Unidos²³⁰.

Entre las reliquias expuestas en el facsímil de La Rábida se encontraba la comisión original recibida de los reyes católicos con el nombramiento de Colón como *Almirante de los mares del océano* –custodiado por fuerzas de seguridad y ante el que se requería quitarse el sombrero²³¹– y la correspondencia que mantuvieron entre ellos, cedidos en préstamo por el duque de Veragua, Cristóbal Colón de la



Cerda (1837-1910) –descendiente del almirante–, además de otros documentos legados por la duquesa de Berwick y Alba, María del Rosario Falcó y Osorio (1854-1904)²³². También

Fig. 29, “Convent of La Rabida”, en *The Columbian Exposition Album...*, Chicago y Nueva York, Rand, McNally & Company, 1893, s. p.

²²⁸ Sobre el estudio de arquitectura, *vid.* M. BRODERICK, *Triumvirate McKim, Mead & White, Art, Architecture, Scandal and Class in America’s Gilded Age*, Alfred A. Knopf, 2010.

²²⁹ Al parecer, Curtis pasó de defender un *panamericanismo* liderado por los Estados Unidos basado en un imperialismo de corte económico, a justificar la expansión territorial en cuanto misión civilizadora. En cualquier caso, presentaba a los latinoamericanos como retrasados pero capaces de avance gracias a la infusión del conocimiento y capital estadounidenses. B. A. COATES, “The Pan-American Lobbyist: William Eleroy Curtis and U.S. Empire, 1884–1899”, en *Diplomatic History*, vol. 38, nº I, pp. 22-48 [Texto original: “Before 1898, Curtis sought only expanded trade, not territory for the United States. However, to explain why the country would ‘naturally’ come to dominate Latin American markets, he depicted Latin Americans as backward yet capable of uplift through the infusion of U.S. knowledge and capital. He thus justified hemispheric control and helped U.S. Americans envision empire as a tutelary imperative. When Curtis supported territorial expansion in 1898 he did so in the language of civilizing mission rather than market aggrandizement”].

²³⁰ *Rand, McNally & Co.’s A Week at the Fair...*, *op. cit.* (nota 81), pp. 111-115. Al parecer, la cantidad autorizada por el Congreso alcanzó los \$35.000. RALPH, *op. cit.* (nota 9), p. 175. En esta obra, se califica a la réplica del Convento de la Rábida de “estructura mora”. *Ibidem*, pp. 175-177 [Texto original: “(...) picturesque old Moorish structure”].

²³¹ INGALLS, *op. cit.* (nota 192), p. 146 [Texto original: “(...) protected by an armed guard, and in presence of which gentlemen are somewhat theatrically requested to uncover”]. Para Ingalls, la exposición debería haberse completado con la exhibición de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, entre otros documentos históricos del país, de manera que asociando descubrimiento y libertad, quedase patente la “supremacía de la raza anglosajona” *Ibidem*, pp. 146-147 [Texto original: “Supplemented by the charters of the Massachusetts and Virginia colonies, the Declaration of Independence, and the Constitution of the United States, the collection would have been complete. It would have accentuated and emphasized the greatest lesson of the exposition –the supremacy of the Anglo-Saxon race”].

²³² El catálogo detallado de la colección se encuentra en W. E. CURTIS, *Souvenir of La Rabida, World’s Columbian Exposition: The Relics of Columbus, An Illustrated Description of the Historical Collection in the Monastery of La Rabida*, Washington, The William H. Lowdermilk Company, 1893.

se expusieron copias de las primeras publicaciones relacionadas con el *Nuevo Mundo* y todo tipo de libros, mapas, manuscritos prestados por el Vaticano o la Biblioteca del Congreso de Washington, entre otras instituciones y coleccionistas privados. Además, es relevante con respecto a la proyección de la imagen de España en el extranjero, la exposición de vistas de las ciudades que marcaron la vida de Cristóbal Colón y los reyes *católicos* (Medina del Campo, Sevilla, Granada, Huelva, Barcelona, Valladolid o Salamanca), además de los retratos –unas ochenta copias u originales– que hasta entonces se había pintado o reproducido mediante el grabado, así como modelos o fotografías de los monumentos erigidos en su memoria²³³. Asimismo, los episodios más destacados de la vida de Colón y el descubrimiento se representaban a través de originales y copias de lienzos de Eugène Delacroix (1798-1863), David Wilkie (1785-1841), Ignacio Merino (1817-1876), Felipe Masó (1851-1929), Dióscoro Teófilo Puebla, Antonio Gisbert o Antonio Muñoz Degrain (1840-1924). Por otra parte, de gran interés para el estudio de la cultura visual en la exposición colombina es la noticia de la venta en el propio convento de reproducciones de muchas “reliquias”, fotografías e, incluso, la enciclopedia *Christopher Columbus and his Monument, Columbia*²³⁴.

Evidentemente, la imagen de la reconstrucción de La Rábida provocó diferentes sensaciones asociadas al imaginario de *lo español*, como la del alemán Karl Böttcher, quien reconocía que al verlo la fantasía le llevaba a la “soleada” España²³⁵. Además, sus “pintorescos muros” y “antigua apariencia” contrastaban extrañamente con la grandiosa arquitectura que lo rodeaba en todas direcciones²³⁶. Y es que, en general, el edificio, tanto por su carácter como por sus colecciones va a asociarse con “el domino de la historia y de la arqueología”²³⁷. De esta manera, se reforzaba la imagen de una España anclada en un pasado que, por otra parte y como es lógico, va a dar rienda suelta a la fantasía de un público ávido de emociones intensas. El profesor y novelista noruego-estadounidense Hjalmar Hjorth Boyesen (1848-1945) decía poder vivir la época del *descubrimiento* como un contemporáneo y, aunque reconocía no tener noticia de ninguna anécdota “mística” relacionada con el edificio conventual, no podía negar que la contemplación de sus muros de adobe no le hiciera pensar en “oscuras leyendas”²³⁸.

²³³ W. E. CURTIS, *Christopher Columbus. His Portraits and Monuments. A Descriptive Catalogue*, Chicago, The W. H. Lowdermilk Co., 1893.

²³⁴ *Rand, McNally & Co.'s A Week at the Fair...*, *op. cit.* (nota 81), p. 115.

²³⁵ K. BÖTTCHER, *Chicago! Weltausstellungs Briefe*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1893, p. 76.

²³⁶ *The Columbian Exposition Album...*, *op. cit.* (nota 143), s. p. [Texto original: “Its quaint walls and ancient appearance contrast strangely with the modern architecture (...)”]. *The Artistic Guide to Chicago and the World's Columbian Exposition, Illustrated*, Chicago, R. S. Peale Company, 1892.

²³⁷ H. LE SOUDIER, “Imprimerie et Librairie”, en C. KRANTZ (dir.), *Rapports sur l'Exposition Internationale de Chicago en 1893 : Comité 34, Imprimerie et Librairie –Cartographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1894, p. 107.

²³⁸ H. H. BOYESEN, “A New World Fable”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XVI, nº 2 (diciembre de 1893), “A World's Fair Number”, p. 182 [Texto original: “(...) furnish just that little, vivifying touch to the fancy which enables it to realize his mental equipment and physical environment like a contemporary. Though I do not know a single mystic incident connected with La Rabida, it looked to me as if every inch of its adobe walls were cobwebbed and ivied with murky legends”].

Por otra parte, junto a la réplica del Convento de la Rábida, se encontraban amarradas las reproducciones de las tres carabelas que compusieron la flota con que Colón llegó a América: la *Niña*, la *Pinta* y la *Santa María* (fig. 30). Resulta curioso que, para celebrar el aniversario del *descubrimiento* en 1892, el Gobierno español de Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) hubiese aprobado reconstruir la nao en la que Colón había viajado a América siglos atrás; y que cuando se estaba planteando un viaje desde España a Cuba para dar una mayor dimensión simbólica a la conmemoración, llegase la propuesta estadounidense –sin tener conocimiento del proyecto que de por sí España preparaba– de reconstituir las tres carabelas en la península y desde allí remolcarlas juntas hasta Chicago, haciendo coincidir su llegada a los Estados Unidos de América con el festejo de la exposición universal colombina de 1893. Así lo cuenta el que sería comandante de la *Santa María*, el capitán de fragata Víctor María Concas (1845-1916)²³⁹ quien, justamente, da una idea del destacado papel que España jugaba en la estrategia de apropiación estadounidense al reproducir las razones que aquella embajada norteamericana esgrimió para poner en marcha la iniciativa, entre las cuales se aseguraba que:



Fig. 30, “Carabels of Columbus” (la Pinta y la Niña), en *The Columbian Exposition Album, Containing Views of the Grounds, Main and State Buildings...*, Chicago y Nueva York, Rand, McNally & Company, 1893, s. p.

“(…) nada les impedía á ellos hacerlas, pero que hechas en América y tripuladas allí, resultarían ridículas, mientras que construidas en España, llevadas allí desde España y tripuladas por españoles, se agigantaban sus proporciones; y que si Mc. Carty Little conseguía que la nación se hiciera cargo de ellas, dándoselas á mandar á un Jefe de la Armada y tripuladas por personal de la Marina militar, que entonces el recuerdo resultaría grandioso, pues eran los propios descendientes de los descubridores, legítimos herederos de sus glorias, los que iban á reproducir al vivo un recuerdo histórico, en forma superior á cuanto se ha hecho hasta el día; y á cuya expedición aseguraban una recepción colosal en su país [sic]”²⁴⁰.

Sea como fuere, se insistía en que, en último término, se trataba de “hacer un gran honor á España [sic]”²⁴¹. Finalmente, tras distintas negociaciones y vicisitudes que Concas narra en su obra, se llegó al acuerdo de que los Estados Unidos de América se harían cargo de la construcción de la *Pinta* y la *Niña*, las cuales, junto a la *Santa María*, llegarían a Chicago con tripulación española y remolcadas por buques estadounidenses.

Así pues, la *Santa María* fue costeada por el gobierno español, para lo que ya antes había constituido una comisión de estudio integrada por especialistas en la materia, entre los que destacan los nombres de Rafael Monleón (1843-1900), piloto naval pero también arqueólogo, historiador y pintor de marinas –que sobresaldrá en la Exposición Universal de Viena de 1873–,

²³⁹ V. M. CONCAS y PALAU, *La Nao Histórica Santa María en la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América*, Madrid, Imprenta alemana, 1914, p. 7.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 15-16.

²⁴¹ Según Concas, “(…) fué un reconocimiento de pueblos que, aunque ingratos como todos y habían de serlo mucho más dentro de poco, en aquel momento de entusiasmo reconocían que la tierra en que vivían y la patria que tenían se la debían toda á España, pues sólo ella fué la que dió un mundo nuevo á la raza blanca [sic]”. *Ibidem*, pp. 3-4. Sin embargo, y siempre según Concas, parece que tras el cambio de gobierno en los EEUU y la sustitución del gabinete Harrison por el de Cleveland, ya no se tenía un gran interés en el proyecto, del que se desconocía incluso su existencia. *Ibidem*, pp. 108-109.

y Cesáreo Fernández Duro (1830-1908), capitán de navío e historiador²⁴². Una vez trazados los planos, la nao de Colón fue reconstituida en el arsenal de la Carraca por iniciativa del Ministerio de Marina y ley votada en cortes. Estuvo lista el 28 de julio de 1892, a los 95 días de haberse puesto su quilla. En los días siguientes, fue remolcada hasta la bahía de Cádiz, y de allí al puerto de Huelva. El 2 de agosto llegó al puerto de Palos, donde participó en la fiesta naval del 3 de agosto de 1892, siendo José María de Beránger (1824-1907) ministro de Marina y estando ya al mando el citado Víctor Concas²⁴³. Posteriormente, la *nao* volvió a protagonizar la celebración del cuarto centenario del *descubrimiento* de América que tuvo lugar en Andalucía en octubre de 1892 y que contó con la presencia de la familia real. En esa ocasión, la *Santa María* acompañó durante el festejo al real crucero, el *Conde de Venadito*, tal y como narra Eusebio Martínez de Velasco (1836-1893) en *La Ilustración española y Americana*:

“A las once de la mañana el *Conde de Venadito* zarpó del puerto de Huelva con rumbo al muelle de la Rábida: marchaba delante la nao Santa María, y le daban escolta buques de guerra y muchas embarcaciones (...)”²⁴⁴.

Es en este momento cuando la nao de Colón se une a sus dos compañeras, la *Pinta* y la *Niña* que habían quedado a cargo de los estadounidenses y que no se habían podido terminar para los festejos de agosto²⁴⁵. La idea era que “la Nao y las carabelas estuvieran fondeadas frente á la barra de Saltes (...) con objeto de que Su Majestad la Reina las viera en la posición en que estuvieron la noche del 2 al 3 de Agosto de 1492 esperando el terral para salir del río y lanzarse á su inmortal expedición [*sic*]”. Concas sólo aceptó que se le entregaran las embarcaciones si se arriaba la bandera estadounidense de las mismas, lo que no fue fácil de conseguir según el comandante, quien explica que, además, los mandos norteamericanos izaron el pendón de Castilla al no corresponder la bandera española a los tiempos del *descubrimiento*²⁴⁶.

Finalmente, Víctor Concas se encargó de los preparativos de la Santa María para que pudiera surcar el océano a vela, sin la *humillación* de tener que ser remolcada –como lo fueron la *Pinta* y la *Niña*, de muy limitadas condiciones– ni correr el riesgo del naufragio, muy probable en opinión de Concas de haberse mantenido la embarcación tal y como había sido proyectada inicialmente²⁴⁷. La nao fue remolcada por el *Isla de Cuba* hasta las Canarias²⁴⁸, pero desde el

²⁴² *La Nao Santa María. Memoria de la Comisión arqueológica ejecutiva, 1892. Dibujos de R. Monleón*, s. l., s. n., 1892.

²⁴³ “Primera navegación de la Nao ‘Santa María’”, en *La Nao Santa María...*, *vid. supra*, p. 39.

²⁴⁴ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXVI (1892), nº XL, 30 de octubre, p. 287.

²⁴⁵ CONCAS, *op. cit.* (nota 239), p. 22. La *Pinta* y la *Niña* se habían construido en Barcelona a partir de los diseños que, según Concas, Monleón había vendido de forma particular, sin que nunca fuera entregado ningún plano oficialmente por el estado español. *Ibidem*, p. 14. El lugarteniente W. McCarty Little fue puesto al cargo del proyecto por parte de los EE.UU. tras haber sido nombrado agregado naval de su legación en Madrid. *Rand, McNally & Co.’s A Week at the Fair...*, *op. cit.* (nota 81), pp. 115-116.

²⁴⁶ CONCAS, *op. cit.* (nota 239), p. 35.

²⁴⁷ *Ibidem*, pp. 40 y ss.

²⁴⁸ BERNABEU ALBERT, *op. cit.* (nota 186), pp. 63-73.

archipiélago viajó por sí misma hasta Puerto Rico y de allí a Cuba²⁴⁹, donde la esperaban sus compañeras²⁵⁰. En total, fueron treinta y seis días de navegación a bordo desde las Canarias hasta América, casualmente, los mismos que invirtió Cristóbal Colón en su viaje. En La Habana, Estados Unidos entregó a España la *Pinta* y la *Niña*, para que las tres desfilaran juntas en la revista de Nueva York y en ellas ondease la bandera de Castilla y León.

A partir de entonces, las tres naves fueron tripuladas por españoles, tal y como se había acordado, remolcadas primero por buques nacionales y, una vez finalizada la revista naval neoyorkina y hasta Chicago, por buques de la armada de los EE.UU. Tras la exposición, España cedió la *Santa María* al gobierno estadounidense²⁵¹. Ni que decir tiene que las publicaciones de



Fig. 31, “The Infanta Eulalia”, en T. WHITE, W. IGLEHEART, *The World’s Columbian Exposition, Chicago, 1893 (...)*, Filadelfia, Chicago, International Publishing Co., s. d., p. 50.

la época no dejaron de señalar el carácter pintoresco de las carabelas que hacían que el público pudiera retrotraerse cuatro siglos atrás, permitiéndole sentir la emoción de ser testigo del momento del *descubrimiento*. Así le sucede, por ejemplo, a uno de los protagonistas de la guía infantil de la exposición colombina escrita por Tudor Jenks (1857-1922):

“Philip se sintió como si fuera un indio viendo la primera llegada de la carabela, y deseó sinceramente estar a bordo, de manera que pudiera cerrar sus ojos e imaginar que oía aquel primer grito ¡Tierra! ¡Tierra!”²⁵².

Precisamente la citada parade naval de Nueva York contó con la asistencia de la Infanta Eulalia de Borbón (1864-1958) y el infante Antonio de Orleans (1866-1930)²⁵³, y la de los duques de Veragua; todos se desplazarían posteriormente hasta Chicago para visitar la exposición colombina. Su visita oficial en representación de España –en cuanto nación descubridora–, su condición de miembros de la realeza y aristocracia,

²⁴⁹ Sobre el anuncio y detalles de la salida sin remolque ni escolta de la *Santa María*, vid. *La Dinastía*, año XI (1893), nº 4612, 5 de enero, p. 1.

²⁵⁰ El lugarteniente J. C. Colwell de la de los Estados Unidos se encontraba al mando de la *Niña*; y el lugarteniente Howard, al de la *Pinta*. Estas dos últimas fueron escoltadas por los cruceros estadounidenses Newark y Bennington, respectivamente. *Rand, McNally & Co.’s A Week at the Fair...*, *op. cit.* (nota 81), pp. 115-116.

²⁵¹ Algo que en opinión de Concas nunca se debería haber hecho, pues si en América la nao había descendido “al rango de curiosity”, el reconocimiento del mundo a la España del siglo XV hacía del desprenderse de ella “un gran error” provocado solamente por “el delirio de economías”. Sea como fuere, Concas consideraba que la mediocridad de las otras dos réplicas estadounidenses y la participación en la feria de Chicago deslegitimaron la profunda significación que hubiera tenido el viajar simplemente desde España a la Habana. CONCAS, *op. cit.* (nota 239), pp. 140 y ss.

²⁵² T. JENKS, *The Century World’s Fair Book for Boys and Girls, Being the Adventures of Harry and Philip with their Tutor, Mr. Douglass at the World’s Columbian Exposition, with Off-Hand Sketches by Harry and Snap-Shots by Phillip and Illustrations by Better-known Artists and Reproductions of Many Photographs*, Nueva York, The Century Co, 1893, p. 139.

²⁵³ Al parecer su viaje fue cuestionado por el coste y cuestiones de etiqueta, al no participar ninguna otra casa real. Sea como fuere, la prensa dará noticia de la manera en que fueron agasajados los infantes en Nueva York. O. ABAD CASTILLO, *El IV centenario del descubrimiento de América a través de la prensa sevillana*, Universidad de Sevilla, 1989, pp. 181 y ss.



respectivamente –en un país republicano como los Estados Unidos– y, en el caso concreto del Duque de Veragua, su condición de descendiente de Cristóbal Colón, provocaron una expectación extraordinaria entre la sociedad estadounidense –y, ni que decir tiene, las imágenes a propósito de su visita, cuyo género abarcaba desde los retratos fotográficos hasta las viñetas humorísticas, inundaron las publicaciones del momento (figs. 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39).



Del duque de Veragua se señala que alternó en “igualdad democrática” y que tras la ceremonia de inauguración –en la que se izaron los estandartes de la travesía de Cristóbal Colón y el de Castilla y León junto al estadounidense (figs. 35,36)–, actuó “como un ciudadano más de Chicago, respetado y querido, pero sin recibir más atención que la que se habría conferido al habitante más distinguido de nuestro país”. De la Infanta Eulalia, se destaca el *glamour* que rodeó su persona en tanto en cuanto miembro de la realeza. Sin embargo, al mismo tiempo que se lamentaba el ridículo servilismo con que algunos se dirigían a ella, se alababa su “democrático deseo” de evitar cualquier tipo de trato privilegiado –actitud por la que, al parecer, también fue criticada²⁵⁴.

De la presencia de los Duques de Veragua y de la Infanta Eulalia llegó a darse testimonio hasta en las novelas inspiradas por el certamen, que salpicaban sus historias de ficción con detalles verídicos de la celebración del certamen. En la obra titulada *Alice Ashland, a Romance of the World's Fair*, de Edith Neville, es significativa la caracterización de la Infanta como una *curiosidad* que permitía al pueblo republicano de los Estados Unidos conocer por primera vez una princesa de carne y hueso, al mismo tiempo que Eulalia de España era “iniciada en los misterios de la sociedad occidental”²⁵⁵.



Fig. 32 [arriba derecha], “Duke of Veragua”, en T. WHITE, W. IGLEHEART, *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893...*, Filadelfia, Chicago, International Publishing Co., s. d., p. 48; fig. 33 [arriba izquierda], “Duke of Veragua”, en W. E. CURTIS, *Souvenir of La Rabida, World's Columbian Exposition...*, Washington, The William H. Lowdermilk Company, 1893, p. 123; y fig. 34, Retratos y firmas del Presidente de EE.UU., Stephen Grover Cleveland (1837-1908) y su invitado, el Duque de Veragua, en J. F. MARTIN, *Martin's World's Fair Album-Atlas and Family Souvenir*, Chicago, Ropp & Sons, 1893, p. 195.

Por otra parte, la arquitectura de buena parte de los edificios del certamen se había ideado para aludir expresamente a aquella España de la Edad Moderna que había promovido el *descubrimiento* de América.

²⁵⁴ H. C. CHATFIELD-TAYLOR, “Chicago’s Entertainment of Distinguished Visitors”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, nº 5 (Septiembre 1893), “A World’s Fair Number”, pp. 600-601. Sobre el patriotismo que despierta la inauguración y la contemplación de los estandartes, R. PUIG y VALLS, *Viaje a América*, Barcelona, Tipolitografía de Luis Tasso, 1894, p. 79.

²⁵⁵ E. NEVILLE, *Alice Ashland, a Romance of the World's Fair*, New York, Peter Fenelon, Collier, 1893 [Texto original: “President Cleveland had touched the button, made his speech and departed. The Duke and Duchess of Veragua, representative of Columbus at the greatest show on earth, had been wined and dined; and Eulalie, Infanta of Spain, had been initiated into the mysteries of Western society, and the woolly West had seen for the first time a real, live princess and was satisfied”].



Fig. 35, “Banner adopted from the Standard of Spain under Ferdinand and Isabella”, en F. D. MILLET, “The Decoration of the Exposition”, en *Scribner’s Magazine*, vol. XII, n° 4 (octubre de 1892), p. 704.

El pabellón dedicado a la exposición de maquinaria, Machinery Hall (fig. 40), diseñado por Peabody & Stearns y cuyas descomunales proporciones alcanzaban los 850 x 500 pies, había sido pensado de forma que el carácter general del diseño fuera tal y como había prevalecido en España durante la vida del gran descubridor, buscándose inspiración para ello en Sevilla y otras ciudades españolas²⁵⁶. Además, muchos otros edificios miraron al pasado de dominación colonial española, intentando establecer lazos con el país que impulsó la empresa de Colón y pretendiendo revestir sus arquitecturas de un estilo historicista que les imprimiera un marcado carácter nacional. Así, por ejemplo, del pabellón de California (fig. 41) se aseguraba que poseía “un espíritu de poesía y misterio” que le diferenciaba del resto, ya que al representar un viejo monasterio –haciendo uso incluso del adobe como material de construcción–, “llevaba la imaginación de vuelta a los tempranos días de la ocupación española, cuando los valientes soldados de la cruz desafiaron los terrores del océano y el desierto para predicar la verdadera fe a los paganos aborígenes” –afirmación de la que se desprende que la hazaña misma del *descubrimiento* no fuera considerada únicamente desde un punto de vista político, sino también religioso²⁵⁷.

Sea como fuere, distintas opiniones, entre ellas la del citado Boyesen (1848-1945) demostraron que el pintoresquismo que estimulaba la imaginación al contemplar el pabellón de California se debía en buena parte a la sangre española que corría por sus venas²⁵⁸. Otros pabellones estatales estadounidenses también presentaron rasgos

hispanos, como el Colorado State Building, el Missouri State Building, el Texas State Building, o el Florida Building, del que se comentaba que “emula el California Building recordando el romántico período de la conquista de América, siendo una reproducción de la antigua fortaleza española en St. Augustine”.

²⁵⁶ *The Columbian Exposition Album...*, *op. cit.* (nota 143), “Machinery Hall” [Texto original: “The architecture is peculiarly suitable to a Columbian celebration, the general character of the design being such as was prevalent in Spain during the lifetime of the great discoverer, the architects having laid Seville and other Spanish towns under tribute for ideas”].

²⁵⁷ *Ibidem*, “The California State Building” [Texto original: “THE CALIFORNIA STATE BUILDING possesses a spirit of poetry and romance and is unlike any other building on the grounds. Representing as it does an old monastery, it carries one's mind back to the early days of Spanish occupation, when the valiant soldiers of the cross braved the terrors of ocean and desert to preach the true faith to the heathen aborigines. Even the material used in its construction —adobe or sun-dried brick—is similar to what was used in those old days of romance (*sic*)”].

²⁵⁸ BOYESEN, *op. cit.* (nota), p. 182 [Texto original: “(...) rejoices in a most picturesque distinction of physiognomy and character. Thanks to her novelists and the Spanish strain in her blood, she casts a spell over the imagination, and with her golden profusion of fruit breathes a subtle tropical fragrance”].

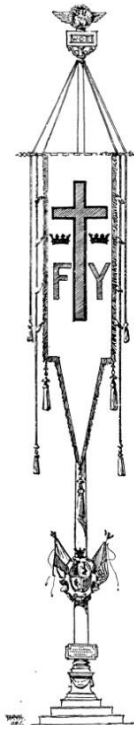


Fig. 36, “Banner adopted from the Expeditionary Flag of Columbus”, en F. D. MILLET, “The Decoration of the Exposition”, en *Scribner’s Magazine*, vol. XII, n° 4 (octubre de 1892), p. 707.



Figs. 37, 38, “The Infanta captures Chicago” y “Veragua departs from Chicago”, ambas en J. WILSON PIERCE, *Photographic History of the World’s Fair and Sketch of the City of Chicago, also a Guide to the World’s Fair and Chicago, with Information Furnished by the Department of Publicity and Promotion of the World’s Fair, Profusely Illustrated, Authentic Edition*, Lennox Publishing Company, 1893, pp. 422 y 416.



1.2.5. La obra del patriotismo: Barcelona 1888.

Al margen de las ferias estadounidenses –y como es obvio al tratarse de un certamen nacional–, la Exposición Universal de Barcelona de 1888 va a convertirse en el concurso de este tipo que mejor ejemplifique la génesis y divulgación de imágenes de poder en el contexto español. El certamen supuso todo un acontecimiento que las élites del mundo de la política, la economía y la cultura españolas, imbuidas del espíritu positivista y librecambista de la época, utilizaron como instrumento al servicio de la unidad política del país bajo el poder monárquico de la dinastía borbónica, intentando acabar con las diferencias que establecían los estereotipos nacionales y quitando importancia a algunas voces nacionalistas contrarias al certamen²⁵⁹.



Fig. 39, “Princess Eulalia and Escort on Midway Plaisance”, en F. H. SMITH (ed.), *...Art History, Midway Plaisance and... World’s Columbian Exposition. Fully Illustrated*, Chicago, The Foster Press, 1893; fig. 40, “Machinery Hall”; y fig. 41, “The California State Building”, ambas en *The Columbian Exposition Album, Containing Views of the Grounds, Main and State Buildings, Statuary, Architectural Details, Interiors, Midway Plaisance Scenes, and other Interesting Objects which had place at the World’s Columbian Exposition, Chicago 1893*, Chicago y Nueva York, Rand, McNally & Company, 1893, s. p.

En efecto, la visita de la familia real a Barcelona fue el gran acontecimiento que vivió la ciudad condal durante la segunda mitad del mes de mayo de 1888. La corporación municipal

²⁵⁹ Como era habitual en las exposiciones, sus connotaciones ideológicas serán reforzadas por la imagen impresa, por ejemplo, gracias a álbumes fotográficos como el *Recuerdo de la Exposición Universal de Barcelona, 1888*, Barcelona, Papelería catalana de Pedro Juan Bonet, 1888; sobre los álbumes de Audouard, *vid.* N. F. RIUS, *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona; Universitat de Girona. Servei de Publicacions; Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida; Universitat Politècnica de Catalunya; Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili; Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2013, p. 102. Acerca de la instrumentalización de Barcelona 1888 como imagen de unidad nacional bajo el gobierno monárquico y la extrapolación de una imagen idealizada de Cataluña como bastión liberal al resto del país, *vid.* M. VIERA de MIGUEL, “Estereotipos nacionales e imágenes de poder en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: ‘honra y orgullo de la patria española’”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, *Investigaciones en historia del arte* (2013), pp. 19-35.

barcelonesa había demostrado un gran interés en que la reina regente asistiera al certamen, enviando una comisión a Madrid para invitar personalmente a María Cristina, al mismo tiempo que se negociaba con el Gobierno la realización de un sorteo de lotería que recabase fondos para la financiación de la Exposición²⁶⁰. Así, como se acaba de señalar, para la institución monárquica se trataba de un acontecimiento de especial relevancia. Su celebración en un territorio en el que el nacionalismo estaba fuertemente arraigado desde siglos anteriores, así como su dimensión internacional, permitiría a la Corona consolidar su poder dentro del ámbito estatal y, a la vez, reafirmar su prestigio de cara a las potencias extranjeras. En la prensa no dejaba de resaltarse la simpatía que despertaba la reina regente entre el pueblo catalán, destacándose la forma en que éste se estaba preparando para dar la bienvenida a la familia real:

“¿Cuándo se podrá ir á ver la Exposición? Es de suponer que todo esté organizado cuando nuestra amada reina y señora D.^a María Cristina la inaugure en la segunda quincena de Mayo. Para recibirla dignamente, como la augusta dama merece, se hacen grandes preparativos. Las habitaciones que ocupará en la Casa de la Ciudad serán una maravilla, y sorprendentes las fiestas á que ha de concurrir. Mientras se halle la Reina en aquella capital, allí estará Cataluña entera. Esa será la época que elegirán los catalanes de Tarragona, de Gerona y Lérida para visitar el gran certamen de Barcelona y saludar á la viuda de Alfonso XII, por tantos títulos digna de las simpatías de un pueblo tan noble, tan circunspecto, tan laborioso é inteligente como el pueblo catalán [sic]”²⁶¹.

A este propósito, el ayuntamiento de Barcelona promovió la construcción de un arco de triunfo monumental que fue situado en la Gran Vía, cerca de la entrada de la calle de las Cortes y de cuyo coste se dice que superó las cincuenta mil pesetas (fig. 42). Los autores del proyecto, Francisco Soler y Rovirosa (1836-1900) y Salvador Vinyals (1847-1926), idearon un programa iconográfico que vinculaba la alegoría de la ciudad de Barcelona y sus símbolos institucionales con la Casa Real, cuyo escudo remataba el medio punto del arco:



Fig. 42, “Viaje de SS.MM. á Barcelona. Arco de triunfo erigido á expensas del Ayuntamiento á la entrada de la calle de las Cortes (De fotografía de Juan Puiggari)”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXII (1888), nº XX, 30 de mayo, p. 352

“En la parte superior y en los cuatro lados, cuatro matronas de mármol tienen palmas en la mano izquierda, y en la derecha coronas de laurel de oro; en el medio punto del arco, dos *Custodios* sostienen el escudo de la Casa Real, y desde el capitel, adornado con una balaustrada, parte otro arco sencillo y elegante, sobre el cual se eleva un grupo de estatuas formando con la de *Barcelona*, apoyada en su escudo, y las de la *Industria* y el *Comercio*”²⁶².

Consecuentemente con todo lo anterior, los articulistas no dejarán de insistir en el entusiasmo que demostraba el pueblo catalán y los continuos vítores con los que manifestaba su alegría por la visita de los monarcas. Sumando el calor del pueblo a las salvas ofrecidas por el cañón de Monjuich y las de los buques de los ejércitos de la mayor parte de las naciones más

²⁶⁰ “La comisión del Ayuntamiento de Barcelona (...) gestiona del Gobierno la autorización para un sorteo de 250.000 billetes, en series de 50.000, destinados á sufragar los gastos de la Exposición”. J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº X, 15 de marzo, p. 170.

²⁶¹ C. FRONTAURA, “De Barcelona. Al Doctor Thebussem en Medina Sidonia”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XIV, 15 de abril, p. 243.

²⁶² MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 64), 30 de mayo, p. 339.

poderosas del mundo, el espectáculo debió ser impactante para los ciudadanos barceloneses de la época, así como para los turistas, en su mayor parte franceses y británicos:

“La ciudad ha estado engalanada con flores y colgaduras, arcos de triunfo é iluminaciones espléndidas, para recibir con ofrenda de amor al rey niño D. Alfonso XIII y á su augusta madre la reina regente D.^a María Cristina; el pueblo entusiasmado vitoreaba á los Reyes, y los saludaba con respetuoso afecto; el cañón del Monjuich anunciaba en cada instante la llegada de los buques de guerra nacionales y extranjeros, que acudían en manifestación formidable y pacífica á honrar y enaltecer á la nación española y á sus reyes, con motivo de la magnífica fiesta de la paz y del trabajo que se celebra en la antigua corte de los Berengueres y los Jaimes [sic]”²⁶³.

De hecho, algunos de los grabados que han llegado hasta nuestros días permiten dar idea de la profusión con que aparece representada la imagen de la reina regente y su hijo en los edificios del certamen. Así por ejemplo, la efigie de los monarcas presidió el salón de sesiones del edificio destinado a Congresos en el recinto de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 (fig. 43). La obra de aspecto severo y sencillo “propio de la gravedad é importancia de los actos á que el departamento de congresos está dedicado [sic]”, había sido dirigida por el arquitecto Pere Falqués (1850-1916).

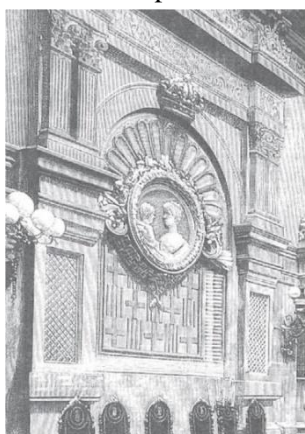


Fig. 43, “Exposición Universal de Barcelona. Departamento destinado á Congresos: el estrado presidencial y el hemicycle (de fotografía de los Sres. Audouard y Compañía, concesionarios exclusivos)”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXII (1888), n° XXXVII, 8 de octubre, p. 204.

Sobre la presidencia de la sala se situaba en altorrelieve un gran medallón profusamente ornamentado que contenía los bustos de perfil de María Cristina y Alfonso XIII, frente a frente. Bajo ellos, se repetían la cruz y las bandas del escudo de la ciudad condal. El medallón aparecía enmarcado arquitectónicamente por un arco triunfal de dobles pilastras acanaladas y un friso superior ricamente decorado. En la clave del arco de medio punto la corona real presidía el conjunto. Su ubicación en el centro de la pared principal, convertía el medallón en punto de fuga de la visión en perspectiva que pudiera tenerse desde cualquier lugar del hemicycle donde se desarrollaban las sesiones. Además, el medallón interrumpía la división en dos cuerpos que dinamizaba la disposición arquitectónica del resto de la sala. Espacial y visualmente, la imagen de la reina regente y el rey niño, junto con los símbolos institucionales de Barcelona y la monarquía, centraban todas las miradas²⁶⁴.

De este modo, mientras Barcelona y la región catalana eran idealizadas como modelo para la regeneración del país, los lazos que las vinculaban con la monarquía se estrechaban con la intencionalidad de afirmar la legitimidad de la institución regia, toda vez que se neutralizaba cualquier reivindicación nacionalista y se consolidaba su poder sobre un estado fuertemente cohesionado. Como señalaban las crónicas, Barcelona fue considerada “representante genuina de la cultura española”, además de “madre de reyes y cuna de héroes”:

²⁶³ *Ibíd.*, p. 338.

²⁶⁴ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XXXVII, 8 de octubre, p. 195.

“Grandioso espectáculo ha ofrecido en la segunda quincena del mes corriente la insigne Barcelona, madre de reyes y cuna de héroes en los pasados tiempos, y representante genuina de la cultura española, de los progresos realizados por la patria en todas las manifestaciones de la inteligencia y de la actividad humana, en la época moderna”²⁶⁵.

Precisamente, la historia medieval de Barcelona va a vincularse con la institución borbónica, tal y como aparece reflejado, por ejemplo, en la propia medalla acuñada con motivo de la Exposición Universal de 1888 (fig. 44). En su anverso, aparecen representados los bustos del rey niño Alfonso XIII y de su madre, la reina regente María Cristina, mientras que una composición alegórica del concurso ocupa la parte del reverso. Pero lo más significativo es que en la parte superior y sobre los monarcas, aparece la corona real rematada



Fig. 44, “Medalla de la Exposición Universal de Barcelona”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII (1889), nº I, 8 de enero, p. 24.

con el *Ratpenat* de Jaime I *el conquistador*²⁶⁶, emblema por aquel entonces del escudo de la capital catalana. De manera que gracias a la celebración de la exposición universal, la institución monárquica española, titular del Condado de Barcelona, se representa como legítima poseedora de dicha entidad política catalana, al mismo tiempo que se refuerza la idea de una Cataluña integrada en el conjunto de los territorios gobernados por la dinastía borbónica.

Curiosamente, el origen austriaco de María Cristina va a servir para establecer un nexo entre las dinastías de los Austrias y de los Borbones, ésta última asociada en Cataluña con la represión y el recorte de sus libertades. *Les matinées espagnoles...* cuentan como la Liga de Cataluña tenía previsto ofrecer a la reina regente un significativo poema escrito por Àngel Guimerà (1845-1924), en el que, recordando la Guerra de sucesión (1701-1713) y la figura de una archiduquesa austriaca que “aspiraba al trono de España” —en realidad, la esposa de Carlos de Austria (1685-1740), Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel (1691-1750), quien gobernó Cataluña cuando su marido tuvo que abandonar la ciudad para ser nombrado emperador en 1711 hasta que ella misma se vio obligada a dejarla en 1713— se establece un vínculo directo entre la derrota del bando austracista y la recuperación de los territorios catalanes por parte de María Cristina de Habsburgo. Ésta, como reina regente y condesa de Barcelona, vuelve a la capital catalana para cumplir la promesa de su antecesora, la cual, antes de abandonar la ciudad, había asegurado que algún día regresaría al lugar de donde se veía obligada a partir. Así, finalmente, su vaticinio se convertiría en realidad con la llegada de la nueva soberana a la capital catalana para inaugurar una exposición universal que se encontraba ubicada, precisamente, en los

²⁶⁵ MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 64), 30 de mayo, p. 338.

²⁶⁶ Según cuenta *La Ilustración española y americana*, para la elección del modelo de medalla, se convocaron tres concursos de artistas, llegando a presentarse treinta y dos proyectos. En el primero de ellos, el escultor Eusebio Arnau (1864-1933) obtuvo el accésit y, más tarde, recibió el encargo definitivo por parte del jurado. Arnau había comenzado sus estudios en la Casa de Caridad de Barcelona, donde, al observar sus dotes, la Junta directiva le proporcionó “inteligentes profesores”. En 1887 ganó la “bolsa entera”, premio en metálico de la Diputación de Barcelona que generalmente era repartida entre varios alumnos. E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº I, 8 de enero, p. 4.

terrenos de la antigua Ciudadela, emplazamiento que tanta significación histórica tenía para el pueblo barcelonés²⁶⁷.

No obstante, lo que a primera vista –y en función de la descripción de la citada publicación– parecería tratarse de una composición meramente laudatoria que implicaría una conciliación inmediata de las dinastías austriaca y borbónica –al considerar a la madre del futuro rey Alfonso XIII heredera legítima de los países catalanes–; conllevaba en realidad un mensaje de carácter reivindicativo –el *Missatge a la Reina Regent*– mediante el que la Liga de Cataluña, sirviéndose del origen austríaco de la reina, le reclamaba la restauración de la autonomía existente en aquellos territorios antes de la instauración borbónica²⁶⁸. Además, si se tiene presente la polémica que supuso la organización de los Juegos florales de aquel año, la lectura de *Les matinées espagnoles...* es interesante para hacerse una idea del sesgo tan distinto que adquiriría un hecho controvertido y no exento de reivindicación del que, sin embargo, terminaba proyectándose un aire complaciente.

Los Juegos florales, organizados por el Centre Català y que en 1888 cumplían treinta años de existencia, constituían un acto reivindicativo de la literatura, pero también de la cultura catalana y, en general, del sentimiento catalanista. Al parecer, el presidente del Consejo de Ministros, Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903) habría presionado por motivos políticos para que el alcalde de su partido, Francisco de Paula Rius i Taulat (1833-1889), pospusiese su celebración hasta la llegada de la reina regente a Barcelona; de manera que los Juegos, que se celebraban tradicionalmente el primer domingo de mayo, coincidieran con la inauguración de la exposición universal y fueran presididos por la reina el día 27 del mismo mes. La facción progresista del Centre Català, reunida en torno a la figura de Valentí Almirall (1841-1904) y contraria a la feria, denunció la intención de “(...) convertirlos en una de las festas en quinas l’Ajuntament de Barcelona celebrará, gastant mils y mils, la solemnitat *nacional* d’una Exposició Andalussada”.

²⁶⁷ *Les matinées espagnoles. Nouvelle revue internationale européenne*, año VI (1888), I semestre, p. 343 [Texto original: “Les légendes sont ressuscitées en l’honneur de Marie-Christine. Les bardes, les poètes, les écrivains, la célèbrent à l’envie et donnent une grande poésie à cette marche triomphale de la royauté à travers des provinces, hier encore, insoumises. Parmi les légendes, nous recueillons celle-ci, que s’est chargé d’écrire en catalan le grand écrivain régional Guimera, et de traduire en castillan le critique Iscar. Elle sera offerte á la reine par la Ligue de la Catalogne! Il y eut, dit-on, une archiduchesse d’Autriche qui aspirait au trône d’Espagne. La Catalogne se leva en masse pour défendre ses droits. L’on organisa des bataillons; le clergé, les colléges, les artisans, tous se soulevèrent. Le blocus de Barcelone, par Philippe V, fut l’un des plus terribles parmi ceux que l’histoire enregistra. Quatre fois, en huit jours, le duc de Berwick voulut s’emparer de la cité et fut repoussé. L’on en vint aux mains, et Philippe V, vainqueur, éleva une citadelle dans le plus bel emplacement. L’archiduchesse dut abandonner la cité, mais, en tendant la main pour la dernière fois à ses fidèles Barcelonais, elle leur dit: “Je reviendrai!”. Le résultat de la guerre l’empêcha de revenir; mais un siècle et demi plus tard, voici qu’une descendante de cette même archiduchesse vient accomplir la promesse faite. Et comment vient-elle? Avec le titre de comtesse de Barcelona, recevant la cour dans le salon de *Ciento* des antiques conseillers, inaugurant l’Exposition universelle, dont les édifices s’élèvent précisément sur cette citadelle rappelant aux Catalans une époque douloureuse. N’est-ce point là une légende digne d’être chantée par l’illustre Verdaguer?” (*sic*)].

²⁶⁸ J. MARTORI, *La projecció d’Àngel Guimera a Madrid*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995, p. 20.

Además, “(...) la presència la reina Maria Cristina acabaria convertint el certamen en una festa ‘cortesana’, on seria obligat ‘presentar la flor natural á la dama regia’”²⁶⁹.

La polémica acerca de la celebración de los Juegos florales provocó la escisión del Centre Català. El ala conservadora que se aglutinaba en torno a *La Renaixensa* lo abandonó constituyendo la Lliga de Catalunya que se plegó a la solicitud del Ayuntamiento de Barcelona y organizó el certamen en el que participaron Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) y el propio Sagasta, con alocuciones en catalán. Mientras, los progresistas de Almirall no desistieron en su empeño y celebraron unos juegos alternativos en la fecha habitual. No obstante, tras la celebración de los juegos florales, la Lliga de Catalunya entregaría a María Cristina el mencionado *Missatge a la Reina Regent*, en el que se hacía referencia a su origen austro-húngaro para reclamar unas cortes propias, el uso oficial del catalán, la enseñanza en esta lengua, y otras reivindicaciones de tipo militar, judicial y administrativo, de manera que “sia Catalunya senyora del govern interior de sa casa”²⁷⁰.

Sea como fuere y tal y como pronosticaron algunos, la flor del certamen *oficial* terminó entregándose a María Cristina de Habsburgo:

“Merecen también mención especialísima los juegos florales, presididos este año por la Reina, y abiertos por el jefe de Gobierno, pronunciando en catalán las frases rituales con que se abre y cierra la

²⁶⁹ R. PINYOL i TORRENTS, *Els dos jocs florals de Barcelona de 1888*, en J. M. DOMINGO (ed.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura, Institut d'Estudis Catalans, 2012, pp. 327-352.

²⁷⁰ “El Missatge a la Reina Regent”, en L. DURAN SOLÀ, *Breu història del catalanisme: Del segle XIX a la dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, p. 41-42. José Fernández Bremón (1839-1910) daba cuenta de las exigencias que un grupo de obreros nacionalistas había dirigido al Ministro de Fomento, las que, para el articulista, constituían la única nota discordante y por ello poco representativa entre el conjunto de manifestaciones de apoyo a la familia real. Su aspiración, según Bremón, “no es verdaderamente catalana”, sino que se trata de “una forma particular que allí ha tomado la idea federal, que tuvo días de auge en 1873, y estuvo á pique de dividir en fragmentos la Nación [*sic*]”: “Cuando Italia se une para constituir una gran nación, Alemania convierte su antigua federación de estados pequeños en un imperio poderoso; Grecia aspira á la unificación de toda su raza, y los eslavos al predominio de la suya, algunos obreros catalanes dirigen una representación calificada de extravagante por el Sr. Ministro de Fomento, pidiendo que el idioma oficial del antiguo Principado sea el catalán, tener ejército propio que no salga de su territorio, proveer en hijos del país los destinos públicos en toda su región, y otros privilegios que convertirían á Cataluña en un país distinto del nuestro, volviendo poco más ó menos al estado en que se encontraba antes de la guerra de Sucesión, restableciéndose antiguos y ya olvidados fueros, buenos para su tiempo é impropios para la vida moderna. Ésta ha sido la única desafinación en el coro unánime de la cordura y cortesía catalanas durante la permanencia de la Reina en Barcelona, en la cual no cabe otra crítica que la expuesta por el Sr. Mañé y Flaquer: el exceso de festejos; tan abundantes y variados han sido los obsequios (...). Y es ley común de todo español no desear provechos que no disfruten los demás, no rehuir sacrificios que otros hagan. El egoísmo de unos cuantos catalanes queda aniquilado ante la nobleza, patriotismo y generosidad de toda Cataluña [*sic*]”. J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XXI, 8 de junio, p. 354. La cuestión regionalista aparece en obras como la de F. MASFERRER y ARQUIMBAU, *Concepte del regionalisme dintre de la unitat de la pàtria*, Barcelona, La Renaixensa, 1888; que, precisamente, “ganó el primer premio ofrecido por la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona en los juegos florales de 1888”. “Libros presentados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLII, 15 de noviembre, p. 286.

sesión. Sabido es que el principal premio de esta clase de certámenes no consiste en alhaja ni regalo de valor material, sino en una flor ó ramo que da derecho al poeta para proclamar reina de la fiesta á la dama á quien entrega aquella flor. Un canónigo de Vich, el Sr. Collel, fue el poeta laureado, y con respetuosa galantería ofreció á la Reina el premio, y entre aplausos y ondear de pañuelos y entusiasmos, la condujo á la silla destinada á la reina del certamen, siéndolo por dos derechos [sic]²⁷¹.

Y, justamente, la flor con la que se le había obsequiado fue finalmente depositada en el Monasterio de Montserrat, al que la reina regente también acudió durante su estancia en Barcelona. Allí, además, besó la mano de la patrona de Cataluña en su camarín y visitó la cueva de la Virgen. Durante el oficio religioso, el canónigo Celestino de Ribera y Aguilar pronunció un sermón cuyo argumento principal fue la Virgen de Montserrat como “fuente de patriotismo para los catalanes”. De ahí que la visita de la reina fuese cuestión de gran importancia, ya que, al mismo tiempo que demostraba su piedad y veneración hacia la patrona de Cataluña, continuaba la tradición regia iniciada siglos atrás, “imitando la devoción de antiguos reyes aragoneses y condes de Barcelona, que dejaban su corona á los pies de la Virgen”²⁷².

El sermón de Celestino de Ribera vinculaba patriotismo y fe como fundamento del fortalecimiento y progreso de una nación. Tras aplicar esta asociación a la generalidad de la España católica, De Ribera se centraba en Cataluña, distinguiendo las fases históricas en las que, gracias a la devoción a la Virgen de Montserrat, el pueblo catalán había constituido sus señas de identidad. La última de ellas había consistido en la “dolorosísima” renuncia a la independencia en pro de la “unidad nacional”, necesaria para “la futura grandeza de España”. De ahí que para compensar sus esfuerzos, los sucesivos monarcas del país hubieran rendido pleitesía a la patrona de Cataluña, inspiradora del patriotismo catalán, tal y como en ese momento lo hacía María Cristina de Habsburgo, “nuestra Reina de la tierra, personificación augusta de la patria, rindiendo homenaje y cobijándose bajo la protección amorosa y eficacísima de nuestra Reina de los cielos”. El discurso venía a confirmar, además, la apenas indicada consideración de María Cristina como nexo armónico entre el gobierno de los Austrias y los Borbones. Decía en su sermón Celestino de Ribera que,

“En V. M. está personificada la conciliación sobre el trono de las ramas austriaca y borbónica, cuyo disenso en el pasado siglo hizo derramar á torrentes la sangre española. Pueda V. M. en el presente echar los cimientos de otra conciliación mucho más importante y gloriosa, que reuna á todos los españoles honrados bajo una bandera común. Esta es la necesidad social hoy día más apremiante para

²⁷¹ La otra novedad de los Juegos Florales fue el discurso en catalán que pronunció Menéndez y Pelayo (1856-1912), puesto que el haber cursado parte de sus estudios en la Universidad de Barcelona le había proporcionado el conocimiento de la lengua catalana. “En resumen, el acto fue magnífico y original”. J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XX, 30 de mayo, p. 338.

²⁷² La visita de la Reina Regente al Santuario de Montserrat durante los días 28 y 29 de mayo de 1888, es descrita en los números del 8, 15 y 22 de Junio de 1888 de *La Ilustración española y americana*. El Sermón de Celestino Ribera y Aguilar, canónigo de la Catedral Basílica de Barcelona y profesor de Teología Dogmática en el Seminario de la misma, fue publicado, “á expensas de la Diputación provincial y con permiso de la autoridad eclesiástica”, con el título de *El patriotismo en Cataluña, sermón pronunciado el 29 de Mayo de 1888 en la solemne fiesta celebrada con motivo de la peregrinación de S. M. la Reina Regente D^a. María Cristina de Habsburgo-Lorena al Santuario de Nuestra Señora de Montserrat, Patrona del principado*, Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1888. La nota bibliográfica aparece el 30 de junio de 1888 de *La Ilustración española y americana*, p. 421.

nuestra patria y á satisfacerla deben converger nuestros trabajos y nuestras súplicas, acudiendo á la munificentísima Patrona, que en todas épocas, según hemos visto, nos ha ayudado en las empresas verdaderamente nacionales. Señora: durante el santo sacrificio que va á consumarse, y en la devota peregrinación á la santa cueva que después de él va á emprender, V. M. rogará por España: nosotros rogaremos por V. M., por S. M. el Rey y por toda la Real familia [*sic*]²⁷³.

Por parte del poder terrenal, el Alcalde de Barcelona también manifestó su respeto a la reina regente en el acto de inauguración oficial de la exposición celebrado el 27 de mayo de 1888, con las siguientes palabras –que intencionadamente o no, hacen recordar el patrocinio de Isabel *la católica*, de la gran empresa del *descubrimiento*:

“V. M., Señora, en cuyo magnánimo corazón encuentra siempre eco toda idea levantada que contribuya al esplendor y prestigio de España, que tiene la fortuna de veros sentada en el trono de Isabel y Fernando, os dignasteis dispensar vuestra augusta protección á aquel patriótico proyecto, que es hoy ya una realidad. Dígnese V. M. inaugurar la obra del patriotismo, que me cabe la altísima honra de ofreceros, como prenda de la más sincera, firme é inquebrantable adhesión, y aceptar la respetuosa expresión de la profunda gratitud que tengo el honor de dirigiros en nombre de esta antigua Ciudad de los Condes, que recordará siempre con entusiasmo la celebración de este Certamen Universal, que a de llenar, sin duda, una de las más hermosas páginas de la historia de la minoridad de nuestro amado rey D. Alfonso XIII. ¡Viva el Rey! ¡Viva la Reina Regente! [*sic*]²⁷⁴.

Por lo demás, la reina participó en un sin fin de actividades con las que testimoniaba un profundo interés por Cataluña, ganándose de esa manera el reconocimiento y simpatías de los catalanes²⁷⁵. No sólo examinó las instalaciones de la exposición universal, sino que también visitó otros lugares de la propia Barcelona y sus alrededores, además de la obligada revista de la escuadra de guerra española que se encontraba desde el 18 de mayo en las aguas del puerto; sus acorazados permanecieron allí durante toda la estancia de la familia real en la capital catalana.

²⁷³ C. RIBERA y AGUILAR, *El patriotismo en Cataluña...*, Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1888, pp. 11 y 23.

²⁷⁴ Discurso del Alcalde de Barcelona, Francisco de Paula Ríus y Taulet, recogido en E. MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 64), 30 de mayo, p. 339.

²⁷⁵ Como se publicaba en la prensa, los festejos se sucedían de forma ininterrumpida en Barcelona. L. AMICI, “Lettre de Barcelone”, en *Les matinées espagnoles. Nouvelle revue internationale européenne*, año VI (1888), I semestre, p. 321 [Texto original: “Les fêtes se succèdent avec une rapidité telle, que l’on peut à peine en rendre compte. Ouverture de l’Exposition, courses, représentations de gala, déjeuners à bord des vaisseaux de guerre, sérénades par les orphéons, régates, escadres qui arrivent, escadres qui repartent, courses de taureaux, panoramas de Plewna el de Waterloo, bal au Liceo, réceptions officielles, etc., etc.; chaque jour apporte quelque chose de nouveau”]. Uno de los hechos que mejor demuestran la acogida brindada a María Cristina fue, siempre según Amici, la aclamación de un cuarto de hora con la que la reina fue recibida en el Liceo de Barcelona. *Ibidem*, p. 321 [Texto original: “Rien ne peut donner une idée de l’enthousiasme inspiré par la reine. A la représentation de gala donnée au Licéo, le spectacle était bien plutôt dans la salle que sur la scène. Dans les fauteuils et dans les loges, l’on voyait toute la société barcelonaise. Les femmes étaient couvertes de bijoux. L’on s’était littéralement arraché les invitations. La majeure partie des billets s’étaient vendus à un prix fabuleux, cela va sans dire. Les entrées des loges seules étaient à dix francs. Aussitôt que la reine se présenta, d’une suprême élégance dans sa longue robe de blonde noire, un diadème étincelant dans ses beaux cheveux blonds, la salle entière se leva et l’acclama durant un quart d’heure. Sa Majesté était accompagnée de la duchesse d’Edimbourg, soeur du czar, du duc d’Edimbourg, du prince Georges de Galles, et du prince Rupprecht de Bavière (*sic*)”].

Durante el trayecto marítimo, los marineros de la flota internacional rendían tributo a la Reina Regente lanzando salvas y aclamándola a su paso. La tarde del 3 de junio María Cristina acudió ex profeso a la inauguración de la bandera de combate en el crucero *Reina Regente*. Ella misma había bordado parte del escudo central. Al izarse la enseña en el palo mayor se interpretó la Marcha Real, se lanzaron vítores a la reina y se ofrecieron salvas en su honor²⁷⁶. La reina regente también participó en distintos actos de inauguración, como el de la monumental estatua de Colón. Progreso y tradición, fe y cultura, fuerza militar y triunfo de la paz, el completo programa protocolario de la María Cristina de Habsburgo no olvidó ninguno de estos aspectos:

“(…) la visita de la Reina ha abarcado cuanto la imaginación desea conocer: desde las fábricas donde se emplean las máquinas más modernas, y la Exposición en donde se exhiben las últimas invenciones del genio industrial, hasta el santuario de Montserrat, que representa todas las tradiciones de Cataluña; las escuadras, símbolo de la fuerza y transformación maravillosa de la guerra y de la náutica; la inauguración de un templo, nueva afirmación de la fe católica; la de la estatua de Colón, pronta á celebrarse, tributo al genio que dio término á una Edad y abrió la Edad Moderna, y recuerdo de aquel día feliz en que Barcelona vio desembarcar en su puerto las maravillas de un mundo desconocido; la fuerza militar, los talleres del trabajo, la música, la poesía y la arquitectura, las ciencias y el corazón de todo un pueblo, y la idea bendita de la paz”²⁷⁷.

Otro de los festejos que tuvieron lugar durante la visita de la familia real a Barcelona con motivo de la exposición universal fue la retreta militar en honor de la reina regente, celebrada la noche del 29 de mayo de 1888 (fig. 45). La reunión de las bandas militares en la plaza de la Paz, produjo un efecto “indescriptible”, según cuenta la prensa del momento. Los soldados conducían faroles y hachas de viento, cuyas luces “semejaban arroyos de luz en el fondo obscuro de la noche [sic]”. Las cornetas y clarines de infantería y de caballería fueron los primeros en tocar, a los que siguieron las bandas de música, formadas por un total de doscientos setenta ejecutantes que interpretaron la Marcha real española, el himno *Austria-España*, compuesto por Conrado Fontova (1863-1923)²⁷⁸, y el prelude del tercer acto de *Lohengrin*. A continuación, las bandas y unos mil cuatrocientos soldados, desfilaron por la Rambla. En relación con la monarquía, merece especial atención la carga simbólica de la carroza de Josep Lluís Pellicer (1842-1901), que acaparó todas las miradas durante la parada:

“La carroza, proyectada por el antiguo colaborador artístico de nuestro periódico, Sr. Pellicer, tenía siete metros de altura; representaba un torreón con almenas, en cuyas dos torres ondeaban los pendones de Aragón y de Castilla, elevándose sobre el frontón principal un escudo de España, de grandes dimensiones: en el centro había una dedicatoria del ejército y la marina á S. M. el Rey D. Alfonso XIII y á S. M. la Reina Regente doña María Cristina; aparecía en la parte delantera una obra de fortificación, y formaban el basamento grupos de trofeos militares, acertadamente combinados; en los cuatro ángulos se

²⁷⁶ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XXIII, 22 de junio, p. 394.

²⁷⁷ FERNÁNDEZ BREMÓN, *op. cit.* (nota 271), 30 de mayo, p. 338.

²⁷⁸ Dedicado “á la memoria del Rey de España D. Alfonso XII (q.e.p.d.) y dedicado á S.M. la Reina Regente D^a Maria Cristina [sic]”. *Austria-España: estudio sinfónico*, por A. Conrado Fontova. Ejemplar conservado en la Real Biblioteca; <http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=80208> Nuevamente se alude al origen austríaco de María Cristina.

destacaban reyes de armas, vestidos con propiedad y apoyados en largas alabardas; iluminábanla sesenta focos de luz eléctrica, de una potencia de 16 bujías cada uno [sic]²⁷⁹.

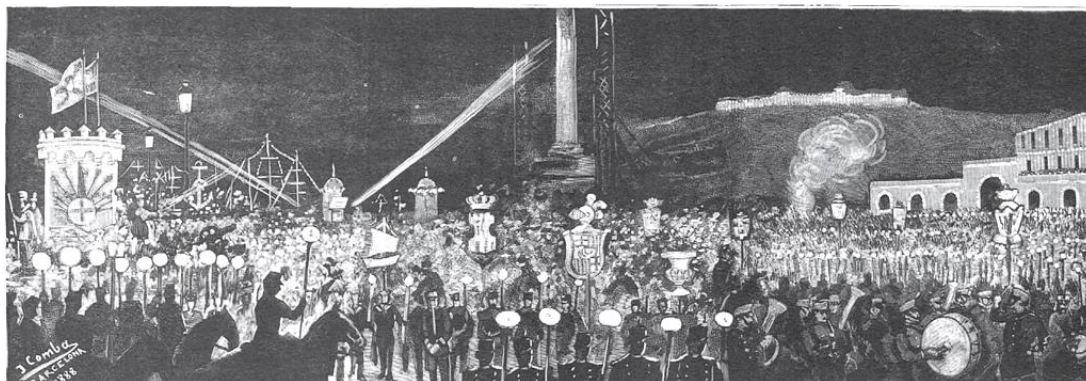


Fig. 45, “La retreta militar, en la noche del 29 de mayo (dibujo del natural por Comba)”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XXII, 15 de junio, p. 380.

En el plano internacional, como se ha señalado, la presencia en el puerto de Barcelona de buques procedentes de Inglaterra, Francia, Italia, Austria, Holanda, Alemania, Estados Unidos, Portugal o Rusia, es decir, “de casi todas las naciones europeas y varias de América” supuso uno de los más importantes logros de la exposición universal, al menos desde un punto de vista político. El reconocimiento que las escuadras extranjeras rindieron a la Reina Regente fue un espectáculo grandioso vivido en la ciudad condal, y la imagen de España ante el extranjero parecía fortalecerse gracias al haber hecho posible la celebración de su primer certamen universal en una ciudad emprendedora y atractiva como Barcelona:

“¡Hermosísimo cuadro! (exclama el *Diario de Barcelona*). ¡Las artes de la guerra, las naciones hoy armadas en previsión de dolorosos acontecimientos, viniendo á tributar homenaje de respetuoso afecto á la excelsa Señora que tan felizmente rige los destinos de la nación española, haciéndolo con motivo de una fiesta dedicada al trabajo, á la paz y á la fraternidad cristiana de los pueblos! [sic]²⁸⁰.

Como bien remarca Amici en *Les matinées espagnoles*, el reconocimiento de la flota internacional a la Reina Regente era tanto más importante al coincidir en el tiempo con la conmemoración británica del aniversario de la derrota de la Armada Invencible enviada por Felipe II en 1588²⁸¹.

Precisamente, la noche del 2 de Junio se celebró en el puerto de Barcelona una gran fiesta marítima, en la que todas las embarcaciones lucieron llamativas luces de colores (fig. 46). Algunas, como el crucero *Reina Regente*, presentaba “dos colosales RR de fuego, ceñidas por la corona Real”. Ya durante la celebración de la retreta, los buques españoles habían lucido emblemas e imágenes ensalzando a los monarcas españoles, como el vapor *Piles*, que “tenía farolitos de colores en las jarcias, y en el tambor de las ruedas una caprichosa decoración, en

²⁷⁹ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XXII, 15 de junio, p. 371.

²⁸⁰ MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 64), 30 de mayo, p. 339.

²⁸¹ AMICI, *op. cit.* (nota 275), p. 322 [Texto original: “Par une juste revanche du sort, l’Espagne est applaudie aujourd’hui par toute l’Europe pour les efforts qu’elle tente pour se placer au rang des grandes puissances”].

cuyo centro resaltaba el monograma *A. XIII*; el cañonero *Pilar*, anclado junto al embarcadero de la Paz, ostentaba un gran escudo formado por luces de colores, y en medio de éste un retrato del rey niño y una inscripción en letras de fuego, que decía: *¡Viva el Rey!*. La reina acudió al muelle de la ciudad condal para presenciar los fuegos artificiales y, al igual que en ocasión de la retraits, el cañón de Monjuich se encargó de señalar a la masiva concurrencia el fin de la jornada²⁸².

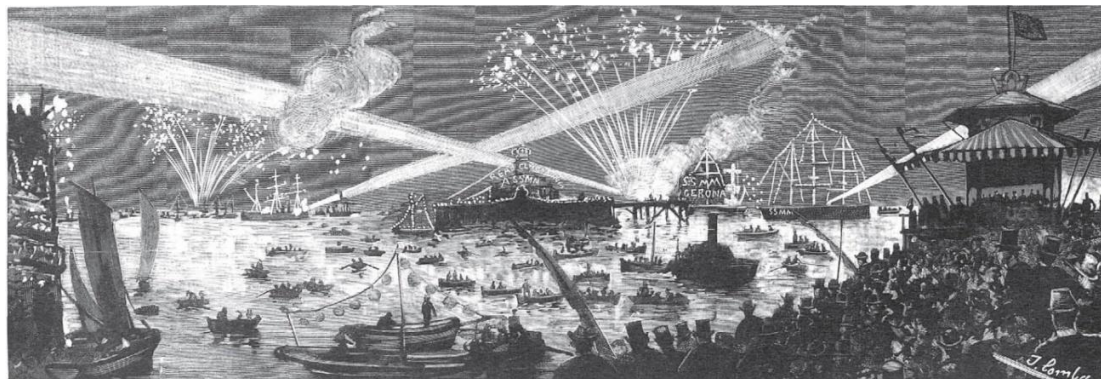


Fig. 46, “La fiesta marítima, en la noche del 2 del corriente (dibujo del natural por Comba)” en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XXII, 15 de junio, p. 380.

En definitiva, las imágenes, crónicas y discursos oficiales hicieron de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 un acontecimiento de repercusión nacional e internacional que contribuyó sin duda a la buena consideración de la monarquía en el conjunto del estado y fuera de sus fronteras; aunque la prensa tienda a atenuar el componente nacionalista catalán, también es cierto que la figura de María Cristina de Habsburgo gozaba de una importante consideración, pues durante su regencia, ejercida con sobriedad y sosiego, se concedieron toda una serie de libertades al pueblo español. Incluso el republicano Emilio Castelar (1832-1899) –un año más tarde, durante su viaje a la Exposición Universal de París de 1889–, reconoció públicamente la acertada actuación de la soberana. Ya, en 1888, José Fernández Bremón sintetizaba así la buena acogida de María Cristina en Barcelona, en función de la política de equilibrio que caracterizaba el gobierno de la reina regente frente a las divisiones internas de los españoles:

“Ni aun en extracto podríamos dar idea de lo ocurrido en Barcelona: las ovaciones que han obtenido la Reina y el Rey niño (...) El eco de esas fiestas se ha transmitido no sólo á toda España, sino que ha llegado á los países más distantes. Dividido el nuestro por la diversidad de ideales políticos que simbolizan las encontradas aspiraciones de esta época de transición, natural es que hayan querido negar los adversarios de la monarquía la significación del innegable tributo rendido en Barcelona á la Reina Regente, y natural también que los monárquicos atribuyesen á virtualidad de su institución aquel espléndido recibimiento. Nosotros creemos que ha sido un tributo personal á los merecimientos de la Reina, que colocada en situación difícilísima y en tiempos más difíciles aún, ha sabido cumplir sin extralimitación alguna, con dulzura y modestia, sus altos deberes equitativa y suavemente. Ni los republicanos tendrían razón, si se quejasen de persecuciones y molestias, ni los monárquicos pueden vanagloriarse de ser los únicos que tienen libertad de pensamiento; y sólo se ha demostrado la iniciativa regia en actos de generosidad y de perdón: y de todas estas verdades se ha penetrado el buen sentido público, que es el que se impone siempre á los partidos (...) Nosotros hemos sostenido en diversas ocasiones que las verdaderas revoluciones se hacen con transformaciones científicas e industriales que alteran las costumbres y las relaciones humanas. La Exposición de Barcelona, bazar inmenso de las artes, ciencias é industrias, no podía provocar á sus puertas clamores en favor de este ó el otro partido, sino

²⁸² MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 279), 15 de junio, p. 371.

movimientos de justicia, como el tributado á Barcelona por la Reina, centro neutral de nuestras quiméricas y absurdas divisiones”²⁸³.

1.2.6. Tapices y armaduras del Patrimonio nacional.

En cuanto al Arte se refiere, la Casa real española envió al certamen barcelonés parte de sus colecciones, que pasaron a formar parte de la Exposición de Arte retrospectivo ubicada en las galerías del Palacio de Bellas Artes y de la Sección de la Real casa del Palacio de la Industria²⁸⁴. A este respecto, es preciso reseñar que en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX España recurrió una y otra vez a las colecciones de armaduras y tapices del Real patrimonio para proyectar una imagen de poder. Obviamente, se trataba de antigüedades y obras de arte del pasado que evocaban glorias pretéritas, lo que no iba a ser del todo efectivo en el *campo de batalla* de la industria moderna. Sea como fuere, es innegable el éxito y la atracción que van a despertar, aunque con la contrapartida de que aquellos triunfos de antaño, a la vez que impedían observar cualquier atisbo de progreso modernizador en la imagen nacional que generaba del país, acentuaban por contraste la decadencia que se vivía en el momento presente. Estas colecciones van a encontrar un lugar idóneo en las exposiciones retrospectivas, ya antes de la de Barcelona, en la organizada en el ala derecha del Palacio del Trocadero en la Exposición Universal de París de 1878. Henry Morford destacaba los contenidos de la sala décima, que ocupaba España: una estatua de Carlos V, rodeada por las supuestas armaduras de Colón, del Duque de Alba, Gonzálo de Córdoba y Felipe III; además de yelmos históricos como el Boabdil²⁸⁵. Justamente, José Emilio de Santos, comisario general español en dicha exposición de París, proporcionaba los nombres de las tres salas dedicadas a España en el Trocadero: Salón de Carlos V, Salón Etnográfico y Salón de Goya²⁸⁶. Las pinturas *negras* del pintor de Fuendetodos determinarían este último nombre, aunque no fueron la única pieza expuesta en relación con el artista aragonés, pues también colgaban de las paredes tapices, entre ellos “los que ha tenido el buen humor de remitir la Intendencia general de la Real Casa, que son ocho dibujos de Goya, del último heredero de Velázquez, talento salvaje y original, pero lleno de fuego y de audacia, que buscaba sus asuntos en las escenas del pueblo”²⁸⁷. Mientras, otro

²⁸³ FERNÁNDEZ BREMÓN, *op. cit.* (nota 85), 22 de mayo, p. 322.

²⁸⁴ J. R. MÉLIDA, “Las artes retrospectivas en la Exposición Universal de Barcelona. I.”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLIII, 22 de noviembre, p. 299. En el Palacio de Industria se expuso el dosel del trono del emperador Carlos V, formado a partir de tres tapices flamencos de principios del siglo XVI, y la espada del gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, que “en las coronaciones y juras de los Reyes llevaba el Duque de Frías delante del Soberano, por su dignidad de Condestable de Castilla”. Sin embargo, fueron los abanicos de Isabel de Farnesio que Alfonso XII regaló a María Cristina, las piezas que más llamaron la atención, pues “como todo cuanto se refiere á S. M. la Reina Regente, atrae al público sobre todas las cosas [*sic*]”. E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XXI, 8 de junio, p. 358.

²⁸⁵ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), p. 285.

²⁸⁶ J. E. de SANTOS, *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1880, p. 388.

²⁸⁷ A. ESCOBAR, “La Exposición Universal de París”, en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), nº XXVII, 22 de julio, p. 43.



Fig. 47, F. KAEMMERER, "Encadrement-Frontispice", en E. BERGERAT (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, vol. II, p. 1.

corredor "estaba decorado con fotografías de tipos y trajes modernos de las provincias españolas"²⁸⁸ y, finalmente, la armadura ecuestre de Carlos V, procedente de la Armería Real de Madrid, justificaría el nombre del gran salón español en las galerías históricas de la sección de Arte retrospectivo (figs. 47, 48, 49). Desde luego, la citada armadura del emperador, así como las de otros grandes personajes del siglo XVI, como Juan de Austria o Felipe II, despertaron mayormente la atención de la crítica, que se deleitaba en el recuerdo del poderío político de la monarquía hispánica. Un recuerdo, además, tamizado por la inventiva de Victor Hugo, tal y como indicaba René Delorme:

"¡Extraños siglos todos esos siglos de los que Hugo ha escrito la leyenda! ¡Extraña y terrible historia la de esos hombres de guerra cuyas grandes sombras los atraviesan! Qué recuerdos despiertan en nosotros todos estos asesinos de hombres! ¡Nada más pronunciarlos todo un pasado se aviva y toda una nación, agonizante hoy, pero que fue durante medio siglo

la más temible y la más inmensa del mundo, parece salir de la tumba! ¡Carlos V! ¡Gonzalo de Córdoba!

¡Cristóbal Colón! ¡El duque de Alba! En estos cuatro nombres revive toda la grandeza de la antigua España; nos dice por qué medios se edificó este vasto imperio: la conquista, el descubrimiento y la dominación, y qué acontecimientos lúgubres surcaron esos tiempos sombríos. Se batió el hierro de tal manera, las espadas cruzándose hicieron tal rumor, que nos parece oír aún, a través de los tiempos, el ruido de aquellos formidables encuentros. En aquella época, la batalla era el fin y el medio de todo. El amor no era más que el entreacto. El niño se armaba como el padre²⁸⁹.



Fig. 48, H. PILLE, "Cul de lampe", en E. BERGERAT (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, vol. II, p. 3.

²⁸⁸ *Les merveilles de l'Exposition de 1878, op. cit.* (nota 140), p. 730. Según Gumersindo Vicuña, la colección "se formó al fotografiar los grupos campesinos que mandaron las Diputaciones provinciales para las fiestas reales de la boda de nuestro Soberano a la que se han añadido algunas otras fotografías, iluminadas todas ellas". Según Sánchez Gómez, se trata sin duda de la serie de tipos españoles de Jean Laurent (1816-1876). G. VICUÑA, *Impresiones y juicio de la Exposición Universal de 1878*, Madrid, La Giralda, 1878, p. 266, citado en L. A. SÁNCHEZ GÓMEZ, "Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878", en *Historia Contemporánea*, 32 (2006), p. 269.

²⁸⁹ R. DELORME, "L'Armería Real de Madrid", en BERGERAT (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, París, Ludovic Baschet, 1878, vol. II, p. 2. Evidentemente, el éxito de la sección se basaba principalmente en la imagen romántica que de España despertaba en el público. Atendiendo al análisis objetivo de las piezas expuestas, la falta de una ordenación sistemática y del interés de instituciones y particulares en su conformación, la exposición etnográfica española fue un rotundo fracaso —no tanto la antropológica, gracias a la participación de la Sociedad antropológica española y a su frente Pedro González de Velasco (1815-1882), quien envió parte de las colecciones expuestas en su

Es precisamente esa época de poder la que, una vez más, pretende rememorarse en la Exposición Universal de París de 1900, cuando los tapices de la Real casa van a adquirir un protagonismo especial²⁹⁰. Como se dirá en más de una ocasión durante esta época, España parecía no tener otro recurso que vivir de sus recuerdos y este hecho se pone especialmente de relieve tras la pérdida colonial de 1898. Así pues, una magnífica colección de 37 tapices antiguos enviados por la reina regente María Cristina de Habsburgo y Lorena, a los que según el comisario general del certamen, Alfred Picard (1844-1913), habría que sumar los expuestos por el duque de Sesto, José Isidro Osorio y Silva-Bazán (1825-1909), y el conde viudo de Valencia de Don Juan, Juan Crooke y Navarrot (1829-1904), realizaban la sobria decoración del palacio real español de inspiración renacentista²⁹¹ (figs. 50, 51, 52). Obviamente, la colección no pasó desapercibida. Así, por ejemplo,



Fig. 50, “La passion de Jésus-Christ, tapisserie exposée au pavillon de l’Espagne”, en J. COMTE (dir.), *L’art à l’Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie de l’art ancien et moderne, 1900, p. 458.

Fernand Calmettes, miembro de la comisión de perfeccionamiento de la manufactura de Gobelinos, afirmaría que

“en la lucha en que se han enrolado las naciones para rivalizar en el arte y el gusto, es a España a quien le corresponde el mérito de haber creado el conjunto más noble y el más perfecto estéticamente”²⁹².

Además, estos tapices se veían acompañados por las piezas históricas de la Armería Real de Madrid, destacando entre las atracciones más sobresalientes las armas de Boabdil, prestadas por María del Carmen Pérez de Barradas y Bernuy (1828-), marquesa viuda de Villaseca y marquesa de Viana²⁹³ (figs. 54, 55, 56).

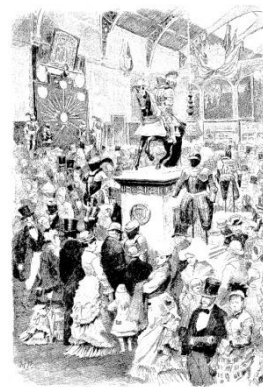


Fig. 49, H. PILLE, “Palais du Trocadéro. Section espagnole”, en E. BERGERAT (dir.), *Les chefs-d’œuvre d’art à l’Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, vol. II, p. 110.

Museo antropológico de Madrid. SÁNCHEZ GÓMEZ, *vid. supra*, pp. 267-271. Sobre el mismo asunto, más general y menos centrado en España, *vid. SÁNCHEZ GÓMEZ, op. cit.* (nota 139), pp. 191-212.

²⁹⁰ Para W. Walton, convertirán al pabellón español, junto con los de Alemania, Gran Bretaña, Austria y Finlandia, en el más interesante de entre los pabellones extranjeros por su exposición interior. Contemplarlos era un privilegio que tal vez no volvería a repetirse. W. WALTON, A. SAGLIO, V. CHAMPIER, *Chefs f’oeuvre of the Exposition Universelle*, Filadelfia, George Barrie & Son, 1902, vol. X: Architecture, pp. 56 y 59 .

²⁹¹ Según Fernand Calmettes, “el elegante palacio concebido en el estilo del Renacimiento español (...) se diría especialmente construido para albergarlos con honor”. F. CALMETTES, “Tapisseries”, en J. COMTE (dir.), *L’art à l’Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie de l’art ancien et moderne, 1900, p. 457.

²⁹² *Ibidem*, p. 458.

²⁹³ A. PICARD, *Rapport général administratif et technique*, Paris, Imprimerie nationale, 1903, vol. V, pp. 52-53; WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 290), p. 59 [Texto original: “(...) pieces of rare armor from the Armeria Real, including some very curious helmets, one in the shape of a steel turban which belonged to Barbarossa, and the embossed red velvet tunic, sword a la gineta, and dagger, of Boabdil el Chico, the last Moorish King of Granada (...)].”].



Según Henri Gaillard, los tapices impresionaban a los visitantes, tanto por su composición, como por la ejecución, realizada a partir de los cuadros del pintor flamenco Van der Weyden; pero, además, “a su belleza se añade el atractivo de que hayan pertenecido a Juana la Loca”. También reseñaba Gaillard las armaduras y cascos que se exponían en las vitrinas del edificio, llamándole la atención la



paradójica contraposición entre la delicadeza con que estaban elaborados, así como el carácter amoroso o mitológico de algunos de los temas representados, y la función militar que les estaba destinada. Y es que, aunque seguramente se tratara de armas decorativas para el desfile,

“(…) la galantería de los españoles es tan legendaria como su coraje, para que nos mostremos demasiado sorprendidos”.

Además, de entre todas las vitrinas Gaillard destacaba la de Boabdil *el Chico* (1459-1533), que contenía su túnica de terciopelo rojo, propiedad de la marquesa de Viana y que, como el autor del texto reconocía, “nos hace soñar mucho tiempo”²⁹⁴. En realidad, la pretensión oficial de proyectar una imagen de prestigio se veía diluida al impregnarse del romanticismo que teñía el pasado de esplendor de la monarquía hispánica del Renacimiento y, en concreto, el de personajes históricos como los citados Juana de Castilla (1479-1555) y Muhámmad XII de Granada. Pero además, no podía dejar de ser más que parte del pasado y, tal y como se ha venido indicando, el reconocimiento que por una parte implicaba, agudizaba aún más la decadencia presente. Así lo subrayaba el mismo Gaillard al contemplar, junto al dosel donde abdicó Carlos I de España (1500-1558), el bajorrelieve en mármol blanco de Mariano Benlliure (1862-1947) representando a la reina, a Alfonso XIII y a sus dos hermanas las infantas (fig. 53), lo que aprovechaba el autor del texto para ensalzar el poderío de Francia, la gran rival del emperador:

“Y si él volviera [Carlos V], la grandeza actual de Francia le probaría que tenía mucha razón cuando, antaño, en el Escorial, predijo la soberanía universal de nuestra nación”²⁹⁵.

Fig. 51 [arriba izquierda], “La mission divine de la Vierge, tapisserie exposée au pavillon de l’Espagne”, en J. COMTE (dir.), *L’art à l’Exposition universelle de 1900*, París, Librairie de l’art ancien et moderne, 1900, p. 459; fig. 52 [arriba derecha], “Le dais de Charles-Quint, tapisserie exposée au pavillon de l’Espagne”, en *Ibidem*, p. 461; y fig. 53, Marqués de VILLAFUERTE, *La reina María Cristina, Alfonso XIII e Infantas*, de Benlliure; hacia 1891, Gelatina/ Colodión, Papel, 135 x 160 mm. Museo del Prado.



²⁹⁴ H. GAILLARD, “A travers le cerveau du monde”, en *L’Exposition en famille. Revue illustrée de l’Exposition universelle de 1900*, París, s. n., 1900, p. 61. La túnica y armas de Boabdil ya habían sido expuestas en la sala 22 de la Exposición Histórico-Europea de 1892 (11/11/1892-30/06/1893), como puede apreciarse en una fotografía inventariada con el nº 2007/72/406 en el Museo Arqueológico Nacional. <http://ceres.mcu.es/>

²⁹⁵ GAILLARD, *vid. supra*, p. 69.

Por otra parte, la misma exposición proporcionaba elementos comparativos que permitían comprobar cuál era el estado de la manufactura del tapiz en la España actual y del pasado. Así, Calmettes aseguraba que los tapices, “aunque sean de procedencia flamenca (...) evocan para España el recuerdo de gloriosas épocas”. Y con respecto a los reposteros, “antiguo trabajo español si no de fabricación madrileña; bastaría a testimoniar el pasado de arte en España, mucho menos brillante en el presente; triste presente si es necesario referirse al único elemento de comparación que nos ofrece, en una esquina perdida del primer piso de las secciones extranjeras en los Inválidos. Una manufactura real de tapiz ha desembalado allí algunos especímenes de su fabricación en viejo estilo recargado de tonos apagados. Decadencia manifiesta (...)”²⁹⁶.



Figs. 54, 55, 56. Fotografías pertenecientes al volumen *Exposition Universelle de 1900. Pavillon Royal d'Espagne*, Ferd^o Guerrero. Bibliothèque national de France.

1.2.7. Paternalismo aleccionador de las clases trabajadoras: de cómo ha de ser el obrero ideal.

Para poder desarrollar el ambicioso plan del librecambio capitalista, era necesario mantener en calma al elemento potencialmente más *peligroso* para el correcto funcionamiento del sistema. La subversiva clase trabajadora, aquella que mejor podía sentir las incongruencias del que pretendiera ser un modelo de perfección en el que los conflictos nacionales e internacionales se desvanecían como por arte de magia, tenía que aceptar los presupuestos ideológicos del modelo productivo industrial y, para ello, qué mejor puesta en escena que la llevada a cabo dentro del recinto expositivo, en el que se insistía una y otra vez en los mismos mensajes de armonía social y beneficio equitativo.

Si por una parte se mostró de manera continua una especial consideración hacia el proletariado, dejando patente que no se olvidaban sus reivindicaciones y que se tenían bien presentes las miserias que sufría en su vida cotidiana –de ahí los modelos de habitación obrera, por ejemplo, en los que el sector más humilde de la sociedad podría llevar a cabo una vida digna en un ambiente saneado²⁹⁷ (fig. 57)–, tampoco se cesó de insistir en la bondad de los empresarios que se preocupaban por sus asalariados, pero también, y al mismo tiempo, en la

²⁹⁶ CALMETTES, *op. cit.* (nota 291), p. 460. Decadencia que, sin embargo, Calmettes hacía general: “y ahí está su excusa, España no es la única que tiene el privilegio de este esplendor exclusivamente retrospectivo”. Calmettes consideraba que más allá de la maestría del tapicero, la diferencia entre el pasado y el presente radicaba en la maestría del autor de los modelos. *Ibidem*, p. 462.

²⁹⁷ En la Exposición Universal de Londres de 1851, el príncipe Alberto fue premiado por el modelo de casa obrera presentado a la muestra. *Vid.* nota. 123.

conducta idónea que estos deberían seguir para ser merecedores de los grandes beneficios que se les prometían: habitación saludable, educación personal extensible al conjunto familiar, rentas desahogadas, protección de sus ahorros y subsidios en caso de enfermedad, fallecimiento o jubilación y, muy importante, dirección espiritual, facilitando su asistencia a los servicios religiosos de la comunidad obrera, de manera que se infundieran en ellos y en su descendencia los valores morales que les harían dignos de integrar la sociedad ideal propuesta por las nuevas élites burguesas.



Fig. 57, “Model Houses for the Labouring Classes, Exhibited by Prince Albert”, en *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851*, Londres, W. M. Clark, 1852, p. 81.

Jules Janin nos proporciona en su *Le Mois de Mai à Londres et l'Exposition de 1851* otro importante testimonio de la idealización de un obrero que siente interiormente la obligación de cumplir con sus deberes, en orden y con obediencia. Durante su viaje a Londres, encuentra a un grupo de trabajadores en Calais, de los que dice lo siguiente:

“Nos hemos sentado a la mesa, se ha charlado; todos estos viajeros eran atraídos a Londres por la Exposición Universal, e incluso el número más grande se componía de fabricantes y obreros que se iban a encontrar el trabajo de sus manos. Si usted supiera, Señor, qué admirable buen sentido anima en este momento estos espíritus tan distintos; qué profundo sentimiento de sus deberes, qué necesidad de orden y de obediencia, con qué desprecio e indignación se expresaban, unos y otros, contras los instigadores de nuestras discordias, y con qué odio vigoroso perseguían a los miserables que han empujado a Francia a estos abismos (...) Estos hombres, sabios y bravos, no piden al cielo más que un poco de su paz y de su benevolencia; ¡pedirán todo el resto a su trabajo!”²⁹⁸.

Los obreros que describe el “burgués orleanista”²⁹⁹ Janin representan el modelo perfecto de trabajador asalariado que pretendía difundir la burguesía de la época en los países industrializados y de la que, obviamente, se imbuían los certámenes decimonónicos. Se trataba de un obrero con “sentido común”, dedicado a un quehacer rutinario con respeto y sumisión, manteniéndose al margen de cualquier disputa política. La paz es la base del liberalismo económico y debe comenzar por instaurarse en el ámbito social local. Así, de forma pacífica y siendo partícipes del bienestar general, los trabajadores cumplirían con su deber de forma tan apasionada que las tareas más rudas alcanzarían la categoría de Arte. Janin asegura que “en medio de la conversación, admiraba el celo y ardor de estos artesanos, ¡animados de todo el fuego y toda la ambición del artista!”³⁰⁰. No sólo sentían en lo más profundo de su pecho el amor a su oficio como el soldado afronta la batalla –recurriendo en este caso al lenguaje belicista tan propio de las exposiciones universales–, sino que Janin los equipara a poetas trágicos, que alababan las tareas de sus oficios como si de un poema épico se tratase³⁰¹. En

²⁹⁸ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 5.

²⁹⁹ Jules Janin *et son temps*, Presses Universitaires de France, 1974, p. 31.

³⁰⁰ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 6.

³⁰¹ *Ibidem*.

definitiva, lo más importante para Jules Janin era que “la noche se pasó así, charlando cada uno de su arte y sin una palabra de política”³⁰².

Así pues, la preocupación por conseguir una armonía social que mantuviera en calma al proletariado se hace evidente desde un primer momento en el contexto de los



Fig. 58, “Medalla de la Exposición Universal de París de 1867”, en J. de CASTRO y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867, frontispicio.

concursos internacionales y va a ir adquiriendo un peso cada vez mayor a medida que avanza la segunda mitad del siglo XIX –y con ella la organización del movimiento obrero. Con motivo de la Exposición Universal de París de 1855, publicaciones como *Des arts industriels et des expositions en France...* van a subrayar el importante papel de la Revolución francesa en la eliminación de las comunidades gremiales propias del Antiguo Régimen, dando lugar a una nueva reglamentación de las relaciones entre obreros e industriales y prescribiendo medidas destinadas a prevenir cualquier desorden³⁰³. Sin embargo, el cuidado en dar satisfacción a las reivindicaciones de la clase trabajadora se va a hacer mayor –o eso se aparenta– tras la fundación de la I Internacional en 1864, de ahí que la medalla de la Exposición Universal de París de 1867, ostentase la leyenda “Harmonie sociale. Bien-être des populations”, precisamente como reverso de la efigie del emperador Napoleón III³⁰⁴ (fig. 58).

Justamente, en dicha exposición de 1867 la organización había previsto “un nuevo orden de recompensas”, como premio a todas aquellas personas “que aseguran el bienestar material, moral e intelectual de los obreros”³⁰⁵. En el informe que precedía al decreto de 11 de junio de 1866, relativo a los premios que se entregarían en la exposición, se podía leer lo siguiente:

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Des arts industriels et des expositions en France...*, *op. cit.* (nota 42), p. 79 [Texto original: “La loi du 17 mars 1791 a aboli définitivement les communautés de marchands et d’arts et métiers. Aux ordonnances bizarres de l’ancien régime a succédé un système de police qui règle avec le plus grand soin les rapports des ouvriers avec les manufacturiers, et prescrit des mesures propres à prévenir tout désordre”].

³⁰⁴ Al igual que el príncipe Alberto en la Exposición Universal de Londres de 1851, el emperador Napoleón III también presentó a la Exposición Universal de París de 1867 un modelo de casa obrera que fue recompensado con medalla. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 52.

³⁰⁵ Sobre este nuevo orden de recompensas, véase el informe de Alfred de Le Roux, vicepresidente del cuerpo legislativo y miembro de la Comisión imperial, publicado en el primer volumen de resultados editado por el jurado internacional de la Exposición Universal de París de 1867. A. de LE ROUX, “Nouvel ordre de récompenses”, en CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol. I: Groupe I, classes 1 à 5, pp. 355-369. Le Roux destaca desde un primer momento el objetivo de conseguir “la mejora de las condiciones de vida, la elevación de la inteligencia y la armonía entre patronos y obreros”. *Ibidem*, pp. 316-362. Del jurado de este nuevo grupo formaba parte el Conde de Moriana y Marqués de Cilleruelo, miembro de la Comisión regia de España. *Ibidem*, p. 358.

“Las exposiciones precedentes no han puesto a la luz todos los meritos que contribuyen a la prosperidad de la agricultura y de la industria. Esta prosperidad no se establece solamente por la buena calidad de los productos y por la perfección de los métodos de trabajo; también depende de la feliz condición de todos los productores y de las buenas relaciones que les unen. Sin duda, otorgando distinciones honoríficas, durante las exposiciones precedentes, se han tenido en cuenta hasta cierto punto estas circunstancias; pero la Comisión imperial ha pensado que haría una obra útil y se conformaría a los principios que han inspirado tantos actos del gobierno del Emperador, creando a este respecto un nuevo orden de recompensas. Estas recompensas serían otorgadas a las personas, a los establecimientos o a las localidades que, por una organización o instituciones especiales, han desarrollado la buena armonía entre todos aquellos que cooperan en los mismos trabajos, y han asegurado a los obreros el bienestar material, moral e intelectual”³⁰⁶.

De esta manera, el informe aseguraba que “el bienestar y la armonía” se daban de muy distintas formas en las relaciones laborales según las empresas, instituciones y territorios. Así, mientras en algunos lugares la tradición secular mantenía unidos a los distintos tipos de productores, en otras “esfuerzos inteligentes dan remedio al espíritu de antagonismo que allí se ha propagado”, y es que, especialmente en el caso de las grandes fábricas, la seguridad de los trabajadores dependerá en gran medida de “la solicitud de los patrones”.

Por si no quedara claro, el texto, que vincula el reconocimiento de la labor de pacificación social llevada a cabo por la exposición con la política de Napoleón III, insiste en que, independientemente de cuáles sean las condiciones laborales de los distintos trabajadores, “el bienestar y la armonía ofrecen en todos los lugares el mismo resultado: aseguran a los productores de toda clase y a la localidad enriquecida por el trabajo, el beneficio de la paz pública”³⁰⁷. En definitiva, una nueva vía quedaba abierta gracias al concurso de 1867, pues ya no sólo favorecía la “emulación saludable” de las naciones, sino que “ayudaría a plantear mejor importantes problemas” cuya solución había sido hasta ese momento “insuficiente o incierta”³⁰⁸.

El ingeniero de puentes y caminos, Armand de Saint-Yves, autor del capítulo dedicado a “Monumentos y especímenes de arquitectura levantados en el parque del Campo de Marte” publicado en el informe del jurado internacional, va a subrayar que el progreso e interés de esta exposición de París de 1867 reside, más allá del “nivel vulgar de la aplicación de las fuerzas mecánicas”, en su “lado moral”, que liga al nacimiento del apenas referido grupo décimo, es

³⁰⁶ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 360.

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 361. Entre estos problemas también ha de tenerse en cuenta la situación de la mujer y, en este sentido, las exposiciones universales contribuyeron a la progresiva concienciación colectiva acerca de la necesidad de encontrar soluciones a la difícil situación vivida por el colectivo femenino. Vicente Rubio y Díaz (1833-1900) expuso en su crónica de la Exposición Universal de 1867 que “En España es indispensable también el abrir campo al trabajo de la mujer aprovechando su buena disposición para algunas industrias. Además del aumento de producción, y por lo tanto de riqueza, que esta reforma traería, la moral y el bienestar de las poblaciones lo reclaman, pues en el estado que hoy se encuentra la mujer de no poder subvenir a su subsistencia y la de su familia, se la abandona en la más horrible miseria o se la precipita hacia la más degradante prostitución”. V. RUBIO y DÍAZ, *Memoria de la Exposición Universal de París*, Cádiz, Imprenta y litografía de la Revista médica, 1868.

decir, “la gloria y el honor de nuestra exposición”³⁰⁹. Así, además del proceso de transformación de las materias primas, que él denomina “la educación de la materia”,

“se puede seguir igualmente con un interés mayor aún todas las fases de la educación moral y profesional del obrero, que le conduce de la cuna al taller, a la fábrica; de la pobreza al desahogo, incluso alguna vez a la fortuna. La guardería, la escuela primaria, la escuela profesional, el taller, los procedimientos del trabajo, todo está allí a nuestra vista. Los objetos necesarios para la satisfacción de las necesidades materiales, los muebles, la ropa a buen mercado, el alojamiento, también están allí”³¹⁰.

Incluso, el estadounidense Henry Morford daba cuenta del “Gran Restaurante para delegados obreros” de 1867, lo que, a su parecer “indica que algunas veces se ha pensado realmente en las clases más humildes mientras se atienden especialmente los gustos del rico y la realeza”³¹¹.

Otro compatriota de Morford, el comisionado Elliot C. Cowdin, va a describir una utópica París, limpia y cívica, cuya sociedad idealizada, a la que compara con la de la República romana, vive en una igualdad absoluta sin tensiones sociales, armonía de la que participa un obrero digno y orgulloso de sí mismo que no pretende ser más que ninguna otra persona:

“El obrero manifiesta con su blusa tanta autoestima como un consejero de estado o un mariscal del imperio. La dignidad del hombre se afirma a sí misma ahora en cada individuo, cualquiera que pueda ser su rango y profesión. La ciudadanía parisina es vista como un título de honor, tanto como la romana en los días de la gran República. Sin embargo, no hay autoafirmación ofensiva. El ciudadano no reivindica para sí más respeto del que él confiere a los demás”³¹².

La evolución experimentada ideológicamente en el contexto de las exposiciones universales va a quedar claramente sintetizada por José Emilio de Santos. Evidentemente, el movimiento obrero había obligado a las clases dirigentes organizadoras de los concursos internacionales a adoptar cambios en su proyecto visionario de sociedad utópica, aunque sin proporcionar siempre los resultados deseados, como había demostrado la Comuna en la Francia de 1871:

“En la última Esposicion de Paris, vi el socialismo en accion: el primer espositor socialista era el Emperador Napoleon que usurpaba su puesto á Proudhomme. Allí vi casas para obreros desde 700 á 2.000 francos; cocinas económicas donde se daba la racion para los hombres á 0'35 de franco y á 0'30 para las mugeres, y trajes completos de verano desde la camisa al sombrero, desde la levita hasta los zapatos, por menos de 5 francos (...) Recogí mas de 200 folletos de otras tantas fábricas donde constaban las medidas socialistas tomadas para mejorar la condicion física y moral de los obreros, cuyo objetivo, como se dice ahora, era el comunismo. Yo pensé que ya era tarde, y vi la internacional, y las huelgas; y habiendo querido hacer otro triángulo en que los dos vértices eran el escándalo de la industria de Londres y el Emperador socialista, tardé en hallarlo, hasta que me lo dio después la *Commune* [sic]”³¹³.

³⁰⁹ A. de SAINT-YVES, *op. cit.* (nota 33), pp. 249-250.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 250.

³¹¹ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), pp. 145-146 [Texto original: “(...) the ‘Grand Restaurant for Workmen Delegates’ (...) indicates that the humbler classes have really been sometimes thought of while ministering especially to the tastes of the rich and the royal”].

³¹² COWDIN, *op. cit.* (nota 25), pp. 6-7.

³¹³ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. xiv. Las referencias a Londres han de contextualizarse en la primera visita que De Santos lleva a cabo a la *Great Exhibition* en 1851.

Precisamente, en 1867, distintos establecimientos industriales españoles van a obtener cierto reconocimiento internacional en París. En el informe del jurado internacional, además de alabarse la labor del general Elorza (1798-1873)³¹⁴, se va a elogiar la organización de dos de las fábricas a él vinculadas: la de hierros y aceros de Pedroso y la de Trubia. De los datos que se ofrecen de la primera, se cuenta que “da empleo a 300 obreros, cuya educación moral e industrial es objeto de la incesante solicitud de la administración”³¹⁵. Por su parte, la fundición asturiana ocupaba alrededor de 1.000 trabajadores, “que se alojan con sus familias en una hermosa ciudad obrera, compuesta de más de 300 casas tan confortables como elegantes y comprendiendo, además, escuelas, talleres, lavaderos, baños de agua caliente y fría, una lonja de mercado, salas de lectura, un hospital e incluso una sala de espectáculo. No se ha ahorrado nada para asegurar el bienestar a la vez material, intelectual y moral de la población obrera”³¹⁶.

La preocupación por el bienestar de los trabajadores se extiende durante la segunda mitad del siglo XIX a todo tipo de ámbitos, incluso a las obras de restauración artística, tal y como pondrá de manifiesto el director y conservador del Musée des Thermes et de l’Hôtel de Cluny, Edmond du Sommerard (1817-1885), en su informe sobre los monumentos históricos de Francia en la Exposición Universal de Viena de 1873. Para Sommerard, ninguna otra ocupación puede ser tan beneficiosa para el obrero desde un punto de vista moral:

“(…) estos trabajos son interesantes, no sólo por la cuestión del arte y de la gloria nacional, sino también desde el punto de vista de las ventajas completamente materiales (...) los trabajos de restauración son los más provechosos para la clase obrera (...) las reparaciones ejecutadas por la administración de los monumentos históricos establecen aquí y allá pequeñas colonias de excelentes obreros que forman a otros y que propagan hábitos de regularidad y de precisión desconocidas fuera de allí (...) este género de trabajo moraliza a los obreros y la razón de ello es simple: se excita su atención siempre por una tarea nueva; están ocupados, son instruidos, tienen el sentimiento de satisfacción que inspira una dificultad vencida. Comparad este género de trabajo con las excavaciones o las inmensas construcciones del genio civil, donde el obrero se pierde en una labor ingrata y poco remuneratoria. En una obra de restauración, se advierte desde un principio la emulación de los obreros, que aspiran cada uno a cumplir una tarea difícil y a distinguirse por su inteligencia y habilidad. En una obra de desmontes, la inteligencia permanece desocupada y sólo funcionan los brazos”³¹⁷.

Por lo demás, el español Navarro Reverter deja constancia de la exposición de nuevos modelos de casas para la clase trabajadora en el certamen vienés de 1873, E, incluso, Navarro da por solucionado el problema de la habitación obrera digna:

³¹⁴ Sobre el papel jugado por Elorza en la dinamización de la siderurgia española del siglo XIX, *vid.* C. GARCÍA MONTORO, “Francisco A. Elorza en los comienzos de la industrialización andaluza”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 19-2 (1997), pp. 243-253.

³¹⁵ CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol V: Groupe V, Classe 40, p. 448.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 450.

³¹⁷ E. du SOMMERARD, *Les monuments historiques de France à l’Exposition Universelle de Vienne*, París, Imprimerie nationale, 1876, pp. 10-11. Además, se destaca el hecho de que las obras de restauración tengan lugar muchas veces en pequeñas ciudades y aparezcan diseminadas por todo el territorio nacional, favoreciendo así la extensión de la riqueza y la instrucción. Por otra parte, el obrero de provincias aprende del que llega de la capital y, de esta manera, es un semejante y no un patrón el que le forma, inspirándole “una confianza ciega” aún siendo, incluso, “mucho más exigente que el empresario”. *Ibidem*, p. 12.

“(…) fuera de la sala de máquinas se construyeron modelos de las casas de los obreros, cómodas, limpias, aseadas y amuebladas con apropiada modestia, pero sin estrecha mezquindad. Este problema de las viviendas de los obreros, planteado en todos los grandes centros fabriles, ha alcanzado ya una satisfactoria solución. En el momento histórico actual, con los elementos ya reunidos por el adelanto de los tiempos, plantear un problema posible, es resolverlo [sic]”³¹⁸.

Yendo aún más lejos, en su informe acerca de la Exposición Universal de Viena de 1873, Louis-François-Michel-Raymond Wolowski, censura duramente las reivindicaciones obreras, a las que considera en sintonía con las teorías rousseauianas del *buen salvaje*, y a las que, a su vez, opone la confianza de Voltaire (1694-1778) en la propiedad y libertad inglesas:

“Se oye lanzar gritos de revuelta contra el derecho de propiedad, contra la tiranía del capital, contra la actividad de las máquinas, contra el beneficio adquirido por el empresario; se cree que si las disposiciones que se han tomado para recompensar el concurso de estos enérgicos agentes fueran suprimidas, el salario del obrero se elevaría otro tanto; se imagina que percibiendo lo que se llama todo el producto de su trabajo, se encontraría a resguardo de la necesidad e, incluso, que disfrutaría de un desahogo desconocido hasta el momento. Estas protestas son como un eco de los sofismas crédulamente albergados en el siglo dieciocho cuando, abusando del prestigio de la elocuencia, Rousseau exaltaba las supuestas ventajas de la vida salvaje y condenaba la expoliación cometida por aquél que primero puso límites al campo. Pero la encarnación del buen sentido, Voltaire, hizo justicia con estas ensoñaciones y su implacable ironía dejó al desnudo lo que tenían de malsano. ‘Se nos habla con tanto encanto de la vida salvaje, decía, que se estaría tentado de caminar a cuatro patas y de volver a los bosques’”³¹⁹.

Al contrario, para Wolowski, los beneficios de la sociedad liberal capitalista que testimoniaban las exposiciones universales serían compartidos de igual forma por todos los agentes sociales:

“Todos se benefician a la vez, el propietario y el capitalista y el empresario y el obrero, porque los productos son mejores y más abundantes, y el crecimiento de la masa obtenida permite asegurar al trabajador una parte en la obra común, parte más que considerable de lo que habría podido obtener no usando más que sus propias fuerzas y obteniendo solo todo el producto de su trabajo directo”³²⁰.

La idealización de la clase trabajadora va a ser especialmente manifiesta en la prensa española durante la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, en un intento de armonizar las relaciones entre propietarios y obreros como manera de asegurar una plena asimilación del pensamiento liberal occidental en España, favoreciendo una iniciativa empresarial y estabilidad social que garantizaran el desarrollo industrial del país y su total alineación en el eje productor positivista occidental. Si Cataluña debía ser un modelo para el resto de España, sus agentes sociales debían responder a patrones de perfección. Así, por ejemplo, en la narración de Carlos Frontaura, *Barcelona en 1888*³²¹, el autor del relato se sirve

³¹⁸ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 212.

³¹⁹ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), pp. 14-15.

³²⁰ *Ibidem*, pp. 16-17. Para ello Wolowski confía en la máquina, puesto que, en su opinión, allí donde se ha introducido ha puesto fin a la esclavitud. *Ibidem*.

³²¹ C. FRONTAURA, “Barcelona en 1888”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), números: XL, 30 de octubre, pp. 250 y 251; XLI, 8 de noviembre, pp. 262 y 263; XLIII, 22 de noviembre, pp. 294 y 295; XLIV, 30 de noviembre, pp. 222 y 223; XLV, 8 de diciembre, pp. 338 y 339; XLVI, 15 de diciembre, pp. 354 y 355; XLVII, 22 de diciembre, pp. 366 y 367; XLVIII, 30 de diciembre,

de la visita que Don Pedro –su protagonista catalán afincado en Madrid– realiza al Palacio de la Industria del certamen barcelonés, para analizar la colección de expositores allí presente, haciendo hincapié, desde un primer momento, en la superioridad de la industria catalana. Mientras la superficie que ocupaban los expositores de Barcelona era de 11.200 m², la del resto de las provincias de España no llegaba a la mitad de esa cantidad, alcanzando sólo los 5.200, “por donde se ve que en la [provincia] de Barcelona se trabaja y se produce, por consiguiente, más que en el resto de España, a lo menos en lo relativo á la industria propiamente dicha [sic]”³²². Frontaura, parece obviar que, al margen de que Barcelona fuese la capital más industrializada de España, el hecho de que la Exposición tuviera lugar allí proporcionaba mayores ventajas a los expositores catalanes que, al tiempo que podían involucrarse en mayor medida en un acontecimiento que les afectaba directamente, contaban con la ventaja de la proximidad geográfica. Sea como fuere, lo importante es que Cataluña alcanzaba un desarrollo económico muy superior al del resto del país y, por lo tanto, eso suponía una serie de ventajas.

Así, se pone en evidencia que todo ese desarrollo industrial no es más que el fruto del carácter emprendedor personal, propio de una sociedad meritocrática como la catalana, en la que cada individuo puede ascender en la escala social en función de su empeño particular, independientemente de cualquier otro condicionante. De ahí que, como ocurrirá con los hermanastros de Don Pedro –en quienes éste no esperaba encontrar más que a obreros alienados por el trabajo fabril–, todo empleado pueda amasar grandes fortunas en caso de proponérselo:

“En Cataluña son muchos los que desde la esfera más humilde, desde la miseria, han subido penosamente á la cumbre, sin más auxilio que el de su propia voluntad. Y no hay otro mejor ni más eficaz para el hombre de bien [sic]”³²³.

De este modo, se hace ostensible que el esfuerzo tiene su recompensa y se hace soñar al trabajador con el premio de un rápido ascenso social. Al mismo tiempo, el empresario se convertía en ejemplo a seguir para sus contratados, hacia los que, a su vez, desarrollaba una actitud paternalista, ganándose “el amor de miles de obreros á quienes da el pan y de quienes más parece padre que jefe [sic]”³²⁴. Y, siendo de bien nacidos ser agradecidos, los trabajadores van a corresponder a los cuidados y afecto de sus patrones. Al respecto, cabe destacar la caracterización de los asalariados catalanes que lleva a cabo Fernanflor (1840-1902), con las que contribuye a la idealización de los obreros, alabando su cultura³²⁵, su carácter afanoso, su responsabilidad, la fidelidad conyugal, el rechazo del vicio, su valentía, pero también su sumisión:

“Es cuidadoso de su pobre hogar y de sus ropas; los ratos que tiene libres empléalos en leer periódicos; sale el domingo al campo con su familia; es apasionadísimo de la música; no frecuenta la

pp. 390 y 391. También publicados conjuntamente como C. FRONTAURA, *Barcelona en 1888 y París en 1889 (Narraciones humorísticas)*, Valencia, Pascual Aguilar, s. d.

³²² C. FRONTAURA, *Barcelona en 1888 y París en 1889... vid. sup.*, pp. 31-32.

³²³ *Ibíd.*, p. 33.

³²⁴ *Ibíd.*

³²⁵ Según Yxart, “El barcelonés, que ama el teatro con pasión, y la música con locura, gusta en su casa del *confort* á la inglesa, y de la gracia artística á la francesa [sic]”. YXART, *op. cit.* (nota 63), p. 167.

taberna; procura el ahorro; sus palabras, como su carácter, son serias; en él es innato el sentimiento de la dignidad (...); en los trabajos de mecánica tiene genio; se transforma en artista sin sentirlo; agradece la blandura en los superiores, pero callando; se revuelve contra la injusticia, y entonces arrostra los peligros y la muerte; no quiere salir de su estado afanoso (...)»³²⁶.

En definitiva, la idealización del sistema industrial que llevan a cabo las élites liberales durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888 salta a la vista, y es que, en realidad, no se está queriendo más que transformar el estereotipo del avaro catalán despreciador de todo lo español, ensalzando sus virtudes y eliminando las posibles connotaciones peyorativas para convertirlo en modelo a seguir para el resto de sus compatriotas. El aleccionamiento de los miembros de la familia de Don Pedro en la obra de Frontaura persigue fomentar –siguiendo el ejemplo de Cataluña–, una toma de conciencia efectiva por parte de la población española del desperdicio de su capacidad productora –siendo la paz social, al mismo tiempo, requisito imprescindible para poder obtener de ella el máximo rendimiento.

No podría terminarse este breve panorama acerca del intento de los certámenes internacionales decimonónicos de amortiguar el progresivo descontento social de la clase trabajadora y la creciente preocupación que en Occidente generaban sus condiciones de vida, sin hacer referencia a la exposición de Economía social de la Universal de París en 1889, ejemplo por antonomasia de esta corriente de pensamiento por su magnitud y repercusión. Allí estaba representada “la historia de la humanidad que se ingenia para albergarse, vestirse, obtener su alimento, y asociarse para la defensa común contra la miseria” cuyo símbolo, de acuerdo con la descripción de Mauricio Talmeyr (1850-1931), era una columna de plata de cinco metros de altura por dos cúbicos en la base, por la que trepaba una hormiga y que representaba ocho millones en monedas de cinco y un francos economizados desde hacía diez años. Entre otros atractivos, la muestra contaba con “*facsimiles* minúsculos” de fundaciones filantrópicas con “casitas con sus tejados rojos, los jardincillos, la iglesia, la fuente, el hospital, la biblioteca, los baños; y en una palabra, todo cuanto puede necesitar un pueblo de obreros”, aunque según Talmeyr, “todo el conjunto tiene un aspecto como de penitenciario y de geométrico, un carácter triste hasta cierto punto”. Y es que, a pesar de la “humanidad y filantropía” de la que parecía embeberse la sección de Economía social, la impresión que dejaba en el visitante no era la más esperanzadora:

“¡este es el destino de algunos! Trabajar sin descanso todo el día para no tener siempre el derecho de fumar tranquilamente por la noche y solazarse durante una hora: he aquí el destino de la inmensa mayoría!”³²⁷.

Y, sin embargo, los concursos internacionales al servicio de las élites del mundo político y económico occidental continuaron ensalzando durante la segunda mitad del siglo XIX las virtudes del ahorro y la dignidad del trabajo –virtudes que, como diría Oscar Wilde, esas mismas élites eran las primeras en no poner en práctica en sus propias vidas³²⁸.

³²⁶ FERNANFLOR, “Barcelona. Notas de un viajero”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XLIV, 30 de noviembre, pp. 318 y 319.

³²⁷ M. TALMEYR, “La Exposición de Economía Social en la Explanada”, en *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1889, pp. 492-494.

³²⁸ O. WILDE, *El retrato de Dorian Gray* (1890), Madrid, Espasa-Austral, 2010, p. 42.

1.3. EL PODER ECONÓMICO: LIBRECAMBIO, CONSUMISMO Y COLONIALISMO.

1.3.1 PACIFISMO Y COOPERACIÓN INTERNACIONAL.

1.3.1.1. La exaltación de la Paz y el sueño librecambista: hacia una “unidad de sentimiento”.

Para que el proyecto político y económico que amparaba la celebración de las exposiciones universales fuera posible, era preciso poner en práctica otro de los ideales que caracterizaban el pensamiento del librecambio, es decir, conseguir instaurar una paz universal y duradera entre todos los pueblos de la tierra –aunque no quedara muy claro si dicha paz debía ser consensuada o impuesta y, por lo tanto, pudiera darse enmascarando alguna forma de gobierno de tipo colonial.

En efecto, el Príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo-Gotha –*alma mater* de la *Great Exhibition*– expresaba en 1851 su convicción de que a través de la paz, el amor y la ayuda mutua, no sólo los individuos, sino también las naciones de la tierra, podrían unirse y progresar juntas; hermandad de la que la primera Exposición Universal de Londres de 1851 pretendía ser trasunto³²⁹. De este mensaje se hacía eco, por ejemplo, el comisario del estado de Maine, William A. Drew, quien, visitando el certamen, confiaba en que el cumplimiento del propósito de los monarcas británicos, esto es, el que la promoción universal de las artes y las ciencias permitiera alcanzar la “paz del mundo”, estuviera próximo a realizarse³³⁰.

Consecuentemente, la supuesta pacificación del mundo proporcionará un tópico más en el contexto de los certámenes decimonónicos. La problemática social interna de los estados europeos, así como sus conflictos internacionales, debían desaparecer bajo el velo del desarrollo de la *civilización* y, por consiguiente, la filosofía del *progreso*, que propugnaba la paz y la unidad mundial a partir de un desarrollo tecnológico y comercial conjunto, no dejó de hacer acto de presencia en cada nuevo recinto expositivo –hecho que se tradujo en continuas alusiones metafóricas a la convivencia pacífica de las naciones: el citado Drew, cuando describe la conocida *fuelle de cristal*, asegura que el surtidor de más de cuatro toneladas de vidrio aparecía rodeado de hermosísimas plantas y flores procedentes de todos los climas, signo de la unión de las naciones en la exposición³³¹.

³²⁹ *The Principal Speeches and Adresses of His Royal Highness the Prince Consort*, Londres, John Murray, 1862, p. 12. Citado en GRAU (dir.), *op. cit.* (nota 62), p. 315 [Texto original: ““(…) the conviction that they can only be realized in proportion to the help which we are prepared to render each other; therefore, only by peace, love and ready assistance, not only between individuals, but between the nations of the earth”].

³³⁰ DREW, *op. cit.* (nota 67), p. 338 [Texto original: “This Great Exhibition is the child of the public spirit of Prince Albert and Victoria, who hope, by means of it, not more to promote the arts and sciences universally, than to exert, through its social effects, a power that shall be felt amongst the Nations in behalf of the Peace of the World. The time, we hope, is near by, long since predicted, when ‘Nation shall not lift sword against Nation, nor learn War any more’”].

³³¹ DREW, *op. cit.* (nota 44), p. 334.

La paz también era considerada garante de la producción artística y así lo confirmarán las obras maestras reunidas en los palacios de Bellas Artes. En la Exposición Universal de París de 1855, la primera de la historia en la que la pintura participa en uno de los concursos internacionales, Edmond About (1828-1885) cita el siguiente pasaje tomado del capítulo V de la *República* de Platón en referencia a la escasa participación de los estados italianos:

“Un ateniense decía a un enviado del rey de Persia: ‘¿Sabes por qué nuestros artistas inventan cosas tan hermosas, mientras que los vuestros no inventan nada? Es porque el arte es un pájaro de los bosques que no puede vivir más que en libertad. Se tiene a bien suspender ramas verdes de los barrotes de su jaula, presentarle todas las mañanas agua fresca y granos de mijo, y silbar junto a él aires melódicos: él baja la cabeza, rechaza comer, pierde la voz; el tedio lo vence³³²’.

No obstante, el propósito de los certámenes decimonónicos era mucho más ambicioso. Entre los objetivos de las exposiciones universales no solo se encontraba el promover la paz entre todas las naciones de la humanidad, sino que, además, las élites organizadoras del fenómeno de los concursos internacionales reclamarán una “unidad de sentimiento”, es decir, que lejos de conformarse con el establecimiento de buenas relaciones diplomáticas entre todos los estados – si ya de por sí esto fuera bastante complicado, o precisamente por esta razón–, se pretendía imponer una única forma de entendimiento entre todos los individuos del planeta. Se trataba, en definitiva, de asimilar los presupuestos ideológicos de un librecambio capitalista que garantizase el poder de la nueva *aristocracia* empresarial que tras las revoluciones burguesas se había ido haciendo con el poder político, económico y cultural en Occidente. De esta manera, la “concentración pacífica de todos los frutos de la perseverancia humana” en el recinto expositivo, ejemplificaría un nuevo modelo de unidad social nacional e internacional en función de una triple finalidad: promoción industrial, estimulación de la competencia y obtención de beneficios. Al mismo tiempo, para disimular cualquier tipo de pretensión colonialista, ya fuera de tipo militar y/o económico, las propias fuentes literarias que sirvieron de guía para visitar las exposiciones universales –y que aún hoy en día nos ayudan a conocerlas reconstruyendo su fisonomía y carácter– dejaban claro, como es el caso de la *London in All Its Glory...*, que la mencionada “unidad de sentimiento” no pretendía de ninguna manera recuperar el engañoso ideal de la “unidad de imperio” (aunque de esta manera se silenciase el objetivo de sustituir ese ideal político por otro económico)³³³. En esta línea, un Occidente industrializado paternalista y filantrópico mostraba su temperamento más amable y buena disposición para aceptar en su seno

³³² E. ABOUT, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (Peinture et Sculpture)*, París, Librairie de L. Hachette et Cie, 1855, p. 59.

³³³ La nueva unidad económica se iba fraguando mediante la adopción de acuerdos en política económica internacional, por ejemplo, en cuanto al marco monetario o al empleo de un sistema común de pesos y medidas, cuestiones debatidas de forma paralela a la celebración de los certámenes internacionales del siglo XIX. Así, durante la Exposición Universal de París de 1867 tuvo lugar el Congreso internacional monetario que, presidido por el Príncipe Napoléon, debatió acerca de la necesidad de impulsar una política de unificación en esta materia. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 44. De forma paralela a la siguiente exposición universal celebrada en Viena en 1873, tuvo lugar una nueva conferencia monetaria internacional, celebrada en la Casa de la moneda imperial a partir del 1 de septiembre. Entre los miembros de la comisión imperial se encontraban los conocidos Louis Wolowski y Michel Chevalier (1806-1879), ambos del Institut de France, además del comisario de España en Viena, Agustín de Pascual, y Manuel Castellanos, de La Habana. *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 26, 13 de septiembre de 1873, p. 411.

incluso al “despreciable salvaje”, pudiendo evidenciar así, a partir de la confrontación de sus rudimentarios productos con los de las benefactoras sociedades que le aventajaban en desarrollo, la necesidad de afrontar juntos el presente para encaminarse unidos hacia un “destino común”³³⁴, el de un capitalismo progresivo que va adquiriendo una cada vez mayor preeminencia durante la segunda mitad del siglo XIX y del que las exposiciones universales constituirán su mejor y más eficaz acto celebrativo: baste tener presente el certamen de París de 1867, que Walter Benjamin definió como “la puesta en escena más brillante” de la “fantasmagoría capitalista”³³⁵.

Como es lógico, las alegorías de la paz se multiplicaron en cada nuevo recinto expositivo desde la primera edición londinense. Así, por ejemplo, además del analizado *proyecto para decoración de un techo* (fig. 3)³³⁶, el *Escudo de armas de todas las naciones* (*Shield of the Arms of All Nations*), esmalte diseñado y ejecutado por Mr. Buss de Great Newport-street y expuesto en la sección de Bellas Artes del Crystal Palace, reproducía en la banda que le sirve de apoyo parte del versículo 14 del capítulo II del evangelio de San Lucas, en concreto aquella que dice “la paz en la tierra a los hombres de buena voluntad” (“Peace on earth, good will towards men”), que en este caso se sigue de “Exposición de la Industria de todas las naciones” (“Exhibition of the Industry of All Nations”), todo ello rodeando un pequeño campo en el que aparece inscrito el año de 1851 (fig. 59). Además, la obra disponía sobre esta rúbrica y rodeados de una corona vegetal, los emblemas de todos los estados que –según la *Illustrated Cyclopedia of the Great Exhibition* “se entregan al lujo de la heráldica”. Estos eran Gran Bretaña, cuya insignia se situaba en la parte superior, inmediatamente bajo la corona; además de Francia y Bélgica –a cada uno de sus lados– y por este orden, de arriba abajo y de izquierda a derecha: Bavaria, Portugal, Brasil, Suecia, el Vaticano, Turquía, Suiza, Dinamarca, Prusia, Holanda, España, Cerdeña, Grecia, Rusia, América y Austria. Estas eran, pues, *todas las naciones del mundo*, aquellas que podían hacer alarde de tener el honor de participar en una exposición universal y, por lo tanto, ser reconocidas como tales.

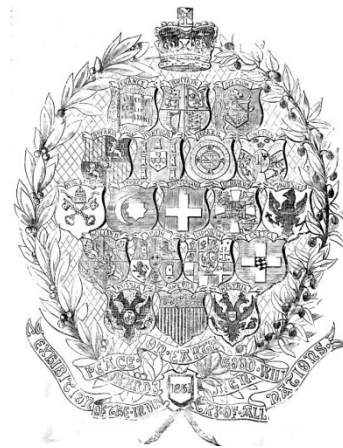


Fig. 59, “Shield of the Arms of All Nations”, en *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851*, Londres, W. M. Clark, 1852, p. 211

Curiosamente, la mayoría pertenecían al continente europeo o a sus áreas de influencia. Rusia y Turquía se situaban en su frontera oriental y América y Brasil, podían considerarse herederas de la civilización occidental. La citada *Cyclopedia* incluye una descripción de todos los emblemas nacionales representados, llamando la atención la identificación de los Estados Unidos de América con todo el continente americano³³⁷.

³³⁴ *London in All Its Glory...*, *op. cit.* (nota 68), 1851.

³³⁵ BENJAMIN, *op. cit.* (nota 11), p. 1005.

³³⁶ *The Art Journal... 1851*, *op. cit.* (nota 20), p. 314. *Vid.* nota 84.

³³⁷ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopedia...* *op. cit.* (nota 21), p. 223 [Texto original: “(...) –Spain: A flag, per pale, red, yellow, and red, bearing the arms of Spain upon it: quarterly 1st and 4th gu., a castle triple-towered, or, for Castille. 2nd and 3rd az., a lion rampant crowned, gn., for Leon, over all, on an escutcheon of pretence, az. three fleurs-de-lis, or, for France (...)”].

La representación de los escudos de las diferentes naciones participantes en el certamen fue uno de los motivos recurrentes entre los productos expuestos en el Palacio de cristal. Véase el *tapete de mesa conmemorativo de la Great Exhibition* expuesto por William Underwood, en el que la insignia británica ocupaba el lugar central viéndose rodeada por las del resto de las naciones y continentes, los cuales se disponían en dos niveles: en el primero, inmediatamente alrededor del emblema de Gran Bretaña se representaban los escudos de Dinamarca, Prusia, los Estados pontificios, Rusia, España, Francia, Holanda y Austria; en el siguiente, que se distribuía alrededor de los cuatro lados de la obra a modo de cenefa, aparecían las insignias de Suecia, Baviera, África, Cerdeña, Sicilia, Suiza, Asia, Grecia, Portugal, Turquía, Estados Unidos, Hanover, Bélgica, Württemberg, Brasil y Sajonia³³⁸ (fig. 60). En comparación con la imagen del anterior *Escudo de armas de todas las naciones*, Underwood incluye los emblemas de África y Asia, aunque contraste la generalidad de su denominación con la larga enumeración de nombres propios europeos. Por su parte, América carece de insignia, aunque vuelven a estar presentes los Estados Unidos y Brasil en representación suya.

La imagen de todas las naciones bajo el signo de la paz también se refleja en una de las piezas decorativas más destacadas de la Exposición Universal de París de 1855, precisamente realizada en honor y recuerdo de su predecesora la *Great Exhibition*. Se trataba del jarrón conmemorativo de la Exposición Universal de Londres de 1851, una de las consideradas “obras maestras” de la exposición de Sèvres. En ella cuatro máscaras representaban a los cuatro continentes y en su frente la Paz entronizada aparecía acompañada por la Abundancia y la Justicia. Además, a la izquierda se descubrían las figuras alegóricas de Inglaterra y sus colonias, Rusia, los Estados Unidos de América y China; y a la derecha, Francia, Bélgica, Austria, Prusia, España, Portugal y Turquía. Para completar el programa iconográfico, las palabras “Abundancia”, “Concordia” e “Igualdad” se hallaban escritas sobre el conjunto, cuyo estilo era alabado

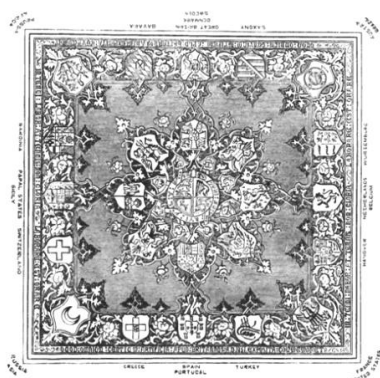


Fig. 60, “Heraldic Tablecloth”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, Londres, Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1851, vol. II, Section III, Manufactures; Section IV, Fine Arts; Colonies, pp. 554-555.

por su exquisitez y armónica relación del conjunto y cada uno de sus detalles³³⁹.

Sea como fuere, este tipo de representación alegórica de las naciones adquiere una especial relevancia en la Exposición Universal de París de 1878, por medio de la decoración de la fachada del Palacio del Campo de Marte con una serie de esculturas monumentales adosadas a los pilares del edificio. Allí se encontraban personificadas Inglaterra, las Indias inglesas, Australia, América meridional, los Estados Unidos, Suecia, Noruega, Italia, China, Austria, Hungría, Rusia, Suiza, Bélgica, Grecia, Dinamarca, Persia, Egipto, Portugal Japón y los Países Bajos –además de España (fig. 61), cuya estatua había sido diseñada por Amédée Doublemard (1820-1900)³⁴⁰. En general,

³³⁸ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 153), vol. II: Section III, Manufactures; Section IV, Fine Arts; Colonies, p. 554.

³³⁹ G. WALLIS, “The artistic, industrial, and commercial results of the Universal Exposition of 1855”, en *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, *op. cit.* (nota 128), p. xiii.

³⁴⁰ *L'Art et l'Industrie de tous les peuples à L'Exposition Universelle de 1878...*, *op. cit.* (nota 5), p. 18. Touchatout aseguraba en su irónico *Trocadéroscope* que la estatua de España era muy hermosa y,

sigue llamando la atención la individualidad de la representación de los estados europeos frente al carácter genérico de otras partes del mundo.

Al margen de discursos y programas iconográficos desarrollados en las artes decorativas, la elección del lugar de celebración del certamen va a imbuirse en ocasiones de un importante simbolismo de carácter pacifista. Así pues, dada la larga trayectoria histórica de las exposiciones nacionales y universales en Francia desde 1798, el Campo de Marte, seleccionado como emplazamiento de la Exposición Universal de París de 1867, contaba con una fuerte carga simbólica y no faltará quien intente ponerlo en relación con la concreción del sueño (ahora “esperanza”) del nacimiento de una pretendida federación internacional³⁴¹. Ideal pacifista que, pese a todas las incongruencias que las exposiciones presentaban, va a repetirse una y otra vez, especialmente por parte de las elites nacionales o extranjeras que promovían o participaban en el certamen a través de alguno de sus órganos de responsabilidad: véase por ejemplo la afirmación de Elliot C. Cowdin, en su discurso ante la New York State Agricultural Society, en su reunión anual del 12 de febrero de 1868. Para Cowdin, las puertas de París se habían abierto de par en par “no para la salida de huestes armadas” que se dirigieran a la batalla y a la conquista como antaño, sino “para dar la bienvenida con infinita hospitalidad a los representantes de todas las naciones” a los que invitaban a exponer los productos del suelo, el trabajo y el arte “en competición pacífica y generosa rivalidad”³⁴².



Fig. 61. A, DOUBLEMARD, “Espagne”, en *L'Exposition universelle de 1878 illustrée*, n° 125, junio de 1878, p. 567.

por consiguiente, su autor había debido practicar a gran escala el principio del olvido de las ofensas, representando así al país al que los franceses debían a “la Montijo y la estudiantina”. TOUCHATOUT, *op. cit.* (nota 142), p. 26.

³⁴¹ *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 10 [Texto original: “C'est là que s'est donnée la première exposition publique, en 1798: y verrons-nous, 69 ans après, la dernière exposition universelle? et après avoir servi de théâtre à une vaine fédération de provinces, le Champ de Mars verra-t-il la fête de la véritable fédération des peuples réconciliés? C'était notre rêve naguère: c'est notre espoir aujourd'hui”]. En término similares se expresaba el republicano Fernández de los Ríos (1821-1880) a propósito del certamen de 1878: “En aquel suelo, allanado por la Revolución y destinado por la primera República para un certamen industrial en celebridad de su fundación, deposita ahora para solemnizar su triunfo la tercera República el grano de la simiente llamado a producir ideas fraternales y pacíficas, y levanta en medio de verjeles una ciudad cosmopolita, emblema de la federación futura de los pueblos, y protesta contra los rumores de guerra que todavía turban el sosiego de los ánimos”. Á. FERNÁNDEZ de los RÍOS, *La Exposición Universal de 1878: Guía-itinerario para los que la visiten*, Madrid, English y Gras editores, 1878, p. 13. Sin embargo el Campo de Marte no sólo aparecía estrechamente asociado a la historia de los certámenes expositivos, sino que, como recuerda De los Ríos, también había servido de escenario a episodios de carácter militar o relacionados directamente con ellos: por ejemplo, en 1790 se había celebrado la toma de la Bastilla; un año después, allí tuvo lugar un combate entre la guardia nacional y los insurgentes; el 1 de junio de 1815, se celebró una demostración de fuerza que celebraba la vuelta al trono de Napoléon. COWDIN, *op. cit.*, (nota 25), pp. 10 y 11.

³⁴² COWDIN, *op. cit.*, (nota 25), p. 3 [Texto original: “For centuries Paris has been watched by Europe, as often in fear as in admiration”]. Es fundamental reparar en el contraste que la aseveración de Cowdin supone entre un ‘antes’ y un ‘después’ histórico, en relación con la generalizada idea del nacimiento de un nuevo tiempo y el ideal pacifista a él asociado. En su discurso ante la Sociedad de agricultura del Estado de Nueva York, Cowdin vuelve a insistir nuevamente en ello: si la Guerra de

Parece que en 1873, tras más de veinte años de celebración del fenómeno de las exposiciones universales, el ideal de la paz mundial se había desvanecido, aunque no por completo. De hecho, se sigue trasladando al campo de la industria el enfrentamiento bélico, aunque dando por sentado que este último no desaparecerá por completo. Así lo pone de manifiesto Charles B. Stetson³⁴³ en el prefacio de la edición americana de la obra de Joseph Langl (1843-1916), *Modern Art Education*. Ahora, el lápiz pasa a ser el más eficaz “aliado” del rifle:

“Mientras nadie puede decir que se acerca el momento en que Europa cesará de ‘estremecerse bajo el tambor y el pisoteo’ de las huestes marciales, está sin embargo muy claro que ella contempla ahora una larga época de conflictos industriales entre las principales naciones, con asuntos tan trascendentales como cualquiera de los que se decidieron en Waterloo o Sedán. Esta era se ha establecido justamente, tal y como una mirada al pasado, a modo de comparación, lo pondrá de manifiesto (...) De todas las cosas, se reconoce al lapicero como el aliado más eficiente del rifle. Mientras el último gana victorias en el campo de la matanza, el primero las gana en los grandes torneos industriales que reúnen a los productos rivales de todo el mundo trabajador. En un caso se trata de una batalla de balas, en el otro de una batalla de formas; y Europa ha aprendido que la provisión no debe hacerse menos contra la derrota en la batalla de formas que en la de balas”³⁴⁴.

Desde luego, otros testimonios como el de José de Castro y Serrano dejan claro que la guerra nunca abandonará a las sociedades humanas, como ha ocurrido desde el principio de su existencia; sin embargo, a pesar de haber desistido del ideal en el que se había fundamentado el espectáculo de las exposiciones universales decimonónicas, Castro no se limita a la habitual traslación del campo de batalla al recinto expositivo, sino que traslada el *progreso* al lugar del enfrentamiento. Éste era de por sí un gran avance de la civilización:

“Los pueblos modernos se hacen la guerra como los antiguos, porque ésta es una fatalidad que durará tanto como la especie humana; pero se la hacen llevando con los ejércitos ferro-carriles que facilitan la locomoción, telégrafos que ponen en contacto a las huestes enemigas con el resto del mundo, asociaciones religiosas y de caridad que consuelan y alivian a los pacientes, viaductos que salvan los ríos y las distancias, rastros, en fin, de una civilización que cohonesta y endulza la barbarie [*sic*]”³⁴⁵.

En realidad, Castro criticaba la guerra fratricida en España, denunciando que hasta en el arte bélico los españoles se mostraban *incivilizados*. En este sentido es preciso tener en cuenta que la situación española durante el siglo XIX se caracterizó por una gran inestabilidad política, en parte debida a las tres guerras carlistas que convulsionaron el país entre 1833 y 1876. En 1862, algunas publicaciones extranjeras daban testimonio de la mejora económica que se estaba

Crimea había echado por tierra las esperanzas depositadas en la primera gran exposición de Londres de 1851, siendo el zar de Rusia nuevamente invitado de honor del emperador ¿por qué no pensar en el comienzo de un período de paz duradera? *Ibíd.*, p. 13.

³⁴³ Stetson defendía la adopción del sistema de educación artística europeo por parte de los Estados Unidos de América. Cfr. C. B. STETSON, *Technical Education: What It Is, and What American Public Schools Should Teach*, Boston, James R. Osgood and Co., 1874.

³⁴⁴ C. B. STETSON, “American Preface”, en J. LANGL, *Modern Art Education: Its Practical and Aesthetic Character Educationally Considered*, Boston, L. Prang and Company, 1875, pp. iii-iv.

³⁴⁵ Un CABALLERO ESPAÑOL, *op. cit.* (nota 109), 8 de julio, p. 422.

produciendo en ciertas regiones españolas gracias a la paz. Sin embargo, los acontecimientos posteriores harían desvanecerse toda expectativa³⁴⁶.

1.3.1.2. El combate pacífico y las luchas de la inteligencia.

Una forma de exorcizar la naturaleza belicista de los pueblos y de conjurarla dentro del recinto de las exposiciones universales del siglo XIX consistió en desplazar el ámbito de la guerra hacia el área de la producción industrial, convirtiendo cada certamen en un *campo de batalla*, aunque quienes se enfrentaran en esta ocasión fueran el intelecto y el ingenio de los pueblos, sin ningún derramamiento de sangre. De acuerdo con el pensamiento de la época, el resultado de semejante enfrentamiento sería la dispersión mundial de los frutos del Arte y de la Industria, hecho que contribuiría decisivamente a la mejora de las condiciones de vida de la humanidad. En este sentido, son reveladoras las palabras de Jules Janin cuando describe de la siguiente forma la atmósfera de la Exposición Universal de Londres de 1851:

“¡He aquí, finalmente, un motín que merece al mismo tiempo las contemplaciones de la tierra y las sonrisas de lo alto! ¡Y he aquí revoluciones excelentes, dignas de nuestras simpatías y de nuestros respetos! Se bate con las armas más cortesas. Se levantan, una contra otra, barricadas de obras maestras; lo único que se oye entre estos pueblos que trabajan es el ruido del martillo golpeando el yunque, o el gemido del vapor ligado a su carro llameante. ¡Escuchad! Este ruido similar al cañón que altera las ciudades, es el ruido de los oficios que se hace escuchar de un lado a otro del mundo; es el esfuerzo generoso de las grandes naciones que no quieren ser vencidas en esta lucha inmensa”³⁴⁷.

Poco más adelante, Janin se refiere a los grupos de obreros que llegan de todos los rincones del planeta como “armadas de trabajadores, que se ocupan de alimentar, vestir, defender, proteger, aumentar, ilustrar este mundo dedicado a las disputas, dejado al azar, abandonado tanto tiempo a las fallidas teorías, a los evangelios incendiarios, a los evangelistas ociosos, a los predicadores vagabundos, a los miserables que querrían cambiar estas herramientas por puñales, estas llamas laboriosas por antorchas ávidas, estos obreros por amotinados”³⁴⁸. El lenguaje bélico aplicado a la industria continúa en otro momento cuando, durante el viaje a Londres, el propio Jules Janin equipara el fervor con el que los trabajadores describen sus oficios al de los soldados orgullosos de sus hazañas militares:

“Había alrededor de esta mesa de albergue, tintoreros que nos explicaban con el entusiasmo de Marengo o Austerlitz, sus conquistas recientes sobre el índigo; sus batallas, sus triunfos, sus derrotas contra la púrpura de Oriente o el azul de Prusia”³⁴⁹.

³⁴⁶ “Desde el fin de la guerra Carlista, el progreso industrial de Guipúzcoa ha sido rápido y ahora posee cuatro fábricas de algodón, dos de tejidos, cuatro de papel, dos de armas de fuego, una de anclas, otra de clavos, dos de jabón, una de porcelana, una de cristal y dos de composición de velas, además de una fundición de hierro y sesenta grandes forjas”. “Extract from the reports of H.B.M. Consuls”, en *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 482.

³⁴⁷ JANIN, *op. cit.* (nota 39), pp. 1-2.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 2.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 6.

A este respecto, el español Ramón de la Sagra justificaba en 1851 la necesidad de las exposiciones universales para favorecer un intercambio internacional que acabase con la *anarquía en el combate* que los pueblos mantienen a la hora de desarrollar sus fuerzas productivas. En este caso, podría decirse que la lucha que se mantiene en el recinto expositivo es un enfrentamiento *menor* en comparación con el que ya de por sí supone la competición manufacturera internacional. Sobre la *Great Exhibition*, De la Sagra dirá que “(...) su existencia era un efecto de la lucha ó mutua guerra que se hacen los pueblos en el campo del trabajo, ignorando, no obstante, los combatientes las fuerzas de sus contrarios [*sic*]”. Así pues, los certámenes internacionales permitirían medir la capacidad de cada cual y trabajar sobre seguro a la hora de desarrollar la industria del país, evitando un desperdicio de energía que pudiera resultar económicamente letal para el estado. Anteriormente, careciendo de esta información, resultaba que estos enfrentamientos eran, según De la Sagra, de “carácter eminentemente anárquico y desastroso (...), porque impelidos los pueblos y los individuos á producir sin medida, sin cálculo, sin prevision alguna, y forzados todos á cooperar á una produccion ilimitada, so pena de perecer, se ven fatalmente arrastrados á una muerte, no menos terrible, cual es la asfixia ocasionada por los productos aglomerados, ó por una concurrencia rival más poderosa [*sic*]”³⁵⁰. En consecuencia, Ramón de la Sagra consideraba la exposición como un “dinamómetro para medir las fuerzas y el vigor de cada atleta”, y vaticinaba que la nación que demostrase un mayor riqueza natural y una mayor capacidad manufacturera “ocuparía desde luego un puesto aventajado en la vanguardia de los ejércitos industriales”³⁵¹. Idea que sintetiza a la perfección el espíritu de competencia y jerarquización que proclamaban los partidarios del librecambio en las naciones industrialmente más desarrolladas, seguros de que su producción manufacturera sería imbatible y encontraría un mercado ilimitado entre las naciones más débiles que, al no poder hacerles frente, se convertirían en dependientes de su abastecimiento.

Podrían citarse innumerables ejemplos del empleo de un lenguaje bélico que no desaparecerá durante toda la historia de las exposiciones universales decimonónicas. Así, en el caso de la de París de 1855, publicaciones como la citada *Des arts industriels et des expositions en France...* llegarán a convertir a los obreros franceses en auténticos guerreros de la época contemporánea, cuyo honor dependía de su capacidad para “mostrarse dignos del pasado”:

“No damos nombres; estos nombres están en boca de todos; el pueblo los conoce como conocía antiguamente a los más bravos de la gran armada. Esta celebridad, nuestros artistas la han conquistado en estos campos de batalla de las exposiciones que, afortunadamente, no conllevan más desastres, incluso para los vencidos, que enseñanzas de gran utilidad”³⁵².

También la exposición de 1855 transmutará las Bellas Artes en un campo de combate donde la rivalidad entre las distintas naciones se medirá por la calidad de las obras exhibidas. Francia alardeará de su condición de patrocinadora artística para hacer valer su hegemonía cultural:

“En definitiva, es una bella lucha aquella a la que estamos invitados; porque ya no es con la espada que vamos a vencer, sino con la inteligencia; intentemos quedar a la altura de nuestra labor y digamos

³⁵⁰ De la SAGRA, *op. cit.* (nota 24), p. xv.

³⁵¹ *Ibíd.*, pp. 25-26.

³⁵² *Des arts industriels et des expositions en France...*, *op. cit.* (nota 42), pp. 113-114. Precisamente, su portada promulgaba que en las naciones civilizadas la industria es el ejército de la paz. *Ibíd.*

lealmente, como en tiempo de Diderot, que Inglaterra, Flandes, Alemania y toda la Europa artista, reconocerán la supremacía de Francia”³⁵³.

Más adelante, haciendo balance de la Exposición Universal de París de 1867, el escritor estadounidense Henry Morford, llegará a comparar los efectos del certamen con grandes páginas de la historia escritas, por ejemplo, en las batallas de Austerlitz o Waterloo, siendo capaz de atenuar, incluso, –si no de justificar– “el trágico y criminal error de México”, en referencia a la ejecución del emperador Maximiliano I (1832-1867)³⁵⁴.

Y una de las estrofas del poema que Pierre Duzéa (1826-19...) dedicaba a la Exposición Universal de París de 1878, decía lo siguiente:

“¡Sobre las cosas del arte entablamos la querella,/ El templo de la humanidad/ se abre a grandes batientes para la lucha eterna,/ Donde el derecho del vencedor jamás es contestado!/ Aquí el campo es vasto, inmenso y sin límite,/ El honor pertenece al mérito./ Y el mérito al valor;/ El soldado del trabajo hacia su sueño gravita,/ su bandera no tiene color”³⁵⁵.

Aunque este lenguaje recurrente no desaparecerá, sí que va a encontrar un cierto rechazo por parte de algunos críticos, como Edmond Renaudin, el autor de la citada guía *Paris-Exposition ou Guide à Paris en 1867...*, quien se mostraba contrario a referirse a las exposiciones universales empleando cualquiera de los símiles bélicos tan frecuentes en aquel momento:

“No está aquí, como a muchos les gusta repetir en todos los tonos, ni la lucha y el combate, ni la liza pacífica a donde las naciones vienen a rivalizar con armas industriales y cortesés. Toda guerra indica germen de odio, toda lucha una batalla, toda liza una victoria, y no conviene ver en este momento más que un concurso tranquilo y universal, un congreso de productos y de luces, una medida de fuerzas y de progreso, en una palabra, sobre un terreno neutro donde los más débiles no saldrán más que con el secreto y el apoyo de los más fuertes”³⁵⁶.

En realidad, puede que el gusto por esta forma de expresión que aplica la terminología militar al contexto supuestamente pacifista de los concursos internacionales, respondiera en

³⁵³ J. de la ROCHENOIRE, *Exposition Universelle des Beaux-arts. Le Salon de 1855 apprécié à sa juste valeur pour un franc*, París, Martinon, 1855, vol. I, p. 13.

³⁵⁴ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 30 [Texto original: “(...) capable of obscuring if not excusing”].

³⁵⁵ P. DUZÉA, *L'Exposition universelle de 1878*, Lyon, Imprimerie générale du Rhône, 1878, p. 8 [Texto original: “Sur les choses de l'art engageons la querelle,/ Le temple de l'humanité/ S'ouvre à larges battants pour la lutte éternelle./ Où le droit du vainqueur n'est jamais contesté!/ Ici le champ est vaste, immense et sans limite./ L'honneur appartient au mérite./ Et le mérite à la valeur;/ Le soldat du travail vers son rêve gravite./ Son drapeau n'a pas de couleur”]. Y, sin embargo, en la misma composición Duzéa retaba a Alemania a aceptar el desafío de participar en la exposición que, justamente, se organizaba para estimular el orgullo francés tras la derrota en la guerra franco-prusiana: “Y a tí, ¿te invitaría yo, oh, soberbia Alemania,/ A este duelo donde la sangre jamás se derrama?/ ¡A nuestra leal llamada no has respondido,/ Temes pues entrar en campaña!/ ¡Vamos franquea el Rin,/ Poderosa Germania!/ Ven a ver al pueblo soberano./ Crees muerta a Francia, ella vive rejuvenecida,/ (...)”. *Ibidem*, p. 10 [Texto original: “Et toi, t'inviterai-je, ô superbe Allemagne,/ A ce duel où le sang n'est jamais répandu?/ A notre appel loyal tu n'as point répondu,/ Tu crains donc d'entrer en campagne!/ Allons franchis le Rhin,/ Puissante Germanie!/ Viens voir le peuple souverain./ Tu crus la France morte, elle vit rajeunie,/ (...)”].

³⁵⁶ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 329-330.

buena parte al deseo de grandeza del ser humano, es decir, a ese anhelo heroico que, según Alberto Savinio –seudónimo de Andrea de Chirico (1891-1952)–, marcó especialmente el sentir de los emprendedores decimonónicos:

“El hombre aspira a la grandeza, a la forma más engañosa, más grandilocuente, más redundante de la grandeza: el heroísmo. Cuando las circunstancias no dan cabida al heroísmo militar (el más apreciado y comprensible), el hombre se conforma con sucedáneos: pionero, explorador, constructor, empresario. Los cuales sucedáneos imitan en su totalidad (incluido el empresario), y tanto en la interioridad como en la exterioridad, los caracteres del guerrero (...). La época finisecular fue más pacífica que guerrera; pero en el seno de ese pacifismo floreció más que nunca el “guerrismo voluntario”, el “heroísmo fantasioso”, polarizado en los personajes de Jules Verne. El pacifismo se había convertido a su vez en una forma de heroísmo”³⁵⁷.

1.3.1.3. Diplomacia y geopolítica internacional.

Las exposiciones universales decimonónicas, en su fluctuar entre la exaltación de la paz y el fomento de la competición industrial y artística de los expositores de muy distintas nacionalidades, jugaron un importante papel de carácter diplomático, llegándose a afirmar con respecto a la Exposición Universal de París de 1867 que, “sin duda, este sublime espectáculo ha contribuido más a la civilización y a la concordia del mundo, de lo que podría haberse conseguido durante muchos años de labores más formales y quizás menos sinceras de los más expertos hombres de estado y más agudos diplomáticos de la época”³⁵⁸.

No hay que olvidar que, al tratarse de una celebración promovida por las élites que ostentaban el poder político y económico, estos eventos se encontraron amparados por las altas instancias del estado. Así, la participación oficial de cada nación exigía el contacto entre los comisarios locales designados por el poder político convocante y los embajadores y ministros plenipotenciarios extranjeros que actuaban en representación de los países invitados. Éstos, a su vez, designaban una comisión nacional con el encargo de organizar el proceso de selección, envío y disposición de los artículos de sus compatriotas en los palacios de las exposiciones³⁵⁹.

³⁵⁷ A. SAVINIO, *La infancia de Nivasio Dolcemare* (1941), Madrid, Siruela, 2005, p. 82.

³⁵⁸ COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 55. En este sentido, las exposiciones universales pueden parangonarse con el desarrollo del ferrocarril en la época, en cuanto promotores del acercamiento de los pueblos y, por tanto, de la *comunicación* internacional, ideal en el que se basaba el pensamiento liberal como medio de asegurar el contacto y las relaciones pacíficas entre las distintas partes del mundo. A este respecto, entre los discípulos de Saint-Simon de hacia mediados de siglo, Michel Chevalier, responsable de algunos de los habituales informes del jurado, propugnará la asociación universal a partir del desarrollo de redes y comunicaciones. HERMANN, *op. cit.* (nota 18), p. 128. Cfr. M. CHEVALIER, *Des chemins de fer en France*, H. Fournier, Paris, 1838. El ferrocarril, además de convertirse en protagonista dentro del recinto expositivo, será uno de los principales indicadores del grado de desarrollo de la *civilización* en cada estado. Según Azorín, la guía del ferrocarril Madrid-Aranjuez (Francisco Nard, 1851) aseguraba que “A los caminos de hierro (...) deberemos lo que hasta aquí no han podido conseguir ni los más profundos filósofos ni los diplomáticos más hábiles”. AZORÍN, *Castilla* (1912), Madrid, Bruño, 1999, p. 71.

³⁵⁹ Documentación de este tipo puede consultarse en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Por otra parte, en relación con la participación extranjera, es significativa a este respecto la

Además, al margen de las tensiones políticas que en el recinto expositivo se ponían de manifiesto –a veces no sólo debido a la presencia física de los productos de un determinado estado, sino también, y muy especialmente, a causa de su ausencia³⁶⁰–, los concursos internacionales del siglo XIX constituyeron el escenario perfecto para que las principales personalidades políticas del mundo –desde representantes de gobiernos republicanos hasta los de las monarquías de la Europa occidental, pasando por el zar de Rusia o el sah de Persia– dieran muestra de su amistad, lealtad o recelo. Las exposiciones se habían convertido en un fenómeno de atracción de masas y las distintas élites nacionales tampoco pudieron sustraerse al magnetismo de unos acontecimientos que ya en su época se consideraban históricos. Los apologetas del fenómeno expositivo no dudaron en servirse de la visita de las cabezas visibles de la política internacional para exaltar el carácter pacífico de los certámenes universales, aunque en sus comentarios se dejase traslucir muchas veces cierta rivalidad y una toma de partido, por ejemplo, resaltando la superioridad de alguno de los *contendientes*.

Justamente en 1855, Henri Moulin (1816-1886) destacaba la visita de la reina Victoria a París durante la celebración de la primera exposición universal francesa, algo que, según el escritor, “no se había visto desde varios siglos antes y que tal vez nunca había tenido lugar con tanta pompa y entusiasmo”³⁶¹. Sin embargo, con ese afectuoso recibimiento también se pretendía impresionar a la dignataria, en este caso por medio del esplendor, más allá de la propia exposición, de la misma ciudad de París y el ajetreo de visitantes que hasta allí se desplazaban en aquel momento (lo que no era sino un elemento más de prestigio local)³⁶². Por otra parte, los monumentos de la capital constituirían un elemento legitimador de la alianza histórica entre Francia y Gran Bretaña. Así, por ejemplo, la Catedral y la Santa Capilla, servían de testimonio, en opinión de Moulin, de “aquellos tiempos heroicos cuando los reyes de Francia y de Inglaterra se cruzaban para repeler conjuntamente a los bárbaros de Oriente”³⁶³.

El mismo príncipe Napoléon, presidente de la Comisión imperial de dicha exposición, consideró la visita de la reina Victoria como un signo de amistad y refuerzo de la alianza existente entre las dos naciones. Así lo puso de manifiesto durante su discurso ante el emperador de Francia en la ceremonia de entrega de recompensas celebrada el 15 de noviembre de 1855. El príncipe no ocultó la complicada situación generada por la Guerra de Crimea, pero se sirvió del concurso para exaltar la superioridad francesa –equiparando los triunfos en el

correspondencia entre Lord Lyons, ministro plenipotenciario de Gran Bretaña en los Estados Unidos de América, y William. H. Seward, Secretario de Estado de esta última nación. Lyons transmite al gobierno de EE.UU. las disposiciones de los integrantes de la Comisión imperial de 1862, “ansiosos por determinar qué países extranjeros estarán dispuestos a tomar parte en la exposición y por ponerse en contacto con las personas o cuerpos en los Estados Unidos que cuenten con la confianza del gobierno y mejor representen los intereses de sus potenciales expositores”. *Message from the President...*, *op. cit.* (nota 110), p. 2.

³⁶⁰ Para algunos, la novedad de Chicago 1893 fue la posibilidad de estudiar los productos alemanes, ausentes de París en 1878 y 1889, a causa de la guerra franco-prusiana y la celebración del aniversario de la revolución, respectivamente. Le Soudier, *op. cit.* (nota 237), p. 6.

³⁶¹ H. MOULIN, *Impressions de voyage d'un étranger à Paris: visite à l'Exposition universelle de 1855*, Mortain, Typographie d'Auguste Lebel, 1856, p. 30.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ibidem*, pp. 32-33.

campo de batalla con el obtenido en el recinto expositivo—, y para ensalzar la importancia de la presencia de las delegaciones extranjeras en la capital parisina, testimonio de la unidad de los países civilizados contra la *barbarie*. Es decir, a pesar de la guerra —o aún más gracias a ella—, el certamen francés pasaba a epitomizar los beneficios de la paz universal, convirtiendo la paradoja del belicismo en paradigma de la convivencia pacífica —aunque sólo fuera la de uno de los bandos. De esta forma, bien común y superioridad moral quedaban garantizados por la celebración de la Exposición Universal de París de 1855, justo cuando la crueldad de la guerra podría aparecer como grave amenaza para uno de los fundamentos más importantes de la razón de ser de estos concursos internacionales. Ni que decir tiene que el supuesto éxito de la celebración y la victoria en la contienda fueron instrumentalizados en honor de Francia y, particularmente, del emperador, al tiempo que se elogiaba el apoyo británico y de su reina:

“Hace seis meses, en la apertura de la Exposición (...) no se podía prever el éxito que acaba de coronar nuestros esfuerzos. La opinión pública estaba impresionada, ante todo, por las dificultades de la situación. Una guerra lejana y encarnizada, un asedio obstinado, sin precedentes en la historia, hacían dirigir las miradas inquietas del país hacia el exterior. Pero, en nuestra patria, las oportunidades de éxito se equiparan a la grandeza de las empresas. Vuestra Majestad persiguió tranquilamente su objetivo; sus previsiones se han cumplido; el enemigo, que contaba ya tantas derrotas como enfrentamientos con nuestra gloriosa armada, ha sido finalmente expulsado de la ciudad de Sebastopol, caída ante el valor de nuestros soldados; nuestra marina se ha apoderado de cada punto de la costa que ha juzgado útil atacar. La alianza de los pueblos unidos contra la barbarie no se llevaba a cabo únicamente en los campos de batalla; la Soberana de Gran Bretaña, mediante su presencia entre nosotros, ha dado una esplendorosa muestra de los sentimientos de la nación inglesa, y el bando militante de la civilización se ha incrementado con un pueblo pequeño por su territorio, pero grande por los elevados hechos de sus antepasados y por su futuro”³⁶⁴.

Al contrario de lo que sucedía en el extranjero y como contrapunto al terror de la guerra, la Exposición Universal de París de 1855 demostraba que, a pesar de las dificultades, “el trabajo había podido continuar, a plena luz, sus estudios y señalar las obras sobresalientes de la industria y de las artes”. La paz y el trabajo conjunto de los pueblos eran pues garantes de la civilización, de hecho, como continuaba señalando el príncipe Napoleón en su discurso:

“Las ásperas rivalidades, los odios internacionales nacen del aislamiento; a menudo basta con acercarse a los pueblos para apagar esa animadversión. En este sentido, la Exposición universal ha conseguido un inmenso resultado. De todos los rincones del globo, los visitantes han afluido a París. El espectáculo de los progresos reales cumplidos en la vía del bienestar moral y material ha desarrollado entre todos, extranjeros y franceses, sentimientos de consideración recíproca. Es así que se propaga la fraternidad de los pueblos. He aquí lo que pueden, en esta Francia restituida a su misión, la voluntad y perseverancia apoyados en el derecho que sostiene y en la fuerza que ejecuta las ideas conformes a la conciencia del país y a la verdadera opinión pública”³⁶⁵.

Uno de los apoyos más importantes a la hora de fundamentar la defensa del triunfo de la paz en las exposiciones universales del siglo XIX lo constituyó la labor del jurado internacional, el cual venía a simbolizar en parte ese trabajo conjunto y pacífico de la humanidad en la evaluación de los frutos de su trabajo. Así lo manifestaba precisamente Lord Taunton, representante del Consejo de presidentes del jurado en el certamen de 1862:

³⁶⁴ *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. lxxviii.

³⁶⁵ *Ibidem*.

“A pesar de las distintas nacionalidades representadas en los jurados, es gratificante consignar que la más completa armonía ha prevalecido durante todo el tiempo que los jueces han permanecido asociados en sus labores. La dependencia mutua e íntima alianza entre las industrias del mundo han sido ilustradas por los celosos e imparciales esfuerzos de los jurados de diferentes naciones para reconocer y premiar el mérito desplegado en las exposiciones de sus competidores industriales”³⁶⁶.

De hecho, tal y como se afirma en la carta enviada por los miembros extranjeros del consejo superior del jurado internacional –del que formaba parte el español Conde de Moriana³⁶⁷– a la Comisión imperial de la Exposición Universal de París de 1867,

“De vuelta a nuestra patria, al recuerdo duradero de nuestras relaciones con tantos hombres eminentes con los que hemos tenido el honor de compartir los trabajos, vendrá a unirse la impresión imborrable del impresionante cuadro que se ha desarrollado ante nuestros ojos (...)”³⁶⁸.

Con respecto a las visitas reales, es preciso indicar que, con motivo de este mismo certamen de 1867, se habían previsto las de las reinas de Inglaterra y España, entre otras personalidades³⁶⁹. Sin embargo, aunque según el escritor estadounidense Henry Morford el certamen fue visitado por más realeza y “casi-realeza” de la que el Emperador “o su más entusiasta chambelán” hubieran podido anticipar, sí que se produjeron importantes ausencias “cuya presencia habría contribuido materialmente a la perfección del concurso y *éclat* de la gran ocasión”; y, precisamente, entre los dignatarios que no asistieron a la celebración, Morford destacaba –y analizaba en clave de humor– las faltas del Papa de Roma, Pío IX (1792-1878); la reina Victoria; Andrew Johnson (1808-1875), presidente de los Estados Unidos de América; y el sah de Persia, Naser al-Din (1831-1896). En el octavo lugar de su clasificación de las diez ausencias más relevantes se encontraba la reina Isabel II de España, de la que justifica la ausencia “por celos de la Emperatriz, que era más hermosa que ella”³⁷⁰.

³⁶⁶ *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 552.

³⁶⁷ Propuesto al grado de oficial de la Legión de honor, junto al coronel Pedro Iruegas, director del Museo de Artillería de Madrid, y a Braulio Antón Ramírez, secretario general de la comisión española. Al grado de comendador fue nombrado el general de artillería Elorza, también miembro de la comisión española, y al grado de caballero, José de Echeverría, vicesecretario de la misma. *Vid.* “Nominations dans la Légion d’honneur”, en *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 299.

³⁶⁸ F. DUCUING, “Chronique, 20 juin”, en *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 239.

³⁶⁹ *Ibidem.* Sobre las visitas reales a la exposición de 1867, *vid.* A. MARX, *Les souverains à Paris*, París, E. Dentu, 1868. A modo de anécdota, en el banquete real del Hôtel-de-Ville del 28 de octubre, se sirvieron “patatas de España al vino de Málaga”. *Ibidem.*, p. 246. Asimismo, las visitas reales y paradas militares atrajeron al mismo Benito Pérez Galdós (1843-1920). J. L. GUEREÑA, “Galdós en la Exposición Universal de París de 1867”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios Galdosianos I*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 37-52 (43).

³⁷⁰ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 75 [Texto original: 8th. *Queen Isabella of Spain*. Certainly expected at one time. Kept at home by jealousy of the Empress, who was handsomer than she, and had once been her subject; little domestic events not necessary to enlarge upon; and General Prim”]. La ausencia de la reina Isabel II también se menciona en SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 24 [Texto original: “The records of this Exhibition will be famous to all time. The roll of its visitors literally blazes with splendour. Two Emperors and a Sultan and half-a-score of Kings came specially to see it. Princes were

A pesar de las ausencias, según el comisionado estadounidense, Elliot C. Cowdin, dos emperadores, ocho reyes, un sultán, un virrey y seis príncipes reinantes fueron huéspedes del emperador francés durante la exposición. No obstante, en su opinión, quien más interés despertó no fue ningún miembro de la realeza, sino “un hombre de ideas, un hombre de estado”: el canciller Otto von Bismarck (1815-1898), artífice de la unificación alemana³⁷¹.

Pocos años después, la Exposición Universal de Viena de 1873 seguía favoreciendo, más allá del intercambio comercial y de la circulación del saber científico y artístico, el contacto diplomático entre las principales potencias del mundo. Jonathan Coe, autor de la novela *Expo 58*, inspirada en una Exposición Universal de Bruselas de 1958 marcada por la guerra fría entre los bloques occidental y soviético³⁷², podría haberse servido de cualquier otro certamen para ambientar una trama de espionaje y romances entre personas de muy distintas nacionalidades, tal y como parece desprenderse de la siguiente noticia:

“Siguen las entrevistas de los Monarcas y de los Príncipes con motivo ó con pretexto de la Exposicion de Viena; siguen las conferencias misteriosas entre los Soberanos más poderosos, en las cuales no seria extraño que sonase el nombre de la república española; hasta el Shah de Persia se ha *deplacé*, y venido á Europa acompañado de una numerosa servidumbre, de tres de sus mujeres... y de cinco millones de francos para los gastos del viaje [*sic*]³⁷³.”

for months as plentiful in Paris as blackberries. With the exception of Victor Emmanuel, the Queen of Spain, and our own Sovereign, every crowned head in Europe was proud to pay homage at the shrine of Art and Industry”]. Llama la atención al respecto, el fenómeno señalado por Emilia Pardo Bazán con ocasión de la Exposición Universal de París de 1889, y es la expectación y entusiasmo popular que provocan las visitas monárquicas a los concursos internacionales, especialmente en los países republicanos –como los Estados Unidos de América o la Francia de años más tarde (en 1867 aún se mantiene Napoléon III en el poder). En 1889, “puede decirse que la Exposición de París necesita esa cosa eminentemente decorativa y espléndida: los reyes (...) el país republicano no sosiega anhelando el instante de que asome por allí alguna nueva testa coronada”. PARDO BAZÁN, *op. cit.* (nota 4), p. 237. El mismo Cowdin, justifica los vivas al emperador proferidos por parte de un militar compatriota suyo durante la ceremonia de entrega de recompensas de la Exposición Universal de París de 1867 como “espontáneo tributo de respeto al dirigente que estaba ofreciendo la hospitalidad del país al mundo entero”. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), pp. 52-53. Cowdin da cuenta además de las especulaciones de los parisinos y desmentidos del gobierno francés acerca de la poligamia de Abdul Aziz I (1830-1876), sultán del imperio otomano. *Ibidem*, pp. 45-46. Véase también la acogida de la Infanta Eulalia en Chicago 1893.

³⁷¹ COWDIN, *op. cit.* (nota 25), pp. 44-45. Es preciso insistir en la repercusión política de estas visitas y sus riesgos: piénsese en el intento de asesinato del zar Alejandro II de Rusia (1818-1881) por parte de un refugiado polaco, cometido en París el 6 de junio de 1867 a su regreso de la gran revista celebrada en Longchamps. MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 75 y COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 45.

³⁷² J. COE, *Expo 58*, Barcelona, Anagrama, 2015. La ambientación de obras literarias en los recintos expositivos fue habitual en el siglo XIX. Su variedad demuestra que las ferias internacionales estimularon en gran medida la fantasía de autores como Henri Rousseau, *el aduanero*. Cfr. H. ROUSSEAU, *Visite de l'Exposition de 1889. Vaudeville en 3 actes et 10 tableaux*, Ginebra, P. Cailler, 1947. Por su parte, la Exposición Universal de Chicago de 1893 generará una importante producción literaria de ficción relacionada con el certamen. *Vid.* por ejemplo, J. J. FLINN, *The Mysterious Disappearance of Helen St. Vincent, a Story of the Vanished City*, Chicago, Geo. K. Hazlitt & Co., 1895.

³⁷³ Marqués de VALLE-ALEGRE, “Revista general”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXI, 1 de junio, p. 330. Al certamen vienés asistirán el príncipe Alfonso de Borbón y su

Por otra parte, J. Franck, uno de los articulistas de *L'Exposition...*, vuelve a insistir en que las visitas de los soberanos de los distintos países participantes serían muy positivas para garantizar la paz mundial:

“Estos acercamientos de los pueblos, estas visitas soberanas, harán más en favor del progreso que todas las teorías filosóficas y sociales, y harán recular, esperémoslo, lejos de nosotros, los usos bárbaros nacidos de la guerra. Aplaudimos con todas nuestras fuerzas estas visitas, y bien esperamos que tengan consecuencias inapreciables para la paz y la fraternidad de los pueblos. Cuando los reyes hayan visitado en la Exposición la industria de sus vecinos, comprenderán que es mediante la paz, la calma, la tranquilidad y el futuro seguro que el comercio se desarrolla y enriquece el país”.

Sin embargo, en el mismo número se anunciaba la llegada a la exposición de un “cañón gigantesco” procedente de San Petersburgo, superior en dimensiones a todos los de la famosa factoría Krupp³⁷⁴.

Por cuanto respecta a España en particular, la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 proporcionará la oportunidad de consolidar sus relaciones diplomáticas con los Estados Unidos de América. No puede olvidarse que, a lo largo del siglo XIX, una serie de acontecimientos históricos había puesto de relieve el interés de los estadounidenses en las colonias españolas de Cuba y Puerto Rico. El famoso discurso del presidente Monroe en 1823, las pretensiones del general López en 1850, la Conferencia de Ostend de 1854 o la captura del vapor *Virginus* por el buque *Tornado* en 1873, aparecen reflejados en muchas de las guías y recopilaciones históricas que se publicaron con motivo de la Exposición del Centenario de 1876³⁷⁵, precisamente cuando, una vez finalizada la guerra civil española, la lucha contra la insurrección cubana pasaba a ser el objetivo principal de la política exterior de España³⁷⁶. No obstante, según la prensa, los

madre la “exreina” Isabel. F. EROSECA, “Correo de Viena, II”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXIV, 24 de junio, p. 383-386; y “Correo de Viena VI”, en *Ídem*, nº XXIX, 1 de agosto, p. 471. Al parecer, su recibimiento fue bastante frío, no sólo por parte de los representantes de la I República, sino también por las autoridades austríacas. Cfr. M. ESPADAS BURGOS, *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*, Madrid, CSIC, 1990, p. 66.

³⁷⁴ *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 9, 31 de mayo de 1873, pp. 130 y 137. En otro número de la misma publicación se hacía hincapié en la atracción que este “cañón monstruo” ejercía sobre el público por sus dimensiones. *Ibidem*, nº 24, 3 de septiembre de 1873, p. 370 [Texto original: “(...) nous nous trouvons en face des bouches béantes du canon monstre russe, qui est une des plus grandes curiosités de l'Exposition. Le cylindre gigantesque, en acier fondu, a un calibre de 305 millimètre et un poids de 40 491 kilos; il surpasse même le célèbre canon Krupp de 166 quintaux (*sic*)”]. Navarro Reverter confiesa su aturdimiento tras la contemplación de ambos cañones: “Al bajar los escalones del pabellón Krupp, aturcido aun por los cuadros y fotografías de su fábrica, y por los modelos que acababa de ver, pensé que había tocado el cañón mas grande del mundo. Me equivocaba; al llegar á la sección rusa vi despues otro mayor. *Obonkhoff* vencía á Krupp, al mismo Krupp, en dimensiones; á estas horas es probable que Krupp haya vencido de nuevo á *Obonkhoff* [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 403.

³⁷⁵ *1776-1876, Important Events of the Century*, New York, The United States Central Publishing Company, 1876; KIDDER (ed.), *op. cit.* (nota 181); TAYLOR, *op. cit.* (nota 178); *Souvenir of the Centennial Exhibition or, Connecticut's Representation...*, *op. cit.* (nota 174).

³⁷⁶ Antes de llegar a Filadelfia, se celebra en Nueva York un banquete de elevada carga simbólica: “(...) en el centro, presidiendo aquella reunion de hermanos y cubierto por la bandera nacional, un magnífico retrato de S. M. el Rey, debido al pincel de don Miguel Ortiz, excelente artista gaditano. A los

comisarios y el cuerpo de ingenieros españoles desplazados a Filadelfia fueron recibidos con todo tipo de atenciones por parte de los anfitriones³⁷⁷. Además, el 18 de febrero de 1876, el diario *La Época* publicaba la traducción de un artículo del *New-York Tribune*, en el que se desmentían los rumores que ciertos diarios americanos difundían acerca de un posible enfrentamiento militar entre Estados Unidos y España³⁷⁸.

Tras la reinstauración de la monarquía en España, la Casa real volvió a hacer acto de presencia en la Exposición Universal de 1876, dejándose ver por allí –esta vez sí– Isabel II de España, que acompañó durante la inauguración del certamen a la “primera dama”, Élisabeth de Mac Mahon (1834-1900). Henry Morford, que alude a la antigua afición de la exreina por los dulces y a su apodo de Isabel “de Bon Bon (*sic*)”, dice de ella que “probablemente ha atraído tantas miradas y causado tanta conversación como ninguna otra mujer en el mundo”. No tiene tan buen ojo Morford que piensa que la reina ya ha pasado de los cincuenta años, aunque la describe, obviamente, “gruesa” y añade que “nunca ha sido hermosa”, si bien señala que su atractivo y su fama son indudables. Por su parte, Francisco de Asís de Borbón (1822-1902), aparecía acompañando a la embajada española, de cuyos miembros Morford indicaba que parecían haber estado últimamente en West Point a juzgar por la rectitud de su apostura. Mirando al matrimonio, Morford aseguraba que “no era difícil ver cómo y por qué la rucia yegua había sido el mejor caballo a lo largo de aquel nefasto matrimonio político que, después de todo, podía haber tenido un buen resultado en un tipo tan inteligente y joven como el muchacho rey Alfonso, que se había movido con seguridad desde su ascensión, conteniendo a su peligrosa madre y prometiéndose innegablemente por amor con la colegiala Mercedes de Montpensier”. Curiosamente, la realeza española en la exposición no se limitaba únicamente a los Borbones, sino que también hizo acto de presencia “un exrey de aquel animado país”, el

sones magnéticos de la marcha Real fuimos tomando asiento alrededor de una mesa, adornada con gusto, con profusión de frutas y de flores, y lo primero que llamaba la atención era una preciosa alegoría que encabezaba el *menú* representando a España que en un bajel se dirige espada en mano contra la rebelde Cuba, después de dejar muerto el carlismo [*sic*]. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), n° XIII, 8 de abril, p. 247.

³⁷⁷ “El cuerpo de milicia (*Fencibles*), de gran uniforme, los esperaba en la Estación, y apenas divisaron el coche que los conducía, rompieron el silencio los acordes majestuosos de la marcha Real de España, que el simpático Conde del Donadío se encargó de proporcionarles el día anterior, para causar tan agradable sorpresa a nuestros soldados. Hechos los saludos de ordenanza a la bandera americana, el coronel Green, del ejército de los Estados-Unidos, presentó al digno cónsul de España D. Juan Morphy dos elegantes banderas españolas, de seda, con el escudo primorosamente bordado en el centro, como prueba de su simpatía por España, y haciéndose intérprete de los sentimientos de la ciudad hacia nuestros valientes soldados. El Sr. Morphy le contestó agradecido, pidiendo permiso para ofrecer una a aquel distinguido cuerpo de milicia, que tan galante ha sido con los españoles, para recuerdo de los soldados, y entregó la otra a uno de éstos, que la llevó ondeando por la ciudad en el paseo triunfal que dieron por las calles [*sic*]. *Ibidem*.

³⁷⁸ “Al propio tiempo que algunos diarios insertan artículos editoriales de sensación sobre el riesgo inminente de una guerra con España, y los hombres políticos de Washington discuten los efectos de semejante acontecimiento en la elección presidencial, el gobierno de aquel país está dando las mayores pruebas posibles de su confianza en que no ha de acudir a las armas para arreglar las desagradables cuestiones pendientes, marchando adelante activamente en sus preparativos para tomar parte en la gran feria que América propone al mundo. El mero hecho de la permanencia aquí de los comisionados españoles, pone en ridículo la fiebre guerrera que ciertos diarios quieren alimentar [*sic*]. *La Época*, año XXVIII (1876), n° 8.511, 18 de febrero, p. 3.

duque Amadeo de Saboya (1845-1890)³⁷⁹.

Sea como fuere, quizás el gran logro de la diplomacia española fue la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, cuando se reunieron en sus aguas un total de sesenta y siete buques, con cuatrocientos noventa y nueve cañones y diecinueve mil novecientos sesenta tripulantes –lo que, por otra parte, parecería incongruente con el espíritu del certamen³⁸⁰. No obstante, el Duque de Edimburgo, durante la celebración del banquete en honor de las escuadras extranjera, supo explicar cortésmente la razón de aquella situación tan contradictoria.

“Ningún choque personal, ningún conflicto produjo aquella aglomeración de hombres de guerra, tan vecinos unos de otros, y las escuadras se retiraron pacíficamente, justificando con su actitud la hermosa frase del Duque de Edimburgo, cuando dijo á la Reina que las escuadras habían gastado en saludarla toda su pólvora, por lo cual estaba la paz de Europa asegurada [*sic*]³⁸¹.

En cuanto a la monarquía, la presencia de dignatarios reales como los Duques de Edimburgo³⁸², el príncipe Roberto de Baviera, el príncipe Jorge de Gales o el Duque de Génova, entre otros diplomáticos y autoridades militares, brindó el consiguiente reconocimiento internacional a la Casa real española y a la exposición.

1.3.1.4. Como la vida y el dolor: obras de la paz, obras de la guerra.

El ideal pacífico que aparentemente pretendían promover las exposiciones universales del siglo XIX tuvo que hacer frente a una realidad en la que –como por desgracia siempre ha sucedido a lo largo de la historia– los conflictos nacionales e internacionales continuaban a la orden del

³⁷⁹ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), pp. 43-44.

³⁸⁰ “¡Un verdadero certamen bélico naval, en frente del certamen de la paz, del trabajo y del progreso!”. MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 64), 30 de mayo, p. 339. A pesar del impactante espectáculo que produjeron los buques, la sensación de inquietud que provocaba su presencia era inevitable y nadie podía ignorar la tensión internacional que subyacía a la celebración de la exposición: “Por otra parte, la fuerza y el coste que representan los acorazados y cruceros modernos, ¿de qué sirven en tiempo de paz, si no se lucen? Lo que es en guerra una necesidad, es en tiempo de paz lujo y ostentación. A España llegan todos esos buques como huéspedes que vienen á realizar un acto de cortesía: bien venidos sean. No creemos que aquellas banderas, reunidas en las aguas de Barcelona, lo estén de otra manera que se hallan sus diversos pabellones en el pacífico local donde cada país exhibe los productos del trabajo. Pero en realidad de verdad, en pocas ocasiones, hace tiempo, se habrán mirado con tanto recelo como ahora, unas á otras, las diferentes escuadras que van á cruzar sus saludos en el puerto de Barcelona [*sic*]”. J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XVIII, 15 de mayo, p. 306.

³⁸¹ FERNÁNDEZ BREMÓN, *op. cit.* (nota 271), 30 de mayo, p. 338.

³⁸² La Reina Regente otorgó al Duque de Edimburgo el collar de la Orden del Toisón de Oro. Los Duques, además de la ciudad condal, aprovecharon su visita a España para conocer Málaga Córdoba, Madrid, El Escorial y Toledo. Sus retratos fueron portada de *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XXV, 8 de julio, p. 3.

día³⁸³. Y es que, como decía Alfred Tennyson en su citada *Oda a la Exposición Universal de Londres de 1862*, del mismo modo que la vida lleva aparejado el sufrimiento, así las obras de la paz se mezclaban con las de la guerra en el recinto expositivo³⁸⁴.

Así, por ejemplo, a nadie podía pasar desapercibida la ausencia oficial de Rusia de la Exposición Universal de París de 1855 a causa del conflicto de Crimea. El mismo emperador Napoléon III puso de relieve la paradójica situación de tener que combatir para poder disfrutar de una paz “pronta y duradera”, convirtiendo además la *fiesta de la paz* en un llamamiento a la unidad de la opinión pública de las naciones europeas frente al enemigo, requisito imprescindible para lograr sus objetivos:

“(…) a la vista de tantas maravillas dispuestas ante nuestros ojos, la primera impresión es un deseo de paz. La paz, ella sola, en efecto, puede desarrollar aún estos destacados productos de la inteligencia humana. Debéis pues todos desear como yo que esta paz sea pronta y duradera. Pero, para ser duradera, debe resolver netamente la cuestión que ha hecho emprender la guerra. Para que sea pronta, es preciso que Europa se pronuncie; porque, sin la presión de la opinión general, las luchas entre grandes potencias amenazan con prolongarse; mientras que al contrario, si Europa se decide a declarar quién ha errado o quién tiene razón, esto será un gran paso hacia la solución. En la época de civilización en que nos encontramos, los éxitos de los ejércitos, por muy brillantes que sean, no son más que pasajeros; es, en definitiva, la opinión pública quien se lleva siempre la victoria definitiva”³⁸⁵.

El emperador convertía así la exposición en un foro de difusión propagandística de las intenciones políticas de Francia, haciendo un llamamiento a los participantes para que, una vez de vuelta en sus respectivos países, proclamaran el mensaje de una Francia que –decía Napoléon III– creía en el progreso de todos los pueblos unidos, en los que “los prejuicios nacionales tienden a borrarse” gracias al afianzamiento de las relaciones recíprocas entre ellos. La feria era pues la prueba de que “Francia no odiaba a ningún pueblo, sino que sentía simpatía por todos aquellos que como ella se mostraban defensores del triunfo del derecho y la justicia”:

“(…) decidles que si desean la paz, hace falta que abiertamente se manifiesten a favor o en nuestra contra; porque, en medio de un grave conflicto europeo, la indiferencia es un mal cálculo y el silencio un error”³⁸⁶.

De este modo, el emperador Napoleón III insistía en que la paz y la guerra debían ser a la fuerza complementarias “por el triunfo de una gran causa”. Por eso exhortaba a “forjar armas sin ralentizar nuestras fábricas, sin detener nuestros oficios” y a ser grandes tanto en las “artes de la paz como en las de la guerra”. Además, no podía faltar una alusión al apoyo divino, asegurando que debía mantenerse “nuestra confianza en Dios para hacernos triunfar en las

³⁸³ El cronista estadounidense, Howard Payson Arnold, sentencia que, por mucho que los discursos oficiales intenten prometer un futuro de paz universal, las guerras constituirán “el inevitable destino del hombre”. ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), p. 269 [Texto original: “There will probably be more to come. This, I suppose, however, is the state of man, and we must strive therewith to be content”].

³⁸⁴ A. TENNYSON, *The Poetical Works of Alfred Tennyson, Poet Laureate*, Nueva York, Harper & Brothers, 1870, p. 221 [Texto original: “(…) And mixt, as life is mixt with pain,/ The works of peace with works of war”].

³⁸⁵ *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. lxx.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. lxx.

dificultades del día y en las oportunidades del futuro”³⁸⁷. La alocución del emperador finalizaba –entre gritos de apoyo, vivas y con un concierto dirigido por Berlioz (1803-1869) en el que se interpretaron piezas de Beethoven (1770-1827), de Gluck (1714-1787), de Mozart (1756-1791), de Rossini y de Meyerbeer– destacando el papel de sus principales apoyos, el ejército, la burguesía y el clero, e intentando afianzar relaciones diplomáticas y generar una opinión pública favorable en Europa, para –como se decía– recibir el sostén “del mundo civilizado”³⁸⁸.

Llama la atención que en la siguiente gran Exposición Universal de Londres de 1862, la sección de pintura francesa iba a contar con una relevante presencia de lienzos de temática bélica y, en concreto –no podía ser menos– referentes a la reciente Guerra de Crimea, aunque sin dudar en remontarse hasta la época napoleónica. Así que, en el caso de que no lo hubieran hecho los visitantes extranjeros en 1855, al menos siete años después los artistas galos quisieron seguir dando a conocer al resto del mundo el poderío militar francés:

“En la colección francesa, la afición de la gente por la gloria militar y el orgullo que toman de ello, se evidencia en el vasto número de batallas, revistas, espectáculos militares, retratos de generales y mariscales de campo, y lienzos históricos ilustrando las heroicas gestas de armas conseguidas por los franceses en todas las épocas. Dos de los trabajos más grandes de la galería, uno del señor Isidore, y otro del señor Felix Joseph Barrias (213), describen la llegada de la armada francesa a Crimea. Muchos de los incidentes más caballerescos de las campañas rusa e italiana están vivamente descritos por los señores Rigo, Laugee, Barrias y muchos otros. Las batallas de Magenta y Solferino son los temas de ilustración favoritos”³⁸⁹.

Pero este hecho no se trató de un fenómeno aislado. Howard Payson Arnold insiste en que la exposición de Bellas Artes francesa en la siguiente Exposición Universal de París de 1867 continuó caracterizándose por la exaltación de la figura de los emperadores Napoleón y Napoleón III, especialmente gracias a sus triunfos militares:

“Bien podría haberse esperado que el gran nombre de Napoleón ocuparía un lugar prominente en la Exposición de 1867, tanto por su relación con las glorias de Francia en días ahora pasados, como por la posición del actual Emperador. Así se ha probado. No sólo en muchas otras secciones, sino especialmente en el departamento francés de Bellas Artes, encontramos un sin número de recordatorios, tanto del poderoso fallecido como de aquel del que la historia aún no ha emitido su juicio. El nombre y los hechos de cada uno han inspirado muchas pinceladas, y desde las pirámides y Borodinó, a Solferino y Malakoff, las victorias de sus mandatos, retratadas en muchos lienzos, dan a conocer al mundo la duradera fama del humilde corso y de su sucesor. Y esto no es menos aparente en la forma de los más duraderos mármol y bronce. Hay numerosos bustos y estatuas del primer Napoleón y Josefina, así como del soberano reinante y su hijo, mientras que medallones y medallas de manufactura exquisita, muchos de ellos de la ceca del *Hôtel des Monnaies* contribuyen al tributo general”³⁹⁰.

³⁸⁷ *Ibidem*, pp. lxx-lxxi.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. lxxi.

³⁸⁹ E. Mc DERMOTT, *The Popular Guide to the International Exhibition of 1862*, Londres, W. H. Smith and Son, s. d., p. 207.

³⁹⁰ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), p. 286. Howard Payson Arnold destaca, entre otras obras, *Le Prince impérial et le chien Néro*, realizada por Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) en 1866 y hoy perteneciente a las colecciones del Musée d’Orsay. Además, informa de la presencia de la escultura de Eugène Guillaume (1822-1905), *Napoléon I^{er} en empereur romain* –que ocupaba al atrio de la villa pompeyana

Lo mismo sucede en la Exposición Universal de Viena, aunque en este caso en la sección alemana de pintura, donde, en palabras del jurado Maurice Cottier (1822-1881), “se encuentra a Moltke casi en todas las salas”, en referencia a la abundante presencia de retratos del mariscal Helmuth von Moltke (1800-1891) bajo cuya dirección Prusia había derrotado a Austria en 1866 y a Francia en 1870³⁹¹.

En definitiva, la sombra de los conflictos internos y los enfrentamientos internacionales continuó planeando sobre las celebraciones de la *civilización* y el *progreso* a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX. José de Castro y Serrano, justificando el retraso de los distintos participantes a la hora de montar sus exposiciones en el certamen parisino de 1867, recordaba que, ante cualquier reproche del emperador Napoleón III, cualquiera de los países invitados hubiera podido justificar su retraso,

“Porque Inglaterra se hubiese adelantado a contestar: -‘Señor, yo he tenido fenianos en Irlanda y hambre en el país de Gales’; -y Rusia hubiera dicho: -‘Yo he tenido una cuestión en Oriente, que me quitaba el sueño’; -y Austria habría replicado: -‘Prusianos é italianos me pusieron guerra de exterminio’; -y Roma añadiría: -‘Yo necesité mi tiempo para precaver las asechanzas de los enemigos de la Iglesia’; -y los Principados del Danubio: -‘Yo he cambiado de rey’; -y Turquía: -‘Yo estoy a punto de perder mi integridad’; -y los Estados-Unidos: -‘Una guerra civil me amenazaba’; -y la América toda: -‘Yo me desgarraba en convulsiones fraticidas’; -y China y el Japón: -‘Me invadieron’; -y en el centro de la Europa culta todos los Estados alemanes habría gritado: -‘Nosotros no sabíamos lo que íbamos a ser’; -y, hasta la pobre España nuestra, suspirando, porque sus desdichas ni siquiera pueden gritarse, hubiera murmurado: -‘Yo presencié dos sublevaciones increíbles, y sufrí peste y ahora sufro paralización y casi hambre’. -Estas y otras muchas parecidas voces y lamentos se hubieran levantado del fondo de las cajas cerradas que guardaban todavía la materia exponible, si el emperador Napoleón, en vez de callarse con prudencia, hubiera hablado con altanería [*sic*]”³⁹².

Precisamente, el estadounidense Howard Payson Arnold, iba a dar cuenta de cómo, a pesar del carácter filantrópico de dicho concurso internacional de 1867...

“En este filantrópico edificio se iban a concentrar hombres venidos desde los confines de la tierra, e iban a discutir, disertar, y conferir sobre todo tipo de planes para provecho de la raza; China iba a darse la mano con Perú; Japón, no consciente de los infortunios de sus primeros embajadores en manos de los

del conocido como Príncipe Napoleón. Un modelo en cera de 1858 se conserva también en el Musée d’Orsay. No obstante, la escultura de Napoleón I que más éxito obtuvo en 1867, “constantemente rodeada por una multitud de admiradores” fue la del italo-suizo Vincenzo Vela (1820-1891), representando los últimos días del emperador. *Ibidem*, pp. 287, 288 y 295. Cfr. VV. AA., *Musée d’Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, París, 1986.

³⁹¹ M. COTTIER, *Exposition universelle de Vienne en 1873. Section française. Rapport sur les beaux-arts*, París, Imprimerie Nationale, 1875, p. 47. Por supuesto, tampoco faltaba el retrato del emperador Guillermo I (1797-1888). Quizás este predominio de la retratística oficial suplía la falta de cuadros que aludieran directamente a las batallas ganadas por los vencedores de la guerra. Al menos, tal y como relata Francis David Millet (1848-1912), era una “grata decepción” comprobar que este tipo de obras eran “comparativamente insignificantes” en la sección alemana. F. MILLET, “Fine Arts in the Present Time”, en HILL (ed.), *op. cit.* (nota 74), p. 186. Por otra parte, en la universal de París de 1878, se llegaron a prohibir los cuadros acerca de la Guerra franco-prusiana. SÁNCHEZ GÓMEZ, *op. cit.* (nota 139), p. 196.

³⁹² J. de CASTRO y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867, p. 2.

neoyorquinos, iba a postrarse ante América; y los toros y osos londinenses iban a discutir economía política y reformas financieras con los canguros australianos y los cocodrilos egipcios. Tal fiesta del amor imperial y enorme mosaico de beneficencia terrestre iba a ser esto”³⁹³.

...comenzaba a infundirse la sospecha de que las exposiciones universales, en su exaltación de la paz, no hicieran sino llevar aparejadas consigo el estallido de nuevas guerras:

“En este momento, mientras el ósculo de la paz está deambulando por esta ciudad, y todo el mundo está preparándose para cantar el Aleluya en cincuenta lenguas diferentes, fuera de estos términos sagrados, se está empezando a gritar ‘¡A vuestras tiendas, Oh, Israel!’³⁹⁴, y por toda Europa las naciones están fabricando rifles y todos los tipos de medios que el ingenio humano puede inventar para acortar las vidas de la población excedente. Desde 1851 hemos tenido seis o siete grandes exposiciones y otras tantas guerras, y la gente de forma muy natural comienza a preguntar si unas y otras guardan una relación de causa-efecto. Muchos manifiestan la esperanza de que esta será la última, de manera que tanto más parece ser la precursora de un diluvio militar europeo general. ‘*Quousque tandem, Catilina!*’^{395,396}.

Que la guerra parece ser una “enfermedad” de la que el ser humano no se repondrá nunca, es una afirmación que mantiene Louis Simonin (1830-1886), precisamente cuando describe la sección española en la Exposición Universal de París de 1878. Ya dos años antes, en Filadelfia, España había expuesto una serie de maniqués vestidos con uniformes militares en su Pabellón del Gobierno (fig. 62), que parece vuelven a jugar un papel de gran trascendencia en el citado certamen parisino. Según Simonin, junto al material armamentístico de la fundición asturiana de Trubia –otro habitual en el departamento hispano de los concursos internacionales decimonónicos,



Fig. 62, *Spanish Building* (detalle), CEDC c021632, en The Free Library of Philadelphia. Centennial Exhibition Digital Coll.

“Ella [España] despliega con orgullo y hace desfilar delante nuestro toda una falange de hombres de guerra: artillero, húsar, soldado de infantería, lancero, cazador, carabinero, bombero, minero; están todos allí, todos, como si se temiera una invasión. ¡Hay incluso un niño de tropa, un guardia civil, un guardia real, un alabardero! Todos estos bravos maniqués deben reírse a gusto de encontrarse allí reunidos, a pie, a caballo, delante de la masa estupefacta que los admira y los contempla; pero a todos los pueblos les gusta jugar al soldado, es una enfermedad que no se curará nunca”³⁹⁷.

³⁹³ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), pp. 266-267.

³⁹⁴ Cita del primer *Libro de los Reyes*, capítulo 12, versículo 16.

³⁹⁵ “Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?” (“¿Hasta cuándo abusarás de nuestra paciencia, Catilina?”). Referencia a la famosa sentencia con que da inicio la primera catilinaria de Cicerón, pronunciada ante el Senado romano el 8 de noviembre del año 63 antes de Cristo. *Cicero against Catiline. First Oration*, Toronto, J. E. Wetherell, 1886, p. 1.

³⁹⁶ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), p. 268. Arnold advierte del armamento que poseen Prusia, así como Francia y el resto de Europa. Ya se vislumbra a corto plazo una guerra francoprusiana. *Ibidem*, p. 270.

³⁹⁷ L. SIMONIN, “Les sections étrangères”, en *L’Art et l’Industrie de tous les Peuples...*, *op. cit.* (nota 5), p. 463. De hecho, en 1878 no sólo se exhibían maniqués sino que se decidió que los soldados de cada país custodiaran sus propias secciones, asegurándose que “España es la nación que mejor ha realizado la idea”. *Les merveilles de l’Exposition de 1878*, *op. cit.* (nota 140), p. 266.

Precisamente, durante la celebración de la Exposición de Universal de Barcelona de 1888, la citada presencia de los buques de las potencias extranjeras en las aguas del puerto de la ciudad condal con motivo de la inauguración oficial del certamen va a despertar las sospechas y recelos de algunas naciones, dando lugar a una situación contradictoria, pues la celebración de la fiesta de la paz no hace sino poner de manifiesto la inestabilidad latente en el panorama político internacional. El mito de la exposición universal como celebración pacífica de los logros conseguidos por la humanidad, no ha podido ocultar el grado de desconfianza general que caracteriza la práctica política:

“(…) acaso sea lo más curioso de este acto colectivo de cortesía internacional el haber dado motivo, no ya á desconfianzas de algún corresponsal, sino á temores serios no disimulados y antes bien demostrados públicamente por el Gobierno de Turquía, que ha tenido la idea y acaso tome la precaución de prepararse á la defensa de Constantinopla, estableciendo en sus cercanías un formidable campamento atrincherado. Los españoles, á decir verdad, nos hemos sorprendido de que la Exposición de Barcelona pueda contribuir, siquiera sea indirectamente, á alterar la paz de Europa: no lo creemos; no nos cabe en la cabeza, y nuestro Gobierno, por su parte, ha invitado, con buen acuerdo, al de Turquía á enviar sus buques de guerra al pacífico y hermoso simulacro naval que se prepara. Pero esos rumores siniestros que alarman á un Gobierno bien enterado de la política europea; que son difundidos por periódicos ingleses de gran importancia, y tomados en consideración por la prensa francesa, coincidiendo con la alarma que se ha producido en la capital de Inglaterra ante el hecho recientemente revelado por un discurso, de que el reino británico, centro del poder marítimo del mundo, no está bien garantido contra un ataque exterior contra sus actuales defensas; todo esto ¿no merece ser tomado en alguna consideración por el cronista que observa atentamente todo lo que sucede, y sabe que aun en lo absurdo que se cuenta hay casi siempre un fondo de verdad? (...) Todo esto ¿no prueba por lo menos un gran fondo de desconfianza, y un estado de cosas peligroso entre las diversas nacionalidades que envían sus buques á las aguas de Barcelona? [sic]”³⁹⁸.

El mismo Bremón daba cuenta del conflicto que durante esa época se generaba entre nacionalismo y cosmopolitismo, y que explicaría esta contradictoria dualidad de sentimientos encontrados en el contexto de los certámenes internacionales: la exaltación de una paz universal que no puede evitar superar los conflictos provocados por la divergencia de intereses nacionales. Así pues, mientras Bremón publicaba su reflexión sobre la progresiva tendencia que parecía encaminar a la humanidad hacia el “federacionismo” como resultado del desarrollo de los medios de transporte y comunicación, se agudizaba el sentimiento regionalista –tal vez como aún hoy se intensifica como reacción al proceso globalizador:

“La idea de la patria y el cosmopolitismo riñen hace muchos siglos, y lucharán siempre entre los hombres. Aquella los separa en grupos ó naciones; el segundo los une; la primera es un sentimiento; la contraria es un acto de reflexión: ¿cuál vencerá al cabo? Lo que la necesidad concluya por imponernos a todos. ¿Se realizará el gran sueño de la federación humana? La verdad es que en este siglo se han dado pasos gigantescos hacia ella, con los cables y telégrafos, la red de ferrocarriles que liga con arterias comunes á los pueblos, la unión postal, la compenetración del crédito, las suscripciones filantrópicas, los congresos y exposiciones de todo género. Pero así como en cada familia luchan los intereses individuales, y en cada nación los provinciales, dividirán siempre á los hombres los egoísmos sublimes de raza ó de nación. (...) prueban, con cierta resurrección del regionalismo en España y aún en Italia, que á la oleada cosmopolita se opone un reflujo nacionalista, siguiendo el vaivén de la lucha tradicional [sic]”³⁹⁹.

³⁹⁸ FERNÁNDEZ BREMÓN, *op. cit.* (nota 380), 15 de mayo, p. 306.

³⁹⁹ J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XXXVII, 8 de octubre, p. 194.

No obstante, incluso cuando la cruel realidad se muestra más adversa a los intereses de los organizadores de las exposiciones universales, su celebración llegará a justificar hasta las incongruencias más palmarias de su planteamiento, llegando a restarse importancia a los conflictos armados del momento en pro de sus intereses mercantiles. El desarrollo del comercio y el paulatino impulso que recibe el fenómeno turístico gracias a los concursos internacionales del siglo XIX, se emplearon como atenuante de las amenazas que ponían en riesgo al mundo *civilizado*. Así ocurre en 1862, cuando se menosprecian las guerras de Crimea e Italia (1859-1861) en nombre de los intereses del librecambio y la expansión capitalista, entre cuyos objetivos se encontraba el estímulo del turismo. Éste comenzaba a considerarse un sector económico estratégico para los estados occidentales gracias, especialmente, al impulso dado al desplazamiento de viajeros extranjeros a las islas británicas por la *Great Exhibition* de 1851:

“(…) a pesar de las guerras rusa e italiana, ambas acaloradamente contestadas, pero más rápidamente concluidas que cualquier otra guerra anterior iniciada a escala similar, el optimizado tono de sentimiento entre las naciones de Europa y entre sus gobiernos, y que nos ha permitido organizar la primera Exposición internacional en 1851, ha sido aún más y más rápidamente acrecentado desde ese momento por la influencia de la Exposición francesa de 1855. El grandísimo aumento del número de extranjeros que visitaron Inglaterra en 1851 más allá de los que lo hicieron cualquier otro año anterior, y el incremento anual desde esa fecha, es por sí mismo prueba de gran valor (...) En un período tan corto como diez años, no es tan difícil demostrar progreso como derivar ese progreso hacia su correcto curso. Debemos, entonces, alegrarnos de decir que, coincidiendo con la adopción por nuestra parte de esos sentimientos liberales que originaron el primer proyecto de una Exposición Internacional y su aceptación por los países extranjeros, tenemos un aumento firme y muy decidido del comercio y la interacción entre los varios países de Europa y el mundo. Vemos la desconfianza que se mostró de forma inconfundible en el extranjero ante nuestras justas y honestas intenciones, cuando se invitó a cooperar por primera vez en 1851, sustituida por la más completa confianza en 1862 y el número de extranjeros casi doblado”⁴⁰⁰.

No obstante, no siempre se van a intentar eclipsar las contradicciones inherentes a los propios certámenes universales poniendo de manifiesto sus muchas otras ventajas, sino que las mismas armas exhibidas van a contribuir a la riqueza común de todas las naciones. Así, por ejemplo, la importancia de la industria armamentística en la Exposición Universal de París de 1867, se refleja, incluso, en el informe del jurado internacional, cuando se alaba el acero de la compañía Berger de Witten-sur-Ruhr que “se aplica principalmente a no fabricar más que aceros destinados a material de guerra”, los cuales “se venden en todos los países donde los derechos demasiado elevados no suponen obstáculo”. Afirmación bastante clara y que permite hacerse una idea de la variedad de intereses que se escondían tras la defensa de la supresión de aranceles aduaneros que defendía el pensamiento librecambista⁴⁰¹.

Por otra parte, es indiscutible que la guerra es uno de los peores desastres que puede experimentar una sociedad, y que sus consecuencias son devastadoras desde todos los puntos de vista. Sin embargo, se da la paradoja de que esta corriente ideológica, en ocasiones, no duda en servirse de la dominación militar para imponer la paz (o, como se ha dicho, “unidad de sentimiento”) que conviene a sus intereses. A este respecto son de especial interés las palabras de Henry Morford, poniendo de relieve la hipocresía de las dos principales potencias organizadoras de los certámenes universales, Gran Bretaña y Francia; y acusándolas de declarar

⁴⁰⁰ HAWES, *op. cit.* (nota 93), p. 454.

⁴⁰¹ CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol. V: Groupe V, Classe 40, p. 368.

la guerra y proclamar la paz universal alternativamente, en función de sus propios intereses; algo que, en opinión del escritor estadounidense, no es sino una anomalía más de un “momento de transición”:

“Una teoría de moda, a día de hoy, es que los triunfos de la paz son más duraderos que los de la guerra, y que construye mejor quien construye con los martillos y las palas de su gente, que con sus bayonetas. Una teoría de moda, pero sólo parecen practicarla aquellos que tienen la mejor de las excusas para mantener el credo opuesto. Inglaterra ha sido el *bull-dog* de las naciones, siempre en armas, y ganando y reteniendo más a través del uso de las mismas que todos los demás países juntos; sin embargo Inglaterra, dirigida por la espléndidamente práctica y humanitaria mente del último Príncipe Consorte, abrió a las naciones, en 1851, el sistema de maridaje mundial y humanización de las exposiciones industriales internacionales, seguida de una segunda y complementada con ese magnífico dije privado, el Palacio de Cristal de Sydenham. De ningún dirigente del siglo se ha mantenido que necesitaba a Marte como su mano derecha hasta tal punto como del actual Emperador de los franceses; nadie ha sido por tanto tiempo y de manera constante sospechoso de intenciones hostiles en toda dirección; nadie ha sido tan vigilado y reprobado en ese único aspecto; no obstante, él es quien ha dado el segundo gran paso en este progreso industrial internacional, poniendo en marcha y desarrollando una exposición que no hace sino sombra a las inglesas. Una anomalía, ciertamente; pero ¿qué gran acontecimiento de este período de transición *no* es una anomalía?”⁴⁰².

En consecuencia, tanto la situación política nacional e internacional, como la exposición de armas y material armamentístico dentro del recinto universal, suponían una clara contradicción con el espíritu de exaltación de la paz que mantenían los concursos decimonónicos. También resulta sorprendente el hecho de que la ciencia y el arte, tan ensalzadas en el contexto de los certámenes internacionales, vayan a ser íntimamente ligadas al desarrollo de la industria bélica. Así ocurre con motivo de la Exposición Universal de París de 1855, cuando, en un intento patriótico de reivindicar la historia y la industria nacionales, se asegura que fue “en un momento solemne (a raíz de la Revolución francesa), estando la patria en peligro, cuando se inauguró realmente la alianza de las artes y de la ciencia”. A partir de entonces, las instituciones creadas por la Revolución –como el Conservatoire des arts et métiers, fundado en 1794– “no hicieron más que cimentar y volver más íntima” dicha alianza⁴⁰³. El argumento de la *defensa propia* constituirá, pues, otra de las coartadas que justificarán la presencia de las armas en las ferias decimonónicas.

En efecto, su cada vez mayor protagonismo no pasará desapercibido. En el certamen londinense de 1862, el francés Henri Tresca (1814-1885) criticaba su exposición en la nave principal, poco adecuada para una celebración del género:

⁴⁰² MORFORD, *op. cit.* (nota 47), pp. 26-27. Sin embargo y con respecto a Napoléon III, Morford añade que a pesar de sus contradicciones y frente a los que le acusaban de querer disimular la disposición de Francia ante un conflicto inminente, de querer perpetuarse en el poder y de pretender beneficiar a los especuladores parisinos, había conseguido sus objetivos como todo dirigente político que mira por sus intereses y el de su país, consiguiendo importantes resultados. *Ibidem*, p. 27 y ss. Morford advertirá más adelante del gusto de los franceses por “jugar a ser soldados en todas partes”. *Ibidem*, p. 146.

⁴⁰³ *Des arts industriels et des expositions en France...*, *op. cit.* (nota 42), pp. 81-82 [Texto original: “C’est dans un moment solennel, alors que la patrie était déclarée en danger, que (...) la science trouve le moyen d’armer et d’équiper les défenseurs de la patrie. –On doit également au Comité de Salut Public l’établissement des premiers télégraphes, inventés par Claude Chappe (...) Les institutions, créées par la révolution, ne firent que cimenter et rendre plus intime cette alliance de la science et des arts”].

“(…) No le haríamos más que un serio reproche, que es esta multitud de cañones y de máquinas de guerra que, con todo lo admirables que puedan ser, estarían mucho mejor situados, en nuestra opinión, en los arsenales antes que en las exposiciones industriales”⁴⁰⁴.

También en 1862, el *Athenaeum* llamaba la atención sobre el cambio que se había producido en el nuevo palacio de la exposición con respecto al Crystal Palace. La introducción de las armas de guerra en el recinto expositivo londinense podía entenderse como el fin de un sueño de “paz universal” y es que, según dicha publicación, desde modelos de acorazados a potentes máquinas de guerra, es decir, “las más terribles máquinas de destrucción”, hacían acto de presencia en el concurso internacional de aquel año. No obstante, el *Athenaeum* comienza su reseña indicando que “una década nos ha traído nuevas artes para servir a nuevas necesidades”⁴⁰⁵. A este propósito no hay que olvidar que la guerra de Italia había obligado a retrasar aquella misma exposición, que en principio había sido prevista para un año antes, de manera que coincidiera con el décimo aniversario de la *Great Exhibition*⁴⁰⁶. Al mismo tiempo, también hay que tener presente que por aquellas fechas tenía lugar la Guerra de secesión:

“Los Estados Unidos no figuran en este cuadro más que por una cifra completamente insignificante y que sólo explica la terrible lucha en la que se han implicado de forma tan viva. Mientras que sus ejércitos se destruyen los unos a los otros en una guerra fatal, todas las preocupaciones industriales duermen, y la industria de Europa es doblemente solidaria con la crisis, porque a la vez es privada de las materias primas que le son indispensables y de las salidas sucesivamente abiertas a estos productos manufacturados”⁴⁰⁷.

Pero si en unas exposiciones las ausencias o la escasa representación de ciertos estados eran muy significativas y revelaban contradicciones inherentes al propio fenómeno expositivo, en otras, la destacada presencia de una nación también podía conllevar en su reverso la imagen latente de la destrucción. De ahí, por ejemplo, el interés de la Cámara de comercio de Nueva York en enviar un notable contingente de expositores a la Exposición Universal de París de 1867, para proyectar una idea de prosperidad y avenencia de los Estados Unidos de América tras su enfrentamiento fratricida, mejorando la impresión producida en Londres en 1862⁴⁰⁸. Sea

⁴⁰⁴ TRESCA, *op. cit.* (nota 94), p. 16.

⁴⁰⁵ *The Athenaeum, Journal of Literature, Science, and the Fine Arts, January to June, 1862*, Londres, John Francis, 1862, p. 594 [Texto original: “A decade has, indeed, brought us new arts to serve new necessities. Here (...) lies the model of the Warrior, –here is Bessemer steel, (...) –here are the Armstrong, Whitworth and Blakeley guns, with all the former’s terrible apparatus; and huge plates of ship’s armouring smashed through and through by solid shot or shell, flying with force undreamt of eleven years since. In 1851 we dreamed of universal peace; and it was proposed –so out of favour was god Mars –to expel all his paraphernalia as unworthy of a temple dedicated to peace. Here, on the contrary, the most terrific engines of destruction are conspicuous (...)”].

⁴⁰⁶ *Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862 to the Right Hon. Sir George Grey...*, *op. cit.* (nota 114), p. xiv.

⁴⁰⁷ TRESCA, *op. cit.* (nota 94), p. 13.

⁴⁰⁸ *Remarks of Mr. Elliot C. Cowdin in the Chamber of Commerce of New York, Friday, January 12, 1866*, Nueva York, Baker & Godwin, 1866, p. 4 [(...) the peculiar national importance, both political and financial, of the proposed Exposition, in exhibiting to the Governments and the peoples of Europe, the natural and industrial resources of the American Union, now happily restored”]. Declaración de Samuel B. Ruggles, integrante del comité de la Cámara de comercio para la exposición de 1867.

como fuere, el fantasma de la guerra se dejaba ver una y otra vez en cada certamen universal, haciendo que se tambalearan los pilares en los que se fundamentaba su celebración⁴⁰⁹.

En la misma línea, el *Art Journal* de 1862 insistía en el desvanecimiento de muchas de las profecías originadas por la exposición de 1851⁴¹⁰. Como se ha visto, este tipo de certámenes presentaba un importante componente mesiánico que insistía incesantemente en el inicio de una nueva época de paz y bienestar. En esta ocasión, el *Art Journal* no dejaba de confiar en el comienzo de otra era en la historia británica, aunque de sesgo contrario a la anterior:

“Esta Exposición marca otra época en nuestra historia nacional. La de 1851 fue proclamada con grandes esperanzas y su exitosa consumación fue revestida con la floreada retórica de la profecía. Por medio de su potente conjuro los triunfos de la guerra fueron ensombrecidos por más nobles victorias, y ese jubileo de las Naciones iba a ser el amanecer de mayores glorias, junto con una paz perpetua. Estas visiones eran tan maravillosas como ‘manzanas de oro en fuente de plata’, pero, ¡por desgracia para los profetas!, sus aspiraciones y predicciones se esfumaron como ‘el chisporrotear de las espinas’; y, en lugar de guiar hacia el reino de amor universal, las naciones marcharon desde ese templo de la Concordia hasta el santuario de Jano. La decepción disminuyó el entusiasmo y muchos de los que saludaron la anterior Exposición están dispuestos a dudar de los promesas y propósitos de su sucesora”⁴¹¹.

Así pues, al hacerse cada vez más ostensible el carácter bélico de las naciones participantes en las *fiestas de la paz*, se disipaba cualquier duda acerca de su verdadera condición: su exhibición debía entenderse como un alarde de orgullo y patriotismo. Se acaba de hacer referencia a la guerra civil estadounidense que afectó a la delegación del país en 1862 y a cómo se instó desde las instituciones locales a promover el nacionalismo de los expositores para mejorar la imagen de la Unión en el certamen parisino de 1867. Pues bien, en el encuentro especial que mantuvo la Cámara de comercio de Nueva York en enero de 1866, uno de los integrantes de su Comité, el citado Elliot C. Cowdin, exaltaba la superioridad de la nación amparándose precisamente en una superioridad militar que, tras el triunfo de la guerra, venía a garantizar también la paz –y eso sin contar con la apropiación que hace de todo un continente:

⁴⁰⁹ Así mismo ocurre con los modelos de navíos de guerra como, en el caso de España y a pesar de haber sido construidas en astilleros extranjeros, los de las fragatas Numancia y Victoria. Estas maquetas se convertirán en un elemento de prestigio internacional que, a su vez, hace ostensible la preocupación de las distintas potencias por el reforzamiento de su poder militar naval. E. F. MONDY, “Shipbuilding &c.”, en *Reports of Artisans, selected by a Committee appointed by the Council of the Society of Arts to visit the Paris Universal Exhibition, 1867*, Londres, Bell and Daldy, 1867, parte I, p. 281.

⁴¹⁰ En 1851, el poema *La Exposición como podría haber sido en el pasado, por un discípulo del retroceso* y su correspondiente ilustración en la revista satírica *Punch*, ironizaba recreando una exposición en la Gran Bretaña medieval, en la que se expondrían instrumentos de tortura, expolios de guerra, armas de todo tipo y en la que incluso se celebrarían torneos. *Punch*, vol XX (enero-junio de 1851), p. 208. [Texto original: “(...) Instedd of goodes and handiwork, sent here from foreign partes,/ Thereat wolde have been bowes, and bills, and pikes, and speares, and darts;/ And diverse welthe, no doubtte, as well, fetched hither from afar;/ But, marrye! all the spoyle of foes that we had slayne in war (...)”].

⁴¹¹ J. STEWART, “The International Exhibition –Its Influences and results”, en *The Art Journal... 1862, op. cit.* (nota 106), p. xii [Texto original: “The potsherds of failure may strive with the prophets of success”]. A su vez, el texto hace referencia a *Proverbios* 25: 11 [“apples of gold in pictures of silver”]; y *Eclesiastés* 7: 6 [“cracking of thorns”].

“La última Guerra nos ha dado a conocer al mundo y el uno al otro; ha reivindicado el carácter de nuestras instituciones y asegurado su permanencia. Somos la rama más extensa de la gran raza comerciante y luchadora, y ahora nos queda mostrar que somos incluso más grandes en la paz que en la guerra. Un continente es nuestro entre Europa y Asia, una posición útil y de control estratégico, respectivamente. Coronada con las victorias de la guerra y ocupando tal posición, ¿temeremos algún conflicto?”⁴¹².

Cowdin ya no disimulaba siquiera el papel de la industria armamentística de los Estados Unidos de América y la parte que esta jugaba en la proyección de la imagen de prestigio del país en el extranjero, particularmente, en el recinto de las exposiciones universales y junto al resto de bienes de consumo, útiles y maquinaria productiva:

“Decidme, si podéis, ¿qué nación es capaz de competir con los Estados Unidos en la variedad y valor de los productos de la Tierra; su maíz, su algodón, su trigo, su arroz, su cobre, su carbón, su plata, su oro, su petróleo, su hierro? ¿Qué nación puede competir con nosotros en útiles de guerra, rifles, *revolvers* y cañones? ¿En imprentas, estufas y vagones? ¿En máquinas que ahorran trabajo y en asombrosas invenciones de todo tipo?”⁴¹³.

Como consecuencia lógica del papel cada vez más importante que juega el armamento en los concursos internacionales, las sociedades internacionales de atención a los heridos de guerra organizarán muestras completas con todo el material de ayuda humanitaria empleado en los conflictos bélicos, como, por ejemplo, la presentada en esta misma Exposición Universal de 1867, de la que los reyes de España y el príncipe de Asturias eran patrocinadores junto a los emperadores de Francia y otras distinguidas personalidades. En la reseña de Ducuing, en la que se da cuenta de la adopción de la bandera de la cruz roja sobre fondo blanco en el Congreso internacional de Ginebra, además de la trascendente contribución de Henri Dunant (1828-1910) a la formación de la *Sociedad internacional de socorro a los heridos militares de tierra y de mar*, se pone de manifiesto la contradicción entre esta exposición y la vecina del Ministerio de la guerra de Francia⁴¹⁴. Además, cabe mencionar la “curiosa” colección de fotografías y obras concernientes a las guerras de los Estados Unidos de América, Alemania e Italia⁴¹⁵.

Pocos años más tarde, a propósito de la Exposición Universal de Viena de 1873, el español Juan Navarro Reverter admite el terror que infunden las máquinas de guerra exhibidas por Gran Bretaña, al mismo tiempo que reflexiona sobre aquella dimensión del *progreso* que convierte la

⁴¹² *Remarks of Mr. Elliot C. Cowdin...*, *op. cit.* (nota 408), p. 6.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 5-6.

⁴¹⁴ F. DUCUING, “Sociétés internationales de secours aux blessés militaires”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 145. Esta paradójica complementariedad de industria armamentística y sanitaria será habitual en otras exposiciones: con respecto a Viena 1873 *vid.* MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 57; y A. RUPPNER, “Report on Medicine and Surgery”, en R. H. THURSTON (ed.), *Reports of the Commissioners of the United States to the International Exhibition, held at Vienna*, Washington, Government Printing Office, 1876, vol. II: Science; Education, pp. 5-6. Ruppner también hace referencia al Sanitary Pavilion, donde ondeaba la bandera de la Cruz Roja y en el que participaba, entre otros países, España. *Ibidem*, pp. 13-14.

⁴¹⁵ DUCUING, *vid. supra*, p. 143 [Texto original: “On a eu soin de réunir aussi une collection curieuse de photographies et d'ouvrages contenant les plus instructifs et intéressants détails sur les résultats obtenus dans les guerres des États-Unis d'Amérique, de l'Allemagne et de l'Italie”].

dialéctica entre invención y necesidad en un círculo vicioso al servicio de la destrucción de la humanidad. Mientras las sociedades perfeccionan sus mecanismos de defensa, el ingenio humano se esfuerza en idear nuevos medios para destruirlas:

“En el interior de un pabellon contiguo, leo los nombres de *W. Armstrong, Chus Commell, J. Brown*, tres filántropos que funden cañones. Allí los hay de todas clases. Uno de ellos colocado sobre la banda de un buque, y otro sobre un fuerte, aterran por sus dimensiones. Sus proyectiles causan horror. Las aletas que sobresalen en su superficie, encajan entre las aristas helicoidales interiores del monstruo de acero, y al salir huyendo de la expansion de la pólvora, con sus dos movimientos de traslacion y de rotacion, taladra murallas formidables y corazas tremendas. Siempre armonías; á nuevo blindaje nuevo proyectil. ¿Cuándo terminará esta progresion, que empieza en la bombarda y llega al Krupp? Las ametralladoras, hermosas piezas por cierto, estaban en el fondo como avergonzadas del éxito que obtuvieron en la última guerra franco-prusiana [*sic*]⁴¹⁶.

A base de exponer armamento en el santuario de la paz, parece que hasta la guerra ha de tener un aspecto positivo en la poderosa sociedad occidental decimonónica que dedica su esfuerzo a la inmediata solución de problemas y satisfacción de las necesidades del individuo. Así, refiriéndose justamente a Krupp, Navarro se pregunta:

“¿Qué importa que perfeccione los instrumentos de guerra? La guerra es hija de las pasiones humanas, no de los instrumentos con que se hace. Cuanto mas se perfeccionen estos, tanto mejor; menos duran las guerras, más pronto se vence ó se es vencido. Bajo este punto de vista, Krupp es también un bienhechor de la humanidad; disminuye el mal, porque acorta su duración [*sic*]⁴¹⁷.

Sea como fuere, el interés público que comienza a despertar la guerra en una época en la que las exposiciones de todo tipo y de todo ámbito adquieren una popularidad inaudita, así como la manera en que este interés bélico se convierte en un instrumento de estimulación patriótica, puede verificarse a través de la cultura visual del momento: al margen de la omnipresencia de la guerra en los departamentos armamentísticos o, incluso, en los de Bellas Artes, las vistas panorámicas distribuidas en las sedes editoriales así como las muestras adicionales organizadas específicamente con el fin de reunir el material relacionado con un determinado enfrentamiento también dan buena prueba de ello. Coincidiendo con la apenas citada Exposición Universal de Viena de 1873, la representación a vista de pájaro de los principales puntos de interés de la guerra franco-prusiana para seguir el proceso contra Bazaine⁴¹⁸ podía adquirirse en la oficina del

⁴¹⁶ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 209.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 399. No obstante, Navarro advertirá de que “quien siembra vientos recoge tempestades”. *Ibidem*, p. 410. Sobre la exposición militar en Viena, *vid.* F. EROSECA, “Correo de Viena, XIV”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXVII, 1 de octubre, p. 603. Durante este certamen, cabe destacar la exposición del tren sanitario enviado por la Société française de secours aux blessés militaires. *Vid.* “La ville de Paris à l’Exposition de Vienne”, en *Moniteur de l’Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, nº 1, 10 de mayo de 1873, p. 9.

⁴¹⁸ François Achille Bazaine (1811-1888), mariscal francés acusado de haber contribuido a la derrota francesa durante la guerra contra Prusia. Consigue huir a España donde reside hasta su muerte. *Cfr. Trianon. 1^{er} Conseil de guerre. Procès Bazaine. Compte rendu in extenso*, Clichy, Paul Dupont, s. d.; F. A. BAZAINE, *L’Armée du Rhin depuis le 12 aout jusqu’au 29 octobre 1870*, París, Henri Plon, 1872; *Ídem, Épisodes de la Guerre de 1870 et le Blocus de Metz*, Madrid, Gaspar, 1883.

*Journal Illustré*⁴¹⁹. Y, al mismo tiempo, en la Biblioteca Real de Berlín se verificaba la inauguración de una muestra dedicada al conflicto franco-prusiano, en la que, muy a propósito del tema que nos ocupa, se reunía todo tipo de documentación gráfica y literaria acerca de la guerra, material del que se dice que había sido reunido a lo largo y ancho del planeta. Novelas, canciones, artículos, poesías, grabados o caricaturas, entre otros documentos, se presentaron al público berlinés durante 15 días⁴²⁰.

1.3.1.5. El contingente militar español: espadas toledanas, Real armería y Reales manufacturas.

Otro de los argumentos esgrimidos para hacer frente a la paradójica situación que provocaba el papel protagonista del material bélico en la tradición de las exposiciones universales del siglo XIX, se basó en la defensa del carácter artístico del armamento militar, tal y como ponía de manifiesto una larga tradición artesanal que se había mantenido a lo largo de los siglos. Precisamente, en la práctica de esta producción destacaba de forma especial la manufactura toledana, a cuya fama y buena reputación contribuyó la presencia de sus espadas en las exposiciones universales decimonónicas desde su primera edición en 1851 (fig. 63). En este sentido, el *Art Journal Illustrated Catalogue* aseguraba que “el deseo de poseer armas de ataque y defensa decoradas no pertenece a nuestra época; en los días de la caballería, el caballero y el soldado estaban acostumbrados a (endosar) el acero y el hierro (...) sintiendo casi el mismo orgullo en la decoración que en el temple de sus buenas espadas”⁴²¹. Dicho catálogo continuaba ensalzando la maestría de los forjadores de Brabante, Madrid, Toledo y Damasco, destreza que en absoluto desapareció con la llegada de la pólvora, sino que, al contrario, en ese momento pasó de ser aplicada de las espadas a las armas de fuego de todo tamaño y descripción⁴²².

⁴¹⁹ *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 36, 15 de noviembre de 1873, p. 574 [Texto original: “Vue panoramique du théâtre de la guerre 1870-1871. Contenant Villes et points importants, Montagnes, Défilés, Fleuves, Routes, Accidents de terrain, etc., à vol d’oiseau *et ne pouvant être remplacée par aucune carte plane ordinaire*. Pour suivre le Procès Bazaine. Dessin sur bois très-brillamment exécuté par M. A. Deroy. Dessinateur à *l’Illustration*, au *Monde illustré*, au *Magasin pittoresque*, etc., et dont le Plan de la guerre en 1870 et la Vue à vol d’oiseau de l’Exposition universelle en 1867 obtinrent un si remarquable succès; gravé par L. Dumont. Prix de l’exemplaire: pour Paris 50c.; pour les départements 60c. Le dessin mesure 2064 centimètres, son format est très-maniable”].

⁴²⁰ “L’Exposition concernant la guerre de 1870-1871”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 37, 19 de noviembre de 1873, p. 590 [Texto original: “La bibliothèque royale de Berlin a ouvert, pour une quinzaine de jours, une exposition d’un genre particulier. Tout ce qui a été écrit ou dessiné sur la dernière guerre, ouvrages techniques, poésies, chansons, articles de journaux, etc., y a été exposé, autant qu’on a pu se le procurer; car la collection est formée de tout ce qui a été imprimé à ce sujet sur la surface du globe. Toutes les branches de la littérature militaire y sont représentées et y ont leur division particulière, depuis les productions les plus importantes jusqu’aux menus articles inspirés par les pigeons messagers; depuis les travaux sur les ambulances jusqu’au roman, la nouvelle ou la poésie lyrique militaires. On compte en tout 28 divisions pour les imprimés et 6 pour les gravures, parmi lesquelles une est consacrée aux caricatures”].

⁴²¹ “The Industry of All Nations”, en *The Art Journal... 1851*, *op. cit.* (nota 20), p. 72.

⁴²² *Ibidem*.

Fig. 63, “An Enamelled and Gilt Dagger and Case, and Serpent Form Sword, From the Royal Ordnance, Toledo”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, lámina 127.



A partir de esta primera noticia que proporciona el *Art Journal* y en relación con las espadas de Toledo, se hace forzoso pensar en la inevitable asociación con un pasado teñido de romanticismo que esta manufactura despertaría en el imaginario colectivo de los visitantes de las exposiciones y de los lectores de la época —y que, podría decirse, aún hoy en día sigue provocando. Efectivamente, la misma idea se desprende del análisis del científico Robert Hunt (1807-1887), quien también ensalzó la calidad superior de la forja del acero en la manufactura toledana. En su caso, si bien no se justifica la presencia de las armas en la Exposición Universal de Londres de 1851, al menos se subraya la atención constante que la humanidad les ha concedido en todas las sociedades a lo largo de la historia, ya sea en la India, África, entre los turcos o en las mismas Toledo y Damasco. Evidentemente, la enumeración de todos estos centros productores, el ámbito geográfico y cultural en el que se enmarcan, y el hecho de que se recurra a ellos para hacer referencia a una producción armamentística que ha venido desarrollándose desde siglos atrás, viene a confirmar el vínculo que se establece principalmente entre esta manufactura y un tiempo remoto⁴²³.

De hecho, teniendo en cuenta que uno de los principales recursos de aleccionamiento de las exposiciones universales se basaba en la extracción de conclusiones a partir de la comparación, la imagen de las espadas castellanas parecería y parece más propia de una España romántica anclada en un lejano pasado que la de un país que vive en el tiempo presente. Efectivamente, la industria toledana se encontraba muy distante de la exultante modernidad armamentística que los cañones de la compañía prusiana Krupp ostentaban de manera indecorosa en el escenario donde decía desarrollarse la *lucha pacífica* de los pueblos.

No obstante, tampoco hay que pensar que la exhibición de armamento español se limitara al envío de espadas toledanas. Por ejemplo, ya en 1851 las crónicas extranjeras reseñaron los envíos de la Real fundición de Sevilla⁴²⁴ y, cuatro años más tarde, con motivo del certamen de 1855, la Real fábrica de Trubia destacó por el envío a París de un cañón del calibre 32 y por una máquina de fabricación de balas de fusil⁴²⁵. Además, en el informe oficial del jurado se indicaba

⁴²³ R. HUNT, “The Science of the Exhibition”, en *The Art Journal... 1851*, *op. cit.* (nota 20), pp. vi-vii [Texto original: “From all parts of the world we find examples of steel weapons. The showy arms of the chiefs of the tribes of India, the swords of the Africans, and the scimitars of the Turks, the true Toledos, and the beautiful blades of Damascus, all show the attention which man has given to the production of the implements of war”]. Previamente, Hunt ha ensalzado el trofeo de los cuchilleros de Sheffield y “la bonita muestra de casi todo tipo de manufactura en acero” de esta localidad como representativo de esta rama industrial en Gran Bretaña Por aquel entonces el uso de las espadas en el combate ya ha quedado limitado a la caballería. *The Crystal Palace and Its Contents... op. cit.* (nota 21), p. 343.

⁴²⁴ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 387 [Texto original: “There were also a Wrought-iron Howitzer and Mortar from Spain (...) A Brass Howitzer, 9 inches bore, was shown from the Royal Foundry, at Seville”].

⁴²⁵ H. TRESKA (dir.), *Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855*, Paris, L. Hachette et Cie, 1855, p. 151.

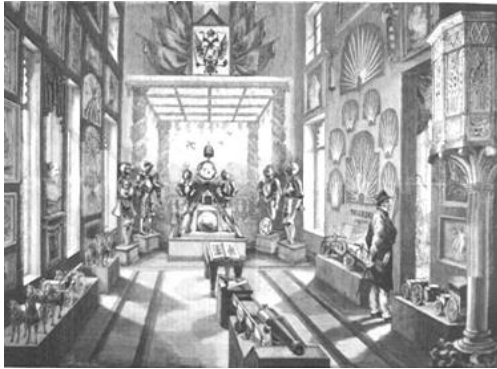


Fig. 64, LAREDO (dibujo), LAPORTA (grabado), “Viena. Primer salón en el piso principal de España en la Exposición universal”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLI, 1 de noviembre, p. 668.

que se había premiado a dicho cuerpo de artillería con medalla de primera clase y se daba la siguiente noticia que lo situaba entre las principales fundiciones de cañones del continente:

“Bajo la hábil dirección del señor general Elorza, el establecimiento real de Trubia ha conseguido un desarrollo notable. Hoy en día comprende la explotación de la hulla y la fabricación del carbón de coque, la fabricación de hierro colado y de hierro, y la fundición de cañones. La forja y la fundición de cañones se encuentran entre el número de establecimientos más destacados del mismo género en Europa”⁴²⁶.

Años más tarde, en 1862, llamó la atención en gran medida el llamado “trofeo español”⁴²⁷. El *Cassell’s Illustrated Exhibitor...* lo menciona en distintas ocasiones pero interesa especialmente la asociación que establece entre el armamento hispano y el atisbo de una mínima esperanza de recuperación del antiguo poderío político de España, la que fuera “una vez la primera de las naciones europeas: y ahora, tras una larga decadencia, muestra signos de renovada vitalidad”⁴²⁸. En cualquier caso, según otra de las fuentes de dicha exposición londinense, algunas piezas del material de guerra exhibido por España no presentaban una gran calidad desde el punto de vista del terminado o la factura. Sí que de algunos accesorios militares se dijo que “muchísima habilidad se había invertido en ellos”⁴²⁹.

Las armas españolas jugarán un papel destacado en la Exposición Universal de Viena de 1873, tanto por su colocación como por el momento histórico en que tenía lugar su exhibición. El pabellón mudéjar diseñado por Lorenzo Álvarez Capra (1848-1901), tuvo entre sus principales atractivos el conjunto de material armamentístico expuesto, una vez más, por la Fábrica de armas de Toledo, así como cuatro armaduras que, junto con otros objetos de gran valor histórico, procedían de la Real armería de Madrid. Como se ha señalado, estas piezas

⁴²⁶ *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. 30.

⁴²⁷ *Cassell’s Illustrated Exhibitor; Containing about Three Hundred Illustrations with Letter-Press Descriptions of all the Principal Objects in the International Exhibition of 1862*, Londres y Nueva York, Cassell, Petter, & Galpin, 1862 p. 27 [Texto original: “(...) consisting of models of gun-carriages, and various curious mechanical contrivances in regard to arms. A rifled brass cannon, with six deep grooves, and the shells with corresponding projections standing beside it, is perhaps the most noteworthy object in this trophy. The grooves are so arranged that in loading, the shells screw in and out of the weapon. The workmanship of this gun, not of the highest description, was performed at Barcelona”].

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁴²⁹ Colonel Tal. P. SHAFFNER, Rev. W. OWEN, *The Illustrated Record of the International Exhibition of the Industrial Arts and Manufactures, and the Fine Arts, of All Nations, in 1862, in a Series of Tinted Steel Engravings, Comprising Views of the Building, and of the Principal Objects Exhibited, Also, Several Views of the Exhibition of 1851, from Daguerreotypes Taken at the Time, Forming a Commemorative Work of the Two Great Exhibitions of the World’s Industry in 1851 and 1862, With Historical and Descriptive Letterpress*, Londres y Nueva York, The London Printing and Publishing Company, Limited, s. d., p. 31.

fueron una constante en las secciones españolas durante la celebración de las exposiciones universales decimonónicas, en un intento de evocar el antiguo poderío militar español. En este caso, aparecen rodeadas de panoplias y otros modelos de armamento militar más modernos, con los que parecía querer ofrecerse una amplia visión histórica de la industria armamentística en España desde el pasado hasta la contemporaneidad⁴³⁰. En un grabado publicado en *La Ilustración española y americana* se puede apreciar el conjunto, presidido por banderas y emblemas nacionales, y dominado por las cuatro armaduras que se disponían junto a un baldaquino de columnas salomónicas (fig. 64). Dado que en ese momento el país se encontraba inmerso en la tercera guerra carlista e intentando sofocar el conflicto cantonal, no es de extrañar que las armas ocuparan un lugar destacado en el pabellón español aunque, como bien expresaba Navarro Reverter: “Es indescriptible la tristeza con que enseñábamos á los extranjeros todas esas preciosidades. ¡Entonces no había ejército y apenas había patria! [*sic*]”⁴³¹.

1.3.2. CAPITALISMO Y EXPLOTACIÓN COLONIAL.

1.3.2.1. Contra el proteccionismo.

Con motivo de la Exposición Universal de Londres de 1851, el francés Adolphe Blanqui, miembro del Institut de France, criticaba la pervivencia del proteccionismo en Cataluña, asegurando que el temor de la comparación de la producción propia con la del resto de las naciones había sido la causa de la ausencia de los expositores catalanes de la sección española del Crystal Palace⁴³². No obstante y siempre según Blanqui, aunque fuera por defecto, el concurso londinense brindaría la ocasión de juzgar el ideal proteccionista y, en consecuencia, de dejar en evidencia a quienes lo defenían, ya fuera a causa de su impotencia, como en el caso de España, o de la avaricia, como en el de Francia. Comparando la producción de cualquiera de estos países con la de Gran Bretaña, podía afirmarse que “en cada esquina de la Exposición la verdad impacta a todo el mundo”. En su opinión, la variedad, riqueza y baratura eran el orgullo

⁴³⁰ Visualmente, además de las propias armas, se expusieron álbumes iluminados con los uniformes del ejército: “Allí estaban también los magníficos modelos de nuestra artillería de montaña y rodada; nuestros cañones Barrios y Plasencia, ya renombrados; nuestras armas de las magníficas fábricas de Euscalduna y de Oviedo; nuestra hermosa fundición de bronce de Sevilla; los planos y modelos de relieve de nuestros ingenieros militares, los mejores sin disputa de cuantos se han presentado en las galerías de la Exposición; y allí estaban, en fin, los magníficos álbumes iluminados con los uniformes de todos los cuerpos, institutos y grados del ejército español [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 297.

⁴³¹ *Ibidem*. Navarro destaca el “triunfo” de las armas toledanas y el interés que despertaba la colección de armas antiguas. Llama la atención la presencia de objetos procedentes del patrimonio real durante la recién instaurada I República. *Vid.* nota 166. Entre otras recompensas, el Cuerpo de ingenieros militares y el Depósito de la Guerra obtuvieron medalla de *progreso* y los Museos de artillería e ingenieros, las Direcciones de Sanidad y Administración militar y las Fábricas de armas, de *mérito*. *Ibidem*, p. 298.

⁴³² Tallis's *History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol I, p. 198 [Texto original: “Catalonia, the last haunt of the protectionists of that country, has not exhibited anything. It feared, not without reason, being crushed by the comparison of its wretched cotton cloths with those of the whole world, and being called to account by the Spanish people for the tribute which it levies upon them, almost without profit to itself”]. *Le Palais de Cristal...*, *op. cit.* (nota 149), p. 26.

de los ingleses, de ahí que para poder igualar su calidad manufacturera fuese necesario disminuir los costes de producción –consiguiendo los materiales a precios más bajos, por ejemplo–, lo que no se podría lograr de no autorizarse el libre comercio, eliminando cualquier barrera que actuara de freno al proceso productivo⁴³³.

En este sentido, las exposiciones universales del siglo XIX y su espíritu de intercambio se convirtieron en metáfora a escala reducida de los beneficios que el liberalismo económico traería consigo gracias a su implantación total en el conjunto del planeta. La libre circulación del saber y de las mercancías, el aprender del resto de las naciones y de sus productos para conseguir un perfeccionamiento de los propios, sintetizaba el presupuesto ideológico librecambista, puesto que sin un intercambio comercial libre de obstáculos no se podría conseguir la mejora de la producción propia y, a su vez y supuestamente, la de todos los pueblos del planeta, que así podrían contribuir juntos al avance de la humanidad hacia un futuro de bonanza y prosperidad compartidas. Sin embargo y según Werner Plum, por más que se justifique el colonialismo como medio de llevar la riqueza a territorios menos industrializados, el hecho es que estos pueblos sometidos política y/o económicamente nunca alcanzaron un gran desarrollo, sino que el beneficio repercutió siempre en el bienestar de los colonizadores⁴³⁴.

Sea como fuere, ya en 1851 el comisario español Ramón de la Sagra advertía de los profundos cambios que el libre comercio iba a provocar, en función de lo observado en el certamen londinense de aquel mismo año. De acuerdo con De la Sagra, el librecambio obligaría a redistribuir los esfuerzos patrios hacia las “condiciones naturales y lógicas de producción” de cada pueblo, es decir, hacia aquellos sectores que pudieran hacer frente a la invasión extranjera:

“Este cambio será mas o menos profundo en cada uno, segun que su produccion actual se encuentre mas o menos protegida por leyes restrictivas; porque el empleo de estas se hizo siempre en razon inversa de las condiciones naturales y lógicas de la produccion, dominando de consiguiente, con mayor imperio, allí donde esta era mas ficticia o precaria. Reposando la práctica del libre cambio, sobre la base de una produccion mas natural o adecuada a las circunstancias de cada país, es evidente que resultará una alteracion en esta por el influjo de la nueva doctrina [*sic*]⁴³⁵.

De la Sagra, que decía adoptar una posición neutral con respecto a la doctrina de liberalismo económico, reconocía su avance inexorable amparándose en la desaparición de las barreras comerciales, el desarrollo científico y la supuesta fraternidad universal⁴³⁶. Prueba de ello es que

⁴³³ *Ibídem.*

⁴³⁴ PLUM, *op. cit.* (nota 4). El argumento de la mejora de la calidad de vida de los pueblos colonizados es la razón principal en la que se basa la diferenciación que el periodista Manuel María Caballero de Rodas (1815-1874) establece entre “invasión” y “colonización”: “Pero entre las invasiones á la colonizacion hay gran diferencia. La colonizacion no es forzosamente precisa al pueblo que la lleva á cabo; lo es en el orden providencial del universo, como medio de poblar países que no están poblados ó lo están poco, ó de llevar á otros la cultura que les falta y civilizaciones más adelantadas [*sic*]”. M. M. CABALLERO DE RODAS, “Estudios coloniales. Las pequeñas colonias”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXIX, 1 de agosto, p. 475.

⁴³⁵ De la SAGRA, *op. cit.* (nota 24), pp. xxvi-xxvii.

⁴³⁶ “(...) la doctrina del comercio libre, expuesta de un modo conciso y terminante ante el Congreso de economistas de Bruselas de 1847, me coloca en una posicion absolutamente neutral entre los dos partidos beligerantes. Pero el hecho es cual le predije, á saber; que la liga formidable nacida en la Gran-Bretaña y

los informes, crónicas y volúmenes dedicados a la celebración de las exposiciones universales insistirán una y otra vez en la misma idea de la libre circulación del capital, el trabajo y los bienes de consumo como manera de elevar el grado de desarrollo del conjunto de la humanidad. Esta literatura no hace sino recoger el discurso oficial pronunciado precisamente por los representantes de las instituciones gobernantes. Ya se ha mencionado el del príncipe Napoléon, durante la ceremonia de entrega de recompensas del concurso parisino de 1855. Su alocución, plagada de los tópicos en los que se basaba la celebración de los certámenes internacionales del siglo XIX, no dejaba escapar la promesa de una futura sociedad igualitaria, que no era sino la consecuencia lógica del progreso basado en el trabajo y del que Francia era máximo exponente:

“¿Cuál es pues la fuente de donde ha obtenido [Francia] este redoblamiento de energía y vitalidad? Esta fuente, es el trabajo libre, pero incesante, esta gran ley de la humanidad, que hace salir al hombre de la barbarie y le permite encaminarse de forma segura hacia las cumbres de la civilización. Añadiría, tomando prestadas palabras célebres, que: ‘*el problema del futuro es hacer compartir por la universalidad lo que no es sino propio de un pequeño número*’⁴³⁷.

De esta modo, se redunda en la idea de la vitalidad de una nueva era de desarrollo incesante distribuido de forma uniforme entre toda la humanidad, enmascarando así los intereses imperialistas de las grandes potencias de la Revolución industrial. Así, el príncipe abogaba por la necesidad de acabar con los aranceles aduaneros para expandir el bienestar social:

“Junto a los resultados políticos de la Exposición universal, tal vez juzgará usted, *Sire*, que debe ser llamada a dar la señal de mejora de las condiciones sociales. El perfeccionamiento de los métodos y de los instrumentos de trabajo generaliza el progreso. Una clase de organización natural se establece entre todos los pueblos, y parece empujar a la modificación de lo que hay de demasiado restrictivo en las leyes que reglan sus intercambios”⁴³⁸.

Los siguientes concursos internacionales vinieron a confirmar estas premisas, o ese es el mensaje que sus organizadores pretendieron transmitir. Así pues, con motivo de la Exposición Universal de Londres de 1862, *The Illustrated Record of the International Exhibition...* exaltaba el desarrollo sin precedentes alcanzado por el comercio británico, asegurando que jamás pueblo

que enarboló recientemente, con precoz osadía, la bandera de la libertad de comercio, secundada por las teorías utópicas de la ciencia y favorecida por la simpatía de los pueblos, consigue hacer prosélitos en todas las naciones cultas; al paso que el sistema decrépito antiguo, impotente ya para reprimir los anhelos expansivos de la producción y del consumo, carece de energía para oponerse a la invasión vigorosa y progresiva del libre tráfico (...) no diré ahora, ni este es el lugar oportuno de examinar, si semejantes cambios económicos serán favorables á la resolución del gran problema humanitario que hace años busca la ciencia. Me limitaré (...) á consignar los hechos actuales y las nuevas tendencias que aparecen como consecuencia inevitable del impulso dado á la producción y á las comunicaciones [*sic*]”. *Ibidem*. Sobre el Congreso de economistas de Bruselas de 1847, en el que se confrontan librecambio y proteccionismo y se discute acerca de las repercusiones del libre comercio en la producción nacional y en la clase trabajadora, *vid.* R. ROMÁN COLLADO, *La escuela economista española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 186-188.

⁴³⁷ *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. lxxix. Declaraciones como esta última llevan a Bernard Hamon a establecer un vínculo ideológico entre el Príncipe Napoléon y Condorcet (1743-1794), “último testigo del Siglo de las Luces”. B. HAMON, “Le prince Napoléon (1822-1891), héritier de Condorcet?”, en *Napoleonica. La Revue*, 8 (2010/2), 95-103.

⁴³⁸ *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. lxxx.

alguno a lo largo de la historia había podido lograr un hito semejante. En efecto, se aseguraba que las relaciones mercantiles habían pasado a determinar todos los aspectos de la nueva sociedad occidental, desde la política hasta la producción artística, y habían trastocado la estructura social del antiguo régimen, involucrando a la aristocracia en los negocios financieros y dando ocupación a la generalidad de una población que comenzaba a reconocerse *de masas*. Además, esta transformación *civilizadora* estaba siendo universalmente difundida, teniendo a su frente a Gran Bretaña como primera potencia mundial:

“Las páginas previas de este trabajo han servido para proporcionar un resumen de los bienes, productos, etc., que son objeto del comercio británico y cuyo valor representan las cifras precedentes. Así pues, un visitante de la Exposición podría, en un sentido comercial, haberla considerado como la ‘sala de muestras’ de nuestras importaciones y exportaciones. Los más ambiciosos sueños de un comerciante fenicio, cartaginés o romano, deben haberse quedado lejos de la realización conseguida en las contadurías y almacenes de miles de nuestros modernos comerciantes. Sus navíos comercian con todas las partes del mundo; y ni los calores tropicales de las Indias, ni las tierras heladas de Siberia y Norte América, presentan dificultades que la empresa y la industria no hayan superado y casi aniquilado. En nuestros días todo se inclina ante el comercio: la política está dirigida por él; la ciencia es su asistente; nuestra literatura toma de él su tono. Hace años, un noble aristócrata habría rebajado su posición en contacto con él. Ahora, es bien sabido que el capital de cientos de los diez mil mejor posicionados se emplea en él en grandes cantidades; y con respecto a las masas, es la fuente de su sustento diario y un estímulo para el aumento de su número. Al mismo tiempo centraliza y difunde; y por medio de esta acción centrífuga, ha extendido gradualmente, y aún propaga, civilización a los rincones más remotos del planeta”⁴³⁹.

Indudablemente, el texto resume la esencia fundamental de la celebración de las exposiciones universales del siglo XIX, desde su carácter eminentemente comercial, que hace del recinto expositivo una “sala de muestras” de los bienes destinados al intercambio mercantil; hasta su papel civilizador, fundamental para poder homogeneizar a la población mundial a imagen y semejanza de las potencias productoras que, de esta manera, intentan asegurar el éxito del intercambio entre pueblos culturalmente afines. La idea de las cuatro partes del mundo y la desaparición de los obstáculos geográficos ante la expansión del comercio se materializa gracias a la reunión de sus gentes, obras de arte y mercancías en los pabellones expositivos que, a su vez, se convierten en galerías comerciales, focos de atracción visual de las masas a las que se intenta adoctrinar favoreciendo una experiencia empírica basada, ya sea en la instrucción, ya sea en el entretenimiento. De esta forma, el efecto de la expansión comercial libre e irrefrenable de forma desproporcionada y unilateral, trastoca los pilares tanto de la estructura internacional, como de la organización social interna y no sólo por cuanto respecta a la población trabajadora. La burguesía que se ha ido abriendo paso a lo largo del siglo XIX asumiendo un cada vez mayor peso político, ha conseguido arrastrar a la nobleza hacia el mundo de los negocios y la empresa.

Aunque no se pueden negar los efectos positivos que el fenómeno de las exposiciones universales pudo tener, por ejemplo, a la hora de facilitar la circulación del saber y la toma de contacto entre pueblos geográficamente y culturalmente muy alejados y, sin querer negar el instinto comercial que desde el origen de los tiempos es innato al ser humano, parece innegable que la nueva sociedad de perfección que tantos visionarios sintieron cada vez más cerca durante

⁴³⁹ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), pp. 287-288 [Texto original: “In our days everything bends to commerce: politics are ruled by it; science is its handmaid; our literature takes a tone from it. Years ago, an aristocratic noble would have felt his position lowered by contact with it. Now, it is well known that the capital of hundreds of the upper ten thousand is employed largely in it”].

la segunda mitad del siglo XIX, se encontraba en realidad muy lejos de materializarse, a causa de la ambición desmedida y el intento homogeneizador de quienes en ese momento lideraban política y económicamente el conjunto del planeta. Como los herederos de Saint-Simon y Comte predicaron, la estructura social había cambiado y el científico y el industrial –no tanto el artista– habían sustituido en parte a los estamentos tradicionales del antiguo régimen. Sin embargo, la prueba de que algo había fallado es que –como en parte ya se ha dejado entrever– la miseria no desapareció y los conflictos internacionales continuaron a la orden del día.

Sea como fuere, toda esta amalgama de presupuestos ideológicos que adquiriría forma en las celebraciones universales y sus ciudades efímeras, es decir, en resumidas cuentas, las múltiples facetas de toda una corriente de pensamiento que marcó la centuria desde el punto de vista material, sirvió curiosamente para determinar la “grandeza moral” del pueblo británico. Así se indicaba en *The Cornhill Magazine* cuando la capital británica celebraba su segunda exposición:

“Sin embargo, no es la grandeza material de Londres lo que más me impresiona: no, es su grandeza moral. Esta grandeza moral se despliega así misma en sus instituciones bancarias, en sus empresas coloniales; en sus providentes sociedades (abrazando como hacen, todas las condiciones de la vida doméstica), en aquellas instituciones en las que la ciencia de las combinaciones lucha con la oportunidad y el cambio, y les arrebatara tantas ilustradas previsiones como pueda; y en sus relaciones comerciales con todas las regiones de la tierra, desde los polos hasta los trópicos. Especialmente es grande Londres, en mi opinión, en aquellas victorias de la ciencia y la industria cuyo fin es hacer, de la riqueza de todos, la riqueza de cada uno; añadir incesantemente al poder del hombre individual, su bienestar, sus medios de operar sobre la naturaleza”⁴⁴⁰.

El librecomercio que los certámenes internacionales ensalzan va a ser cantado por las artes celebrativas del poder establecido, como en el caso de la poesía apologética. La ya mencionada *Oda a la Exposición Universal de Londres de 1862* de Alfred Tennyson, nos brinda uno de los ejemplos más significativos al respecto, loando la liberación total del comercio asociada a la noble hermandad de los pueblos bajo el gobierno de las fuerzas de la naturaleza⁴⁴¹. No obstante, no todas las voces serán contrarias a la protección de la producción local de cada territorio en el contexto de las exposiciones universales. Así, por ejemplo, con motivo de la Exposición Universal de París de 1867, se elabora un informe sobre la participación en el certamen de los expositores de lana de los Estados Unidos de América, donde se considera que:

“El éxito de nuestra industria doméstica de la lana llega así a ser identificado con nuestra prosperidad agrícola. Tales consideraciones parecerían situar más allá de toda cuestión el hecho de que nuestros intereses nacionales requieran que debemos repeler los tejidos baratos de Europa incluso a un considerable sacrificio y que podamos apropiarnos para nosotros mismos el trabajo y beneficio de su producción. Tal fue la conclusión de las naciones de la Europa continental, cuando la paz restableció su producción tras las grandes guerras napoleónicas. Inglaterra tenía entonces el mando de todos los mercados del continente y estaba lista para llenarlos con sus tejidos baratos; cada nación del continente los rechazó y levantó sus barreras impositivas de defensa ¡y con qué resultados para su propia riqueza y el

⁴⁴⁰ *The Cornhill Magazine*, vol. VI, julio a diciembre de 1862, Londres, Smith, Elder & Co., 1862, p. 75.

⁴⁴¹ TENNYSON, *op. cit.* (nota 384), p. 221 [Texto original: “O ye, the wise who think, the wise who reign,/ From growing commerce loose her latest chain,/ And let the fair white-winged peacemaker fly/ To happy havens under all the sky,/ And mix the seasons and the golden hours,/ Till each man finds his own in all men’s good”].

progreso industrial del mundo! En lugar de un único taller, Europa tenía los de Francia, Rusia, Austria, Prusia, Bélgica, Suecia, Dinamarca, España; cada una vistiendo a sus propios habitantes con tejidos sustanciales; cada una desarrollando su propio genio creativo y recursos característicos; cada una contribuyendo a sustituir la mediocridad del monopolio por la excelencia de la competición; cada una contribuyendo al progreso de las artes, y de la riqueza y el confort de la humanidad”⁴⁴².

Así pues, es evidente que aquellas naciones con potentes industrias, como en un principio Gran Bretaña, eran las más interesadas en fomentar un intercambio comercial mundial sin restricciones, en el que sus abundantes mercancías de bajo coste no encontrarían rival, al dominar fácilmente el mercado internacional impidiendo el desarrollo local. De ahí una razón de peso para organizar la *Great Exhibition* de 1851, ocasión que Juan Yllas y Vidal (1819-1876) ya había aprovechado para alertar de los peligros del librecomercio frente a Michel Chevalier:

“¿cómo hubiéramos podido llegar a ver que *todos* podíamos serlo *todo*, si dando oídos a los consejos de los librecomerciantes, no hubiesen convertido, por medio de la protección arancelaria, las industrias que antes eran para ellas de artificio en industrias ya completamente naturales suyas (...)?”⁴⁴³.

En el citado prefacio a la edición estadounidense de la obra de Joseph Langl, a propósito de la sección de instrucción pública Viena 1873, Charles B. Stetson ponía de manifiesto, precisamente, la negativa repercusión del libre comercio en la producción local de aquellas industrias que no pueden competir con los fabricantes de relevancia internacional. Sin embargo, frente al proteccionismo, Stetson consideraba que el gusto artístico aplicado a la industria, tan ponderado y promovido en el contexto de los certámenes internacionales decimonónicos – muchas veces escondiendo una finalidad comercial tras una aparente preocupación filantrópica –, debía convertirse en una especie de medida arancelaria que, de forma natural, protegiese la producción propia y favoreciese su competitividad en el mercado internacional⁴⁴⁴.

A pesar de las voces críticas, los fervientes defensores del librecomercio expusieron sus premisas una y otra vez durante la celebración de cada certamen universal. Precisamente en otra de las obras que vio la luz a propósito de dicha exposición de Viena, el ya citado *Rapport verbal...* de Louis-François-Michel-Raymond Wolowski, se hace una clara defensa de esta corriente de pensamiento, de la que los concursos decimonónicos eran fiel trasunto:

“Desde 1851, fecha de la primera exposición de Londres, ¡cuántos progresos realizados en esta dirección! No era posible, en efecto, mostrar las ventajas particulares de cada nación sin suscitar las medidas que debían acercarlas, sin hacer bajar las barreras artificiales que las separaban (...) La revelación práctica de los beneficios de los intercambios ha sido como el prolegómeno de las reformas llevadas a cabo para facilitar los intercambios y este servicio no constituye el menor de los que han rendido las exposiciones universales”⁴⁴⁵.

⁴⁴² E. R. MUDGE, J. L. HAYES, *Paris Universal Exposition, 1867. Reports of the United States Commissioners: Report upon Wool and Manufactures of Wool*, Washington, Government Printing Office, 1868, p. 32.

⁴⁴³ J. YLLÁS y VIDAL, *Una ojeada a la Exposición Universal verificada en Londres*, Barcelona, Corporación de Fábricas de Cataluña, Imprenta Hispana a cargo de Vicente Castaños, 1852, p. 37.

⁴⁴⁴ STETSON, *op. cit.* (nota 344), p. xxxii.

⁴⁴⁵ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 6. Wolowski fue partidario del tratado comercial de 1860 entre Francia e Inglaterra, mostrándose defensor de una alianza semejante entre franceses y belgas. *Vid. L.-F.-*

Precisamente, en la misma Exposición Universal de Viena de 1873 la “*exposición adicional número 6*” estuvo dedicada a la “Representación del comercio universal”, evidenciando una vez más, por si cupiera alguna duda, que éste era el ideal perseguido por las nuevas clases dirigentes de las potencias occidentales, constituyendo los concursos internacionales un eficaz instrumento para su concreción real. En definitiva, el comercio era considerado un síntoma más de la *civilización*. Actividad laboral era sinónimo de *progreso* y, entre sus avances, además del incremento productivo, de la mejora de la calidad y gracias al impulso dado a los medios de comunicación, se generaba un círculo vicioso, en el que supuestamente trabajo equivalía a consumo, excedente a exportación, transporte a intercambio, y aumento del beneficio a reparto equitativo. La continua expansión del ámbito mercantil –facilitada en parte por la dominación colonial– terminaría creando un espacio homogéneo en el que todos los pueblos gozarían por igual de las ventajas de la civilización. Así lo explicaba el *Moniteur*, transcribiendo las palabras del archiduque Rainer Ferdinand de Austria (1827-1913), presidente de la comisión imperial del certamen vienés, y de su director general, el barón de Schwarz-Senborn (1816-1903):

“Un progreso realizado en uno de los puntos del globo se deja sentir en todos los países permeables a la civilización. Los trabajos de la inteligencia humana, que dominan todo en el vasto campo de la industria y el comercio, y las mejoras llevadas a cabo en los medios de transporte, sobre todo desde la introducción del vapor, han ejercido felices influencias no sólo sobre los pueblos civilizados circundantes, sino que ellos han propagado también sus fecundadoras fuerzas mucho más allá de los límites del océano. Estos efectos saludables no se han limitado a habituar al europeo y a sus descendientes de las otras partes del mundo a nuevas y más numerosas necesidades, a hacerlos más trabajadores, más ricos y, en consecuencia, más aptos a consumir y comprar; el habitante de las zonas más atrasadas que durante siglos no estaba acostumbrado a trabajar más que para satisfacer unas necesidades moderadas y restringidas, se ha visto a sí mismo arrastrado dentro del vasto círculo del comercio universal, y se ha vuelto capaz de hacer valer mejor los productos de su industria y de intercambiarlos con otros cuyo uso los acerca cada día al mundo civilizado”⁴⁴⁶.

Y por citar el testimonio de un español, Juan Navarro Reverter no dejará lugar a dudas acerca del éxito que en agricultura manifestaba la sección austríaca de la exposición de Viena:

“(…) en los países alemanes el ministerio de Agricultura comprende toda la grandeza de su misión y la realiza con éxito. No imponer al propietario ni al colono un cultivo, no crear trabas a su libertad de acción, siempre que para los demás no resulte perjuicio, sino al contrario, poner a su alcance la aplicación práctica, hija de la doctrina científica; transformar en realidad fecunda el progreso maravilloso y la evolución rápida que verifica hoy la química orgánica; apartar los obstáculos que se opongan al libre tráfico; abolir el monopolio, dogal del comercio; derribar las barreras arancelarias, los fosos funerarios de la producción; construir el canal que convierte en ríos de oro sus aguas cristalinas, el camino, arteria de la prosperidad, que duplica la riqueza; hacer el catastro y la estadística, balanza de la justicia, nivel de la igualdad para el tributo, conocimiento esencial, indispensable, para las transformaciones de la propiedad; arremeter, en fin, y realizar cuanto salga fuera de la órbita individual, en los campos harto reducidos, y llenar con sabiduría el vasto círculo de los deberes del Estado, que se traducen al fin por mayor y mejor producción, por una suma de bienes siempre creciente y una miseria siempre menguante [*sic*]”⁴⁴⁷.

M.-R. WOLOWSKI, *La Liberté commerciale et les résultats du Traité de commerce de 1860*, París, Guillaumin et C^{ie}, 1869.

⁴⁴⁶ “Représentation du commerce universel (exposition additionnelle n° 6)”, en *Moniteur de l'Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, 15 de abril de 1873, p. 7.

⁴⁴⁷ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 431-432.

En relación con esta defensa de las tesis del liberalismo económico y con las repercusiones diplomáticas que provocaron las exposiciones universales, estos certámenes fueron vistos como un medio de “emulación hospitalaria” y origen de “una mayor intimidad de intereses y de ideas” que hasta el momento se habían demandado “en vano” a la diplomacia. Es decir, que fruto de la exposición mercantil de las distintas naciones participantes, se esperaba la concertación, al menos, de tratados comerciales internacionales que impulsaran el desarrollo económico de las grandes potencias abriendo sus mercados, como el franco-británico de 1860, considerado consecuencia lógica de Londres 1851 y París 1855, respectivamente. Y es que como aseveraba Reybaud, “la libertad económica no traiciona más que a los que dudan de ella”⁴⁴⁸.

1.3.2.2. Colonialismo, inmigración y mercado.

Las exposiciones universales decimonónicas reforzaron la dominación imperialista, presentando los productos de los territorios colonizados como prueba de la riqueza patrimonial de la metrópoli⁴⁴⁹. Objetos de gran precio como el Koh-i-noor, expuesto por primera vez en 1851, aludían directamente a las posesiones del Imperio británico⁴⁵⁰. Su resplandor no reflejaba sino la magnificencia que Gran Bretaña había obtenido a costa de sus conquistas⁴⁵¹. Precisamente, con

⁴⁴⁸ L. REYBAUD, “L’Exposition de l’industrie de 1855 et ses conséquences économiques”, en *Revue des Deux Mondes*, t. XII, (diciembre de 1855. 2ª quincena), p. 1321; *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, op. cit. (nota 45), p. 2 [Texto original: “Espérons que Vienne et Berlin se piqueront d’émulation vis-à-vis de Paris et de Londres; et que de cette émulation hospitalière naîtra une plus grande intimité d’intérêts et d’idées, qu’on a vainement demandée jusqu’à ce jour à la diplomatie”]. Buena parte de los actores intervinientes en el complejo fenómeno de las exposiciones universales decimonónicas pretendió aportar su grano de arena a la consecución de una unidad duradera de los pueblos de la tierra promovida gracias a la firma de tratados comerciales: también en el caso de muchos de los cronistas. *Ibidem*, p. 15 [Texto original: “Les relations des peuples entre eux ne sont pas encore ce que leurs intérêts réciproques devraient les faire. Pour cet agrandissement, si désirable à tous les points de vue, des rapports commerciaux entre les peuples, jamais occasion pareille à celle-ci ne se présentera. Aussi, espérons-nous que toutes les influences s’uniront pour la mettre à profit; et c’est pour y aider, dans la mesure de ce qui nous est possible, que nous avons conçu ce livre”].

⁴⁴⁹ Tendencia explícita que alcanza su máxima expresión en la Exposición Colonial de París de 1831. Iliá Ehrenburg ha dejado testimonio de los diagramas holandeses en los que el trabajo de los nativos se transformaba en dinero que fluía hacia una caja de ahorros de los Países Bajos. I. EHRENBURG, *Gente, años, vida (Memorias 1891-1967)*, Barcelona, Acantilado, 2014, pp. 755-756.

⁴⁵⁰ Durante la segunda mitad del siglo XIX, el Koh-i-Noor adquiere una repercusión popular –en parte gracias a la *Great Exhibition* de 1851– que se traduce en obras literarias de todo tipo. Cfr. H. ROSET, *Jewelry and the Precious Stones; with a History, and Description from Models, of the Largest Individual Diamonds Known; Including, Particularly, a Consideration of the Koh-i-Noor’s Claim to Notoriety*, Filadelfia, John Pennington & Son, 1856. En 1895, el poeta Edward-Gibbon Swann asocia la joya con el brillo de las glorias británicas en la Historia de la humanidad. Cfr. E-G. SWANN, *The Koh-i-Noor of the British Diadem and other fragments in verse*, Burgess Hill, Charles N. Blanchard, 1896 [Texto original: “Two centuries, since Charnock’s time, have sped;—/ Two centuries all burnished with the glow/ Of glorious deeds, by Story writ in red,—/ (...) / Glories that ‘like Marcellus’ fame still grow,’ / To more adorn the British Diadem/ With matchless ‘Kohinoor’s’ resplendent gem!”].

⁴⁵¹ DREW, op. cit. (nota 67), p. 333 [Texto original: “Then comes the Koh-i-nor diamond or Mountain of Light, which has always followed the conquest of India”].

respecto al imperialismo británico se cuenta una anécdota que se remontaría a la segunda exposición nacional francesa de 1801 y que viene a poner de manifiesto, una vez más, la rivalidad política y económica existente entre Gran Bretaña y Francia. Según la publicación *Des arts industriels et des expositions en France...* dicho certamen coincidió con la estancia en París de uno de los más ilustres hombres de estado británicos, M. Fox⁴⁵², quien quedó no menos sorprendido del progreso francés que los otros visitantes extranjeros. No obstante, cuando a la vista de una esfera terrestre uno de los hombres del séquito de Napoleón llamó la atención sobre el pequeño espacio que Inglaterra ocupaba, se dice que el citado M. Fox rebatió vivamente:

“Es en esta isla tan pequeña que nacen los ingleses y es en ella donde todos quieren morir. Pero, añadió, extendiendo los brazos alrededor del globo, durante su vida lo colman con su poder”⁴⁵³.

Que la explotación colonial constituye una de las fuentes más importantes de riqueza para Gran Bretaña no es ningún secreto y así será puesto de relieve durante la celebración de las exposiciones universales del siglo XIX, por ejemplo en la de Londres de 1862, cuando se dirá:

“Producir mucho y a buen mercado, tratar con los pueblos que cultivan y que necesitan sacar provecho de sus cultivos, ese es todo el secreto de esta prodigiosa fortuna de Inglaterra (...) A medida que la industria de nuestro vecinos se ha desarrollado, las colonias han sido para el gobierno el objeto de estudio más atento: la producción de materias primas allí se ha desarrollado, por así decir, siguiendo sus órdenes y sus necesidades”⁴⁵⁴.

En consecuencia, la exposición de los territorios coloniales, a la manera de los gabinetes de curiosidades, se convertía en un muestrario de las riquezas y particularidades locales, con el fin de incentivar la exportación y promover la inmigración, de manera que la metrópolis pudiera obtener un usufructo considerable que rentabilizase el control militar, al mismo tiempo que el

⁴⁵² Podría referirse a Charles James Fox (1749-1806), político *whig* británico, entusiasta de Napoleón y que llegó a ejercer como Secretario de Estado de Asuntos Exteriores en 1806.

⁴⁵³ *Des arts industriels et des expositions en France... op. cit.* (nota 42), p. 94.

⁴⁵⁴ TRESKA, *op. cit.* (nota 94), p. 21-23. También Juan Navarro Reverter afirmará a propósito de la sección británica en la Exposición Universal de Viena de 1873: “Así se comprende la gran superioridad de Inglaterra y su inmensa riqueza. Vive de lo que podríamos llamar ajeno, de lo que no es el Estado europeo, de lo que tiene fuera de sí misma. Su poder se extiende por Europa, Asia, Africa, América y Oceanía; y sus colonias de todas estas partes del globo enviaron productos á la Esposicion [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 217-218. Lo mismo indica con respecto a Holanda: “Las colonias sostienen la prosperidad de Holanda (...) Así, la importancia de la esposicion neerlandesa se debia en productos naturales á las colonias, en industria y artes á la metrópoli [*sic*]”. *Ibidem*, p. 372. Asimismo reconoce Navarro la importante aportación de las colonias españolas al conjunto nacional y aboga por defender la unidad nacional frente a las pretensiones independentistas. No sabemos si en este caso también consideraría el valenciano que España ‘vive de lo ajeno’, tal y como señalaba con respecto a Gran Bretaña: “Riqueza inmensa, que miran con envidiosos ojos ciertos Estados avarientos, incapaces de combatir con otras armas que con la astucia y la mala fe. ¡Desdichada Cuba si hubiera oído el canto de sirena que le brindaba, mentida independencia! Cerca de sí tiene tristes y elocuentes ejemplos del porvenir que la esperaba. España, en cambio, sin Cuba, y Puerto-Rico seria una nacion de mendigos. España debe sacrificarlo todo antes que perder este glorioso y único giron de su antiguo poderío en el Nuevo-Mundo. Allí está nuestra tierra, nuestra sangre, nuestra honra, nuestra riqueza. A pesar de su guerra intestina, y á pesar de la distancia, Cuba acudió á salvar el honor de España en la Esposicion de Viena, y España debe á Cuba profunda gratitud por su poderoso auxilio [*sic*]”. *Ibidem*, p. 273.

dominio de la colonia pudiera afianzarse en manos de los occidentales⁴⁵⁵. Los territorios coloniales se presentaban como una especie de *paraíso* donde nada faltaba, el trabajo era abundantemente remunerado, la demanda de empleo no conocía límites y, en resumidas cuentas, “no parece razonable dudar de que con industria y ordinaria prudencia, un hombre joven puede hacerse relativamente independiente en unos pocos años”⁴⁵⁶.



Fig. 65, “Australian Gold Nugget”, en Colonel Tal. P. SHAFFNER, Rev. W. OWEN, *The Illustrated Record of the International Exhibition of the Industrial Arts and Manufactures, and the Fine Arts, of All Nations, in 1862*, Londres y Nueva York, The London Printing and Publishing Company, Limited, s. d., pp. 114-115.

Frecuentemente, los territorios pertenecientes al imperio británico exhibieron en los recintos expositivos obeliscos o pirámides que aludían a la cantidad de oro –u otros minerales preciosos– extraída de sus entrañas durante un cierto período de tiempo, en general correspondiente con el que había transcurrido desde el inicio de la ocupación y explotación europea. Este es el caso de la sección de Victoria en la Exposición Universal de 1862, cuya pirámide de oro es reproducida gráficamente por *The Illustrated Record of the International Exhibition...* (fig. 65)⁴⁵⁷. Otras veces, el oro adoptó la forma de los iconos representativos del país como, en el caso de Australia, la de sus animales característicos, reforzando así la ligazón entre la fuente de riqueza y la identidad del lugar (figs. 66, 67). Manuel Ovilo y Otero, en su *Guía del Viajero* y según las crónicas de *La Iberia*, exponía:

“Nueva Escocia ha enviado un obelisco formado de carton piedra de treinta y seis pies de altura; y Victoria una pirámide de cuarenta piés de elevacion representando las ochocientas toneladas de oro de

⁴⁵⁵ Así lo evidencia Thomas F. Knight en su ensayo “Nueva Escocia y sus recursos”, que acompaña al informe de los comisarios de la colonia sobre el departamento local en la Exposición Universal de Londres de 1862. T. F. KNIGHT, “Prize Essay: Nova Scotia and her Resources”, en *Nova Scotia in 1862, Papers Relating to the two Great Exhibitions in London in that Year*, Halifax, T. Chamberlain, 1864, p. 1 [Texto original: “It is the object (...) to describe the soil, climate, resources, and industry (...); to portray its social state, and to commend it as a most desirable field for employment of the industrious emigrant”].

⁴⁵⁶ “British Columbia” en *Catalogue of the Vancouver Contribution with a Short Account of Vancouver Island and British Columbia*, Londres, 1862, p. 8.

⁴⁵⁷ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 114. Como es de imaginar, las dimensiones de este tipo de pirámides y obeliscos iban en aumento de exposición a exposición, como afirma José de Castro y Serrano a propósito de la Exposición Universal de París de 1867, no sin dejar de destacar su condición de instrument al servicio de la codicia de los occidentales. “En la primera exposicion verificada en Lóndres se presentó á la vista del público una pirámide dorada cuyo tamaño y supuesto peso, al decir de los expositores, representaba la cantidad de oro salida de la Australia hasta aquella época: en la exposicion de 1862 la vimos aumentar de tamaño, y en la de 1867 ya tienen dimensiones asombrosas. Los demas paises van copiando estos alardes y ofreciendo á la codiciosa vista del público un espectáculo que no conduce á gran cosa, como no sea á recordar una fórmula que tienen los dependientes del Banco de Lóndres. Cuando algun extranjero va á visitar las cajas del Banco y se deslumbra con tanto oro como allí existe, los empleados en el recuento le alargan un protocolo de papeles que maquinalmente toma en la mano, y á seguida se lo arrancan diciendo: -‘Ya puede V. decir que ha tenido cuatro mil millones en su poder’. Aquel paquete y esta pirámide nos parecen la misma cosa [sic]”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 30.



valor de once mil millones de reales estraidas de sus regiones auríferas en el corto término de diez años [sic]⁴⁵⁸.

Figs. 66, 67, “Emu, of Australian Gold” y “Kangaroo, of Australian Gold”, ambos en *The Illustrated Catalogue of the Industrial Department*, Clay, Son & Taylor, Clowes & Son, Petter & Galpin, Spottiswoode & Co, vol. III: Colonial and Foreign Divisions, pp. 39 y 40.



Justamente, con respecto a Nueva Escocia, cabe destacar el interés manifiesto en dar noticia de la abundancia

de oro en su territorio. En el informe de los comisarios de la colonia se reproduce la información proporcionada por el *Handbook to the Industrial Department...*, en el que se afirmaba que tan sólo un año antes, en 1861, se había probado que el oro existía en el lugar “en grandes cantidades”, habiendo obtenido ya resultados “muy alentadores”. Además, el oro se exponía en el departamento local en distintas formas, desde lingotes hasta joyas, hasta alcanzar la cantidad de \$10,000⁴⁵⁹. Lo mismo ocurre en la misma exposición de Londres de 1862 con la Columbia Británica, en cuyo catálogo se dice que la extracción de oro en el país es “una lotería” que ofrece premios espléndidos. En cuestión de días o meses las ganancias podían ser inmensas e inagotables, ya que ni siquiera se conocía con exactitud la extensión de los campos auríferos⁴⁶⁰.

Podrían citarse un sinnúmero de casos similares a lo largo de la historia de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. Por ejemplo, en Viena, se repite la misma situación con respecto a las colonias británicas. Navarro Reverter aseguraba que,

“En minerales había gran riqueza. Un enorme trozo de bellísima *malaquita*, y *pepitas de oro* de todos tamaños, eran lo más notable. Porque la Australia ha dado en solos 20 años más de 16.000.000 de reales en oro. Este cebo ha llamado a Victoria y a la Australia occidental una gran inmigración que ha vestido el país con cierto aire de civilización. Se han construido ferro-carriles, se adelanta la agricultura... [sic]⁴⁶¹.”

⁴⁵⁸ OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), p. 56; *Kelly's Post Office Guide to London in 1862, Visitor's Handbook to the Metropolis and Companion to the directory*, Londres, Kelly & Co., s. d., pp. 445-446. El interés económico de la metrópolis había sido puesto de relieve en el diario de la Society of Arts, ya en enero de 1862. Era muy habitual que las publicaciones especializadas de la época y, en general editadas a raíz de las exposiciones universales, dieran cuenta de todas las cifras de beneficios que las posesiones coloniales y resto de naciones producían –especificando, especialmente en el caso del oro y otros minerales, la extensión de los yacimientos “aún intactos por el pico del minero”. “Auriferous Rocks of Victoria”, en *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 1. Otra prueba nos la proporciona el título de la conferencia leída por John Arthur Phillips en la sesión ordinaria de la Society of Arts del miércoles 14 de mayo de 1862: “Gold mining and the gold discoveries made since 1851”. *Ibidem*, p. 419.

⁴⁵⁹ *Handbook to the Industrial Department of the International Exhibition*, vol. II, pp. 365-369, citado en “Report of Nova Scotia Commissioners for International Exhibition, 1862” en *Nova Scotia in 1862...*, *op. cit.* (nota 455), p. 10. La representación de los campos auríferos de la colonia llegó a ser distinguida con recompensa por parte del jurado internacional. “Report of Rev. D. Honeyman”, en *Ibidem*, p. 17.

⁴⁶⁰ “British Columbia”, en *Catalogue of the Vancouver Contribution...*, *op. cit.* (nota 456), pp. 7-8.

⁴⁶¹ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 220. En el *Journal Illustré* de la Exposición se afirmaba que la contemplación de los lingotes expuestos en el certamen permitía comprender esa

No obstante, no sólo las colonias británicas aludirán a la exuberancia de sus recursos para atraer población europea hacia sus respectivos territorios, sino que también lo harán otros países como las jóvenes naciones latinoamericanas, véase Brasil⁴⁶². Así sucedía exposición tras exposición, aprovechando cada nuevo certamen para actualizar y perfeccionar los opúsculos y catálogos publicados en ocasiones anteriores⁴⁶³. Sea como fuere, se aseguraba que la publicidad entusiasta del país no respondía a un “falso patriotismo”, sino que su único propósito era dar a conocer el territorio a los potenciales inmigrantes contando únicamente “la verdad”⁴⁶⁴.

Sin embargo, no sólo se trataba de promocionar las riquezas naturales de las colonias. Los propios gobiernos locales querían también presentarse en la metrópoli y ante el resto del mundo como pueblos *civilizados*. Por esta razón, no convenía proyectar exclusivamente la imagen de una tierra feraz, exuberante y de un patrimonio mineral inagotable; ni aludir en tiempo *presente* a los habitantes establecidos en la colonia antes de la conquista. Podían exponerse los útiles, vestimentas, armas de los *salvajes*, pero siempre en calidad de anécdota de corte exótico que más bien pareciera remitir al *pasado* del lugar y que, al mismo tiempo, sirviese de elemento de comparación para poner de relieve el *progreso* alcanzado gracias al benéfico influjo de la conquista⁴⁶⁵. Los gobiernos coloniales querían fomentar la inmigración, pero para ello debían demostrar, además de la riqueza de su entorno natural, el haber asumido plenamente los estándares de calidad de vida propios de la sociedad occidental.

“enfermedad epidémica” que se conocía como *fiebre del oro*, es decir, la necesidad de hacerse rico de inmediato con tan sólo un poco de suerte. “Le métaux précieux à l’Exposition”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 36, 15 de noviembre de 1873, p. 571.

⁴⁶² *The empire of Brazil at the Vienna Universal exhibition of 1873*, Río de Janeiro, E. & H. Laemmert, 1873, p. 3 [Texto original: “A perfect knowledge of the American continent is at present a necessity for all the European nations, where population is superabundant. The luxuriance of the Brazilian soil and its manifold treasures of natural riches offer a vast field to all kinds of industrial energy”]. CIZERON, *op. cit.* (nota 104).

⁴⁶³ *The empire of Brazil at the Vienna Universal exhibition of 1873...*, *vid. supra*, p. 3 [Texto original: “(...) the opportunity offered by the Vienna Universal Exhibition was availed of, in order to revise and improve the “SHORT-SKETCH” published in 1867, on the occasion of the Paris Universal Exhibition”].

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 4 [Texto original: “(...) to afford the necessary information to immigrants, a particular care was taken in order to say the truth, only the truth”].

⁴⁶⁵ Incluso cuando surge alguna voz discordante que critica la falta de interés que han suscitado las tribus nativas, parece tratarse de una preocupación de carácter más etnológico que humanitario aunque, en cualquier caso, deja claro que los aborígenes de las colonias británico americanas ya sólo existen “en la historia” y reconoce que “el progreso de la civilización en cada época” también conlleva sus “vicios y excesos”, precisamente aquellos a los que han sido condenados los descendientes de las tribus asimiladas “en costumbres y opinión” por los blancos. “The Past and the future of Nova Scotia”, en *Nova Scotia in 1862...*, *op. cit.* (nota 455), pp. 9-10 [Texto original: “There has been an utter neglect in the British American Colonies of the history of the native tribes, and the impression exists that the only races deserving of study are the semi-civilized nations of the South. This opinion I believe is quite unfounded, and I am sure the day will come when ethnologists will turn with, a great deal of interest to the primitive race of which the Micmac is a representative. Unfortunately for the enquirer, the Micmac exists only in, history. His descendants are assimilated to the whites in manners and opinions, and still more so in those vices and excesses that too often characterize the progress of civilization in every age. But there is one literary relic of the Micmacs that is peculiarly deserving of study, viz., their native mode of writing”].

Así sucedía en el caso de la delegación de Nueva Escocia en Londres 1862. Según los comisarios coloniales, el mobiliario y los pianos expuestos en el departamento local,

“(…) fueron grandes complementos al salón, y probaron que la gente de la provincia podía no sólo apreciar y disfrutar, sino también producir estos artículos de lujo que son la prueba y los resultados del refinamiento y la civilización. Una gran sorpresa manifestaron los visitantes ante estos artículos procedentes de Nueva Escocia, y personas que habían estado acostumbradas a las ideas estereotipadas que hasta ahora han existido en Inglaterra con respecto a Nueva Escocia y sus habitantes demostraron un gran escepticismo al respecto”⁴⁶⁶.

Precisamente, puesto que las colonias eran territorios plenamente *civilizados*, en caso de que aún existiesen nativos, era necesario dejar bien claro que los desplazados hasta el lugar no correrían ningún riesgo. Por eso, es posible encontrar acompañando a los catálogos de las secciones coloniales de las exposiciones universales aseveraciones como:

“Los aborígenes son sumisos, pacíficos y útiles —pescan, cazan, transportan, navegan y trabajan para los Blancos, cuando así dispuestos. Se dividen en pequeñas tribus celosas entre sí y sus pueblos se encuentran en la costa, siendo el pescado y las patatas su alimento básico”⁴⁶⁷.

Además, tampoco había que preocuparse de contagios y enfermedades, pues eran sólo los nativos quienes las contraían:

“ENFERMEDADES —Ninguna peculiar del país —epidemias, escasas y suaves— la viruela ha quedado confinada a los Indios”⁴⁶⁸.

El interés migratorio de las colonias —u otros países en vías de desarrollo alejados del contexto cultural europeo, como las naciones latinoamericanas— no sólo se ponía de manifiesto a través de los productos, mercancías y artefactos exhibidos en sus respectivas secciones locales instaladas dentro de la exposición universal, sino que muchas de las guías de los certámenes internacionales publicaron en sus páginas los anuncios publicitarios de compañías de viaje que organizaban el traslado a los territorios coloniales, proveyendo a los interesados, incluso, con un lote de tierra explotable en la localidad de destino. Así, por ejemplo, en *The Popular Guide to the International Exhibition of 1862*, se promocionaban viajes a los campos de oro de Otago en Nueva Zelanda, ofreciendo parcelas de cuarenta acres que el gobierno provincial de Auckland ponía a disposición de los pasajeros⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ “Report of Nova Scotia Commissioners for International Exhibition, 1862”, *op. cit.* (nota 459), p. 9. La misma idea se transmitía al publicitar otras áreas de producción industrial, como la naval. *Ibíd.*, p. 12 [Texto original: “In no country in the world can ships be built so cheaply as in Nova Scotia”].

⁴⁶⁷ “Vancouver (A British Colony)”, en *Catalogue of the Vancouver Contribution...*, *op. cit.* (nota 456), p. 1 [Texto original: “The Aborigines are submissive, peaceable and useful —they fish, trap, carry, boat and work for the Whites, when so inclined”].

⁴⁶⁸ *Ibíd.* [Texto original: DISEASES —None peculiar to the country —epidemics, seldom and mild —small-pox has been confined to Indians (*sic*)”]. En el informe se vuelve a insistir en los recursos minerales de la colonia y se proporcionan además todo tipo de datos acerca de la vida en la capital.

⁴⁶⁹ Mc DERMOTT, *op. cit.* (nota 389), p. v [Texto original: “(…) Free grants of 40 Acres of Land are now issued to Passengers by this Line by the Provincial Government of Auckland. Shaw, Shavill & Co., The New Zealand Packet Office, 34, Leadenhall Street, London, E. C.”].

Por otra parte y con respecto a España, además de servirse de sus territorios de ultramar para aderezar sus respectivas secciones en las distintas exposiciones universales, las miras estaban puestas en las antiguas colonias latinoamericanas –aunque en la práctica no siempre se consiguiesen establecer las debidas relaciones comerciales. De ahí las críticas que lanzaba Juan Navarro Reverter a propósito del poco partido que se estaba sacando en Viena 1873:

“Voy á registrar con dolor otro dato elocuente. Chile hace casi todo su comercio con Inglaterra, Francia, Alemania é Italia; las naves de estas naciones visitan sus puertos en la siguiente proporcion: inglesas 2.000, italianas 200, alemanas 100, francesas 100, y apenas si alguna con bandera española visita aquellas regiones españolas por sangre, por civilizacion, por hábitos, por lengua, por virtudes y por vicios. ¡Qué vergüenza para la madre patria! ¡Cuánto tenemos que trabajar en Filadelfia para alcanzar una legítima influencia comercial en las regiones americanas! Aquellos pueblos hermanos nuestros, se confundirán con nosotros en estrecho abrazo cuando les ofrezcamos amistad sincera olvidando un pasado de errores, y cimentando el futuro lazo sobre las bases racionales del respeto á su integridad y del cámbio de intereses [sic]”⁴⁷⁰.

No obstante, con respecto a la política colonial española, se va a lamentar, incluso, la escasa explotación de las posesiones de las Antillas y Filipinas. Mariano Carreras (1823-1885) se preguntaba en 1862 por qué no se habían enviado aún más productos al certamen londinense:

“Qué mas? nuestras colonias; nuestros estensos y feraces dominios de Ultramar; nuestra Cuba, conocida con el epíteto de *Perla de las Antillas*, codiciada por los Estados Unidos, envidiada por todas las potencias marítimas; nuestro Puerto-Rico, cuyo solo nombre indica ya la feracidad de su suelo; nuestro magnífico archipiélago de la Oceanía, apenas han contribuido con algun producto á la gran *Exposicion de Londres!* Es que nada habia que esponer, nada digno de presentarse posee esa inmensa porcion de nuestra patria? [sic]”⁴⁷¹.

De hecho, años más tarde, José de Castro y Serrano, analizando la sección de las islas Filipinas en la Exposición Universal de París de 1867, sentenciaba que los productos de los territorios de ultramar serían fuente de “una riqueza que es incalculable si se explota con tino”:

“Nuestras posesiones asiáticas, cuyo territorio, poblacion y produccion no conocemos todavía, porque no hemos ni concebido siquiera un plan acertado de exploracion sobre este punto, ha enviado a París alguno que otro destello de la magnífica potencia de su produccion espontánea, y algo tambien de su industria manufacturera”⁴⁷².

En resumidas cuentas, “Al archipiélago filipino no le hace falta más que una cosa: ser conocido del mundo y excitar la codicia de los que puedan y sepan explotarlo”. Frase gráfica que resume el pensamiento de la época⁴⁷³.

⁴⁷⁰ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 178.

⁴⁷¹ M. CARRERAS y GONZÁLEZ, *La España y la Inglaterra agrícolas en la Exposicion Industrial, 1862; Memoria presentada a la Excm. Diputación provincial de Zaragoza, por su comisionado en Londres, Don Mariano Carreras y González, catedrático de economía política, Zaragoza, Agustín Peiro, 1863*, p. 9.

⁴⁷² CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 22.

⁴⁷³ *Ibidem*. La pérdida de las colonias en 1898 supondrá un gran desprestigio para España, especialmente cuando naciones parejas como Italia y Portugal pudieron alardear de sus posesiones en

No obstante, más allá de las colonias y el ámbito de influencia cultural hispana, Portugal será considerado como otra de las grandes asignaturas pendientes de España en materia económica. Así, Navarro Reverter deploraba el distanciamiento existente entre ambos países que, a su juicio, deberían de por sí estar unidos en uno sólo⁴⁷⁴:

“Allí, como en la naturaleza, Portugal y España estaban perfectamente unidos, llenaban juntos un departamento en cada zona, y mas que naciones diversas parecían provincias de una sola nacion. Y realmente así debería ser. No hay en todo el globo un absurdo mayor de division política, ni que revista iguales formas de estabilidad (...) España conoce hoy á Portugal menos que á cualquier potencia extranjera y lejana. Se habla de Lisboa como podria hablarse de Moscow; nuestras relaciones comerciales con el vecino reino casi se limitan á la frontera. (...) Ya hemos estampado números que arguyen vergüenza para nuestra política exterior y nuestra conveniencia nacional [*sic*]”.

Sin embargo, la relación entre Portugal y España pasará drásticamente de un hermanamiento –un tanto apropiacionista–, a la rivalidad, como en el caso de la Exposición Universal de Londres de 1862, cuando el hecho de que los expositores portugueses superen a los españoles se convierte en motivo de afrenta nacional⁴⁷⁵.

1.3.2.3. Venta de productos: entre lucro y filantropía.

En ocasiones se ha negado que los productos expuestos en los concursos internacionales del siglo XIX estuvieran destinados a la venta. Es cierto que la organización de dichos certámenes no pretendía convertir las exposiciones universales en un mero bazar o mercadillo, de ahí que estuviera prohibido retirar las mercancías expuestas durante el tiempo que la muestra permaneciese abierta. Sin embargo, eso no impedía que se llevaran a cabo compras que resultaban efectivas al clausurarse la exposición. Al margen de las posibles ventas directas, no hay que olvidar que uno de los objetivos principales de las llamadas ferias del mundo era servir de estímulo al mercado y favorecer las transacciones comerciales poniendo en contacto directo a los mismos productores. A este respecto, John Burris defiende que tanto la organización de las

posteriores exposiciones coloniales. *Vid.* N. VARGAFTIG, “Solidaires et rivaux: le Portugal et l’Italie à l’Exposition coloniale internationale de Paris (1931)”, en C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, L. HILAIRE-PÉREZ (dirs.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014, pp. 165-179; Ídem, “‘Penser la grandeur’: les expositions coloniales du Portugal et de l’Italie entre les deux guerres mondiales”, en FONTANA, PELLEGRINO (eds.), *op. cit.* (nota 105), pp. 239-246; M. CARLI, “L’Italia all’Exposition Coloniale Internationale del 1931”, en Ídem, pp. 219-227.

⁴⁷⁴ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 226-229.

⁴⁷⁵ Con respecto al número de productos expuestos en Londres, Carreras compara los alrededor de 1200 expositores españoles (1133 en los catálogos, 1250 con los omitidos) con los de un país vecino y de menor extensión como es Portugal, que contaba con 1302 participantes sin contar las colonias. CARRERAS y GONZÁLEZ, *op. cit.* (nota 471), pp. 8-9. También se alude a la superioridad de Portugal en la exposición londinense de 1862 en H. TRESCA, “Exposition de l’Espagne et du Portugal”, en C. LABOULAYE (dir.), *op. cit.* (nota 94), p. 301. Tresca subraya la similitud de la producción agrícola y del desarrollo industrial de los dos países ibéricos; sin embargo, a pesar de la semejanza y de las menores dimensiones de Portugal, los expositores lusos son más en proporción y consiguen recompensas en clases en las que España no ha expuesto ningún producto. De este modo, Tresca encuentra en Portugal un “movimiento de progreso más acentuado y una cierta aspiración hacia las prácticas de los países europeos más avanzados en industria”. La superioridad lusa también se manifiesta en 1867.

exposiciones internacionales decimonónicas como la de sus precedentes históricos, tuvo como pretexto el llevar a cabo “una inversión en el futuro del país dentro de un creciente mercado internacional” sirviéndose de la atracción de lo “extravagante”⁴⁷⁶. Además, con respecto a este carácter eminentemente visual de las exposiciones universales, Burris matiza las afirmaciones de reconocidos historiadores como Paul Greenhalgh, cuya obra *Ephemeral Vistas* es considerada uno de los clásicos en la materia. Si Greenhalgh cree que esta *visualidad* marca la diferencia entre los certámenes decimonónicos y las ferias que les precedieron a lo largo de la historia, Burris defiende lo siguiente:

“Paul Greenhalgh ha argumentado que las exposiciones internacionales difieren de las ferias comerciales en su ‘específico propósito de promover el principio de puesta en escena’ (“*display*”) (...) De modo similar, Kenneth Luckhurst ha trazado la historia etimológica de los varios términos de las ferias y anotado que mientras las comerciales conllevan un intercambio real de bienes, en las ‘exposiciones’ (“*exhibitions*”) (como en el ejemplo de una exposición de arte) no se esperaría ninguna venta real (...) Las exposiciones supusieron claramente un punto de partida con respecto a las ferias comerciales, pero el principio de puesta en escena fue siempre un elemento crítico del éxito de las tempranas ferias, con la inclusión en varios momentos y lugares de objetos no comerciales, de carácter estético, entretenimientos y despliegues educativos. Además, tanto las exposiciones internacionales como las más tempranas ferias comerciales pueden ser vistas como una forma de implicar intentos conjuntos para definir e influenciar valores de cambio (“*exchange values*”) a través de fronteras desconocidas. La importancia de este punto central común a ambas clases de ferias hace menos importante si se intercambiaron mercancías reales (“*actual commodities*”) en una clase de feria y no en la otra”⁴⁷⁷.

En definitiva, las exposiciones universales y sus precedentes históricos no estarían muy alejadas las unas de las otras. No obstante, sigue sin afirmarse de forma explícita que en las exposiciones universales tenía lugar una auténtica venta de productos. A este respecto, podrían citarse numerosas fuentes originales de la época. Son muchos los comentarios de los cronistas de las exposiciones que aluden a la adquisición de bienes en el recinto expositivo. Algunos, por ejemplo, lamentan que los expositores no se hayan provisto de una mayor cantidad de

⁴⁷⁶ J. P. BURRIS, *Exhibiting Religion, Colonialism and Spectacle at International Expositions 1851-1893*, Charlottesville y Londres, University Press of Virginia, 2001, pp. 4-5 [Texto original: “Nearly all international expositions lost money; the expense was considered an investment in a country's future on the burgeoning international market. Historically, earlier trade fairs had to be justified on the basis of the same kind of speculation. Like the international expositions, the trade fairs were capable of distorting standard values of goods in favor of the hosting society because of the prestige factor attached to hosting an extravagant fair”]. En 1867 se afirmaba, por ejemplo, que el propósito de las ferias de la Antigüedad y Edad Media, al igual que el de las contemporáneas, era eminentemente comercial. Además, al mismo tiempo, en línea con el pensamiento librecambista del momento, se equiparaban comercio y civilización, sugiriéndose la posibilidad de que gracias a los comerciantes del pasado el *progreso* había prevalecido sobre la *barbarie*. *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 2 [Texto original: “Le goût des expositions publiques a été de tous les temps la manifestation de l'activité industrielle et commerciale des peuples (...) Car, qu'est-ce autre chose que des concours d'industrie internationale que ces grandes foires où se donnaient rendez-vous des extrémités de la terre les marchands opulents et les artisans fameux, malgré les hasards du voyage, les dangers de la route et les incertitudes du marché? (...) Mais qui nous dit que ce n'est pas par cette héroïque confiance des marchands que la civilisation a prévalu contre la barbarie?”].

⁴⁷⁷ BURRIS, *op. cit.* (nota 476), p. 180, nota 4.

mercancías para aumentar sus ventas en el extranjero⁴⁷⁸. En otros casos, al describir la excelencia de una determinada obra, indican que ésta ya ha sido adquirida por un comprador⁴⁷⁹. Es decir, se mantiene en exposición, pero ha sido ya comprada. Y esto atañe tanto a los productos de la industria, como a los de las Bellas Artes. Éstos, como se verá, fueron objeto de interés de muchos de los museos de artes industriales que con fines educativos se estaban inaugurando en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX.

En cualquier caso, al margen de las noticias que proporcionan los testigos directos de las exposiciones universales, los decretos que regularon la celebración de cada certamen también ofrecen una interesante información al respecto. Así por ejemplo, el reglamento de la Exposición Universal de París de 1855 establece en sus artículos 39 y 40 que,

“Art. 39. El precio comercial actual de cualquier artículo, durante el periodo de la Exposición, puede ser fijado prominentemente. Cualquier expositor, que pueda desear servirse de este permiso, debe anunciar su intención de antemano al comité local de su división, que sancionará los precios, habiendo confirmado su exactitud. El precio así fijado debe, en caso de que se produzca la venta, ser estrictamente respetado por el expositor, en consideración al comprador. En caso de que se pruebe la falsedad de lo declarado, la Comisión Imperial puede ordenar que se retiren los bienes del edificio y que el expositor no pueda exponer más. Art. 40. Los artículos vendidos no pueden ser retirados hasta el fin de la Exposición”⁴⁸⁰.

Del mismo modo, el artículo 47 del mismo reglamento preveía que los bienes que habían sido enviados a la exposición –en cuyo recinto eran admitidos sin ningún tipo de arancel aduanero– deberían ser declarados en caso de ser destinados al consumo interno del país anfitrión, pudiéndose disponer libremente de ellos tras haber pagado el impuesto

⁴⁷⁸ El interés comercial, ligado al componente nacionalista, hace lamentar a Alfredo Escobar que España no haya llevado a Filadelfia en 1876 un mayor surtido de productos cerámicos y “como ha hecho Dinamarca con sus barros, hubieran como ésta hecho un buen negocio, y que no echen en olvido que en los Estados-Unidos gustan mucho sus cantarillas, y que no perderían ciertamente con enviar remesas á las tiendas americanas [sic]”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), nº XXVI, 15 de julio, p. 27.

⁴⁷⁹ En la Exposición Universal de Viena de 1873, se tiene constancia de la venta de *La pompa de jabón*, de Donato Barcaglia (1849-1930), nada más comenzar el certamen. “Le Salon italien à l’Exposition des Beaux-Arts, de Vienne. La *Bulle de savon* par Donato Barcaglia”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 13, 28 de junio de 1873, p. 199 [Texto original: “La Bulle de savon était à peine exposée à Vienne, qu’elle était vendue. Il est vrai que c’est un chef-d’œuvre du jeune sculpteur milanais”].

⁴⁸⁰ “General regulations for the Universal Exhibition, annexed to the present decree, are hereby approved of. Given at the Palace of the Tuileries, this 6th of April, 1854”, en *Imperial Commission. Decrees, Regulations, and Instructions*, Londres, Clowes and Sons, s. d., p. 10. En general, las obras de arte quedaban excluidas de esta disposición. Así se especifica por ejemplo con motivo de la Exposición Universal de Londres de 1862. *Vid. Message from the President of the United States...*, *op. cit.* (nota 110), p. 9. Disposiciones similares a la tomada con respecto a la Exposición Universal de París de 1855, también se repiten en la de 1867. RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 352. Que los expositores podían fijar el precio de sus productos también se recoge en el Reglamento general de la Exposición Universal de Viena de 1873, tal y como se indica en los *Documentos relativos á la concurrencia de España á la Exposición Universal de Viena que ha de celebrarse el año de 1873*, Madrid, Imprenta nacional, 1872, p. 19: “Se invita igualmente a los expositores a indicar sobre los objetos expuestos el precio de venta y el sitio de expendición”.

correspondiente⁴⁸¹. Sea como fuere, el indudable carácter comercial de las exposiciones universales del siglo XIX queda patente en afirmaciones como la publicada por la Society of Arts en el número 470 de su diario oficial, fechado en noviembre de 1861, donde claramente prima el interés mercantil sobre el educativo:

“Es de lamentar, tal vez, que algunos de los Comités, especialmente aquellos que son nacionales y representan al país entero, compuesto más bien de científicos que de expositores o personas prácticamente interesadas en el resultado *comercial* de la Exposición, parecen más inclinados a mirar al elemento educativo y a hacer una selección tal que muestre, de forma graduada, una idea popular e instructiva de nuestras manufacturas”⁴⁸².

Justamente, Samuel Sidney destacaba en una de las sesiones ordinarias de la Society of Arts uno de los cambios operados en la Exposición Universal de Londres de 1862 con respecto a su predecesora de 1851, esto es, la autorización de las ventas⁴⁸³.

No obstante, si se pretende adoptar una actitud crítica con respecto al fenómeno de las exposiciones universales decimonónicas, es preciso huir del mismo proceso de razonamiento estereotipado que tantas veces se critica en ellas y saber apreciar los matices en los rasgos generales de su planteamiento habitual. Así, reconocer únicamente un interés comercial en los concursos internacionales del siglo XIX sería caer en el mismo error que quienes promovieron a través de ellos una visión monolítica de la sociedad de su tiempo. Es por ello necesario tener presente otra serie de opiniones que defendieron su peso cultural más allá de constituir un mero espectáculo mercantil –aunque como se viene anticipando, la concienciación social acerca de la importancia de las artes en la sensibilización estética de la población de la época, por ejemplo, no estuviera tampoco exenta de ciertas implicaciones ideológicas. El caso es que también en el mencionado diario de la Society of Arts de 1862 se da cuenta de la comunicación de William Hawes, “Sobre la Exposición Internacional de 1862”, leída en la sesión ordinaria que dicha institución celebró el jueves 29 de mayo y en la que se decía:

“Ignorar entonces esta maravillosa colección de cuadros, dibujos, grabados y escultura, contribución libre de colecciones privadas o públicas, inglesas o extranjeras, y expuesta en el mismo edificio con los mejores especímenes de nuestras artes industriales, de todas las partes del mundo, y colocadas de tal

⁴⁸¹ *Decrees, Regulations, and Instructions...*, vid. *supra*, p. 11; *Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862 to the Right Hon. Sir George Grey...*, op. cit. (nota 114), p. liv. En este caso, la Comisión propuso que durante las dos últimas semanas de celebración del certamen londinense se pudieran vender las mercancías de los expositores. *Ibidem*, p. lv.

⁴⁸² *Journal of the Society of Arts...*, op. cit. (nota 93), p. 1.

⁴⁸³ S. SIDNEY, “On the effect of Prizes on Manufactures”, en *Journal of the Society of Arts...*, op. cit. (nota 93), p. 374 [Texto original: “(...) two essentially different conditions from those which regulated the Exhibition of 1851. Prizes will only be given for absolute merit, and not for graduations of merit, as on the former occasion. Sales (by sample) will be authorized”]. Con respecto a la entrega de premios y a sus diferentes categorías, la actitud varió en función de la exposición universal. La idea de Sidney de entregar una única medalla de mérito sin gradaciones, por ejemplo, se repitió en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. Para Sidney, los premios sólo pueden ser beneficiosos para “estimular al público en la infancia de un arte”. Sin embargo, “la distinción comparativa de méritos de artículos manufacturados en un concurso de premios graduales es ciertamente engañosa y a menudo alentará el fraude”. La reputación del productor ha de basarse “en la calidad media y dispuesta mejora de todos los bienes que fabrica” y no en la consecución de una mera recompensa. *Ibidem*, pp. 377-378.

manera que se facilite la comparación y el examen y así estimular el cultivo del gusto por lo hermoso en diseño y confección, y llamar a esto especulación comercial, demuestra una falta de simpatía con el principio y objeto de esta gran Feria del mundo indigna de cualquier diario al que se le suponga autoridad para dirigir la opinión pública”⁴⁸⁴.

Por citar otro ejemplo en la misma línea, en la Exposición Universal de Viena de 1873, el comisionado estadounidense Joe V. Meigs señalará, a propósito de la exposición adicional de violines y violoncelos de antiguos productores italianos y tiroleses, que su finalidad es la de instruir a los nuevos productores sirviendo de modelo para alcanzar la excelencia, frente a los que consideran el certamen un mero negocio:

“Es así evidente que el impulsor de esta exposición adicional apreció el hecho de que una feria del mundo podría ser un trampolín en el gran avance del hombre, en lugar de un lugar de comercio y mera exposición de lo que cada individuo puede hacer”⁴⁸⁵.

No obstante, no todos parecían interesados en destacar por encima de todo la finalidad educativa o estética de los certámenes universales. De hecho, las principales cámaras de comercio de las naciones participantes en el concurso jugaron un activo papel a la hora de fomentar una concienciación general para incrementar la contribución local a la exposición. En uno de los casos de los que ya se ha tratado, como es el de la Cámara de comercio de Nueva York, los objetivos que se fijaban como resultado de la participación estadounidense en la Exposición Universal de París de 1867 eran exclusivamente de carácter económico, sin mayores preocupaciones de carácter científico, siempre que no se tratara de estimular las relaciones comerciales del país y fomentar la explotación interior. Así, Elliot C. Cowdin enumeraba en la reunión extraordinaria celebrada el 12 de enero de 1866 en dicha institución los beneficios que se derivarían de una exposición exhaustiva de la riqueza industrial de los Estados Unidos de América. En primer lugar serviría como reclamo publicitario de los productos del suelo y de la industria estadounidenses, dando idea de su abundancia. En segundo lugar, despertaría la atención de los hombres con mejor formación del planeta, que podrían aplicar su ingenio a la explotación de los recursos del país, del mismo modo que –dice Cowdin– cuando Humboldt afirmó “aquí debe haber diamantes”, éstos se encontraron. Otra de las consecuencias de la exposición sería la atracción de capitalistas que hasta entonces desconocían la riqueza de la Unión, donde podrían invertir gran parte del capital inactivo que mantenían en Europa –según Cowdin– “para provecho de la gente de ambos hemisferios”. Pero no siendo suficiente con éstos últimos, también se pretendía atraer a los pequeños inversores que encontrarían una manera segura de sacar el máximo provecho a sus ahorros. Además, más allá de la inversión monetaria, se tenía la intención de promover la inmigración al país de artesanos y trabajadores que encontrarían grandes ventajas en sus nuevos asentamientos. Y, en definitiva, tras haber vivido una época *sombría* en la historia nacional, podría asegurarse incluso, a los menos confiados, que los estadounidenses “pueden y pagarán su deuda nacional”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁴ HAWES, *op. cit.* (nota 93), p. 449.

⁴⁸⁵ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 56.

⁴⁸⁶ *Remarks of Mr. Elliot C. Cowdin...*, *op. cit.* (nota 408), pp. 7-8. Para conseguirlo, era necesario convencer a los congresistas y senadores de la necesidad de financiar con generosidad la participación estadounidense. Además, se planteaba la necesidad de una estrecha colaboración entre las cámaras de comercio del país –especialmente las del oeste, se decía, por la sorpresa que causarían sus recursos en el

En resumidas cuentas, las exposiciones universales permitían alardear de la riqueza nacional en un escenario cosmopolita, al tiempo que propiciaban el establecimiento de relaciones comerciales entre las distintas naciones participantes. Además, se convertían en un escaparate de la ostentación, en el que los viajeros de muy distintas procedencias se convertían en una poderosa fuente de inversión. Como señalaba Henry Morford con respecto a la misma exposición de París de 1867, al menos para los más superficiales, “gastar dinero” era “tener dinero”, y tener dinero suponía “ser rico”, midiéndose la reputación de una gran nación en función de la cantidad de ricos que en ella habitaban. Por eso los *americanos* mantenían una vez más su prestigio, al seguir siendo los que más dinero gastaban cuando viajaban. Es decir, el *dinero* era la principal fuente de respeto internacional para una potencia, aunque –como también recordaba Morford– no siempre las personas que más gastan se encuentran en su sano juicio⁴⁸⁷.

Por otra parte, el interés comercial de las exposiciones universales decimonónicas se hace ostensible en la pretensión capitalista de conseguir un incremento de la producción en menos tiempo y con menor inversión. Así, en la Exposición Universal de Viena de 1873, estas condiciones determinarán el informe del editor, presidente del círculo de la Librería y miembro del jurado internacional, Georges Masson (1839-1900), en un área como la de la impresión tipográfica. Según Masson, el interés práctico de los certámenes internacionales se basaba en la mejora de los utensilios y no tanto en la calidad. De hecho, “entre un volumen de texto corriente impreso en el siglo XVI y tal otro de fabricación totalmente moderna, un hombre completamente ajeno a los detalles de nuestra profesión no sabría establecer una muy gran diferencia”. Añade incluso que con frecuencia “comparando la calidad del papel, la igualdad de la tirada, el buen estado de la tinta, daría preferencia, no sin razón, al más antiguo”:

“No es ahí, pues, donde está el progreso; la superioridad de la industria moderna no se hace evidente más que cuando se estudia de qué manera estos dos libros han sido producidos, desde el doble punto de vista de la economía y de la rapidez”⁴⁸⁸.

Sin embargo, otras voces se mostrarán más críticas con los supuestos beneficios de este modo de producción en serie. En la misma exposición vienesa, el comisionado estadounidense Joe V. Meigs, aseguraba que el hecho de que una nación genere los mejores y más baratos bienes no asegura el que su población nativa pueda disfrutar plenamente de ellos⁴⁸⁹.

Tratando de la dimensión comercial de las exposiciones universales decimonónicas tampoco puede dejarse de lado su interés turístico. Organizando el certamen internacional de Filadelfia de 1876, la Comisión de estudio enviada a Viena en 1873 advertía de la necesidad de dotar a la

certamen europeo. Pero sobre todo, se hacía un llamamiento a la población en general, para que voluntariamente respaldara mediante suscripción pública a los expositores que enviaran sus productos a París, de modo que su aportación “superase el patronazgo de cualquier monarquía”. *Ibíd.*, p. 8.

⁴⁸⁷ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 66 [Texto original: “I do not insist upon this as a *legitimate* ground of respect: some of the worst fools have been spending the most money”].

⁴⁸⁸ G. MASSON, *Les arts graphiques à l'Exposition de Vienne (1873) Groupe XII*, París, Imprimerie Simon Raçon et Cie, 1875, pp. 2-3.

⁴⁸⁹ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 50 [Texto original: “(...) for example, in England, perhaps I had better say the cities of England, and especially London, ragged and dirty people can be seen everywhere, notwithstanding hers are the best and cheapest goods that are to be seen in the shops of the world”].

ciudad de plazas hoteleras y de conseguir aumentar la tasa de pernoctación en la ciudad de los visitantes. Así pues, no sólo interesan los beneficios directos, sino también la repercusión económica indirecta que las ferias mundiales suponían, constituyendo una compleja amalgama en la que la dimensión monetaria se mezclaba con la identidad nacional:

“¿Qué haremos para inducir a los visitantes a pasar días con nosotros en lugar de horas? (...) es el problema real a resolver por las autoridades municipales; y por dos grandes razones, una patriótica y otra egoísta. 1º, Deseamos que nuestra propia ciudad sea aceptada como el tipo de industria americana, empresa, avance, confort doméstico y refinamiento social. 2º, Deseamos que nuestro propio pueblo sea beneficiado por el desembolso de dinero que siempre acompaña la afluencia de turistas (...)”⁴⁹⁰.

Y es que los efectos beneficiosos del turismo en la balanza económica del país anfitrión no eran nada desdeñables. Tal y como recuerda Henry Morford con motivo de la Exposición Universal de París de 1878, ya once años antes, su predecesora de 1867, había puesto de manifiesto que junto al orgullo patrio, la prosperidad comercial era un aspecto fundamental tenido en cuenta a la hora de organizar un certamen y, si bien el rédito monetario más destacado se hubiera debido a la exhibición de la producción nacional, los ingresos generados por los visitantes extranjeros en la capital se habían hecho notar durante no menos de dos años⁴⁹¹.

En definitiva, las exposiciones universales no hacen más que servir y estimular al mismo tiempo un nuevo fenómeno de masas que marca toda una época y del que obras como *La Señorita Julie* (1888) han dejado constancia, por ejemplo, cuando sus protagonistas sueñan con escapar muy lejos del entorno social que los asfixia:

JEAN. Allí abriré un hotel con servicios de primera categoría y clientes de primera categoría
SEÑORITA. ¿Un hotel?

JEAN. Créame, eso es vida; caras nuevas cada día, nuevas lenguas; ni un minuto libre para cavilaciones o nervios; nada de buscarse una ocupación, pues el trabajo vendrá por sí mismo; día y noche el timbre sonando, los trenes silbando y los carros de caballos yendo y viniendo; mientras, las monedas de oro rodarán por el mostrador. ¡Eso es vida!⁴⁹².

1.3.2.4. Capitalismo y libertades públicas: que todo deseo sea satisfecho.

Desde el origen del fenómeno de las exposiciones universales, los impulsores del capitalismo encontraron en la defensa de las libertades públicas un argumento favorable a su pretensión de regir la producción económica occidental según los parámetros de la cantidad, rapidez, sencillez y baratura. Es decir, que al mejor precio y en el menor tiempo posible, se pudiera aumentar al máximo la cantidad de los productos manufacturados de la forma más simple, con la finalidad última de dominar el mayor número de mercados frente a cualquier tipo de competencia. Se trataba de una producción masiva, estandarizada y de baja calidad que el avance tecnológico hacía posible en aquellos países donde el grado de industrialización era mayor y que se justificaba amparándose en una supuesta reducción de las diferencias sociales, la cual, a su vez,

⁴⁹⁰ J. E. MITCHELL, C. H. T. COLLIS, *The Vienna Exposition, Report of the Philadelphia Commission to Vienna*, Filadelfia, King & Baird, Printers, 1873, p. 38.

⁴⁹¹ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), 1878, pp. 15-16.

⁴⁹² A. STRINDBERG, *La señorita Julie*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 73-74.

servía para oponer el sistema democrático occidental al autoritarismo totalitario que se decía propio de los imperios y satrapías orientales. Al mismo tiempo y dentro del mismo Occidente, los Estados Unidos de América se sirvieron del mismo argumento para marcar distancias con respecto a las viejas monarquías europeas. Por un lado, la abundancia de productos se asociaba a la mejora de la calidad de vida de la población occidental, que podía ver satisfechas todas sus necesidades y dar rienda suelta a muchos de sus caprichos gracias a la generalización del consumo⁴⁹³. Cualquier tipo de producto estaba al alcance del bolsillo de quien quiera que se tratase y no dejó de haber quien confesase su pulsión cleptómana dentro de los recintos expositivos universales⁴⁹⁴. Por otro, se hacía creer que la maquinaria que possibilitaba esa superproducción y sobreabundancia –como ya se ha afirmado– exoneraba al individuo de su quehacer más laborioso para sentirse verdaderamente libre. Así, el liberalismo económico y el capital se convertían en componentes ineludibles de toda forma de gobierno democrática⁴⁹⁵.

No obstante, como se ha indicado y se insistirá, analizando el fenómeno de las exposiciones universales –uno de los más fecundos campos de aplicación del estereotipo–, no debe caerse en el mismo error de interpretar una realidad poliédrica de forma maniquea. No se pretende negar el grado de libertades que se alcanza en algunas naciones occidentales durante esta época y que sienta las bases del elevado sentir democrático que se disfruta en la actualidad en muchas de ellas. Sin embargo, no es factible llevar a cabo un análisis realista de la celebración de los certámenes internacionales decimonónicos sin señalar las fisuras de un pensamiento ideológico que, en lugar de reconocer sus errores, trataba de disimular las muchas disfunciones del sistema, como la precariedad de las condiciones de vida de amplios segmentos poblacionales, la explotación laboral a la que eran sometidos, los crímenes que supuso la ambiciosa expansión

⁴⁹³ Como señalaba el poeta y diplomático cubano Manuel Serafín Pichardo (1865-1937) con respecto al pueblo *yankee* a propósito de la Exposición Universal de Chicago de 1893, “posee un invento para satisfacer cada deseo”. M. S. PICHARDO, *La Ciudad blanca: crónicas de la Exposición Colombina de Chicago*, La Habana, La Propaganda Literaria, 1894, p. 33. La iniciativa del individuo debía emplearse en someter las fuerzas de la naturaleza para crear una civilización material en la que satisfacer las necesidades humanas y crear otras nuevas para que, a su vez, fueran satisfechas. *Columbus and Columbia*, Temple, Texas, W. A. COLE, 1892, p. 784 [Texto original: “The functions of a material civilization are to provide for existing wants; to create new wants and supply them. To do this involves the invention and discovery of means to make labor more efficient, to get the best results from every effort, to learn the best and *all* the uses of which the materials at hand are capable to bring to light the hidden forces of nature, and make them servants, obedient to our will”].

⁴⁹⁴ La escritora Margaret Blount confiesa su incontinencia a la hora de desear llevarse multitud de artículos expuestos en el Palacio de la Industria de 1862. Afortunadamente, el temor a los policías refrenaba su codicia. M. BLOUNT, “An American Lady’s Visit to the Exhibition”, en B. P. JOHNSON, *Report on International Exhibition of Industry and Art. London 1862*, Albany, Steam Press of C. Van Benthuyzen, 1863, p. 51 [Texto original: “But how on earth is one to help coveting is neighbors’ goods in the great exhibition? I freely confess that I am often guilty of that crime, and if I could quietly pocket those two beautiful birds, a magnificent painted casket in the Russian department, some carved baskets, assailed by wicked little wooden mice, in the Swiss stalls, and several other things that I could mention, I am almost afraid that I should walk off with them incontinently. But, luckily, I have the fear of policemen, draped, like statues in green baize, before my eyes, and so refrain”].

⁴⁹⁵ Ya en 1851, con motivo de la primera Exposición Universal celebrada en Londres, William A. Drew afirmaba que “aquellas naciones que son más libres tienen proporcionalmente más artículos en exposición que están al servicio de la gente común”. DREW, *op. cit.* (nota 67), p. 358.

imperialista o la consolidación de un pensamiento estereotipado que ha contribuido a la persistencia de prejuicios sociales y culturales que aún hoy resultan difíciles de erradicar y que han supuesto –y suponen– graves consecuencias para la libre convivencia, precisamente, en un ámbito que se preciaba de ser baluarte de la democracia. De hecho, a medida que algunas de estas cuestiones se van agravando, las exposiciones universales que en un primer momento las obviaron, tendrán que ir asimilándolas para simular una mínima toma de conciencia por parte del sistema, por ejemplo, tal y como se ha puesto de relieve, en el caso de las reivindicaciones de la clase trabajadora –aspecto que se ha acentuado en los actuales certámenes de carácter *temático*: piénsese, por ejemplo, en la defensa de la cuestión medioambiental en Zaragoza 2008 o el poco afortunado lema “alimentar el planeta, energía para la vida” en el caso de Milán 2015.

Del mismo modo, no se pretende negar que estos concursos generaran un debate acerca de la calidad productiva –precisamente como reacción a la mediocre oferta con la que se hacía creer a la población occidental que sus libertades estaban aseguradas. En efecto, las artes industriales adquirieron un gran desarrollo en el contexto de los certámenes internacionales. Sin embargo, muchas veces esta preocupación no tuvo lugar sino con la pretensión de mejorar la comercialización de una producción nacional más competitiva –afirmación que se lleva a cabo en función de los resultados que se indicarán más adelante.

En cualquier caso y al margen de este debate, fueron muchos los estudiosos, críticos y comentaristas que quedaron seducidos por la maquinaria y la complejidad mecánica de las últimas innovaciones técnicas que hacían posible elaborar cantidades ingentes de mercancías reduciendo personal, tiempo y, por lo tanto, inversión económica. En realidad, este estereotipo *maquinista* anulaba la valoración de la calidad del producto en sí mismo: por ejemplo, se apreciaban las manufacturas chinas e indias en grado sumo, pero se consideraba que la ausencia de la máquina impedía cualquier desarrollo social y político en aquellos lugares, pues hacía inviable el triunfo de la libertad y la democracia al convertir a sus pueblos en esclavos perpetuos de sus dirigentes (eso cuando no se decía de ellos que se dejaban llevar por aquella natural *indolencia* que, paradójicamente, se les atribuía al mismo tiempo y que marcó de forma determinante el imaginario artístico occidental, tal y como demuestra la pintura orientalista europea del siglo XIX). Así, por mucho que los países orientales hicieran gala de productos de gran refinamiento en el Palacio de la industria de la Exposición Universal de Londres de 1862, el lujo iba a ser identificado con la explotación, la miseria y la autoridad de un poder absoluto, despertando únicamente su componente *exótico* un gran atractivo para los occidentales:

“Turquía y todos los otros países del Oriente aparecen como representantes de una civilización particular, que se refleja sobre los productos mismos de sus diferentes industrias. El arte y los goces para algunos, la miseria para casi todos, he aquí el resultado de estas miles de existencias dedicadas por la confección manual de estas brillantes producciones orientales, tan atractivas y tan buscadas por nuestros artistas”⁴⁹⁶.

De acuerdo con el estadounidense Cowdin, los mismos envíos de los dirigentes políticos hacían ostensible el desajuste entre el grado de civilización de Oriente y Occidente:

“Aquí había pipas costosas, chales magníficos, ropas de oro, ricas alfombras, espléndidas armas de guerras, burdos ídolos. Media docena de rajás enviaron sus más valiosos efectos a una exposición a la que

⁴⁹⁶ TRESKA, *op. cit.* (nota 94), p. 17.

el Rey de Suecia contribuía con cuadros, creados con su propio lapicero, y el Emperador de Francia, un modelo de una casa para obrero proyectada por él mismo”⁴⁹⁷.

Además, mientras aquellos bienes orientales eran elaborados para disfrute exclusivo del poderoso,

“Tal y como ha dicho un ilustre economista del que la Academia deplora su reciente pérdida, John Stuart Mill, cada uno de los integrantes de una sociedad civilizada participa de la herencia común de las luces, de los elementos productivos, del utillaje general”⁴⁹⁸.

En consecuencia y según lo expuesto, frente a gobiernos monárquicos y regímenes autoritarios, el gobierno estadounidense quiso subrayar con insistencia la ligazón existente entre el grado de democracia, libertad y tolerancia conseguido por los estados y territorios de la Unión, y el nivel de civilización y progreso alcanzados en solamente un siglo, algo que, por otra parte, encajaba a la perfección con el ideario librecambista que servía de base a las exposiciones universales desde su origen. Ciencia, industria y mecanización confirmaban esta idea pues, gracias al desarrollo tecnológico, la producción adquiría un alcance universal y dejaba de ser el privilegio de unos pocos. Con motivo de la *Great Exhibition* celebrada en Londres en 1851, el comisionado por el estado de Maine, William A. Drew, indicaba:

“(…) Los artículos expuestos en los varios Departamentos nacionales, proporcionan un muy buen índice de la libertad e independencia de la población de los varios Reinos y Estados representados en la Gran Exposición. Los Departamentos turco, indio oriental, italiano, austríaco y ruso, muestran poco o nada adaptado al apoyo y confort de las masas, sino solo aquellas cosas que presentan la fisura más amplia entre la materia prima y la fábrica terminada, mostrando, por lo tanto, la mayor cantidad de trabajo para la producción de lo que puede ser procurado y usado solamente por el rico y el aristócrata. El genio de estas naciones parece estar completamente subordinado a los monarcas y nobles, y nunca es empleado para el beneficio de la gente. Utilidad y baratura, no constituyen pues ningún mérito en la mente de un ruso o un argelino”⁴⁹⁹.

Para Drew, como se ha señalado, los estados con mayores libertades presentaban más artículos en exposición al servicio de la gente común. Este era el caso de Francia y los estados del Zollverein. Sin embargo, “la más libre” de todas las naciones era Inglaterra donde, según el estadounidense, se había hecho el mayor esfuerzo para satisfacer las necesidades del mayor número y dominar un mercado más extenso que en ningún otro país europeo. Y, sin embargo, lamentaba Drew que aún había en su sección mucho producto caro y sin utilidad pensado para la aristocracia. Es en este momento cuando se detiene en la delegación de EE.UU. para –avivando la tradicional rivalidad entre Gran Bretaña y sus antiguas colonias– asegurar que:

“(…) al principio, incluso el inglés se burlaba del Tío Sam por la sencillez y simplicidad de su apariencia. Era demasiado republicano para ocupar su lugar entre las naciones; pero republicano como era, resultó tener las piernas más fuertes y a su debido tiempo arrojó con justicia hasta a John Bull sobre el suelo del Palacio de Cristal. Todos sus artículos se adaptaban a la baratura de producción, la mayor durabilidad y la utilidad más general. Esto es todo porque el Hermano Jonathan es el chico más libre de la tierra. Como he dicho, los artículos de los diferentes Departamentos nacionales mostraban de una vez cuál

⁴⁹⁷ COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 27.

⁴⁹⁸ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), pp. 18-19.

⁴⁹⁹ DREW, *op. cit.* (nota 67), pp. 357-358.

era el más déspota y cuál el más libre. El Emperador Nicolás tenía grupos de figuras humanas en plata maciza de tamaño natural, representando algunas de sus batallas victoriosas, que no sirven a nadie sino como juguetes para los déspotas; Jonathan tenía su Cosechadora y su “*Meat Biscuit*”, que alimenta a la gente”⁵⁰⁰.

Más adelante, en la Exposición Universal de París de 1867, el comisario estadounidense Elliot C. Cowdin relacionaba el poderío de su nación en el terreno de la maquinaria industrial con el régimen republicano, estableciendo un vínculo directo entre desarrollo tecnológico y democracia frente a los regímenes monárquicos europeos. Para ello, recordaba una anécdota atribuida al rey británico Jorge III (1738-1820) mientras trataba con un socio de James Watt (1736-1819). Según Cowdin,

“La magnífica locomotora americana y ténder, las máquinas de vapor, y máquinas de varios tipos – algunas de vasta capacidad – atrajeron mucha atención. ‘¿A qué os dedicáis? Preguntó Jorge III al socio de James Watt en el negocio de hacer máquinas de vapor. ‘A lo que les encanta a los reyes –la fuerza’, fue la pronta respuesta. Pero felizmente *esa* era una *fuerza* que hacía grande a la gente –no a sus reyes”⁵⁰¹.

De este modo, con motivo de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, los Estados Unidos podrían conciliar su orden político y económico con un enfoque positivista, conmemorando el centenario de la Declaración de Independencia y desplegando visualmente el triunfo de cien años de historia como pequeño anticipo de los logros que estaban aún por llegar. Mientras tanto, bajo el pretexto de fomentar la competición pacífica entre los pueblos del mundo, se pretendía impulsar un emporio comercial global, de forma que pudiera consolidarse su supremacía en un contexto de creciente desarrollo capitalista.

En otras ocasiones, se incluyó una tercera variable a la hora de definir la relación entre producción y democracia: la educación. Si la instrucción de la población de un determinado estado era generalizada, allí el trabajo proporcionaría los mejores resultados, no solamente en cuanto a la calidad de la producción, sino también con respecto a las condiciones de vida de la población:

“Las naciones mejor educadas producen el mejor trabajo. Donde sólo la aristocracia es instruida, hay unas pocas obras de magnitud y poco de industria privada (Rusia, Silesia, Hungría). Donde el dinero lo hace todo, las manufacturas son abundantes y las clases trabajadoras se encuentran muy abajo en educación (Inglaterra y en los pueblos belgas). Una mayor uniformidad en la enseñanza crea una mayor variedad de productos, mejor remuneración y más alegría, que se refleja en el trabajo (partes de Francia, Suiza, las provincias renanas). Incluso entre China y Japón, la superioridad de manufactura y arte está del lado de la última, que tiene mejores escuelas”⁵⁰².

Es curioso señalar a este respecto cómo las exposiciones universales se presentan así mismas como centros de instrucción de las masas dedicados a la erradicación del estereotipo, precisamente, cuando una primera aproximación al estudio de estos certámenes evidencia de inmediato el proceso de construcción y pervivencia de ideas preconcebidas que tuvo lugar durante su celebración. Con respecto a la imagen de España en el extranjero, es interesante citar

⁵⁰⁰ *Ibíd.*

⁵⁰¹ COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 21.

⁵⁰² E. SEGUIN, *Vienna International Exhibition, 1873. Report on Education*, Washington, Government Printing Office, 1875, p. 125.

al respecto la opinión versada en una de las novelas-guía infantil publicadas a raíz de la Exposición Universal de Chicago de 1893, en la que uno de los personajes –el tutor que instruye a dos jóvenes primos que visitan el concurso–, al escuchar las ridículas conversaciones que se oyen a su alrededor, asegura:

“La estúpida cháchara que oímos tiene poco que ver con lo que la gente está pensando realmente. No pueden evitar asimilar ideas más claras del mundo y de sus habitantes a medida que atraviesan estos edificios. Donde uno ve frutas y granos, significa que este o aquel país tiene huertos y granjas. Así nos deshacemos de muchas de nuestras absurdas imágenes mentales. Dejamos de imaginar que todos los chinos están continuamente haciendo volar cometas y fumando opio, o que todos los españoles están rasgueando guitarras eternamente a la luz del sol”⁵⁰³.

1.4. PODER ESPIRITUAL Y ANTROPOCENTRISMO.

1.4.1. Materialismo y divinidad: un nuevo *Renacimiento* por la gracia de Dios.

Con motivo de la primera gran Exposición Universal de Londres de 1851, el escritor británico, Martin Farquhar Tupper (1810-1889), autor de la *Proverbial Philosophy*⁵⁰⁴, quiso componer un himno para que todas las naciones del universo pudieran cantar juntas a la gloria de Dios. Con esta finalidad y gracias a la ayuda de una serie de colaboradores, consiguió traducir su obra a treinta lenguas extranjeras, alcanzando un total de más de cincuenta versiones en diferentes alfabetos, todas ellas publicadas en un mismo volumen⁵⁰⁵. Además, el texto se acompañaba de la música que a tal fin había ideado expresamente Samuel Sebastian Wesley (1810-1876), organista de la catedral de Winchester y profesor de la Royal Academy of Music.

Según Tupper, sería un “pecado universal” si la humanidad se reunía para celebrar únicamente su habilidad y destreza, así como los maravillosos frutos que gracias a ellas se habían conseguido, sin reconocer de alguna manera la importancia del Creador, de quien en último término todo dependía. De esta manera, Tupper justificaba la elaboración de un “simple Salmo”, concebido de tal forma que ninguna verdad pudiera quedar excluida ni ningún credo pudiera sentirse ofendido. Por otra parte, su “himno para todas las naciones”, no sólo respondía a la celebración de la gran exposición londinense, sino que Tupper no ocultaba el ambicioso propósito de haberlo compuesto con la intención de que se convirtiera en una plegaria de carácter universal y atemporal que “nunca pasara de moda”⁵⁰⁶.

En cualquier caso, y a pesar del respeto manifestado hacia el resto de confesiones religiosas, es especialmente significativo otro de los párrafos del pasaje introductorio en el que Martin Farquhar Tupper exponía su declaración de intenciones en inglés, latín y francés. Se trata de aquel en el que apela a depositar una “pequeña semilla de unidad religiosa” entre la multitud de

⁵⁰³ JENKS, *op. cit.* (nota 252), p. 143.

⁵⁰⁴ M. F. TUPPER, *Proverbial Philosophy: A Book of Thoughts and Arguments Originally Treated...*, Auburn, Alden & Markham, 1848.

⁵⁰⁵ M. F. TUPPER, *A Hymn for All Nations, 1851*, Londres, Thomas Brettell, s. d. (2ª ed.).

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 9.

visitantes de la exposición, a la vez que pone de relieve el esfuerzo de la “Inglaterra cristiana” en “mirar, a través de la naturaleza, hacia la naturaleza de Dios”⁵⁰⁷.

No hay que olvidar que las exposiciones universales del siglo XIX se convierten en un campo de evaluación de los colectivos en ellas representados, infiriendo a partir de los recursos expuestos en el recinto expositivo por cada uno de ellos, su peso político, económico, social y cultural. En este sentido, John Burris ha destacado el papel de los concursos internacionales a la hora de convertir conceptos como “cultura” y religión” en campos independientes de investigación científica, destacando en el caso específico de la religión su protagonismo a la hora de analizar el desarrollo cultural de las sociedades presentes en dichos concursos internacionales y, por lo tanto, a la hora de establecer comparaciones culturales entre las mismas⁵⁰⁸. Evidentemente, en un mundo de alta jerarquización racial, en el que las diferentes culturas del mundo eran sometidas a una categorización absoluta en función de la supuesta posición que ocupaban en una hipotética cadena evolutiva que desde la *barbarie* llevaba a la *civilización*, la religión también va a ser juzgada según el mismo criterio, estableciéndose una relación directamente proporcional entre su *carácter verdadero* y el nivel de desarrollo alcanzado por la sociedad que la profesa.

De este modo, del texto de Tupper se colige el hecho de que la todopoderosa Inglaterra, que al organizar la primera gran exposición universal había conseguido poner de relieve su superioridad material por medio del elevado grado de *progreso* alcanzado, también daba prueba de su preponderancia moral y religiosa tomando la iniciativa a la hora de convertir el certamen en una ceremonia de acción de gracias. Por una parte se velaba el obscuro carácter materialista del certamen de Londres y, por otra, se hacía patente el liderazgo del cristianismo. Ya se ha visto cómo la representación alegórica de la religión aparecía en diferentes obras expuestas en el Crystal Palace, fundamentando iconográficamente el poder de la nación anfitriona. Estas personificaciones –como la del comentado *Proyecto de decoración para techo* de Mr. Hervieu (fig. 3)– no hacían referencia precisamente a las creencias de los pueblos ajenos al contexto cultural occidental, como lo demuestra en el caso señalado la elección de una iconografía tradicional que describe a una mujer con velo sosteniendo las tablas de la ley.

Volviendo al himno de Martin Farquhar Tupper, éste había dado plena libertad a sus colaboradores a la hora de llevar a cabo su traducción, de manera que cada uno se haría responsable de su trabajo, haciendo constar su propio nombre junto a la composición definitiva. Por consiguiente, si el principal objetivo del volumen era hacer un llamamiento mundial a la humanidad para dar gracias a Dios, el mismo Tupper reconocía que este “Himno Políglota” siempre constituiría al menos una “curiosidad filológica”⁵⁰⁹. Entre las versiones recopiladas en el volumen cabe destacar la que en lengua italiana firma Gabriel Rossetti (1783-1854), el que fuera profesor del King’s College de Londres y padre del célebre Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)⁵¹⁰. Por cuanto respecta a la versión castellana del himno, transcrita a continuación, fue

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 10 [Texto original: “(...) to testify to the nations that Christian England endeavours ‘To look through Nature up to Nature’s God’”].

⁵⁰⁸ BURRIS, *op. cit.* (nota 476), p. xiii-xiv. [Texto original: (...) religion was perceived as both the essence of cultural structures and the most plausible point of departure for intercultural comparisons].

⁵⁰⁹ TUPPER, *op. cit.* (nota 505), p. 10.

⁵¹⁰ *Ibidem*, pp. 7 y 39.

elaborada por el filólogo español Juan Calderón (1791-1854). En ella queda patente la intención de hacer depender totalmente de la voluntad divina tanto los recursos naturales como su transformación material y artística por parte de los seres humanos. Además, se deja entrever la que será otra de las constantes en el repertorio ideológico que sirve de fundamento a la celebración de las grandes exposiciones universales del siglo XIX, esto es, la importancia de la paz y el amor fraterno para que los pueblos alcancen la prosperidad. Así, se consigue conciliar nuevamente sentimiento cristiano y materialismo, puesto que no hay que olvidar que el mantenimiento de la paz entre los pueblos era una de las premisas en las que se basaba el éxito del librecambio. La composición en castellano de Calderón decía así:

“Te invocamos, DIOS Glorioso,/ Padre, Amigo, Juez bondoso!/ Al
Salvador, Rey del cielo,/ Homenaje rinde el Suelo.

Rodéannos maravillas/ En que en Espíritu brillas:/ De cualquiera
bien que vemos,/ Que nace de tí sabemos.

De tí es la extrema belleza/ De obras de Naturaleza:/ Tienes el
Ingenio, el Arte,/ Y en toda obra maestra parte.

Renace á tu mandamiento/ Del hombre el entendimiento:/ En su
luz la tuya infunde,/ Y amor divino difunde.

Aquí, oh DIOS, de todas partes/ Tus hijos reúnen las Artes;/
Puesto que hay paz en tu nombre,/ Y bienquerer para el hombre.

Cada cual de amor de hermano/ Dé muestra al Género humano:/ Y
todos, cual redimidos,/ Seamos de Dios bendecidos! [sic]⁵¹¹.

Por otra parte, si el recinto expositivo se convierte en un “Templo elevado a la Industria”, cada una de las distintas tipologías de productos expuestos va a cumplir una determinada función; de manera que entre ellas, según los *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, las invenciones servirán para dar solución a “los problemas estudiados por miríadas de intelectos”. También habrá lugar para las modas destinadas a satisfacer “los siempre cambiantes caprichos del deseo humano” y tampoco faltará el adorno de las obras de arte, cuyo carácter ideal demostrará la existencia de un “espiritualismo nacional e individual”, incluso en una “era utilitaria” como la que de acuerdo con citada publicación se asegura que se vivía en aquel momento⁵¹². En consecuencia, el Arte se convertirá en uno de los instrumentos más eficaces para conciliar el materialismo de los concursos de la industria con la espiritualidad⁵¹³.

⁵¹¹ *Ibíd.*, p. 31.

⁵¹² *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851...*, *op. cit.* (nota 69), vol. I, I.

⁵¹³ En particular, las obras religiosas. Solange Hibbs incide en el énfasis que cierta prensa conservadora puso en la exhibición de este tipo de Arte como manera de amortiguar el mensaje materialista de los certámenes de 1878 y 1889. S. HIBBS-LISSORGUES, “Imágenes y representaciones de las Exposiciones Universales de París (1878-1889) en las ilustraciones españolas: tradición y modernidad”, en J. MAURICE, M. C. ZIMMERMANN (eds.), *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, París, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 135-149.

Justamente, la decoración artística del palacio de la Exposición Universal de Londres de 1862 presentará un carácter marcadamente religioso, manifestando claramente la consagración de la feria a Dios todopoderoso, proveedor en último término de la riqueza material alcanzada por los seres humanos gracias al *progreso* que el mismo certamen ejemplificaba. Ello se consiguió mediante la reproducción de distintos pasajes del Antiguo Testamento en las cúpulas y cuerpos superiores del edificio, identificando de esta manera la progresiva elevación hacia el firmamento –y consecuente alejamiento de lo material– con el ascenso del espíritu hacia la deidad, de cuyo poder depende todo cuanto en el mundo existe. Para empezar, bajo las cúpulas del mencionado palacio se disponían en grandes letras de oro los versículos 11 y 12 del capítulo 29 del primer libro de las *Crónicas*:

“La ancha franja inferior está pintada de azul, y sobre ella está inscrito en letras de oro de tres pies de alto ‘Tuya es, oh Señor, la grandeza y la gloria, y la victoria, y la majestad: porque todo lo que está en el cielo y en la tierra es tuyo’; y ‘Oh Señor, tanto la riqueza como el honor proceden de ti, y tú reinas sobre todo; y en tu mano está el poder y la fortaleza, y en tu mano está engrandecerlo todo’”⁵¹⁴.

El programa iconográfico general era más complejo y para que nada escapara al poder absoluto de la divinidad –ni al dominio británico– se habían representado tanto los cuatro continentes, como distintas actividades de las artes, la industria y el comercio, siempre acompañadas de las iniciales de la reina Victoria y el difunto príncipe Alberto:

“Las anchas columnas de hierro, que alcanzan cerca de 100 pies de altura, están pintadas de color granate oscuro, estando sus capiteles ricamente dorados. Los paneles entre los arcos y el friso están pintados en tonos rojizos, resaltados por líneas coloreadas; en las cuatro anchas pechinas se inscriben, sobre paneles verde oscuro, Europa, Asia, África y América; por debajo, en un círculo, están las iniciales de Victoria y Alberto. En las ocho enjutas de los cuatro arcos principales hay medallones, de ocho pies de diámetro, realizados por Mr. Burchett, de la Escuela de Arte de Kensington, emblemas de las manufacturas, el comercio y las varias artes y ciencias que les prestan su ayuda”⁵¹⁵.

No obstante, más allá de las cúpulas, las citas de carácter religioso se extendieron por todo el palacio de la exposición. Así, en el extremo oriental de la nave podía leerse parte del primer versículo del capítulo noveno del *Eclesiastés*, “El sabio y sus obras están en la mano de Dios” (“*The wise and their works are in the hand of God*”), referencia al hombre de ciencia, los frutos de cuyo trabajo se desplegaban en el recinto expositivo; y en la parte occidental del edificio, ocupada por los expositores extranjeros, aparecían más menciones a textos litúrgicos, esta vez en latín, como el comienzo del himno *Gloria in excelsis Deo et in terra pax*, situado al final de la nave para aludir tanto a la gloria de Dios como a la paz de las naciones de la que las exposiciones universales se convertían en importantes garantes; también el versículo primero del salmo XXIII, “Del señor es la tierra y cuanto ella contiene” (“*Domini est terra et plenitudo eius*”), que aparecía en el extremo norte del transepto occidental; y, por último, “miró Dios la tierra y la colmó de bienes” (“*Deus in terram respexit et implevit illam bonis suis*”), en el extremo sur de dicha nave transversal, sentencia que procedía del versículo 30 del capítulo XVI del *Eclesiástico*. Por cuanto respecta a los extremos norte y sur del transepto este, se reproducían frases alusivas a la fraternidad y espíritu de intercambio tomadas del poema

⁵¹⁴ Kelly's *Post Office Guide to London in 1862...*, *op. cit.* (nota 458), pp. 445-446.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

Caridad (Charity) de William Cowper⁵¹⁶ (1731-1800): “Alternativamente las naciones aprenden y enseñan” (“*Alternately the nations learn and teach*”) y “Cada clima necesita lo que otros climas producen” (“*Each climate needs what other climes produce*”), respectivamente⁵¹⁷. Obviamente, todas las citas habían sido cuidadosamente elegidas, saltando a la vista la perfecta armonización conseguida entre cristianismo y los idearios positivista y liberal.

No hay que olvidar tampoco la importancia jugada por las autoridades eclesiásticas, desempeñando papeles de gran relieve en las ceremonias más destacadas que tuvieron lugar durante su celebración, especialmente en el ámbito británico, estadounidense y español. Así, además del especial protagonismo del que gozaron el obispo de Londres y el arzobispo de Canterbury en la inauguración de esta misma Exposición Universal de Londres de 1862, la oda del *poeta laureado* Tennyson, interpretada musicalmente por Bennet, reforzaba la atribución al cielo de las glorias conquistadas en la tierra por el ser humano:

“Levantad mil voces plenas y dulces,/ En este amplio espacio con las invenciones de la tierra expuestas,/ Y alabad al invisible Señor universal,/ Quien permite una vez más que en paz las naciones se reúnan,/ Donde Ciencia, Arte y Trabajo han vertido,/ La mirada de sus cuernos de la abundancia a nuestros pies”⁵¹⁸.

No obstante, los testimonios que confían al ser humano la tarea de cumplir la misión que la divinidad le ha encomendado no se limitan al año de 1862. Con motivo de la Exposición Universal de París de 1867, también el escritor francés Arsène Houssaye (1814-1896) afirmaba que,

“El hombre no ha sido creado solamente para ser el espectador de Dios, sino para amar y continuar la obra de Dios. El hombre, es cierto, continúa a menudo la obra de Dios, como esos obreros de los Gobelinos que no ven lo que hacen”⁵¹⁹.

De hecho, en opinión de Houssaye, la creación de la humanidad no sólo continuaba la obra de Dios, sino que, incluso, llegaba a ser capaz de reproducir su misma esencia gracias a la creación artística:

“Las mismas religiones no se han contentado con prosternarse ante el espíritu de Dios y con tomar prestado a los poetas los himnos y los símbolos. Ellas han llamado el arte a su culto: a Júpiter, es Fidiás

⁵¹⁶ Poeta inglés compositor de himnos religiosos. Entre sus obras publicadas en la época, *vid. The Poetical Works of William Cowper in Three Volumes*, Boston, Little, Brown & Company, 1853; T. S. GRIMSHAW (ed.), *William Cowper. His Life, Letters and Poems*, Boston, Crosby & Nichols, 1864; *The Poetical Works of William Cowper, with Life of the Author*, Halifax, Milner and Sowerby, 1864.

⁵¹⁷ Kelly's *Post Office Guide to London in 1862...*, *op. cit.* (nota 458), pp. 445-446.

⁵¹⁸ TENNYSON, *op. cit.* (nota 384), p. 221 [Texto original: “Uplift a thousand voices full and sweet,/ In this wide hall with earth's inventions stored,/ And praise th' invisible universal Lord,/ Who lets once more in peace the nations meet,/ Where Science, Art, and Labor have outpour'd/ Their myriad horns of plenty at our feet”].

⁵¹⁹ HOUSSAYE, *op. cit.* (nota 102), p. 91.

quien lo ha mostrado a los paganos; la madre de Dios, es Miguel Ángel quien se la ha enseñado a los cristianos, cuando los pintores bizantinos ya no tenían la iniciativa”⁵²⁰.

Lo que interesa de las palabras de Houssaye es que en ellas se percibe el mismo reflejo del pensamiento de una época que intenta concordar el sentimiento religioso que reconoce la omnipresencia de la todopoderosa divinidad con la capacidad de iniciativa del individuo; es decir, la primacía de su carácter activo por encima de la pasividad de la mera contemplación; un talante emprendedor que le lleva a ser debidamente merecedor de haber sido concebido a *imagen y semejanza* del Dios creador, similitud que, más allá del aspecto físico, se reconoce también en esta misma *actitud creadora*, la cual, por otra parte, alcanza una de sus máximas cotas de expresión a través del Arte –asunto del que se ocupa en concreto Arsène Houssaye; el Arte es “luz”, es hacer ver y, por tanto, es “dar a Dios”, fuente luminosa por excelencia:

“Cada exposición que se abre, cada museo que se inaugura es una puerta abierta hacia la luz. Todo artista cuyos cuadros ilustran una pared desnuda, cuyas estatuas pueblan una sala desierta, ha ejercido ante los espíritus que no veían, una verdadera caridad. Dar la luz, es dar mucho más que el pan, es dar a Dios mismo. Una exposición o un museo es por tanto una biblioteca que habla la lengua de todos aquellos que tienen ojos. Se viene para perder una hora; pero ese tiempo perdido es tiempo ganado, porque, incluso sin que se sepa, se ha aprendido más de una gran acción, más de un bello sentimiento, más de una página de historia”⁵²¹.

Así pues, creación, conocimiento y divinidad conforman una única realidad en el contexto de las exposiciones universales, realidad que se percibe mediante el sentido de la vista y cuya metáfora por excelencia es la *luz* –de ahí también, como se verá, el interés de las grandes potencias industrializadas por convertirse en *fuentes de irradiación lumínica*; aspiración que sintetiza su ambición por situarse en el punto más elevado de la jerarquía política internacional. Y es que *luz* es *progreso* y progresar es cumplir la palabra de Dios y, por lo tanto, conseguir la legitimación de todo un proyecto ideológico de amplias dimensiones económico-culturales. Para ello se hace necesario, en definitiva, un intento de conciliación entre la religión y el *progreso*, dejando caer un velo sagrado sobre el descarnado materialismo positivista del momento que podría llegar a cuestionar el refrendo del poder espiritual. En este sentido, Edmondo de Amicis (1846-1908), llegaba a ensalzar “el Trabajo” hasta el punto de conferirle un carácter sobrenatural. En su opinión, la Exposición Universal de París de 1878 no debería ser más que una excusa para honrar al “segundo creador” y “divino Consolador”:

“(…) pero más que a la Exposición, se bendice esta augusta ley, este inmortal y santo afán: el Trabajo, y a uno le gustaría verlo como una inspiración, simbolizado en una desmesurada y espléndida estatua, que tuviese los pies en las entrañas del globo y la cabeza más alta que las montañas, para decirle: “–¡Gloria a tí, segundo creador de la tierra, señor formidable y dulce, te consagramos el vigor de la juventud, la tenacidad de la edad viril, la sabiduría de la vejez, nuestro entusiasmo, nuestras esperanzas, nuestra sangre; tú templas nuestros dolores, fortalece nuestros afectos, serena nuestras almas, prodiga las santas arrogancias, dispensa los descansos fecundos, hermana a los hombres, pacifica el mundo, sublime amigo y divino Consolador!”⁵²².

⁵²⁰ *Ibíd.*

⁵²¹ *Ibíd.*

⁵²² E. de AMICIS, “Una mirada a la Exposición”, en *Recuerdos de Londres y París*, Madrid, Páginas de espuma, 2008, p. 148. Acerca de los certámenes de París 1878 y 1889, Solange Hibbs-Lissorgues ha

Asimismo, esa dualidad religión-materialismo, la convivencia de los “dos creadores” como diría De Amicis, se aprecia claramente en el ya citado poema que Pierre Duzéa dedicaba al certamen internacional parisino de 1878. En una de las estrofas, Duzéa ensalzaba la labor del ser humano de un modo que parecía adquirir tintes paganos, para reconducir posteriormente su soberbia hacia el humilde reconocimiento de Dios:

“Venid, pueblos, venid de las cuatro partes del mundo,/ El hombre reina vencedor sobre la tierra y sobre la ola;/ Según sus gustos doblega el bronce y el hierro,/ Incluso osa, imprudente, lanzarse en el éter./ Ya mil obreros preparan la bóveda,/ Las cúpulas del palacio se elevan hasta los cielos./ Bajo los vastos artesonados de este gran capitolio,/ Ofreceremos juntos un sacrificio a los Dioses./ A este Dios que dispensa la vida y la luz/ Y de todos los tesoros gran dispensador,/ Da, sin ver cómo y bajo qué estandarte,/ El hombre adora a su creador./ (...)”⁵²³.

De este modo y en general, podría afirmarse que durante la segunda mitad del siglo XIX, continuando los planteamientos cientifistas y enciclopédicos de la Ilustración, se estaría viviendo una especie de nuevo *Renacimiento* que situaría al ser humano en el centro de todas las cosas –lo que se manifestaría en parte por el control que su mirada ejerce sobre el entorno natural y artificial que él mismo ha dominado y creado– aunque sin dejar de reconocer la existencia –más bien *contemplativa*– de la divinidad. Es decir, una tendencia laicista que no por ello deja de lado el sentimiento religioso, al menos en cuanto poder espiritual legitimador de la nueva sociedad ideal occidental cuyo ejemplo se concretiza en los recintos expositivos de los grandes concursos internacionales decimonónicos. Es allí donde se exhiben los resultados de la lucha del hombre contra la naturaleza⁵²⁴, es decir, del cumplimiento de la labor para la que ha sido creado y cuya admiración evidencia el éxito de la empresa⁵²⁵. Buena prueba del sentimiento

estudiado la oposición de parte de la prensa más conservadora, como *La Ilustración católica* o *La Hormiga de oro* a los nuevos valores del liberalismo y cosmopolitismo franceses, frente al aperturismo de otras publicaciones más preocupadas por los nuevos descubrimientos científicos, véase *La Ilustración catalana*. HIBBS-LISSORGUES, *op. cit.* (nota 513), pp. 135-149. Chandler considera que con el Palacio del Trocadero de la exposición de París 1878 “comienza la audaz humillación de los grandes monumentos religiosos”. Sin embargo, al menos en cuanto a dimensiones se refiere y como se dirá, ésta ya había comenzado años antes. CHANDLER, *op. cit.* (nota 139).

⁵²³ DUZÉA, *op. cit.* (nota 355), pp. 8-9 [Texto original: “Venez, peuples, venez des quatre coins du monde,/ L’homme règne en vainqueur sur la terre et sur l’onde;/ Selon ses goûts il ploie et l’airain et le fer,/ Même il ose, imprudent, s’élancer dans l’éther./ Déjà mille ouvriers préparent la coupole,/ Les dômes du palais s’élèvent jusqu’aux cieux./ Sous les vastes lambris de ce grand capitole,/ Nous offrirons ensemble un sacrifice aux Dieux./ A ce Dieu qui répand la vie et la lumière/ Et de tous les trésors large dispensateur,/ Donne, sans voir comment et sous quelle bannière,/ L’homme adore son créateur”].

⁵²⁴ La afirmación del crítico de arte francés, el conservador Ernest Chesneau (1833-1890), parece relevante al respecto: “(...) se está autorizado en gran medida a afirmar que las exposiciones de la industria universal, una de las grandes ideas de este siglo, se dirigen directamente a su objetivo, tan honorable, yo diría tan noble, a la liberación de la servidumbre que la naturaleza hostil hace pesar fatigosamente sobre la humanidad”. El papel protagonista recae indudablemente en el hombre que lucha contra las fuerzas adversas de la naturaleza. E. CHESNEAU, *Les Nations rivales dans l’art*, París, Didier et C^e, 1868, p. 459.

⁵²⁵ WOŁOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 3 [Texto original: “(...) de plus en plus, fidèle à l’œuvre qu’il doit accomplir sur terre, il continue l’œuvre de la création, en fécondant des éléments inertes, qu’il approprie à son usage”].

generalizado de lo que podría denominarse como el renacimiento contemporáneo de un antropocentrismo sancionado por la divinidad la constituye la afirmación del valenciano Juan Navarro Reverter, a propósito del certamen vienés de 1873:

“(…) todo confundido, mezclado en una plaza cosmopolita, neutral, donde todos circulan por derecho propio, abrigados por su bandera, junto á un pedazo de su patria, comparando, gozando, aprendiendo, levantando el espíritu á la contemplación de aquel himno sublime, cantado por el hombre al progreso moderno, midiendo la pequeñez propia ante la grandeza inmensa de las armonías naturales producidas por una voluntad eterna, todo esto se ofrece en tumultuosa y violenta sensación, á la vista y al pensamiento, agitado entonces por el soplo de un nuevo renacimiento, de una nueva revelación de lo bello, escrita con gigantescos caracteres de hierro en aquella leyenda universal [sic]”⁵²⁶.

Y es que las exposiciones universales van a celebrar “la religión del progreso”, de acuerdo con la expresión que Armand Silvestre (1837-1901) utiliza en 1878, a propósito del certamen que Francia organiza para demostrar su superioridad al mundo tras la derrota ante los prusianos. De este modo, nace una creencia en la que se suman exaltación patriótica, acción de gracias y desarrollo tecnológico:

“Este dios, el que cantarán los siglos venideros, el Dios de la concordia y de la esperanza que no tiene más culto que el trabajo y más ley que la fraternidad, el Dios pacífico y benefactor que hace al hombre creador a su imagen y le lega la obra de sus siete días para transformarla según su fantasía. Es Francia quien te ha adorado primero. Porque es del gran movimiento intelectual del que ella fue escenario, hace hoy justo un siglo, de donde esta gran religión del progreso, la cual no amenaza en nada las otras, ha salido para invadir la vieja Europa y bien pronto la Humanidad”⁵²⁷.

Otro ejemplo más de la asociación llevada a cabo entre *progreso* y divinidad como medio de exorcizar la prosaica materialidad de la innovación tecnológica y el comercio librecambista en la sociedad occidental decimonónica, lo proporciona el mismo Navarro Reverter en su ya citada crónica del certamen vienés. Atravesando el Mediterráneo hacia Marsella, Navarro alaba la capacidad de invención humana que ha conseguido transformar el vapor en fuerza y movimiento, tan propios precisamente del dinamismo que él mismo tanto ensalzó como característico de su época. Si el ferrocarril implicaba el dominio del ser humano sobre la tierra, el transporte marítimo había terminado de asegurar el control del planeta por parte del individuo, eso sí, gracias a la correspondiente inspiración divina:

“(…) encierra en férrea prisión el agua hirviente, que no alcanza su libertad sino a cambio de movimiento. Llegado á este punto, no descansa todavía; nuevo conquistador de los dos tercios de la tierra, cubre de hierro y madera la sábana inmensa de los mares, y solo se detiene cuando el sol le niega su auxilio en los hielos vírgenes del polo. Así, del esfuerzo muscular al viento, y del viento al vapor, formas diversas del calor solar; del remo á la vela y de la vela á la hélice, medios diversos de transformar la fuerza; la inteligencia humana, destello de la Divinidad, recorre la escala infinita del *progreso*. ¡Lástima que engreído con estos triunfos sobre la materia, arrastre su entendimiento al extravío de la idea! [sic]”⁵²⁸.

Precisamente, hablando de maquinaria, la Exposición Universal de París de 1867 había llevado a José de Castro y Serrano a la siguiente reflexión:

⁵²⁶ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 416.

⁵²⁷ A. SILVESTRE, “La poésie à l’Exposition”, en BERGERAT, *op. cit.* (nota 289), vol. II, p. 199.

⁵²⁸ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 17.

“Porque si se tiene en cuenta la máxima, convertida casi hoy en dogma religioso, de que todo es y debe ser por el hombre y para el hombre, la nación que procure mas por el descanso de la noble fuerza muscular humana e impulse la acción de sus agentes suplementarios, será, sin duda alguna, el pueblo que mejor comprenda los altos designios que precedieron al origen del que se llama rey de los seres animados”⁵²⁹.

No obstante, a veces era difícil disimular la “soberbia” que según el mismo Navarro Reverter inspiraba la descarnada materialidad que se constituía en símbolo del progreso humano conseguido durante el siglo XIX. Así, frente a los templos de épocas pasadas, la Rotonda del Palacio de la Industria vienés y la visión que desde lo alto podía abarcarse, transmitían un mensaje laicista de superioridad del hombre –occidental– sobre todas las cosas:

“Las apuntadas bóvedas de la Catedral de Milan, hacían inclinar mi alma hasta el polvo de la materia; imponentes y grandiosas hablaban á mi ser de algo superior al hombre, y recogido en mi conciencia articulaba apenas una humilde plegaria que creía ver deslizarse por entre los haces de mármóreas columnas hasta el trono de Dios. La Rotonda, por el contrario, despertaba mi soberbia y creía, desde su linterna, poder desafiar el pasado con aquella maravilla levantada en un día para vivir un minuto [*sic*]”⁵³⁰.

A pesar de todo, en línea con Castro y Serrano, Navarro considerará que las nuevas invenciones llevadas a cabo por el ser humano, como la máquina de vapor, de forma indirectamente proporcional al incremento de la producción y, por lo tanto, a la exaltación de lo material, le habían eximido del trabajo manual, lo que permitía que el individuo pudiera aproximarse en mayor medida a su condición de criatura de la divinidad:

“El vapor ha barrido de las *galeras* los galeotes que remaban; ha relevado de su penoso trabajo al jornalero que sacaba el agua ó subía el mineral, ó tiraba del torno, ó trasportaba el fardo, atrofiando su inteligencia, conservando apenas su instinto, sin mas desarrollo que el de su fuerza bruta, y por consiguiente de los groseros y viles apetitos de la materia. Desde que sirve menos como máquina humana, sirve mas como creación divina [*sic*]”⁵³¹.

Evidentemente, la dependencia última de todo avance material de la divinidad va a ser especialmente defendida por el conservadurismo. Así, José Fernández Bremón criticaba el materialismo creciente de la sociedad del momento hasta el punto de afirmar que “la manía más característica de nuestra época es la confianza en nuestros propios medios para resolverlo todo”. Bremón subrayaba la incapacidad de los nuevos avances tecnológicos para ayudar a comprender la naturaleza, puesto que, en realidad, cada innovación no venía a demostrar más que el escaso conocimiento del que el ser humano disponía para hacer frente a los enigmas de la creación:

“Porque no hay triunfo humano que no lleve en si mismo una derrota. Cuando el hombre se hizo dueño del telescopio y le dirigió hacia los astros, comprendió lo imposible de contar aquellos nuevos mundos, aquellas infinitas creaciones cuya existencia no hubiera sospechado. Cuando el hombre logró

⁵²⁹ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), pp. 17-19.

⁵³⁰ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 138.

⁵³¹ *Ibíd.*, pp. 212-213. En este mismo sentido se expresa Wolowski a propósito de dicha exposición de 1873. WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 3 [Texto original: “l’homme s’est dégageé successivement de l’étroite des besoins les plus grossiers qui le tenaient courbé vers la terre; il a pu gagner le loisir nécessaire pour élever le front vers le ciel, comprendre, penser, sentir, et s’armer de l’outillage sans cesse perfectionné de la civilisation”].

elevarse sobre un globo, se convenció de que estaba preso en la cárcel de la atmósfera. Cuando miró á través del microscopio, conoció que nunca podrá determinar cuál es el límite de los seres. De cada duda que se disipa brotan dudas nuevas”⁵³².

Por otra parte, la presencia de la autoridad espiritual continúa siendo habitual en las ceremonias oficiales de los certámenes internacionales estadounidenses, como por ejemplo en la inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, cuando tras la llegada del Presidente de los Estados Unidos, Ulysses S. Grant (1822-1885) y la interpretación de la *Marcha del Centenario*, compuesta por Richard Wagner (1813-1883), el obispo metodista Matthew Simpson (1811-1884) dirigió su oración al Todopoderoso, “único soberano de las naciones, que eleva una y hace descender a otra, según su deseo”⁵³³. Evidentemente, el discurso estaba embebido de una fuerte carga patriótica que presentaba a los Estados Unidos como la nación elegida. Sin embargo, no hay que pensar que únicamente los representantes del ministerio divino eran los encargados de establecer un vínculo sagrado entre la obra del ser humano y la divinidad, sino que era habitual que el resto de discursos oficiales de los representantes del poder civil redundaran en beneficio de dicha asociación. Es el caso, por ejemplo, en la misma ceremonia, de la alocución de John Welsh (1805-1886), el Presidente del comité de finanzas de la exposición, quien partiendo de la concepción del certamen como una “escuela” –una de cuyas lecciones será el respeto de los unos hacia los otros–, esperaba que la “veneración hacia Él que gobierna en lo alto sea universal, y se oiga una vez más la canción de los ángeles ‘Gloria a Dios en los cielos y paz en la Tierra’”⁵³⁴.

Tan sólo dos años después, la celebración de otra exposición universal hizo temer nuevamente a muchos que esta rápida sucesión de certámenes internacionales –en tan sólo once años se habían organizado cuatro grandes concursos universales– pudiera hacer perder el significado profundo que les confería su razón de ser. A este respecto, Henry Morford relacionaba su esencia con el cumplimiento de la misión divina:

“Tantas exposiciones universales han tenido lugar durante el último cuarto de siglo, que existe el peligro de que la opinión pública caiga en el error de creer que no son de ninguna consecuencia –meros espectáculos, entendidos para estimular la vanidad de algún expositor particular, o únicamente especulaciones comerciales, calculadas para ayudar a la venta de los bienes desplegados en ellas. Sin duda, los dos fines mencionados son conseguidos por y a través de estas exposiciones; pero no ven sino hasta una limitada distancia en el progreso de los asuntos humanos aquellos que no son capaces de reconcer en ellas algo más allá de ese limitado objetivo –algo en gran medida instrumental para desarrollar los grandes planes y propósitos del Creador”⁵³⁵.

Dios continúa encarnando la voluntad suprema cuyos designios determinan la evolución de la humanidad en la Exposición Universal de Chicago de 1893, donde el festejo del *descubrimiento* y la prosperidad estadounidenses van a ir acompañados en todo momento de un reconocimiento que cada religión intentará rentabilizar en función de sus propios intereses. Al

⁵³² J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “El parto de los mares”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº VI, 8 de febrero, p. 96.

⁵³³ *Reports of the President, Secretary and Executive Committee...*, *op. cit.* (nota), vol. II, p. 30.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵³⁵ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), p. 12.

margen de este apropiacionismo, y al igual que en la precedente exposición filadelfiana toda ceremonia oficial poseerá un carácter religioso de agradecimiento a la divinidad, ente propiciatorio de la libertad y riqueza conseguidas en un determinado espacio y momento histórico: los Estados Unidos de América de finales del siglo XIX⁵³⁶. Sin embargo, tal y como se ha venido afirmando, la acción del individuo no queda en un segundo plano hasta el punto de que los límites entre lo terrenal y lo espiritual parecen desvanecerse, llegando a preguntarse si

“¿(...) es posible que esto haya sido conseguido por los esfuerzos del hombre, o es en realidad el Paraíso producido por arte de magia?”⁵³⁷.

Hidegarde Hawthorne contestará a esta cuestión al descubrir las imperfecciones del certamen, las cuales, en su opinión, “recuerdan que, después de todo, el trabajo ha sido hecho en realidad por el hombre, y no se ha dejado caer de las blancas nubes por la voz melodiosa de algún ángel”⁵³⁸.

Cinco años antes de la exposición colombina, la Universal de Barcelona de 1888 había conseguido involucrar al clero en la misma celebración del certamen, más allá de los discursos oficiales –que también los hubo⁵³⁹–, mediante el préstamo de obras para una exposición artística. Así, las diócesis catalanas, se unieron al festejo⁵⁴⁰, exponiendo temporalmente, a pesar

⁵³⁶ Así sucede incluso en la inauguración de los pequeños pabellones oficiales de los estados de la Unión, véase, por ejemplo, el caso del de Indiana, el 15 de junio de 1893. Oración del reverendo H. A. Gobin, en *Souvenir of the Dedicatory Ceremonies of the Indiana State Building, at Jackson Park, Chicago, Illinois, June 15, A. D. 1893*, p. 3 [Texto original: “Wilt Thou be pleased, O Lord, our God, God of our fathers, to continue Thy loving favor toward our country and our State?”].

⁵³⁷ *Dibble Publishing Company's World's Columbian Exposition Pocket Record Book, Illustrated with cuts and maps of principal buildings, etc., and containing valuable information*, Chicago, Dibble Publishing Company, 1893, p. 5.

⁵³⁸ HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), p. 5.

⁵³⁹ Los altos dignatarios de la Iglesia formaron parte activa de la comitiva de autoridades presente en las ceremonias oficiales celebradas con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, siendo de especial relevancia aquella de la bendición del recinto expositivo, en la que el obispo de Barcelona desempeñó un papel protagonista, pronunciando su propio discurso y recibiendo el agradecimiento del alcalde de la ciudad condal. Como siempre poder terrenal y espiritual se legitimaban mutuamente. “(...) dijo que tenía particular satisfacción en ver que el primer acto oficial que se celebraba en la Exposición fuese pedir las bendiciones del cielo para el buen éxito de la misma; que en nombre de Barcelona las había pedido él al Altísimo, confiando en que así como hasta entonces habían tenido buen éxito las obras de construcción, lo obtendría también cuanto en adelante se realizara; dio las gracias á todos los que se han interesado por el buen éxito de la Exposición, y muy especialmente á S. M. la Reina Regente, que tanto se interesa por ella [*sic*]”. MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 86), 15 de abril, p. 242.

⁵⁴⁰ “(...) la propaganda en pro de la Exposición ha conseguido dar un gran paso: ha conseguido vencer los escrúpulos del clero de las catedrales, donde tantas joyas artísticas se atesoran, y merced á ello figuran en la Exposición no pocas de esas joyas artísticas, sin que las *disposiciones en contrario* dictadas por el obispo de Tarragona hayan hallado eco, por fortuna, en los obispados de Barcelona, Gerona, Lérida, Vich, Seo de Urgel (en cuanto á Cataluña), Burgos y Salamanca (en cuanto á Castilla), pues todos éstos han respondido al llamamiento enviando lo mejor de sus tesoros, Es más, el obispado de Barcelona no sólo ha concurrido á la Exposición, sino que en la sala capitular de la Catedral ha hecho una instalación de

de los prejuicios de la época, obras maestras de su patrimonio como el *Tapiz de la Creación* de Gerona⁵⁴¹. Muchas de las crónicas que aparecieron en la prensa testimoniaron el interés que las obras de Arte empezaban a suscitar y cómo su exposición pública en las exposiciones universales favorecía el incipiente desarrollo de la Historiografía moderna⁵⁴². En la Sección oficial del Palacio de Industria, también se reunieron objetos cedidos por la Real Casa y la Iglesia. Allí se encontraban reunidos, “desde los tapices de la Real Fábrica de Madrid hasta los planos de nuestros arquitectos é ingenieros, y desde las preciosidades religiosas que han expuesto algunos cabildos, hasta la magnífica colección de figuras que representan el Arte Militar en España”⁵⁴³.

1.4.2. Jerarquización religiosa y civilización.

A pesar de la aseveración de Fernández Bremón, resulta evidente que el peso del individuo y su labor intelectual alcanzaron una dimensión nada desdeñable durante la celebración de las exposiciones universales, fruto del papel activo de la humanidad en la transformación de la naturaleza. De ahí la mención constante a las ciencias, las artes y el trabajo en todas las crónicas y descripciones de los recintos expositivos. En consecuencia, parece generalizarse la idea de que, en último término, todo depende del esfuerzo del ser humano, algo que, en el contexto anglosajón, enlazará con la manera de entender la salvación por parte del protestantismo y, por lo tanto, contribuirá a que los organizadores de los certámenes británicos y estadounidenses, principalmente, vean reforzada su propia posición de supremacía en el universo: la exaltación del *progreso* hace indiscutible su predestinación y, por lo tanto, garantiza el carácter verdadero de la confesión que profesan. El resultado de esta interpretación supondrá el establecimiento de una férrea jerarquización entre las distintas religiones del planeta, situándose el cristianismo en la cúspide, toda vez que se asegura la incuestionable superioridad de la rama protestante sobre el catolicismo. La idea de la predestinación parece evidente a partir de textos como el siguiente, acerca del futuro que tras el certamen londinense de 1862 esperaba a la colonia británica de Nueva Escocia, hoy una de las provincias del Canadá:

preciosas antigüedades, que se exhibe al público todos los días [*sic*”]. MÉLIDA, *op. cit.* (nota 284), 22 de noviembre, p. 299.

⁵⁴¹ “Por primera vez esta joya de incalculable valor se exhibe á un público numeroso [*sic*”]. J. R. MÉLIDA, “Las artes retrospectivas en la Exposición Universal de Barcelona. II. Tapices”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLV, 8 de diciembre, p. 339 y ss. Sin embargo, la Iglesia española se había manifestado reacia a contribuir a exposiciones anteriores como la retrospectiva de 1878 por considerar que “las cosas sagradas” no debían exponerse “a la pública contemplación”. SÁNCHEZ GÓMEZ, *op. cit.* (nota 288), p. 270.

⁵⁴² De ahí la insistencia que pusieron algunos en la participación de la Iglesia en la exposición universal. Ésta supone un primer paso en el desarrollo de la museografía y en el estudio de las colecciones privadas: “¡Lástima que no hayan imitado el ejemplo de las indicadas catedrales las demás de España, donde tanto y tan bueno se guarda, y sólo á costa de tantísimos esfuerzos logra verlo el inteligente ó el curioso admirador, si es que lo logra! [*sic*”]. MÉLIDA, *op. cit.* (nota 540), 22 de noviembre, p. 299.

⁵⁴³ MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 284), 8 de junio, p. 358.

“El presente y el pasado son nuestros –el futuro está en las manos de la Providencia. Hagámonos merecedores del destino que, confiamos, nos espera, enterrando aquellas amargas animosidades que nos han dividido durante mucho tiempo, cultivando un sentimiento de patriotismo y un saludable tono de opinión pública, rechazando los demonios de la democracia que han llevado al desastroso destino de la vecina república, y cultivando aquellas virtudes sociales y políticas que nos hacen hombres honrados y buenos ciudadanos, y nos hacen merecedores de la bondad y bendiciones del Cielo”⁵⁴⁴.

John Burris ha analizado la representación de la religión en el contexto de los certámenes internacionales del siglo XIX, demostrando cómo religión y cultura son al principio dos factores prácticamente indisolubles que determinan la consideración –y clasificación– de los pueblos en el orden internacional⁵⁴⁵. La discriminación religiosa se puso especialmente de manifiesto en la Exposición Universal de Chicago de 1893, cuando parte de los dogmas y creencias del mundo quedaron excluidos del World's Parliament of Religions, congreso celebrado con motivo de dicho concurso. Así, por ejemplo, los pueblos nativos americanos no fueron invitados y los afroamericanos sólo estuvieron presentes en cuanto que convertidos al cristianismo⁵⁴⁶. A esto se sumaba su ridiculización en el área dedicada a las diversiones populares denominada Midway Plaisance, donde fueron reducidos a la categoría de mera atracción de feria, proyectando una imagen denigrante de su propia realidad política, cultural y religiosa.

De acuerdo con todo lo anterior y en un momento en el que, cómo se verá, la teoría de la evolución se aplica a la justificación de la superioridad de unas razas sobre otras⁵⁴⁷, los occidentales, considerándose a sí mismos como representantes del estadio más avanzado de la civilización humana, despreciarán las manifestaciones culturales de los otros pueblos y, entre ellas, todas aquellas creencias religiosas que se alejen de los principios del cristianismo. No hace falta esperar a Chicago 1893. Ya veinte años antes, los pueblos considerados *salvajes* no salían muy bien parados, por ejemplo, en la jugosa crónica de la Exposición Universal de Viena de 1873 realizada por el español Juan Navarro Reverter. En ella, la religión constituía un indicador más del grado de *civilización*, de ahí que, con respecto a Siam (territorio que

⁵⁴⁴ “The Past and the future of Nova Scotia”, en *Nova Scotia in 1862...*, *op. cit.* (nota 455), p. 27.

⁵⁴⁵ BURRIS, *op. cit.* (nota 476), p. 123 y ss.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁴⁷ La teoría de la selección natural de Charles Darwin (1809-1882) encontró una mejor adaptación al sentir cristiano con el neolamarckista Herbert Spencer (1820-1903). La reseña de la obra *System of Philosophy* recogida en el *Cornhill Magazine* de 1862 subraya su “intento de reconciliar las posturas enfrentadas de Religión y Ciencia”, intento que, según la misma publicación, “muy pocos pensadores ortodoxos encontrarán satisfactorio”. Sí se asegura, en cambio, que “el serio lector aplaudirá la profunda sinceridad y minuciosidad de sus conclusiones (...), el inmenso conocimiento científico (...) y el agudo y sutil pensamiento manifestado en cada capítulo”, a lo que hay que sumar la claridad expositiva como contrapunto a la monotonía del estilo. En resumidas cuentas y a pesar de las posibles críticas, el libro se sale “fuera de lo común”, especialmente en su primera parte que: “(...) se dedica a lo Inescrutable; a las ideas religiosas esenciales; a las ideas científicas esenciales; y a la reconciliación de las dos. Sin duda, esta será en general la más interesante porción de la obra. La segunda parte describe las Leyes de lo Conocible, y oscila sobre la totalidad del campo científico, desde la astronomía a la economía política”. *The Cornhill Magazine*, *op. cit.* (nota 440), pp. 273-274. En la carta que Herbert Spencer dirigió al público asistente al Congreso evolucionista de 1893, se ensalzaba el peso de la conciencia en la evolución humana frente a la transmutación biológica. BURRIS, *op. cit.* (nota 476), p. 144.

comprendía las actuales Tailandia, Laos y Camboya), Navarro Reverter afirmaba:

“Ya se comprende que Siam es un Estado casi primitivo. Su religion es el *budismo*, sus ídolos son monstruosas concepciones, mas horribles aun que las chinas; la familia no existe, puesto que la poligamia se admite sin respetar parentesco. La esclavitud es hereditaria, el gobierno despótico y absoluto [*sic*]⁵⁴⁸.

Y del mismo modo que los *bárbaros* que mejor asimilan los presupuestos de la *civilización* occidental llegan a ser físicamente más atractivos⁵⁴⁹, aquellos rasgos culturales que más se asemejan a los europeos —como pueda ser el caso de las creencias religiosas de un determinado pueblo— hablarán en favor de sus respectivas comunidades. El mismo Navarro Reverter explica lo siguiente acerca de las doctrinas que se profesan en China:

“(…) la de Budda, el legislador misterioso que descendió de las regiones celestiales al seno de la afortunada *Mahamaya*, sin alterar la pureza de esta virgen. Tal religion, notable por sus analogías con la verdadera que profesamos, fue importada de las orillas del Ganges [*sic*]⁵⁵⁰.

En general, la incomprensión de los ritos orientales es manifiesta entre los occidentales, que parecen despreciar y ridiculizar sus costumbres:

“La vista de este ídolo produce una sensacion singular en el japones; se inclina, se encorva, se arrastra, como si el *Tai-but* le hiriera con sus rayos en la region abdominal [*sic*]⁵⁵¹.

En cualquier caso, no todas las religiones *inferiores* gozarán de la misma consideración. El islamismo y las confesiones orientales serán objeto de una mayor estima que las creencias de los pueblos africanos y oceánicos, los cuales, eran vistos como el escalafón más bajo alcanzado por la humanidad en su evolución y a las que, por lo tanto, se hacía necesario *con más razón* imponer la cultura occidental. De esta forma, se justificaba la dominación colonial que, curiosamente, venía a ser tantas veces reforzada por la labor de las misiones religiosas. Allí donde habían actuado, su influjo había logrado resultados de valor incalculable desde el punto de vista de la homogenización cultural. Aunque según Luis Ángel Sánchez Gómez, “la tradicional asociación que se establece entre misión y colonización no se percibe de forma evidente en el universo expositivo decimonónico”⁵⁵², sí que estos concursos reflejan claramente

⁵⁴⁸ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 540.

⁵⁴⁹ “(…) me llamaron la atencion las fotografías. A juzgar por ellas no son sus habitantes los feroces salvajes de las vecinas comarcas oceánicas; su aspecto es mas noble, mas tranquilo, mas severo, su mirada límpida, sus ojos grandes, su cabello blandamente rizado, su tez negruzca, forman un conjunto que no es antipático. Los hay vestidos á la europea, si bien usan todavía los collares y adornos, restos de sus aficiones pasadas. Las habitaciones han perdido el carácter exclusivamente selvático, y se trasforman en construcciones mas elegantes y mas cómodas. Los misioneros han introducido allí la religion cristiana y con ella la civilización [*sic*].” *Ibidem*, p. 571.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 549.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 557.

⁵⁵² Fuera del ámbito artístico, la participación misional de la Iglesia en las exposiciones universales fue “marcadamente irregular y discontinua”, tanto por el recelo de la Iglesia como por el poco “entusiasmo” de los organizadores, según Sánchez Gómez. L. A. SÁNCHEZ GÓMEZ, “Imperialismo, fe y espectáculo: la participación de las Iglesias cristianas en las exposiciones coloniales y universales del siglo XIX”, en *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXXI, nº 237 (2011), pp. 153-180. Más

la estrecha vinculación entre Iglesia e ideario colonial, al menos de forma indirecta. De hecho, aunque la participación de las misiones no responda, en general, a un criterio sistematizado, sus colecciones estuvieron presentes entre las muchas clases clasificatorias de los objetos exhibidos abarcando unos horizontes más amplios de la estricta divulgación de su labor misionera. Así, por ejemplo, en el caso de la Exposición Universal de París de 1867, el informe del jurado internacional daba cuenta de la exposición minera de las colonias españolas y, en concreto, de las colecciones relativas a la Isla de Cuba, siendo notoria “la numerosa serie de rocas reunida por los Hermanos de la doctrina cristiana (Escolapios)”⁵⁵³. Además, como señalaba Navarro Reverter al contemplar las fotografías de Hawai en 1873, gracias a la labor de las misiones, los pueblos oceánicos avanzaban por la senda del *progreso y la civilización*:

“Hawaii cultiva ya las artes y las ciencias, presentó buenos libros y periódicos, aumenta su comercio, estiende su instrucción, y ha desterrado los antiguos hábitos del robo, la embriaguez y la lascivia, propios del salvajismo primitivo. Se rige hoy por una Monarquía constitucional; tiene su Parlamento; y su Rey, *Lunalillo I*, gobierna con inteligencia las once islas (...) Confieso que me causó gran placer estudiar á Hawaii en la Esposicion, pues consuela el alma ver cómo se disipan las tinieblas de la idolatría con los suaves preceptos de la moral cristiana, y cómo cambian los pueblos de aquellas regiones, favoritas de la Naturaleza, su carácter ferozmente inculto, por los hábitos de templanza y sociabilidad de la civilizacion moderna [sic]”⁵⁵⁴.

Que la religión encontró en certámenes internacionales decimonónicos un marco inmejorable de propaganda –especialmente entre los protestantes⁵⁵⁵–, lo demuestra el hecho de que las Sociedades bíblicas no descuidaran su representación en cada recinto expositivo, por ejemplo, distribuyendo ejemplares de los textos sagrados en todo tipo de lenguas. Según el informe de los comisarios estadounidenses participantes en la Exposición Universal de París de 1867, la Sociedad bíblica americana, de la que dice que había difundido desde su creación en 1816 más de 22 millones de copias –incluidas aquellas editadas en castellano y en sefardí– fue responsable de una de las muestras tipográficas y editoriales más destacadas de dicho concurso⁵⁵⁶.

reciente, *vid.* L. A. SÁNCHEZ GÓMEZ, *Dominación, fe y espectáculo. Las exposiciones misionales y coloniales en la era del imperialismo moderno (1851-1958)*, Madrid, CSIC, 2013.

⁵⁵³ CHEVALIER, *op. cit.* (nota 33), vol. V: Groupe V, classe 40, p. 255. Marina Muñoz Torreblanca, en su estudio de la introducción del arte primitivo en Europa considera la labor colonial como vía de llegada de colecciones “susceptibles de haber sido exhibidas en exposiciones universales”. M. MUÑOZ TORREBLANCA, “Colecciones de arte primitivo en museos”, en *ASRI-Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 1 (2012), p. 15.

⁵⁵⁴ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 572. En otras ocasiones, la labor civilizadora a la que eran sometidos los nativos no occidentales no tuvo la misma aceptación, como en el caso de Hildegarde Hawthorne quien, a propósito de la escuela india de la exposición colombina de 1893, afirmaba que más que de indios educados, se trataba de indios “degradados”, asegurando que antes que ir allí era preferible visitar el show de Buffalo Bill. HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), p. 58.

⁵⁵⁵ SÁNCHEZ GÓMEZ, *op. cit.* (nota 552), p. 156.

⁵⁵⁶ *General Survey of the Exhibition with a Report on the Character and Condition of the United States Section*, Washington, Government Printing Office, 1868, pp. 38-39. Según Sánchez Gómez y de acuerdo con Greenhalgh, la de 1867 es la exposición más favorable a la participación misional de la Iglesia, dado su carácter paternalista. La situación cambiará con el advenimiento de la III República –aunque sea precisamente en 1894 cuando se celebre la gran exposición misional católica de Lyon, al tomar

Asimismo en Viena 1873, Navarro Reverter nos cuenta que el anciano representante de la *British and Foreign Bible Society* le regaló un folleto con un versículo de San Juan en 134 idiomas diversos: “No existe otro ejemplo de una propaganda tan activa como la de esta Sociedad (...) ¡Lástima que esa fé sublime no esté inspirada por la religion verdadera! [sic]”⁵⁵⁷.

Tampoco la Exposición Universal de Chicago de 1893 pasó inadvertida, en este caso para la Iglesia católica, que contó con una muestra propia dedicada a su labor instructora. Esta iniciativa fue impulsada por las instituciones educativas católicas estadounidenses, a las que se sumaron otras de Francia, España, Bélgica e Inglaterra, entre otras naciones. Los arzobispos de los EE.UU. se reunieron ya en julio de 1890 y contaron con el apoyo del papa Leon XIII (1810-1903), que dirigió una misiva – fechada el 20 de julio de 1892 en Roma– al reverendo John Lancaster Spalding (1840-1916), obispo de Peoria y presidente de la Exposición educativa católica en la muestra colombina. A parte de la polémica surgida por la presencia de desnudos en la sección de Bellas Artes de la Exposición, a los que la Iglesia católica se opuso radicalmente, el montaje de la muestra educativa sirvió para negar que el catolicismo pretendiera servirse de la ignorancia para ganar prosélitos, reivindicando la labor de misioneros y profesores católicos. En efecto, la empresa de Cristóbal Colón sólo podía entenderse como consecuencia de la victoria de “la Cruz” sobre “la Media luna” en España, la unificación del estado y la adquisición del título de “Su más católica majestad” por parte de sus monarcas. Justamente, gracias a Isabel de Castilla, se catequizaron las almas de los nativos del continente americano, asegurándose que a tal fin la reina mandó a representantes de la Iglesia católica acompañando a Cristóbal Colón durante su travesía. Así, Chicago 1893 no debía entenderse sino como el reconocimiento de la fuerza y los grandes resultados que habían conseguido los enseñantes católicos en América, “llevando con ellos la Cruz y los símbolos de la fe católica”⁵⁵⁸.

A este respecto, también el judaísmo va a reivindicar su parte en el *descubrimiento* de América. Durante el Congreso de mujeres judías celebrado en Chicago de forma paralela a la exposición de 1893, además de proyectarse una imagen idílica de una “soleada” España de “valles perfumados”⁵⁵⁹ –madre patria añorada–, y de reivindicarse el papel de la mujer judía, se van a lamentar los años de persecuciones –nunca igualadas entre los *salvajes*– a las que la Iglesia sometió a los instruidos hebreos, además de a los artistas y cultivados sarracenos que habían hecho de la península el “Edén de Europa”. En este sentido, se destacaba que fue precisamente gracias al saber de los científicos judíos y árabes que se adquirió el conocimiento necesario para que Colón pudiera navegar a través del océano. La experiencia que los viajes

conciencia la administración republicana de la importancia de contar con el apoyo religioso como refrendo de su política colonial, actitud que se hará de nuevo evidente en París 1900 y, especialmente, en las muestras coloniales tras la Gran guerra. SÁNCHEZ GÓMEZ, *op. cit.* (nota 552), pp. 158 y 161 y ss.

⁵⁵⁷ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 204-205.

⁵⁵⁸ Cfr. Brother MAURELIAN, *Final Report. Catholic Educational Exhibit. World's Columbia Exposition*, Chicago, 1893, p. 154. El texto se inicia con la representación de las diversas escenas clave del descubrimiento, desde la entrevista de Colón con los reyes *católicos*, hasta su vuelta a la corte acompañado de los indígenas.

⁵⁵⁹ Términos que emplea la profesora, articulista y poeta Miriam del Banco (1858-1931) en su poema *White Day of Peace*. Cfr. *Papers of the Jewish Women's Congress held at Chicago, September 4, 5, 6 and 7, 1893*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1894, p. 13.

habían proporcionado a los hebreos, su dominio de las ciencias, su riqueza y la necesidad de explorar nuevos territorios donde poder asentarse sin temor a ser perseguidos, favorecieron la empresa. Por otra parte y por cuanto respecta a la proyección de una imagen del país en el extranjero ligada al catolicismo, se subraya el hecho de que, durante la época de tolerancia religiosa, España “alcanzó el zénit de su gloria”, situándose “a la cabeza de la civilización”; mientras que, posteriormente, su decadencia coincide con la expulsión de los judíos –“gente de extraordinaria cultura e inteligencia”– por parte de una Inquisición que se sirvió “de todo refinamiento de crueldad y dureza de la que fue capaz”⁵⁶⁰.

Por cuanto respecta a los musulmanes, éstos van a invocar el nombre de España como prueba de que los pueblos de su religión eran igualmente capaces de alcanzar los estándares más altos de civilización, tal y como aseguraba Mohammed Alexander Russell Webb (1846-1916) – citando al orientalista británico Stanley Lane-Poole (1854-1931)–, en su comunicación *La influencia de la condición social*, presentada en el Congreso mundial de religiones celebrado en el Art Institute de Chicago durante el verano de 1893⁵⁶¹:

“Cualquier cosa que haga a un reino grande y próspero, todo lo que tienda al refinamiento y a la civilización se encontraba en la España musulmana”⁵⁶².

Además, España salió a relucir más veces en dicho congreso. Por una parte, el pastor evangélico de origen alemán y naturalizado español Federico Fliedner (1845-1901), alabó el fin de la opresión política y religiosa que durante siglos había imperado en el país⁵⁶³. Y Mary J. Onahan ensalzó a Isabel *la católica* como “una verdadera mujer” en la que el todopoderoso había insuflado “el espíritu de la inteligencia y la energía”⁵⁶⁴. Así pues, en este caso y desde las

⁵⁶⁰ *Papers of the Jewish Women’s Congress held at Chicago...*, *vid. sup.*, pp. 68, 69 y 79.

⁵⁶¹ M. A. RUSSELL WEBB, “The Influence of Social Condition”, en J. W. HANSON (ed.), *The World’s Congress of Religions, the Addresses and Papers delivered before the Parliament and an Abstract of the Congresses held in the Art Institute, Chicago, Illinois, USA, August 25 to October 15, 1893, Under the Auspices of the World’s Columbian Exposition*, Stockton, Occidental Publishing Co., 1894, pp. 530-531 [Texto original: “I have seen it asserted that, under the Islamic system, a high state of civilization is impossible. Stanley Lane-Poole writes as follows: ‘For nearly eight centuries under her Mohammedan rulers, Spain set to all Europe a shining example of a civilized and enlightened state. Her fertile provinces, rendered doubly prolific by the industry and engineering skill of her conquerors, bore fruit in a hundred fold. Cities innumerable sprang up in the rich valleys of the Gua(d)alquivir and Guadiana, whose names, and names only, still commemorate the vanquished glories of their past. Art, literature and science prospered as they then prospered no where else in Europe (...)”].

⁵⁶² *Ibidem*, p. 531.

⁵⁶³ HANSON (ed.), *vid. sup.*, p. 947 [Texto original: “Spain has been down-trodden for centuries by ecclesiastical and political oppression, but now it has regained liberty, and is rejoicing in this new liberty, and, therefore, it is free in that freedom with which Christ makes all men free. God bless free America. Adios! (*sic*)”].

⁵⁶⁴ K. SPROWS CUMMINGS, *New Women of the Old Faith: Gender and American Catholicism in the Progressive Era*, University of North Carolina Press, 2009, p. 30; HANSON (ed.), *op. cit.* (nota 581), p. 999 [Texto original: “The Catholic church is not ashamed of the ideal in womanhood that it presents— an ideal that it has upheld for centuries, an ideal that is still shining as a new risen star, serene and beautiful in the summer sky”].

posiciones del catolicismo, se reivindicaba “el celo religioso” que había dictado la guerra contra los moros y que había urgido a sancionar el aparente viaje imposible de Colón, llegándose a asegurar que, tras el éxito, la primera preocupación de la reina fue “el bienestar de los ignorantes y desvalidos nativos”⁵⁶⁵. Por su parte, los protestantes indicaban que “Colón y Lutero eran contemporáneos y colegas providenciales, diferenciándose únicamente en que mientras el uno descubrió un nuevo continente, el otro le proveyó de los elementos de libertad”⁵⁶⁶.

1.4.3. El catolicismo español: orgullo y desprestigio en el contexto internacional.

Pero la jerarquización cultural y, por consiguiente, religiosa, también tuvo lugar entre las naciones occidentales. Las grandes potencias anglosajonas habían abrazado, en general, el protestantismo en sus diversas manifestaciones, lo que les llevará a establecer una sólida identificación entre su religión y su superioridad económica, asociación ideológica que analizará más tarde Max Weber (1864-1920) en su *Ética protestante y espíritu del capitalismo*⁵⁶⁷. De hecho, durante el citado Congreso mundial de religiones de 1893, el reverendo Henry H. Jessup (1832-1910), misionero presbiteriano en Beirut, aseveraba que,

“Hay un plan Divino en toda la historia de la humanidad. Abraza naciones e individuos, y se prolonga hasta el fin de los tiempos. Cada nación y pueblo son parte del plan de Dios, que ha establecido para cada uno sus límites y su dominio de servicio a Dios y al hombre (...) Pero no se ha dado un servicio más noble a ningún pueblo, misión más noble no espera a ninguna nación que la que Dios ha dado a aquellos que hablan la lengua inglesa”⁵⁶⁸.

De esta forma, podía explicarse el retraso industrial de las antiguas potencias católicas, como la española e italiana, alegando que su capacidad de emprendimiento había sido influida negativamente por una confesión en la que la acumulación de capital no es signo de predestinación, sino todo lo contrario. Además, la responsabilidad hacia el trabajo se estimulaba en mayor medida entre aquellos creyentes que veían depender su salvación de la rectitud de su conducta, antes que del pago de limosnas a cambio de indulgencias. En consecuencia, el catolicismo fue considerado un factor determinante para criticar el retraso de países como Italia y España en el proceso de tecnificación y desarrollo capitalista⁵⁶⁹. En este sentido, los

⁵⁶⁵ HANSON (ed.), *op. cit.* (nota 581), p. 998.

⁵⁶⁶ *Ibíd.*, p. 1025.

⁵⁶⁷ M. WEBER, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1903), Barcelona, Península, 1973. La consideración del éxito profesional como indicio de la predestinación del individuo ha estimulado, según Weber, el desarrollo económico de las sociedades calvinistas, metodistas y puritanas, por ejemplo.

⁵⁶⁸ H. H. JESSUP, “The Religious Mission of the English Speaking Nations”, en HANSON (ed.), *op. cit.* (nota 581), p. 793. El mismo Jessup se preguntaba, en consecuencia, si realmente fue accidental que Norte América cayera en manos de la raza anglosajona. *Ibíd.*, p. 794 [Texto original: “Was it an accident that North America fell to the lot of the Anglo-Saxon race, that vigorous northern people of brain and brawn, of faith and courage, of order and liberty?”]. Y para mejor manifestar la superioridad de los anglosajones, Jessup afirmaba que ninguna otra raza europea había establecido colonias de tanto éxito sin que se hubieran contaminado de la sangre y vicios de las razas inferiores. *Ibíd.*

⁵⁶⁹ Así se desprende, por ejemplo, de las opiniones vertidas por viajeros británicos como Richard Ford (1796-1858): “...al igual que los musulmanes, el carácter pasivo, refractario a la mecánica y al comercio de los españoles, tiende a fomentar la deferencia implícita y el fanatismo ciego. Estos rasgos son diametralmente opuestos al sentido comercial, que quiere especulación, audacia, seguridad en sí mismo,

certámenes universales sirvieron para ejemplificar visualmente que las naciones del sur de Europa se encontraban en un segundo plano con respecto a aquellas que mejor encarnaban el espíritu de progreso de la Revolución industrial⁵⁷⁰.

Puesto que la identidad occidental se basaba en el arte clásico, a veces los italianos encontraron en las exposiciones de Bellas Artes y entre las Artes decorativas un respaldo más sólido de su reputación internacional⁵⁷¹; los españoles, en cambio, tuvieron que afrontar en mayor grado la imagen de país exótico situado en la frontera entre Oriente y Occidente. Además de este carácter oriental, España se vio obligada a hacer frente a otros dos grandes clichés: el del fanatismo religioso y el del absolutismo monárquico⁵⁷². Es indudable que ambos fenómenos han marcado decisivamente la evolución histórica del país, pero no por ello puede justificarse la visión reduccionista de la idiosincrasia nacional que se sirvió de ellos para estereotipar la imagen de España en el extranjero⁵⁷³. Como afirmaba Luis Bravo en *España y América en la Exposición de París de 1889*, tales manifestaciones políticas, religiosas y culturales no habían sido exclusivas de la nación española, sino que, de una forma u otra, también se habían dado en el resto de naciones europeas y, en ocasiones, tomando un cariz mucho más negativo. Así, con respecto a la religión, dirá Bravo:

capacidad de iniciativa y decisión: de ahí el neto contraste entre la Inglaterra protestante y la Andalucía archicatólica y moruna”. Citado en I. ROBERTSON, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855*, Barcelona, Serbal, CSIC, 1988 (2ª ed.), p. 277.

⁵⁷⁰ BURRIS, *op. cit.* (nota 476), p. 60 [Texto original: “At the next lowest rung on the Western hierarchy, Spain and Italy were dismissed as industrially retarded due to the fact that Catholicism had become outmoded and nonprogressive in the context of a modernizing world. From that point downward, religious distinctions came more to the fore in completing the global hierarchy, but with the central focus still bearing direct reference to developing a proper understanding of, and relationship to, the material world”]. El protestantismo no siempre fue visto con buenos ojos, precisamente por parte de los latinos, quienes también encontraron argumentos a su favor en distintas materias como el Arte. Con respecto a la Exposición Universal de París de 1855 y entre otras razones, Henri Moulin citaba el protestantismo de los británicos como una de las causas de su supuesta inferioridad artística, debido a la ausencia de imágenes en sus templos y puesto que “el sentimiento religioso será siempre el fuego más puro del genio”. MOULIN, *op. cit.* (nota 361), p. 47.

⁵⁷¹ Véase, por ejemplo, *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 22 [Texto original: “Italy, as might naturally be expected, is well represented in the fine art classes”].

⁵⁷² El breve relato de Stendhal (1783-1842), *Le coffre et le revenant. Aventure espagnole*, ambientado en la España de los años veinte del siglo XIX, reúne los ingredientes que caracterizan toda obra romántica de temática hispana: el amor pasional, el fervor religioso y represión absolutista, con tragedia final incluida. A pesar de no haber estado en España, Stendhal no duda incluso en describir rasgos hispanos como esa “mirada española mezcla tan singular de temor, valor y odio”. STENDHAL, *El arca y el fantasma, aventura española*, Madrid, Gadir, 2014.

⁵⁷³ El fervor católico era a su vez refrendado por el poder monárquico, al recibir el rey de España el trato de “su más Católica Majestad”. Así sucede cuando se describe la sección española en el certamen londinense de 1862, de la que se dice estar presidida por el retrato de la Reina Isabel II, a quien se atribuye dicho calificativo. JOHNSON, *op. cit.* (nota 494), p. 27 [Texto original: “The Spanish station was very handsomely decorated with gowns and flowers and over all was placed a fine portrait of Her Most Catholic Majesty”].

“Es otro error muy generalizado el de creer en la influencia absoluta que el clero tiene en España (...) Cualquier *Monsieur le Curé* del último villorrio de Francia es más respetado y ejerce más influencia que un Deán de España, y en materias religiosas, lo que hay en España es un indiferentismo lamentable. (...) Ciertamente que en la vida rural hay mucha costumbre de ir á la Iglesia, pero consiste esto en que aquella es casi el único punto de reunión del pueblo y van los mozos y las mozas, y se ven, dentro de cierta atmósfera religiosa, y tanto es esto así, que el pueblo en su admirable sentido práctico, á las solemnidades católicas las llama funciones de Iglesia, casi como podría decir función de toros [*sic*]”⁵⁷⁴.

Seguramente el francés Adolphe Blanqui no compartiría la opinión de Bravo, especialmente en lo que a la referencia al “señor cura” de su país respecta. Precisamente Blanqui va a achacar la deficiente cultura y tradición expositiva en España, entre otros motivos, a su fanatismo religioso. Con motivo de la primera Exposición Universal de Londres y a pesar de su optimismo con respecto al futuro de la economía española, aseguraba:

“Su exposición, en Londres, no es muy abundante. [Los españoles] se han mostrado casi tan indiferentes aquí como lo son habitualmente en sus exposiciones nacionales, donde siempre han figurado en pequeño número, ya sea porque estas nuevas fiestas del mundo material excitan menos su entusiasmo que aquellas que tenían costumbre de celebrar en sus templos, ya sea porque la distancia les haya asustado, a causa del mal estado de sus carreteras”⁵⁷⁵.

En definitiva, por cuanto respecta a la situación que se vive en España, el país se debate entre, por un lado, una postura crítica que se rebela contra la visión estereotipada que desde el extranjero se le intenta imponer y, por otro, el orgullo que supone para muchos el atribuirse el estatus de nación católica por excelencia; y es que el hecho de oponerse a las acusaciones de fanatismo no implica ni mucho menos el renegar de su propia confesión religiosa: al contrario, del mismo modo que los protestantes, los católicos también van a defender el carácter verdadero de su propia fe. En este sentido, José de Castro y Serrano criticaba que en el certamen de 1867 no se hubiera hecho una exposición que hiciera justicia a la catolicidad de la Iglesia española, tanto en lo que respecta a su riqueza como a su moralidad, lo que para Castro es un motivo de orgullo y, precisamente, un medio para acabar con los prejuicios que la desprestigiaban:

“(…) se vanagloria de ser religiosa y caritativa sin segunda, y ni del fausto de su culto, ni de la extensión de su piedad, así como del fondo sublime de muchas de sus instituciones y de la forma siempre rica de su historia moral, envía nada que justifique el juicio de la tradición y que deshaga los errores á que la malevolencia ó la ignorancia se prestan en estos últimos tiempos contra nosotros [*sic*]”⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ L. BRAVO, *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*, París, Paul Dupont, 1890, p. 107. Para George Borrow (1803-1881), agente de la Sociedad bíblica, “España no es un país fanático”, pero es “su fatal orgullo” el que la ha llevado a aparentar a serlo. G. BORROW, *The Bible in Spain* (1843), Cassell & Co., 1908, prefacio.

⁵⁷⁵ “Les économistes français à Londres. Lettres de M. Blanqui de l'Institut. VII” en *Le Palais de Cristal. Journal Illustré de l'Exposition de 1851...*, *op. cit.* (nota 149), p. 73 [Texto original: “(...) soit que ces fêtes nouvelles du monde matériel excitent moins leur enthousiasme que celles qu'ils avaient coutume de célébrer dans leur temples”]. Pocas líneas antes, hablando de la excelencia de los españoles en muchas de sus manufacturas, Blanqui había aseverado: “Nunca han sido anodinos y vulgares, incluso cuando la llama de su genio parecía apagarse bajo la pasión del fanatismo”. *Ibidem*.

⁵⁷⁶ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 182.

Sea como fuere, Burris recuerda que las referencias a España desde 1851 no hacen sino aludir a su estado de decadencia generalizada:

“Pasamos a España. ¡Cómo han caído los poderosos! Este país, que una vez gobernó un territorio tan amplio como el nuestro... y envió su Armada, llamada Invencible, en vano a conquistar Inglaterra, no ocupa sino un lugar de tercera en el Palacio de Cristal. No aparecen nuevos brotes de saludable empresa, nada que ofrezca promesas para el futuro”⁵⁷⁷.

Y es que, en definitiva, “las antaño potencias del sur de Europa, Italia y España, sólo eran reconocidas por la prensa británica como naciones en declive, cuyo sol se había puesto ya hacía tiempo”⁵⁷⁸. En realidad, algunas crónicas hacen pensar en que la catolicidad de los españoles no fuera sino otro componente más del carácter exótico del país, de modo que, en ese viaje alrededor del mundo que toda exposición universal suponía,

“Ahora, por un privilegio especial ofrecido a todo el que visitara el Palacio de Maravillas, de rápida transición incluso desde el lejano oriente hasta el remoto occidente, pasaremos inmediatamente a una región diferente del mundo; y dejando las numerosas tribus, civilizadas o bárbaras, del ampliamente extendido imperio, entraremos en los territorios del reino más cristiano –el país tan celebrado por el amor y la guerra –el país de la canción y del hidalgo caballeresco; y sobre todo, el país en el que el incomparable caballero de La Mancha, y su no menos incomparable escudero, vivieron sus románticas aventuras”⁵⁷⁹.

El férreo vínculo establecido en el imaginario colectivo extranjero entre España y la religión católica se vería sin duda reforzado por la exposición de obras como la custodia goticista presentada por Francisco Moratilla⁵⁸⁰, realizada en plata dorada con piedras preciosas

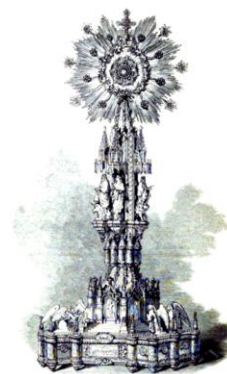


Fig. 68, “Tabernacle. Silver Gilt, Inlaid with Precious Stones. Spain”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, lámina 203.

⁵⁷⁷ *London Times*, 1 de mayo de 1851, citado en BURRIS, *op. cit.* (nota 476), p. 37. No obstante, en el artículo se critica también a las secciones italiana o francesa. Sólo la alemana parece demostrar una mayor capacidad de competencia con Gran Bretaña.

⁵⁷⁸ BURRIS, *op. cit.* (nota 476), pp. 38-39.

⁵⁷⁹ *Tallis's History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol I, p. 131.

⁵⁸⁰ El madrileño Francisco Moratilla (1797-1873), platero de cámara de Su Majestad, será uno de los expositores habituales en la sección española durante la celebración de los primeros concursos internacionales del siglo XIX. Formado en la Real Academia de San Fernando, es admitido en el Colegio de plateros en 1830. Sobre su vida y obra, en concreto la custodia de Arequipa, *vid.* B. S. CASTELLANOS, *Blasón de los artistas. Biografía del Señor Don Francisco Moratilla, platero de Madrid*, Madrid, Francisco R. del Castillo, 1852. En una imagen publicada en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, puede apreciarse otra de sus obras enviadas, en este caso, a la segunda gran exposición parisina (fig. 69). De ella diría Castro y Serrano en 1867 que “En un aparador, en fin, del centro de nuestra galería, ha figurado la custodia del Sr. Moratilla, de Madrid, que aun cuando menos airoso en su traza general de lo que pudieron escogerla sus dueños de la Habana, es un trabajo de detalle que honra á su autor, y recuerda á las naciones que aun se trabaja la plata entre nosotros [*sic*]”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 183; Francisco José Orellana (1820-1891) también reprodujo y describió esta monumental obra de unos tres metros de altura encargada por el cabildo de la capital cubana (fig. 70). F. J. ORELLANA, *La Exposición Universal de París en 1867, considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de Agricultura, Industria y Artes*, Barcelona, Librería de Manero Editor, 1867, pp. 136-137.



Fig. 69, "Espagne. Installation générale", en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d., p. 456; y fig. 70 [abajo], "Tabernáculo-custodia de plata", en F. J. ORELLANA, *La Exposición Universal de Paris en 1867...*, Barcelona, Manero, 1867, p. 136.

peruana de Arequipa⁵⁸² y, según Ralph Nicholson Wornum atestiguaba la fidelidad española "a su histórico gusto eclesiástico"⁵⁸³. Curiosamente, para los españoles la obra de Moratilla parece tener un componente nacionalista muy acentuado, al margen de lo meramente religioso. Dirá Mesonero Romanos (1803-1882):

"Como españoles amantes de nuestro país, nos felicitamos de que nuestros antiguos hermanos de Ultramar hayan hallado en este suelo quien acierte á ser digno intérprete de sus sentimientos religiosos, y que bajo las bóvedas de la catedral de la ciudad fundada por el español Pizarro, ostente su primor una alhaja semejante, obra también de manos españolas"⁵⁸⁴.

De hecho, el haber recibido segunda medalla en Londres se consideró todo un éxito nacional. Basilio Sebastián Castellanos (1807-1891), en línea con el pensamiento positivista de la época, afirmó que "creemos llegado el tiempo de consignar el nombre del señor Moratilla en el libro que formamos de la Nobleza Española, que supo alcanzar gloria por sus hechos, saber y talento"⁵⁸⁵. Además, Castellanos cierra su descripción ensalzando el "ilustre blason con que se ennoblece, dando gloria al país y al arte, el Sr. Moratilla [*sic*]"⁵⁸⁶ y escribe en el álbum del platero:

"Si PIZARRO el Perú ganó á Castilla/ y á la ESPAÑA legó su prez y gloria,/ en América deja MORATILLA/ otro nombre inmortal á nuestra historia./ Que esa CUSTODIA que en el templo brilla/ y es de Arequipa diva ejecutoria,/ obra fué singular



⁵⁸¹ La obra se adscribía a la clase XXIII: trabajos en metales preciosos, joyería y artículos de lujo. *Catalogue of the Spanish Productions Sent to the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 159), p. 48.

⁵⁸² *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 153), Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, p. 1345.

⁵⁸³ WORNUM, *op. cit.* (nota 20), p. x.

⁵⁸⁴ *Ilustración*, n° 49, 7 de diciembre de 1850; citado en CASTELLANOS, *op. cit.* (nota 580), p. 25.

⁵⁸⁵ CASTELLANOS, *op. cit.* (nota 580), p. 3.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, p. 32.

que desde el cielo/ Dios le inspiró, para premiar su celo. Madrid, 17 de Noviembre de 1850 [sic]⁵⁸⁷.

Por otra parte, si lo que Wornum pretendía era ligar de forma determinista el temperamento español y una sensibilidad especial para el arte religioso, es preciso tener en cuenta que, justamente, la exposición de objetos litúrgicos, en general, así como de los asociados al culto católico, en particular, no fue exclusiva de España, a pesar del habitual estereotipo que parecía acentuar la religiosidad de la población española como un fenómeno distintivo del país y que encontraba en las obras presentadas a las exposiciones universales un elemento legitimador. Al margen de que el Arte cristiano haya alcanzado algunas de sus cotas más elevadas en territorio hispano, el resto de Europa no escapa a esta corriente artística. Así pues, en el contexto de los concursos internacionales, los expositores británicos ocuparon un lugar destacado en el Crystal Palace dentro del llamado *Medieval Court*, donde se exponían muchas obras destinadas a la liturgia. Otras naciones, como Francia, exhibieron importantes obras de carácter religioso en la misma Exposición Universal de Londres de 1851, algunas de las cuales fueron objeto del interés de la prensa ilustrada como, entre otras, el crucifijo expuesto por la casa Marbel de París (fig. 71).



Fig. 71, “Specimen of Ornamental Binding, and Crucifix. Messrs. Marbel, France”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, lámina 253.

Y así continuaría sucediendo a lo largo de la celebración de las ferias mundiales del siglo XIX: véase la Exposición Universal de Viena de 1873, que contó con un grupo exclusivo de Arte aplicado a la Religión, donde se expusieron vidrieras, decoraciones de altar, esculturas en distintos materiales, candelabros y demás parafernalia religiosa⁵⁸⁸. Según Joe V. Meigs, la mayor parte de las obras procedían en esa ocasión de Alemania, Austria y Francia⁵⁸⁹.

Por otra parte, en el informe sobre el sistema general educativo de las distintas naciones del mundo participantes en la Exposición Universal de París de 1867, el comisionado estadounidense John Wesley Hoyt (1831-1912), daba cuenta del número de facultades universitarias de teología existentes en Europa. Aunque habría que calcular su importancia proporcional con relación al número de habitantes, el caso es que Italia, Prusia y Gran Bretaña encabezan el listado con ocho facultades, siguiendo Francia con siete, España con seis y Austria con cuatro⁵⁹⁰. No obstante, más adelante Hoyt advertía de que en España, pero también en Italia y Francia, la teología era enseñada “en gran medida y preferiblemente” en los seminarios

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁸⁸ El grupo XXIII de la clasificación de productos estuvo dedicado al Arte religioso, reuniendo “todo lo que producen las Artes industriales para el uso del Culto”. *Catalogue général de la section espagnole publié par le Commissariat d’Espagne*, Viena, Édition du Commissariat d’Espagne, 1873, p. 10.

⁵⁸⁹ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 61. También el artista Francis David Millet destacaba las numerosas alegorías y obras religiosas alemanas en 1873. MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 184.

⁵⁹⁰ J. W. HOYT, *Paris Universal Exposition, 1867. Reports of the United States Commissioners: Report on Education*, Washington, Government Printing Office, 1870, p. 269.

teológicos, lo que explicaría la menor atención dispensada en la universidad⁵⁹¹. Más explícito se mostró H. Depasse, afirmando que “si se cree que la instrucción pública en España se encuentra principalmente en poder de las congregaciones religiosas, se cometerá una grave equivocación”⁵⁹².

Sea como fuere, del anterior comentario de Ralph Nicholson Wornum, se trasluce una idea que, tal vez, vaya más allá de la mera apreciación del Arte español de carácter religioso y, en realidad, esa “histórica fidelidad” no haga sino revelar la concepción profunda y estereotipada del carácter hispano que los foráneos compartían. Y sin pretender negar que dicho estereotipo tuviera una base sólida sobre la que apoyarse en la realidad social española a lo largo de la historia, corre el riesgo, como todo prejuicio, de generar una visión totalizadora y, por lo tanto, falsa y reduccionista, como la que en tantos casos propiciaron los certámenes internacionales decimonónicos. Y es que la creación plástica extranjera también contribuyó a reforzar la imagen de España como un país fervientemente católico, especialmente a través de los temas elegidos por algunos pintores foráneos en sus obras de temática costumbrista. De entre ellos, David Wilkie (1785-1841) fue uno de los muchos artistas británicos que se lanzaron a la aventura del gran viaje, llegando a visitar España hacia 1827 y 1828⁵⁹³, experiencia que, sin duda, generó otros viajes imaginarios: los del propio Wilkie soñando los lugares descubiertos y plasmándolos en su pintura, así como los de todos aquellos que tuvieron la oportunidad de contemplarlos, ahorrándose la necesidad de desplazarse por sí mismos hasta nuestro país. En la Exposición Universal de Londres de 1862, aunque ya fallecido Wilkie, se expusieron sus obras de temática española, las que, por cierto, no gozaron de muy buena crítica. De todas ellas, *The Confessional* fue considerada “la peor”⁵⁹⁴ (fig. 72).

Para poder hacerse una idea de la manera en que esta escena contribuía a configurar un determinado imaginario de *lo español*, es preciso tener en cuenta, por ejemplo, el texto que la acompañaba en el volumen recopilatorio *The Wilkie Gallery...*, donde la obra aparece

⁵⁹¹ Ibídem, p. 326.

⁵⁹² H. DEPASSE, “L’instruction publique à l’Exposition”, en *L’Art et l’Industrie de tous les peuples à l’Exposition Universelle de 1878...*, *op. cit.* (nota 5), p. 584.

⁵⁹³ Por motivos de salud, Wilkie viajó durante tres años por París, Italia, Alemania y Suiza. Aunque ya recuperado, no quiso dejar de visitar España, donde permaneció siete meses y diez días, hasta mediados de mayo de 1828, en sus propias palabras “el tiempo mejor empleado de su vida profesional”. Precisamente, en Madrid frecuentó a Washington Irving (1783-1859), por entonces agregado en la embajada estadounidense de la capital. *The Great Works of Sir David Wilkie. Twenty-six Photographies from the Celebrated Engravings of His Most Important Paintings. With a Descriptive Account of the Pictures and a Memoir of the Artist by Mrs. Charles Heaton*, Londres, Bell and Daldy; Cambridge, Deighton, Bell & Co., 1868, pp. 44-45. Wilkie morirá años más tarde, en junio de 1841, cuando se encontraba de regreso a Gran Bretaña tras visitar Constantinopla, Jerusalén y Alejandría. Al no dar las autoridades de Gibraltar permiso para llevar su cuerpo a tierra, será depositado en el fondo del mar. Cfr. A. CUNNINGHAM, *The Life of Sir David Wilkie; with His Journals, Tours, and Critical Remarks on Works of Art; and a Selection from His Correspondence, in Three Volumes*, Londres, John Murray, 1843.

⁵⁹⁴ G. F. PARDON, *A guide to the International Exhibition; with plans of the building, an account of its rise, progress and completion and notices of its principal contents*, Londres, Routledge, Warne and Routledge, 1862, p. 164 [Texto original: “The Spanish pictures of which there are more here than do credite to his fame are significant of his fall. –The Confessional– (259) is worst of them”].

reproducida:

“En el momento de su ejecución, el pintor se encontraba, sin duda, bajo la influencia de las impactantes escenas de las que fue testigo en las iglesias católicas de España, así como de las maravillas del arte forjadas por los pintores de ese país, a menudo a partir de los mismos materiales. Si, de hecho, alguna vez debiera llegar la época invocada por Beckford, cuando ‘la tiara con su cortejo de espeluznantes terrores se desvanecerá como un sueño febril’, los pintores españoles habrán preservado para las épocas venideras todos los fenómenos de un obsoleto entusiasmo religioso, desde los mortificantes rigores y agonías penitenciales del monje solitario hasta el rapto entusiasta y éxtasis del santo triunfante”⁵⁹⁵.

Y, según la misma descripción y aunque se alaban muchas otras características formales de la obra, todas se ven superadas por la intensidad del sentimiento, cualidad de la escena que excita la imaginación de quien la contempla:

“¡La confesión! —¡qué cantidad de terribles asociaciones se despiertan cuando pensamos en esta disciplina de la Iglesia católica! Tan terrible para el ser débil, cada uno de cuyos pensamientos ilícitos debe ofrecerse a la inspección, como para el no menos frágil depositario de los más oscuros secretos del corazón humano. ¿Qué es lo que hace retorcerse al pálido joven monje con tan lamentable agonía? Alguna pasión, tal vez, cuya satisfacción sería un pecado mortal, pero que resulta imposible de dominar (...)”⁵⁹⁶,



Fig. 72, T. W. KNIGHT (grabado), *Scene at Toledo (The Confessional)*, según David Wilkie, en *The Wilkie Gallery: A Selection of the Best Pictures of the Late Sir David Wilkie, R. A., Including His Spanish and Oriental Sketches, with Notices Biographical and Critical*, Londres y Nueva York, George Virtue, s. d..

⁵⁹⁵ *The Wilkie Gallery: A Selection of the Best Pictures of the Late Sir David Wilkie, R. A., Including His Spanish and Oriental Sketches, with Notices Biographical and Critical*, Londres y Nueva York, George Virtue, s. d., lámina: “A Scene at Toledo”.

⁵⁹⁶ *Ibidem* [Texto original: “What is it that wrings the frame of that pale young monk with so woeful an agony? Some passion, perhaps, the indulgence of which would be a deadly crime, but which he finds it impossible to subdue (...)”].

CAPÍTULO II

IDENTIDAD, TURISMO Y CULTURA VISUAL.

2.1. OCCIDENTALIDAD Y JERARQUIZACIÓN RACIAL.

2.1.1. La velocidad como sinónimo de *civilización*.

La excitación provocada en la sociedad occidental de mediados del siglo XIX por la sensación de dinamismo que el desarrollo industrial y tecnológico generaba en las grandes metrópolis –y que continuará acentuándose durante la segunda mitad del siglo hasta desembocar, por ejemplo, en la exaltación futurista a partir de 1909– va a verse reforzada por la celebración de las exposiciones universales –además de por el ajeteo que un acontecimiento de semejantes características en sí mismo conllevaba: monumentalidad, inmensidad, multitudes, agitación, rumor, maquinaria–, gracias a la concreción de lo que hasta entonces parecía un sueño: el mero hecho de ver reunidas a tiempo en un único punto del cosmos todas las obras producidas por el genio humano, algo que no hubiera sido posible de no ser por el rápido desarrollo del transporte. Significativa es la identificación que Navarro Reverter establece entre la transformación de las fuerzas vivas y el movimiento, así como entre su serie infinita y el *progreso*:

“El movimiento es el secreto de la prosperidad. Todo movimiento es origen y causa á la vez de una *fuerza viva*; el movimiento no absorbe un solo átomo de esa fuerza que lo produce, solo la trasforma. La cuestión en la mecánica de las sociedades es transformar muchas veces sus fuerzas vivas para producir muchos movimientos. La série infinita de estos movimientos constituye el *progreso*, la série indefinida de estas transformaciones es la riqueza de los pueblos (...) [*sic*]”⁵⁹⁷.

No obstante, como señalaba Arthur Sherburne Hardy con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Chicago de 1893, esa velocidad no debía ser entendida únicamente desde un punto de vista materialista, exclusivamente relacionada con el comercio o con la ciencia, sino que también afectaba al *amor*, pues “el corazón que ama y sufre y se alegra, está

⁵⁹⁷ Frente a Marsella, escala en su viaje a Viena en 1873, el valenciano opone y lamenta el “estatismo” que preside la vida en su ciudad natal: “Así es como Valencia se ha estacionado, sin tener quizá en cuenta que en las sociedades modernas no hay mas que movimiento; que estacionarse equivale á retrogradar, y que el retroceso es signo de miseria y señal de decadencia [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 14 y 22. Consecuentemente con su propia esencia, el dinamismo nunca permanecerá anclado en un único lugar, de donde desaparecerá para expandirse por otras latitudes. Cuando Navarro reflexiona sobre el fin de la exposición, inspirado por el cierre de las instalaciones al término de cada jornada, dirá: “Si mañana renace a la vida, habrá un día que no tendrá mañana, y aquella vitalidad portentosa se derramará por otros lugares de la tierra. Tal es la ley de la materia, de las sociedades y del mundo. Un viento de fuego seca un día la civilización de la India, y otro la de Egipto, de Persia, de Fenicia, de Grecia, de Roma. Palmira, Damasco, Mentis, Babilonia, Atenas, reunieron fabulosas riquezas menos ficticias y mas estables que la Rotonda; hoy queda de ellas soledad y ruinas, y la leyenda de sus grandezas. El crepúsculo que hemos visto envolver á la Rotonda, es ya noche eterna; cuerpo ayer, es hoy un esqueleto; mañana será, polvo, se convertirá en un puñado de moléculas... Dejémosla reposar, que también la materia necesita de ese descanso convencional para recorrer los ciclos perpetuos de su destino [*sic*]”. *Ibidem*, p. 418-419. Frente a la exaltación eufórica del dinamismo finisecular, se contraponen la visión sombría de poetas como Émile Verhaeren (1855-1916) quien, en su canto a las ciudades tentaculares no deja de resaltar “la negra inmensidad de las fábricas rectangulares”. É. VERHAEREN, *Les villes tentaculaires* (1895), *précédées des Campagnes hallucinées* (1893), París, Mercure de France, 1920, p. 106.

agradecido al raíl, al cable y al tornillo”. Hasta entonces, sólo la ficción había podido conquistar espacio y tiempo; sin embargo, en aquella época, la eliminación del “suspense” del viaje –como si del desplazamiento sobre una alfombra mágica se tratara– y la comunicación inmediata habían posibilitado la superación de los límites espaciales y temporales, afectando a las relaciones humanas y “abriendo nuevos canales a la simpatía que hace del mundo uno sólo”⁵⁹⁸.

Teniendo en cuenta esta concepción del *progreso*, no es de extrañar que ya desde el momento mismo de su edificación, las exposiciones universales despertaran el entusiasmo de un público fascinado por la magnitud de tales celebraciones y la acumulación de tantas riquezas en su interior. Así pues, uno de los espectáculos más alabados por los cronistas de las exposiciones universales del siglo XIX fue la contemplación de la actividad previa a la inauguración de la exposición. El martilleo constante, el zumbido de la maquinaria constructiva, el vocerío de los obreros –aquella “nube de moscas”– de muy variadas procedencias en el desempeño de sus distintas funciones, la musicalidad entremezclada de sus acentos, el ajetreo y el ir y venir de los diferentes responsables de la empresa, constituían todo un “pandemonium”, esa “tramoya de comedia de magia ensayada la víspera del estreno” que, para José de Castro y Serrano, representaba “la visualidad de lo invisible”, un universo que hacía soñar con la exposición antes de la exposición. Su dinamismo, al mismo tiempo turbador y fascinante, ya se percibía durante los primeros días de andadura de aquel “arca de Noé” que supuso el certamen de 1867⁵⁹⁹.

⁵⁹⁸ SHERBURNE HARDY, *op. cit.* (nota 36), p. 197 [Texto original: “Trade and knowledge, and love, too, were tethered by short ropes. To girdle the earth in forty minutes, to journey on a magic carpet what wild, unsubstantial dreams! But eight days ago I was in London, this morning I transacted business over a thousand miles of wire, and this moment my friend in Bombay is reading the message of greeting I sent three hours since. Ah, how many hours of impatient waiting; how many days of suspense; what months of weary travel have been annihilated since the footsore pilgrims gathered at the first fair! Not only commerce (...) but the heart which loves and suffers and rejoices, is grateful to rail and wire and screw”]. El símil de la alfombra mágica también es empleado por Hawthorne a propósito de su visita al Midway Plaisance de Chicago 1893. HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), p. 132.

⁵⁹⁹ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), pp. 2 y 3. Las descripciones entusiastas de la confusión que presidía los trabajos previos de cada certamen –incluso haciéndolos preferibles al momento en que la obra se presentaba consumada– se repiten una y otra vez a lo largo del siglo XIX. El mismo Castro dirá con respecto al concurso vienés de 1873, al que compara con una “Biblia Políglota”, que “(...) en esos momentos (...) en que la música de los himnos y el hosana del coro, se ven contrariados por el golpe contundente del martillo, y el chillar de la rueda, y el rugir del vapor, y el hipido de los que arrollan el cabrestante, ya para esconder la mole, ya para cerrar el arco, ya para cubrir el kiosco; y millares de criaturas con aspectos distintos, trajes diversos ó idiomas diferentes multiplican su actividad, gallardean su ingenio ó hacen alarde de su poder, conspirando con honrosa emulacion á distinguirse del resto de sus semejantes; en esos momentos, decimos por fin, en que lo que crea se disuelve con lo creado por medio de la manifestacion del que ordena y del que ejecuta, del que inventó y del que hizo, del que siembra y del que recoge; en esos momentos hay mas motivo de entusiasmos y admiraciones para la obra humana, que cuando la obra aparece perfilada y en reposo, como si su tranquila existencia se debiese al acaso”. Un CABALLERO ESPAÑOL, “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XIX, 16 de mayo, p. 302. También Navarro Reverter enfatizaba el “vértigo de la humanidad” en los trabajos preparatorios de dicha exposición. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 130-131. Para Navarro, comunicaciones, dinamismo y riqueza, constituían una tríada indisociable, como evidenciaba el Canal de Suez. Así, al hablar de la sección egipcia, señala que “Nuevas vías se abren al comercio universal. Facilitar el movimiento es multiplicar la riqueza [*sic*]”. *Ibidem*, p. 530. De hecho, más adelante afirma que “El tiempo es el tirano de las industrias.

De hecho, ya con motivo de la primera exposición londinense de 1851, Jules Janin mostraba su satisfacción por poder viajar a Londres y vivir la confusión, el ruido y el revoltijo de todos los pueblos del universo, lo que según él era “la más gloriosa empresa” que pueda afrontar “el enamorado del ruido y de la agitación de los pueblos civilizados, cuando se abandonan libremente al espíritu, al genio, a la inspiración del trabajo”⁶⁰⁰. Y es que, según Janin:

“la velocidad es una enfermedad de esta ciudad de Londres, y se apodera al instante del soñador, del artista, de las naturalezas más opuestas. ¡Id rápido! Y se ha dicho todo. ¡Caminad, y si por desgracia queréis volver sobre vuestros pasos, estáis perdido! (...) no hay crepúsculo, no hay aurora, no hay intervalo, no hay centro. Ni relajación, ni respiro”⁶⁰¹.

Por su parte, París, la otra gran urbe europea y organizadora del resto de grandes exposiciones universales del momento, no será menos a la hora de hacer ostentación de la cualidad del dinamismo. Así en 1867, en su guía ilustrada de la capital francesa, el periodista y escritor Adolphe Joanne (1813-1881) –famoso por sus publicaciones turísticas, las conocidas *guías Joanne*– se disculpa ante el lector de las posibles imperfecciones de su trabajo, alegando como una circunstancia atenuante, tal vez incluso como una excusa,

“(...) la increíble *movilidad* de París. Ninguna ciudad en Europa, ha soportado, en alguna época, en un espacio de tiempo tan breve, transformaciones tan repentinas y completas. El imprevisto juega, además, un gran papel en estas metamorfosis. Que el extranjero que sorprenda mi falta de exactitud no se muestre pues demasiado riguroso en su juicio. Durante su estancia en París, por muy corta que sea, las notas que él mismo habrá tomado habrán dejado en parte de ser verdaderas”⁶⁰².

En este sentido, hasta el Arte, tradicionalmente asociado a las categorías del ideal y de la contemplación, contribuyó a esta sensación. Durante la anterior exposición de 1855, cuando por primera vez tiene lugar una competición internacional de Bellas Artes propiamente dicha, Théophile Gautier (1811-1872) no disimulaba su entusiasmo ante esta ocasión única en la que las fronteras del mundo parecían difuminarse:

“Es la primera vez que las bellas artes de todos los pueblos se van a ver cara a cara en este pacífico campo de batalla de la Exposición universal. –Gran idea que sólo nuestro siglo podía realizar con sus prodigiosos medios de comunicación, ante los cuales no existen ni mares, ni montañas, ni distancias, ni obstáculos”⁶⁰³.

Por aquellas mismas fechas, Robert Hunt escribía el artículo “British Industries”, publicado en el número de enero del *Art Journal* de 1855. Partiendo de la idea de que “la posición que

Una civilización es tanto más adelantada, cuanto más caro paga el tiempo. *Times is money*; tal es el lema que nuestras sociedades modernas escriben en su escudo [*sic*]. *Ibidem*, p. 555.

⁶⁰⁰ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 1.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁰² A. JOANNE, *Paris Illustré, Nouveau Guide de l'Étranger et du Parisien*, París, L. Hachette et Cie., 1867, p. x. Asimismo Elliot C. Cowdin incide en el asombro de quien visita París al contemplar “la vitalidad y variedad de su existencia”. COWDIN, *op. cit.* (nota 21), p. 6.

⁶⁰³ T. GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, París, Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, 1855, vol. I, p. 1.

cualquier nación ocupa en la escala de la civilización viene determinada de forma exacta por la industria de su población”, Hunt se encargaba de esgrimir las razones necesarias para poder desarrollar al máximo dicha industria nacional, profundizando en cuestiones de orden filosófico como son la constitución del *cuerpo y mente* del individuo. Según Hunt, la naturaleza del ser humano tiende al predominio de la *actividad* –como requisito imprescindible para gozar de buena salud– frente al *reposo* –destructor de toda energía⁶⁰⁴. En función de estas premisas, las partes material e inmaterial del individuo –cuerpo y alma– dependerían mutuamente la una de la otra. De ahí que el “ejercicio de la mente” actúe sobre la forma física del cuerpo en la medida en que un simple pensamiento puede obligar a un músculo humano a cambiar su forma. Sin embargo, ambas deben alcanzar un equilibrio, pues de lo contrario se producirían ciertas irregularidades o *enfermedades*. Así, ni el esfuerzo intelectual debería sobrepasar a la provisión corporal de elementos materiales, ni éstos tendrían que acumularse en exceso, pues ni el cuerpo podría responder a los impulsos de la mente, ni la energía de ésta sería suficiente para desbloquear el mecanismo corporal del individuo. Extrapolando estas premisas al conjunto de las personas que integran una sociedad, podría concluirse, en palabras de Hunt, que:

“La civilización consiste en producir la mayor cantidad de vitalidad, la mayor calidad de fuerza productiva, y el más perfecto desarrollo de la mente. Un pueblo –el más industrial, será necesariamente el más virtuoso e intelectual”⁶⁰⁵.

Indudablemente, la anterior afirmación explica la importancia de la percepción del vigor, el brío y la energía en las sociedades industriales de la segunda mitad del siglo XIX como testimonio de *progreso y civilización*. La argumentación de Robert Hunt podría ser tomada en consideración como punto de partida para entender la mentalidad de una época que exalta la vitalidad, la velocidad, el arrojo, el entusiasmo, el dinamismo, el ajetreo, la actividad incesante, de sus ciudades, de sus industrias, de sus medios de comunicación y transporte; una sociedad que queda fascinada ante esas cualidades que vienen a ser equiparadas con la idea de *modernidad*, con la sensación de estar viviendo una nueva época marcada por el continuo desplazamiento de individuos, mercancías y conocimientos, la perpetua transformación del entorno y la cada vez mayor celeridad en el cumplimiento de todas esas acciones.

Asimismo, el artículo de Robert Hunt atañe a otras cuestiones de interés en las que se basa el fenómeno expositivo del momento, como el debate religión-materialismo y la relación directamente proporcional ciencia-desarrollo. Con respecto a la primera de ellas y tras dejar claro que la vida, la mente y su energía ocultan en último término la idea omnipresente de la divinidad –debido a ello, pero gracias a la voluntad del individuo–, afirma que la condición humana es capaz de someter cuanto queda a su alcance. Así, “la digna posesión de un alma, una inteligencia que abraza y alcanza al mundo, permite al hombre ejercer su dominio sobre todas las cosas”⁶⁰⁶. Al mismo tiempo, Hunt arguye que “sin ciencia no puede haber avance”, de manera que el ser humano ha de concentrar la energía de su mente en el estudio científico, que permite la aplicación de la verdad y promueve el desarrollo de cualquier tipo de industria⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ *The Art Journal 1855*, Londres y Nueva York, George Virtue, p. 26.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁰⁷ *Ibidem* .

No obstante, no habría que perder de vista que Hunt consideraba como requisito imprescindible para que un pueblo pueda alcanzar el grado más elevado de civilización, el que se diera un equilibrio entre la energía y la materia y, precisamente, él mismo va a criticar el que la población del momento se encuentre sobrecargada de trabajo y, por tanto, en una situación ajena a las condiciones de su planteamiento:

“En un momento dado, una población sobreexcitada produce menos que el mismo número de hombres y mujeres que han trabajado justamente; la condición de la primera es la ruina de mente y cuerpo, la de la segunda es el mantenimiento de la salud y las capacidades de progreso. La industria es, por tanto, dar a la mente y al cuerpo una cantidad de trabajo igual y justa, y la civilización depende del correcto cumplimiento de las condiciones de la existencia humana”⁶⁰⁸.

¿Por qué eran estas ideas importantes para estimular al pueblo británico? ¿En qué consistía el riesgo provocado por el desequilibrio entre energía y actividad física? ¿De qué modo podía España entrar en juego dentro de estos planteamientos? Obviamente, los presupuestos de Hunt se enmarcan en la lucha por la hegemonía política y económica que sostienen las grandes potencias de la Revolución industrial. Esa energía de la actividad mental del individuo que debía ser convenientemente aplicada al desarrollo científico e industrial para obtener como fruto los beneficios del trabajo humano, marcaría la diferencia con respecto a otras naciones:

“La industria británica exige una posición de primera línea en los ejércitos de la humanidad. Otros pueblos marchan adelante con nosotros ¿estamos empleando nuestra fuerza mental y muscular de manera que podamos mantener nuestra posición de vanguardia? No caigamos desde la sobreexcitación, produciendo necesariamente su consecuente relajación. No nos quedemos atrás al suponer vanamente que nuestra posición es segura, reposando supinamente en nuestras conquistas y cayendo en la comodidad lujurante, que rápidamente genera la indolencia y la inmoralidad que ha arruinado todos los grandes reinos desde Asiria hasta España”⁶⁰⁹.

Leyendo estas líneas da la sensación de que Hunt estuviera más preocupado por la peligrosa autocomplacencia y exceso de confianza de la nación en sí misma, que por el riesgo del colapso del *cuerpo* y de la *mente* ante su incapacidad de dar una respuesta energética suficiente a la intensidad del estímulo. Es decir, parece que sus tesis respondieran más al interés por mantener el prestigio de la nación que a solventar las dificultades que sufrían las fuerzas productoras que se veían sometidas a un consumo energético superior al aconsejado por la naturaleza – empleando sus propios términos. No obstante, a pesar de que éstas últimas pudieran ser tenidas en cuenta como un mero instrumento patriótico que únicamente importaba en función de su rendimiento, tampoco se puede negar el interés de su teoría a la hora de plantear la necesidad de unas condiciones justas de ocupación laboral para una clase trabajadora que se encontraba al límite de sus posibilidades y cuyo esfuerzo no se veía proporcionalmente recompensado sino todo lo contrario, como demuestran las terribles consecuencias sociales de la Revolución industrial. En efecto, la vitalidad desaforada que experimentaron las naciones industrializadas durante el siglo XIX ocultaba una injusta explotación laboral. Tal vez la celebrada velocidad de la época fuese el gran impedimento que imposibilitó conseguir la distribución equitativa de la riqueza que sus defensores pretendían, tanto entre los integrantes de una misma sociedad, como entre los distintos pueblos que componían el orden internacional. Una vez más, la ambición

⁶⁰⁸ *Ibíd*em, pp. 26-27.

⁶⁰⁹ *Ibíd*em, p. 27.

desmedida y el extremismo de unos planteamientos ideológicos que excluyen *la diferencia*, exprimiendo al máximo el componente físico del binomio *mente-cuerpo* y pretendiendo expandir su dominio sin límites, acabaría cristalizando en un panorama muy distinto del que el liberalismo capitalista de la época pretendía escenificar mediante la celebración de las exposiciones universales decimonónicas. Por cuanto respecta a España, es particularmente relevante que sea asociada con la *indolencia*, un rasgo temperamental que una y otra vez será ligado a los países de Oriente⁶¹⁰. A este respecto, es preciso señalar que la *raza* hispana será siempre despreciada, especialmente en el contexto anglosajón y sirviéndose del ejemplo de su decadencia histórica tras la época del imperio de los Austrias y el menor desarrollo económico e industrial de las repúblicas latinoamericanas con respecto a los Estados Unidos de América⁶¹¹. Por otra parte, la idea de la decadencia experimentada por los reinos del pasado “desde Asiria hasta España”, contribuía a reforzar la idea de la superioridad de Occidente, dado el movimiento histórico que parecía haberse producido a lo largo de la historia desplazando la supremacía de la *civilización* desde el Este hacia el Oeste. Una opinión similar la proporcionaba –obviamente– el comisario estadounidense Elliot C. Cowdin en 1867:

“Un paso nos lleva hasta el vasto reino del Asia meridional, China, Japón y Siam. En estas naciones, las artes y manufacturas presentan algo de la puerilidad de vieja época. Brillantes bagatelas, objetos de lujo forjados en un estilo más excéntrico y caprichoso que artístico o imaginativo, contrastan muy violentamente con los útiles productos del genio anglosajón y muestran como la ola de la civilización se ha vuelto hacia el Oeste”⁶¹².

⁶¹⁰ Antonio María Segovia (1808-1874), explica el carácter poco viajero de los españoles alegando que “Los árabes debieron de inocularnos aquel su natural... ¿Qué nombre le pondremos?... aquel *qué-se-me-dá-á-mí?* que los franceses llaman *insouciance*, aquella falta de curiosidad, aquel delicioso saborear del lugar y del momento presentes sin curarnos de desear otros lugares, ni otros tiempos, ni otras sensaciones”. A. M. SEGOVIA, *Manual del viajero español de Madrid a París y Londres*, Madrid, Gabriel Gil, 1851, p. 7. Acerca de la indolencia oriental en la exposición de 1867, *vid.* COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 27 [Texto original: “Hindostan, Persia, Egypt, Turkey and Morocco, with their contributions, made up the sum of products that fairly represented the East in the Great Exposition. They were tokens of the arts, indolence, pride, luxury and idolatry of Oriental life”]. Navarro Reverter dirá a propósito del certamen celebrado en Viena en 1873: “El turco es indolente, tan amigo de los cojines de su divan, que podría creerse nacido para darles tormento; fuma en sus largos *chibouks* el tabaco de Siria, toma café de Moka, abusa en secreto de los licores, toma el ópio que embrutece, y mira soñoliento las danzas lascivas de sus esclavas, muebles lujosos que consumen su fortuna, carcoma de una raza degenerada y embrutecida por el sensualismo y por los vicios [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 488-489. Además de la *indolencia*, la *tradición* suponía otro escollo que obstaculizaba la expansión de la *civilización*. El mismo Navarro confiesa que la sección china “entristecía y apenaba el alma (...) El Imperio chino es la parálisis de la humanidad, es una nación encallada en los albores de la civilización, es un Estado que no tiene *hoy*, que solo tiene *ayer*, que no sigue la evolución de los siglos, porque la generación que nace pierde la vida activa de la inteligencia, y se fosiliza instantáneamente en el molde invariable de la tradición [*sic*]”. *Ibidem*, pp. 548-549.

⁶¹¹ A otras citas ya señaladas al respecto, añádase la de COWDIN, *op. cit.* (nota 25), pp. 25-26 [Texto original: “The Spanish-American Republics did not contribute largely to the Exposition. A glance at the cases of the Central American Republics showed that the people who hold the keys of the passage between the Atlantic and Pacific are not a laborious and productive race”].

⁶¹² *Ibidem*, p. 26.

A pesar de todo lo anterior, la vitalidad exultante del siglo XIX va a despertar algunas actitudes críticas. Así, con motivo de esta misma exposición de París de 1867 el crítico de arte Ernest Chesneau va a alertar de los efectos nocivos de un dinamismo que en el campo del arte podría traducirse en una peligrosa homogeneización contraria a la singularidad creativa:

“No podemos dudar de la duración y de la aceleración del movimiento industrial y social que tiende a acercar y a confundir los pueblos cada vez más. Hemos visto los beneficios que este acercamiento conllevaba; no se sabría admitir sino que lo que sirve de tanto provecho a la humanidad en esta dirección, pueda, en el terreno del arte, serle dañino”⁶¹³.

Tampoco el corresponsal Howard Payson Arnold se mostraba muy satisfecho de las consecuencias del incesante movimiento que parecía caracterizar a la contemporaneidad, haciendo incompatibles desarrollo tecnológico e inspiración poética. Arnold lamentaba que el viaje a través del océano desde los Estados Unidos a Europa hubiera perdido el encanto que anteriormente había inspirado a escritores como Washington Irving, a quien cita al afirmar que:

“Los poetas modernos no encuentran sino pocas facilidades para inspirarse en cubierta, ‘para contemplar los cúmulos dorados simplemente mirando al horizonte’ y ‘observar las amables nubes onduladas, haciendo rodar sus volúmenes de plata, como para desvanecerse en aquellas felices costas’, ni nuestros vapores en general proporcionan mucho material para la composición de exquisitos y fascinantes ensayos. ‘*Nous avons changé tout cela*’ y la ruidosa e inescrupulosa velocidad de vapor es ahora mucho más sugestiva de peniques que de poesía”⁶¹⁴.

Por su parte, José Selgas (1824-1882) advertía del “sello mortal de una vida fugitiva”, la cual caracterizaba la era moderna, tanto en cuanto a los objetos –que “Carecen de aquella solidez, de aquel vigor, y si me es posible decirlo así, de aquella conciencia con que trabajaba la industria antigua”–, como a las ideas, sentimientos, caracteres y costumbres:

“Parece que atravesamos un período de interinidad, y nuestra ciencia, y nuestra literatura, y nuestro arte, y nuestra industria, y nuestra política, y hasta nuestro lujo, todo es de pacotilla. En todo vamos á salir del día, á salir del paso, y nada de cuanto producimos lleva en sí condicion alguna de estabilidad y de grandeza [*sic*]”⁶¹⁵.

Otra consecuencia más de la celeridad de la época va a ser, no ya la exposición en sí misma, sino su periodicidad. En ciertas ocasiones cuestionada, algunas voces atribuyen a este rápido sucederse el agotamiento de las innovaciones, que solamente van a poder ser perfeccionadas de un certamen a otro. José de Castro y Serrano traducía el dinamismo que nos ocupa por

⁶¹³ CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 464. No obstante, Chesneau considera que este periodo de cosmopolitismo no será más que una etapa de transición y, aunque desaparezcan las escuelas locales y nacionales, “siempre habrá grandes individualidades”. Chesneau parece retomar el pensamiento de Saint-Simon cuando afirmaba que los artistas liderarían la sociedad del futuro al asegurar que estas “individualidades”, sin estar encerradas en la tradición de una escuela, ejercerán una influencia mayor y más intensa sobre la humanidad, erigiéndose en sus representantes. *Ibíd.*, pp. 464 y 465.

⁶¹⁴ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), pp. 1-2 [Texto original: “(...) to ‘gaze upon the piles of golden clouds just peering above the horizon’, and ‘watch the gentle undulating billows, rolling their silver volumes, as if to die away on those happy shores’ (...)].

⁶¹⁵ J. SELGAS, “La celebridad”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLVIII, 24 de diciembre, p. 782.

“impaciencia” y se expresaba en los siguientes términos con respecto al certamen vienés de 1873, el primero que para él carecía de una novedad característica propia:

“Y esta impaciencia del mundo pensador, advertida por todo el que se mueve dentro de su órbita, es tal vez lo que estimula al público de las exposiciones á preguntar con tanta repetición, qué es lo que en ellas hay de nuevo; lo cual es como decir; ¿Cuántas de esas cosas que se esperan han aparecido en este último llamamiento del ingenio humano? Quizá Viena hubiera contestado afirmativamente á algunas de esas preguntas, si su Exposición no adoleciera del defecto en que han incurrido las anteriores, esto es, de no dar espacio al númen de las gentes para aprovechar las lecciones de la una en beneficio de la otra. ¿Qué son cinco años para arrancar al arte ó á la ciencia uno de esos secretos que en otros días eran preocupación y labor de cinco siglos? [sic]”⁶¹⁶.

2.1.2. Occidente en busca de su propia imagen: *maquinismo* y redefinición geográfica.

A pesar de las reticencias con que algunos expresaron su desconfianza o disconformidad con la exaltación del dinamismo, tanto los viajes como la producción, la misma celebración de los certámenes internacionales o cualquier otra actividad de la vida humana se aceleraron indefectiblemente durante la segunda mitad del siglo XIX, en esa carrera vertiginosa del *progreso* hacia el porvenir de prosperidad que ansiaban las fuerzas productoras occidentales y del que las exposiciones universales constituyeron su máxima expresión. El desarrollo tecnológico, el incremento productivo, el menor tiempo consumido y el mayor ahorro conseguido constituían las bases de una sociedad dinámica que se manifestaba en constante y frenética actividad. Así lo manifestaba el editor Georges Masson en su informe sobre el grupo XII del concurso vienés de 1873, dedicado a la Imprenta, librería, diseño industrial y fotografía:

“Tales resultados no han sido posibles más que por el empleo constante de nuevos procedimientos de fabricación; lejos de ralentizarse, el progreso parece acelerarse cada día de toda la velocidad adquirida. Hoy en día, la prensa mecánica proporciona a las tiradas, al mismo tiempo que la rapidez, una regularidad y precisión que anteriormente la mano del mejor obrero tenía dificultad en conseguir”⁶¹⁷.

De la afirmación de Masson resulta evidente que la velocidad que gradualmente adquiere el progreso viene garantizada fundamentalmente por la sustitución del trabajo manual del empleado por la tecnología. En este sentido y con respecto a la introducción de la maquinaria en la vida productiva de las naciones, Ramón de la Sagra, afirmaba en 1851:

“Si tenemos en cuenta lo que está sucediendo en los países más activos y civilizados, fácilmente adquirimos la convicción de que, con la excepción de aquellas cosas sobre las que sólo el sentido de lo bello puede impresionar su característico sello, el poder inanimado, proporcionado por la maquinaria,

⁶¹⁶ Un CABALLERO ESPAÑOL, *op. cit.* (nota 13), 24 de octubre, p. 650. Sea como fuere, una de las imágenes más representativas de la movilidad y continuo trasiego que implicaba la modernidad basada en el desarrollo tecnológico, la apertura de vías de comunicación y el libre comercio que hermanaba a la humanidad se pone visualmente de relieve años más tarde en los carteles y logotipos de la Exposición Internacional del Sempione celebrada en Milán a propósito de la inauguración del túnel italo-suizo en 1906: la figura de Mercurio alado constituirá un motivo recurrente, dotando de alas incluso a las ruedas del ferrocarril. I. M. P. BARZAGHI, “Milano 1881-1906: Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare”, en FONTANA, PELLEGRINO, *op. cit.* (nota 105), pp. 249-263.

⁶¹⁷ MASSON, *op. cit.* (nota 488), pp. 3-4.

puede no solo reemplazar la fuerza y el ingenio humanos, sino incluso superarlos; ofreciendo las máquinas, además de su precisión, la ventaja de una producción ilimitada y la constante uniformidad de los productos, ventajas que el poder humano solo no puede obtener”⁶¹⁸.

Además de generarse una confianza ciega en la maquinaria que alimentará, como ya se ha puesto de manifiesto, esperanzas mesiánicas de mejora de la condición humana –y, al margen del debate entre Arte e Industria, que emplaza *lo bello*, asociado con la intervención del individuo, frente a la insensible pero competente máquina–, de este párrafo se desprende una concepción jerárquica del orden internacional en la que los países “más activos y civilizados” se corresponden con aquellos cuyas industrias tradicionales se han visto radicalmente modernizadas y en los que la aplicación de la tecnología más avanzada ha dado lugar a una producción mecánica, en serie y masiva. Así pues, *maquinismo* y *civilización* parecen ser las dos caras de una misma moneda, aquella que conforma la imagen de un nuevo mundo estratificado en función de la capacidad productiva y los recursos de cada estado⁶¹⁹. A esta categorización contribuyeron desde un primer momento las exposiciones universales del siglo XIX gracias al carácter irrefutable de las conclusiones a las que llevaba su método comparativo basado en la “universalidad” y la “completitud”⁶²⁰. Tal y como indicaba José de Castro y Serrano a propósito de la Exposición Universal de París de 1867:

“Las máquinas constituyen una parte muy esencial de la vida moderna, y su perfeccionamiento es quizá el más laborioso de los fines a que se dirige el ingenio humano de nuestros días; tanto que el mayor o menor desarrollo de la maquinaria influye poderosamente en el juico favorable o adverso que de la civilización de un país pueda formarse, sin que haya medio de rechazar las opiniones que se funden en este principio filosófico”⁶²¹.

Y la comparación de los distintos productos y utillaje expuestos por las diferentes naciones en los certámenes internacionales, ofrecía al público la manera de corroborar en la práctica esta premisa. Como explicitaba De la Sagra ya a propósito del primer concurso londinense:

“Las admirables muselinas de la India por ejemplo, que esceden en finura á cuanto se fabrica en Europa, son obtenidas, tanto en el hilado como en el tejido, con el auxilio de una serie de utensilios, de apariencia tan sencilla é insignificante, que nadie fijaria en ellos la atencion si no le atrajese el rótulo que llevaban. Era realmente curioso el comparar estos procedimientos para el hilado y el tejido del algodón, de la mas esquisita finura, reunidos en un pequeño cuadro de poco mas de dos pies, apenas perceptible á las miradas vagas de los visitantes, con los inmensos aparatos y las ruidosas máquinas destinadas á producir artefactos menos perfectos colocadas y puestas en movimiento en dos inmensos salones del

⁶¹⁸ *Memoria sobre los objetos estudiados...*, *op. cit.* (nota 22), p. 70.

⁶¹⁹ La construcción de grandes infraestructuras en la época provocó la admiración general como, por ejemplo, la apertura del túnel del Mont Cenis en Saboya, obra “extraordinaria y casi sobrehumana”. *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 101.

⁶²⁰ *London in All Its Glory...* *op. cit.* (nota 68), pp. 7-8. El que –supuestamente– todos los estados así como las “series completas de sus productos” aparecieran en la exposición, permitiría trazar “la historia de las artes de la vida y el progreso de la humanidad”, desde el informe tronco de un árbol hasta la aplicación del vapor; pudiendo comprobar qué pueblos se encontraban en un estadio más o menos avanzado de desarrollo, pero también, cuáles eran las ventajas o puntos débiles de sus industrias locales, lo que sería aprovechado para poder competir ventajosamente con ellos.

⁶²¹ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 17.

departamento inglés. La comparación resultaba aun más interesante, cuando de los mecanismos y utensilios empleados por la industria de las dos regiones, se pasaba a examinar los motores, consistentes solo en las manos y en los pies por los habitantes de las comarcas orientales, y en la fuerza inmensa del vapor por los pueblos de la civilizada Europa [sic]⁶²².

Semejante confrontación proporcionaba la aleccionadora oportunidad de contemplar en el momento presente las etapas del desarrollo humano a través de sus medios de producción:

“(...) representaba si no toda la serie de auxiliares del trabajo, a lo menos un gran número de sus eslabones, inventados sucesivamente por el genio del hombre estimulado por la necesidad. Estudiando así colectivamente el trabajo, cual se halla ejercido en los diversos estados de la civilización, desde el salvaje que solo emplea los miembros y utensilios groseros, hasta la Europa culta que emplea mecanismos admirables, el observador podía figurarse reproducida en un corto espacio, la historia agrícola e industrial de la humanidad entera [sic]”⁶²³.

De esta manera, a pesar de la excelente calidad que pudieran alcanzar los artículos expuestos por los pueblos menos industrializados y del interés del estudio de la superioridad o inferioridad relativas que pudiera desprenderse de la comparación de las series de productos y utillaje –que De la Sagra ya considera en peligro de extinción a causa de la globalización del desarrollo tecnológico–, los términos empleados implican una clara jerarquización (*salvajes* frente a Europa culta, historia agrícola e industrial de la humanidad, eslabón, genio y necesidad de los seres humanos, etc.), inevitablemente inherente a la exposición comparada de las máquinas e instrumentos de producción que ponían en escena las exposiciones universales decimonónicas. En consecuencia, de las apreciaciones de De la Sagra y otros expertos se infiere el valor científico de estos certámenes para el análisis técnico especializado, pero también, los condicionamientos culturales que llevaba irremediablemente aparejados⁶²⁴.

⁶²² De la SAGRA, *op. cit.* (nota 24), p. xxi.

⁶²³ *Ibíd.*, p. xxi-xxii. De la Sagra lamenta los vacíos provocados en la exposición por la falta de productos o instrumentos que posibilitaran “el deducir del estudio y de la comparación de los términos correlativos de estas dos series paralelas, ideas precisas sobre la causa de la desigualdad notada entre los productos análogos de los pueblos y la real de su inferioridad ó superioridad relativa, que consiste en la mayor ó menor perfección de los instrumentos por cada uno de ellos empleados [sic]”. *Ibíd.*, p. xxiii.

⁶²⁴ El criterio del desarrollo tecnológico se aplicará a todas las áreas de la creación humana. De hecho, una de las secciones que mejor evidencia el desprecio cultural de los occidentales hacia las costumbres de los pueblos *primitivos* es la de instrumentos musicales. Tal vez haya quien considere innegable que el progreso mecánico de las naciones industrializadas europeas y de los Estados Unidos de América, evidente y aplastante en el departamento de maquinaria, pueda justificar de alguna manera dicho sentimiento de preponderancia. Sin embargo, en cuanto a la producción artística y musical de los pueblos ajenos a Occidente, ¿con qué derecho y criterio puede asegurarse que esa estética es *bárbara* y *salvaje* en comparación con el *exquisito* gusto de los pueblos *civilizados*? Tal y como ponían de manifiesto los comisarios estadounidenses en su informe de la Exposición Universal de París de 1867: “Los más salvajes y extraños países contribuyeron con sus excéntricos artilugios de bambú y piel –instrumentos que eran melodiosos para los oídos nativos, pero odiosos para el tímpano medio de la civilizada Europa”. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 50. Sin embargo, una manera de eludir este relativismo cultural y sus incongruencias era recurrir a los mismos criterios de complejidad técnica que imperaban en la sección de maquinaria, juzgándose los instrumentos musicales en función de la mayor o menor sencillez de su mecanismo. Mientras unos eran admirados por su antigüedad y ejecutados por

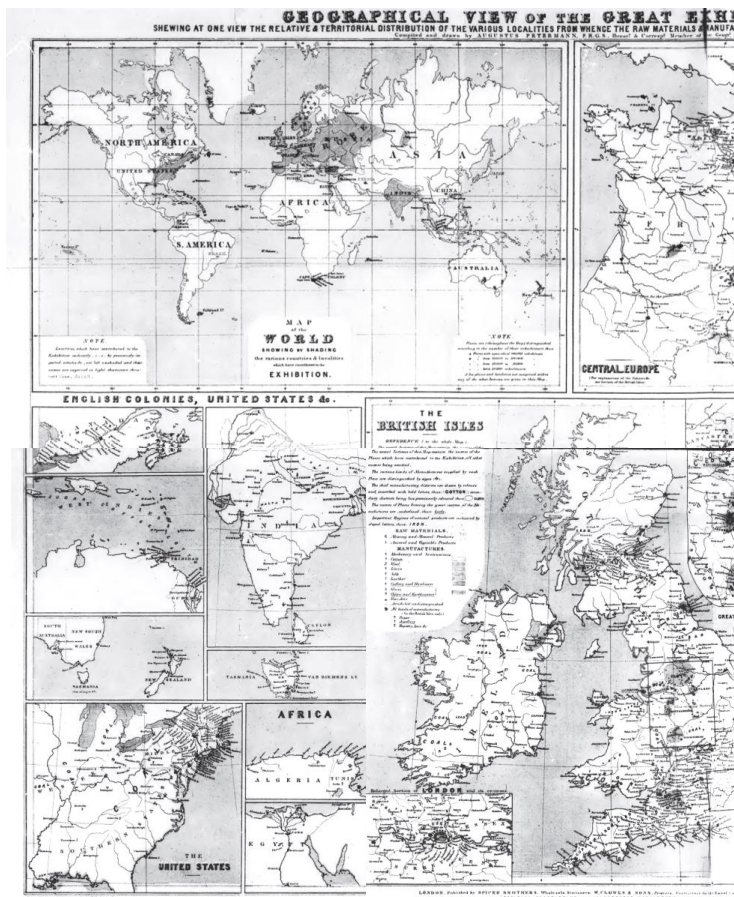


Fig. 73, “Map of the World Showing by Shading the Various Countries & Localities Which Have Contributed to the Exhibition. Shewing at one view the relative & territorial distribution of the various localities from whence the raw materials & manufactures...” (detalle), en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, vol. I.

Justamente, ya en Londres 1851 parecía configurarse un nuevo mapamundi en el que adquirirían un especial protagonismo las naciones participantes en el certamen. A la manera de un *mapa dentro del mapa*, el universo pasaba a conformarse en función de los países presentes en el concurso internacional y, a su vez, de aquellas ciudades o territorios que contaban con el suelo más fértil y en los que la producción manufacturera era más intensa. Así, en el primer volumen del

Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition..., una elocuente representación cartográfica sombreaba el territorio de las naciones contribuyentes, ofreciéndose alrededor varios cuadros en los que se detallaban los recursos y capitales industriales de las principales regiones productoras del mundo. Aunque es preciso tener en cuenta que aún se trata de la primera feria mundial de una larga serie histórica y que progresivamente irá aumentando el número de países asistentes, puede apreciarse que el nombre de “Exposición de la Industria de todas las naciones”, en realidad, en sentido estricto, sólo hacía referencia a Europa, especialmente a Gran Bretaña, Francia y centro del continente, así como a los territorios que habían sido colonizados por estos países (fig. 73). España y Portugal también aparecen, aunque como se puede apreciar en la imagen, su escala es ínfima en comparación con la del mapa de Gran Bretaña y en ellos no se aprecian grandes sombras indicadoras de actividad industrial como sucede, por ejemplo, en la representación cartográfica de Rusia. Por otra parte, en un extremo se representa a la joven nación griega, aunque su imagen ayude más a reafirmar la propia identidad europea que a poner de relieve el desarrollo de la industria helena (fig. 74).

Progresivamente, este *mapa dentro del mapa* irá adquiriendo mayores dimensiones, consiguiéndose una mayor representación nacional y/o colonial, podría decirse que en paralelo a la propagación de las tesis del librecambio capitalista –de la misma manera que, como se ha visto, la iconografía artística iba ampliando su repertorio de emblemas nacionales o continentales. Precisamente, en Londres 1862, publicaciones como el *The Illustrated Record...*

especialistas, los otros se asociaban con el ingenio y la modernidad. Una vez más la exposición resultaba ser un excelente método de aleccionamiento comparativo. *Ibidem*.

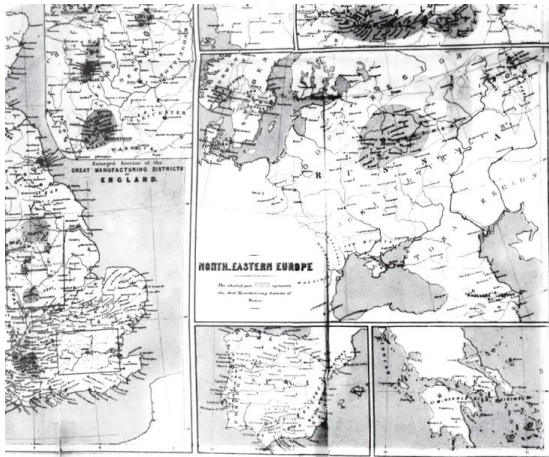


Fig. 74, "Map of the World Showing by Shading the Various Countries & Localities Which Have Contributed to the Exhibition. Shewing at one view the relative & territorial distribution of the various localities from whence the raw materials & manufactures..." (detalle), en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, vol. I.

llevaban a cabo una enumeración exhaustiva de todos los territorios con representación, esto es, en opinión de los autores, "más o menos todas las naciones":

"La Exposición de 1862 puede ser llamada apropiadamente la de todas las naciones; porque

todas estaban, más o menos, representadas. África, Bélgica, Brasil, China, Costa Rica y los países adyacentes, incluyendo estados del norte de Sudamérica; Dinamarca, Francia y sus colonias; Austria, Prusia y la mayoría de los estados federales de Alemania; Bremen, Lübeck y Hamburgo; Grecia y las islas jónicas; Haití, Italia, Japón; Liberia, el nuevo asentimiento libre negro en la costa oeste de África; Madagascar; Holanda; Noruega y Suecia; Perú, Portugal, Roma, Rusia, Siam, España, Suecia, Suiza, Turquía, los Estados Unidos y Uruguay, forman la lista de contribuyentes extranjeros"⁶²⁵.

Llama la atención, al igual que en otras obras ya mencionadas, la designación de "África" para referirse a casi todo un continente como si de un único país se tratase, aunque a continuación, se cite a Madagascar y a Liberia y, más adelante, cuando se pase lista a todas las colonias británicas, se compruebe que ciertos territorios africanos como El Cabo se encuentran en realidad bajo dominio extranjero⁶²⁶. En cualquier caso, lo más interesante de este *nuevo mundo* en crecimiento progresivo dentro de los límites del mapamundi tradicional, es la repercusión económica que de su expansión resultará:

"De todos ellos se derivarán los contenidos del edificio; y con todos ellos tenemos un extenso comercio de exportación e importación. El valor de nuestro comercio extranjero y colonial es enorme, y es la fuente principal de empleo en amplia proporción de nuestra población trabajadora. En 1862, año de la Exposición, exportamos a nuestras colonias, incluyendo India, productos por una cantidad de £42,000,000; y nuestra exportación total a todos los países alcanzó las £124,000,000. En el mismo año, nuestras importaciones de todos los países, ascendió, en valor, a las £226,000,000; y uniendo los dos totales, nuestro comercio exterior alcanzó la suma de £350,000,000. Manufacturamos para al menos 1,200,000,000 de la raza humana; y, en nuestra tasa de comercio extranjero, tenemos un interés comercial que asciende hasta unos dos chelines por cada hombre, mujer y niño sobre la superficie del globo"⁶²⁷.

A partir de este momento, máquina, desarrollo económico y civilización se convierten en sinónimos de un nuevo orden político encabezado por Gran Bretaña, tal y como los indicadores financieros ponen de relieve. Prueba del mayor peso de la tecnología en las exposiciones y de la deriva de la economía de producto hacia la producción en serie son las cada vez más monumentales *galerías de máquinas*, espacio totalmente independiente y con personalidad

⁶²⁵ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 287.

⁶²⁶ *Ibídem.*

⁶²⁷ *Ibídem.*

propia a lo largo de la historia del fenómeno expositivo de la segunda mitad del siglo XIX⁶²⁸. Así, la maquinaria devino objeto de adoración por parte de un público que caía rendido ante su poder de transformación sencillo, económico e inmediato, experimentado en vivo dentro del recinto. Los visitantes confesarán constantemente su aturdimiento ante el movimiento de los engranajes y el ruido ensordecedor de su actividad: –“La fragua de Vulcano no debió ser tan imponente...!”, aseguraba Yllás y Vidal en 1851⁶²⁹. Y es que como señalaría José de Castro y Serrano en 1867, el gobierno francés había hecho bien en alimentar la maquinaria porque “comprendía que máquinas paradas, eran hombres de talento dormidos, belones sin luz, oradores notables con una mordaza en la boca [*sic*]”⁶³⁰. Se imponía así un estereotipo *maquinista*, que ensalzaba tecnología, *civilización* y *progreso*⁶³¹. La máquina en cuanto atracción visual de primer orden, se presentaba imbuida de una potente carga ideológica, la de la confirmación de la superioridad occidental⁶³².

No dejaremos de insistir en que el atractivo de la maquinaria no hará desaparecer el debate acerca de la calidad productiva, pero es innegable que el desarrollo tecnológico provocó una enorme expectación entre la multitud que visitaba los primeros concursos internacionales. Justamente, el mero hecho de que la técnica fuera considerada digna de exposición, la equiparaba con las artes, al asumir un privilegio que hacía mucho tiempo había sido exclusivo de estas últimas⁶³³. Habría que remontarse a las exposiciones de la Royal Society of Arts en

⁶²⁸ El progresivo acaparamiento de espacio por parte de la maquinaria se asocia con la magnitud cada vez mayor de los concursos, siempre sin perder de vista el interés capitalista en aumentar la producción al máximo y al menor coste posible, incremento productivo del que la maquinaria era principal responsable; este fenómeno influye evidentemente en la formación de imaginarios y la capacidad perceptiva-interpretativa de los visitantes. *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 2 [Texto original: “Sans doute, cet agrandissement des espaces à chaque Exposition n'est pas dû uniquement à la multiplicité des produits exposés ni au nombre des exposants (...) Les machines, ces rédemptrices du travail humain, se multiplient à mesure qu'elles se perfectionnent, et envahissent de plus en plus les Expositions (...). De même, l'industrie dans ses progrès vise de plus en plus au bon marché. Par conséquent, le volume des objets exposés grossit en raison inverse de leur prix”].

⁶²⁹ YLLÁS y VIDAL, *op. cit.* (nota 443), p. 30.

⁶³⁰ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 19.

⁶³¹ En 1867, el informe del jurado alerta del olvido en que la maquinaria hace caer a las materias primas. CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol. V: Groupe V, Classe 40, p. 5 [Texto original: “Quand on admire les machines à vapeur, à la fois si puissantes et si soumises, on oublie bien facilement le bloc de houille et le monceau de minerai, qui leur ont donné naissance”].

⁶³² La misma evolución de la máquina dentro del Occidente industrializado va a servir como prueba irrefutable de su imparable progreso. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 21 [Texto original: “Contrast for a moment the power which the immortal Watt produced by steam, astonishing as it then was, with that of the wonderful machinery displayed at the Exposition, and how immense the progress!”].

⁶³³ P. MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987. Véase el capítulo I “Traditional Rivalries”, donde se discute acerca de la rivalidad entre ciencias y artes a partir de su representación iconográfica en el remate de la fachada principal del Palacio de la Industria de la Exposición Universal de París de 1855, obra de Élias Robert (1821-1874) y cuyo grupo principal *Francia coronando al Arte y a la Industria* se encuentra en la actualidad en el parque de Saint-Cloud de París.

Gran Bretaña y a las once primeras exposiciones nacionales de la industria francesa para poder entender la dimensión de un fenómeno que alcanza su máximo exponente en las mencionadas *galerías de máquinas* de la segunda mitad del siglo XIX.

Precisamente, fruto del entusiasmo que genera la máquina, surge otro de los símbolos de esta nueva época de dinamismo y movilidad incesante: el humo⁶³⁴. Las grandes chimeneas de las fábricas y las nubes grisáceas que se generan en torno a los nuevos recintos industriales, se convierten en insignia del progreso tecnológico, del que las exposiciones universales serán fiel trasunto. También en su recinto el público pudo disfrutar de fuliginosos conductos industriales:

“Se siente una singular impresión la primera vez que se visita el Campo de Marte. Fuera de la avenida central por la que se llega, no se ve al principio alrededor de sí y delante de sí más que el hierro y el humo, este doble emblema del poder industrial de nuestra época. La gran nave presenta un formidable cinturón de máquinas en movimiento que parece guardar las fronteras del Palacio, del que las grandes chimeneas de los generadores, con su bocanada de humo, se encuentran fuera como los centinelas avanzados. Esta primera impresión ejerce sobre el visitante tal dominio, que desatiende las distracciones que le tientan al pasar y se apresura a ir al movimiento y al ruido que le atraen”⁶³⁵.

Precisamente, el dinamismo y el humo, además de a las fábricas y recintos industriales, va a asociarse con el ferrocarril, medio de comunicación y transporte decisivo para el fomento del comercio y el turismo durante el siglo XIX⁶³⁶. Los caminos de hierro y el utillaje ferroviario se

⁶³⁴ El mismo Navarro Reverter de camino hacia Viena advertía el paisaje industrial de Cataluña en 1873: “(...) Hospitalet y la Bordeta y Sanz, cuya civilización y riqueza anuncian las esbeltas chimeneas y las grandes fábricas [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 10.

⁶³⁵ *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 11. En la misma idea insiste el comisario de los Estados Unidos de América, Elliot C. Cowdin. COWDIN, *op. cit.*, (nota 25), p. 14 [Texto original: “(...) there a light-house and a lantern; yonder, tall chimneys and pipes, throwing out columns of smoke and steam, and in the midst of all, the colossal mass of the main palace, built of cast iron, pierced with arched windows (...)”]. Y el español Castro y Serrano asegura que “(...) se alza esbelta y atrevida una chimenea de ciento veinte pies de altura por cuarenta de circunferencia en su base, cuyo penacho de humo negro indica bien, al extenderse sobre las construcciones inglesas, que la Gran Bretaña ha llevado consigo el movimiento de sus talleres y máquinas, no fiando al azar de motores extraños el mecanismo vivo de su industria”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 30. La naturaleza – aunque constreñida– también hará acto de presencia en las exposiciones. En 1867 se recrea un jardín justo en el centro del edificio, idea que recuerda lejanamente a los olmos de Hyde-Park aprisionados dentro del Crystal Palace en 1851. Sea como fuere, queda reducida a un mínimo oasis de verdor que pretende disimular los excesos de la maquinaria y sus efectos nocivos. *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 11 [Texto original : “Un air rafraîchi et parfumé règne dans celte oasis improvisée, au sein de ces arbustes en fleurs et de ces eaux jaillissantes. (...) le bruit des machines en mouvement, partis de la grande nef du travail, vous arrivent atténués par la distance”].

⁶³⁶ Puesto que la misma exposición se convierte en un atractivo turístico de primer orden, las compañías ferroviarias promocionan el trayecto al certamen como un idílico desplazamiento a través de paisajes de ensueño, en los que locomotora y vagones se mimetizan estéticamente. Así ocurre, por ejemplo, a propósito del concurso filadelfiano de 1876. *The Centennial Exhibition and the Pan-Handle (P. C. & STL. RY.) and Pennsylvania Route*, Rand, McNally & Co., Printers and Engravers, s. d.; sobre la fotografía promovida con idénticos fines por las compañías ferroviarias francesas del siglo XIX y, en general, acerca del humo y el ferrocarril como símbolos de modernidad, *vid.* R. ROBLES TARDÍO, *Pintura de humo, Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*, Madrid, Siruela, 2008.

convierten en sinónimo de *modernidad* y ya en 1846 protagonizan himnos como *Le Chant des chemins de fer*, texto de Jules Janin traducido musicalmente por Hector Berlioz. Tanto en los recintos expositivos como en los informes de las exposiciones universales decimonónicas, en los que no dejarán de consignarse los kilómetros de vías férreas de los que dispone una determinada nación como indicador del grado de *civilización* alcanzado por la misma, su presencia se hace cada vez mayor⁶³⁷. Incluso en el examen comparativo que ofrecían los certámenes internacionales, los mismos trenes van a ocupar un lugar preeminente, como en la Exposición Universal de Chicago de 1893, donde junto a las piezas más avanzadas técnicamente, se exponía la locomotora americana *John Bull*, construida en Inglaterra por George Stephenson y que cubrió el trayecto del Camden & Amboy Railroad en 1831. De esta manera, se afirmaba que “de ningún otro modo la exposición colombina ha impresionado tanto como ilustrando el inmenso avance hecho en las artes y las ciencias durante este siglo. El pasado y el presente se situan lado a lado y enseñan su lección con incisiva fuerza”⁶³⁸.

2.1.3. Linealidad del *progreso*, metáfora de la *luz* y *gravitación universal*.

En realidad, las “inmensas y gloriosas colmenas en que las abejas del mundo entero presentan los frutos de su inteligencia y de su labor”⁶³⁹ –tal y como Ángel Fernández de los Ríos definía las exposiciones universales–, no hacían sino encubrir las relaciones de fuerza que las potencias occidentales mantenían en el orden internacional, con respecto a otras áreas culturales y entre sí mismas. En general, se asumía que el *progreso* alcanzado por Occidente en ese momento no había sido igualado por ninguna otra sociedad a lo largo de la historia, premisa que reafirmaba a los occidentales en la creencia de su propia preponderancia y sancionaba su modelo político, sus costumbres y tradiciones, su concepción del Arte o, incluso, como se ha señalado, su confesión religiosa. Es por ello que esta idea del avance continuo del individuo occidental y, en consecuencia, la de su hegemonía tanto sobre sus contemporáneos como sobre sus predecesores, va a quedar plasmada iconográficamente en las exposiciones universales del siglo XIX.

A este respecto, es significativa la exposición del cartón titulado la *Torre de Babel*, del germano Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), en el Palacio de Bellas Artes del certamen parisino de 1855 (fig. 75). Théophile Gautier explicaba que la obra, destinada a decorar el vestíbulo y la escalera del nuevo museo de Berlín, formaba parte de una gran composición cíclica en la se figuraba la evolución de la historia de la humanidad:

“Las principales épocas climatéricas del género humano se representan en ella por medio de algún hecho mitológico o histórico, que comentan familiarmente un friso y temas accesorios; los cuadros son: la

⁶³⁷ “Se hacían notar las naciones más adelantadas en la industria mecánica por la exposición de locomotoras; máquina que puede considerarse como el símbolo de los progresos industriales de un país. Inglaterra, Francia, Prusia, Austria, Bélgica y los Estados-Unidos, exhibían estas poderosas máquinas de locomoción. Las demás naciones carecían de representación (...). ¿No basta este dato para comprender cuales son los Estados que van a la cabeza de la civilización?”. RUBIO y DÍAZ, *op. cit.* (nota 308), p. 67.

⁶³⁸ *The Columbian Exposition Album...*, *op. cit.* (nota 143), “The John Bull Train”.

⁶³⁹ FERNÁNDEZ de los RÍOS, *op. cit.* (nota 341), p. iii.

*Torre de Babel, Homero y los Griegos, la Destrucción de Jerusalén, la Batalla de los Hunos, la Conquista del Santo Sepulcro y el Tiempo moderno, cuya acción aún no se ha elegido*⁶⁴⁰.

El cartón interesa especialmente por su carácter *metalingüístico*. Es decir, refleja fielmente el sentido de la exposición dentro de la exposición, al poner de relieve la concepción lineal de la Historia que prevalece en la época, basada en una serie de etapas que se dirigen inexorablemente desde el principio de los tiempos hacia la *modernidad* y en la que se fundamenta cada nuevo certamen –que, de hecho, podría considerarse como el último eslabón de la serie. En efecto, cuando Gautier describe el argumento, afirmando que,

“la familia humana se ha puesto en marcha y tres largas caravanas avanzan hacia el futuro, simbolizando las razas de Cam, Sem y Jafet”⁶⁴¹,

se puede considerar resumido el pensamiento filosófico que sirve de base a la celebración de los grandes certámenes universales del siglo XIX⁶⁴². Puesto que las razas humanas han avanzado progresivamente desde los primeros tiempos hasta alcanzar la era contemporánea, será objeto de las exposiciones universales demostrar en qué medida lo ha hecho cada una de ellas y cuáles han llegado más lejos. A las más adelantadas corresponderá marcar el paso y liderar al conjunto en la marcha hacia el futuro ideal que las propias ciudades utópicas de los concursos internacionales ejemplificaban transitoriamente.



Fig. 75, W. von KAULBACH, *La Torre de Babel*, en F. von OSTINI, *Wilhelm von Kaulbach*, Bielefeld y Leipzig, Velhagen & Klasing, 1906, figura 73.

⁶⁴⁰ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, pp. 196-197.

⁶⁴¹ *Ibidem*, vol. II, p. 197. Según Antonio María Segovia, Cam, Sem y Jafet “(...) realmente fueron los mas antiguos viajeros de que hace mencion la historia. Y si no viajeros, ni viandantes, por lo menos emigrantes fueron los hijos de Noé, y para moverse á emigrar fueron agujados por dos acicates que son los dos maravillosos resortes de adelantamientos puestos por Dios en el corazon humano. El primero, es el *deseo de mejorar*; deseo, ó mas bien anhelo vivísimo y constante, innato en el hombre, y que acucia su ánimo noche y día. –El segundo de esos estímulos es la *curiosidad*, á quien Vico llama con razon *hija de la ignorancia y madre de la ciencia*”. SEGOVIA, *op. cit.* (nota 610), p. 2. El viaje y la exposición, asociada a su vez con la circulación del saber y la curiosidad como fuente de *progreso*, estarán íntimamente relacionados. Se citan los *Principios de Ciencia Nueva*, de Giambattista Vico (1668-1744).

⁶⁴² Como se ha visto, la Torre de Babel se convirtió en metáfora recurrente de los concursos internacionales. Así, el ingeniero del cuerpo de montes y jurado de España en Viena 1873, Juan Navarro Reverter, afirmaba: “Millares de operarios de todos los lugares de la tierra, con distintos trajes, diversas lenguas, costumbres varias, mezclados, confundidos, trabajan á la vez, cada uno en su obra y cada obra con su estilo, á la sombra de su pabellon, orgulloso de su nacionalidad, deseando cada uno que su pais sobrepuje y oscurezca al resto del mundo, formando todos la realidad perfecta de la Babel moderna (...) La confusion de lenguas impidió que se levantara la torre de Babel á orillas del Eufrates; pero no es obstáculo para que se levante la Rotonda en las márgenes del Danubio. Aquella variedad es aparente; el hombre pensador halla en seguida la unidad que la ordena. Las latitudes y los pueblos, los hábitos y los idiomas, se mezclan en el trabajo para renacer en la obra [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 121 y 130-132. Para Navarro, la Babel contemporánea no fracasa, sino que consigue su objetivo gracias a la evolución del pensamiento humano; de donde se infiere a su vez la idea de avance progresivo.

Por otra parte, Gautier informaba de que la *Torre de Babel* de Kaulbach estaba situada al fondo de la sala de escultura –situada en el lateral izquierdo del Palacio de Bellas Artes de 1855. Era allí mismo donde los cartones de Paul Chenavard (1807-1895), de temática similar, se desplegaban cubriendo las paredes laterales, dando lugar así a “curiosas asociaciones”⁶⁴³:

“El pensamiento de Kaulbach presenta una gran analogía con el de Chenavard, quien también quería desarrollar la historia de la humanidad en un vasto poema pictórico al que le han faltado los muros, pero que no dejará de quedar por ello como uno de los esfuerzos más gloriosos de este tiempo (...) el público, admirando tras la *Torre de Babel* del alemán, la *Filosofía de la historia* del francés, puede convencerse de que el antiguo reproche de frivolidad que se dirige a nuestra nación desde hace mucho tiempo ha dejado de ser justo. Hay tanto de ideas, mitos, símbolos, sentido misterioso y de profundidades alegóricas en el uno como en el otro: el *Infierno*, el *Purgatorio*, el *Paraíso*, no son ya litografías de novela, y al margen de su dimensión humanitaria, el *Origen de Roma*, el *Asedio de Cartago*, los *Tiempos de Augusto*, los *Cristianos en las Catacumbas*, *Atila*, *Lutero en Wittenberg*, el *Siglo de Luis XIV*, son magníficos lienzos que no esperan más que el color y que el color estropearía probablemente. Solamente dudamos que algún alemán pueda abordar la era moderna tan francamente como lo ha hecho Chenavard en su dibujo de la *Convención nacional*, de un efecto tan real y tan fantástico a la vez”⁶⁴⁴.

Tanto el proyecto de Kaulbach como el de Chenavard insisten en la idea de la “filosofía de la historia” –haciendo uso del título de la serie del pintor francés–, pero al reproducir las palabras de Gautier detallando los episodios que ambos artistas seleccionaron como representativos de la evolución humana, se está pretendiendo poner de relieve además cómo ese avance está determinado en ambos casos por los acontecimientos que afectan de manera más directa al proceso de construcción de la identidad del colectivo al que pertenecen. Es decir, de haberse dado cualquiera de las obras en el contexto hispano, seguramente no habrían faltado alusiones a la lucha contra el Islam, al descubrimiento de América y a la Contrarreforma. La construcción de la Historia varía, pues, en función de los intereses de cada sociedad y si en ambos ciclos se destacan los episodios de la Antigüedad clásica como iniciadores de la serie histórica representada en sus diseños, obviamente se está queriendo aludir a la cultura grecorromana como fundamento de la identidad occidental. En otro ámbito, los episodios diferirían sin duda.

Otro ejemplo similar lo proporciona Charles Laboulaye en su ensayo sobre las artes industriales, en el que también se van a señalar las etapas de la historia que “han sido siempre consideradas como las más memorables en la vida de la humanidad”:

“Las divisiones que establezco son las que se obtienen siempre que se intenta reconocer los momentos de mayor esplendor de la civilización; son aquellas que se admiten, por ejemplo, para la literatura: es la Grecia de Demóstenes, de Platón, de Sófocles; es la Roma de Virgilio, de Horacio; es la Edad Media de la Imitación, de Froissart; el Renacimiento de Dante, de Petrarca; el siglo de Racine, de Corneille; el de

⁶⁴³ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, pp. 199-200. Si en las exposiciones universales afloran fácilmente los estereotipos, precisamente la sección de Bellas Artes no va a quedar exenta de ellos y cada nación va a verse caracterizada en función de los temas y técnicas empleados por sus artistas a la hora de realizar sus obras. Si los alemanes serán considerados *idealistas*, estableciendo una íntima relación entre los temas que representan y su tradición filosófica, Chenavard va a ser definido por Gautier como “el único hombre que podamos oponer a Cornelius, a Kaulbach, a Shnorr y a otros idealistas alemanes”.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, vol. II, pp. 199-201.

Voltaire, de Rousseau. En fin, es la época actual con su pasión por el arte en todas sus manifestaciones”⁶⁴⁵.

Así pues, el texto de Laboulaye nos devuelve a la idea de partida: aquella que pone de manifiesto la elevada dosis de autoestima de la que gozaba el siglo XIX que vio celebrar las primeras grandes exposiciones universales, cuando Occidente –o más bien una parte del mismo– se consideraba a sí mismo como iniciador de una nueva era en la historia de la humanidad. Sólo en esa época y ámbito geográfico que marcaba un estadio diferente en el avance de las sociedades humanas podía haberse generado este fenómeno.

En este sentido, los expositores particulares volvieron a servirse del diseño para reproducir el pensamiento dominante a través de sus productos, lo que da una idea de hasta qué punto habían arraigado estas ideas entre la opinión pública occidental. Así, por ejemplo, el *Art Journal Illustrated Catalogue* da cuenta del jarrón o centro de mesa expuesto por la Wagner & Son, de Berlín en el Palacio de cristal de 1851, en el que según Ralph Nicholson Wornum, “el diseño es una alegoría de la civilización gradual del hombre”⁶⁴⁶ (fig. 76).

De acuerdo con la descripción que proporciona Wornum en su ensayo, en la parte inferior del trípode que soporta la base circular, se representa al león y a la serpiente, aludiendo a la victoria del hombre sobre el mundo de los animales. Una rica moldura de fruta decora la base, sobre la cual, en la parte más baja del eje, aparecen el cazador, el pescador y el pastor con sus atributos, haciendo referencia al estado de menor desarrollo de la civilización del hombre. Sobre ellos, decorando la parte superior, se puede distinguir a Pomona, Ceres y Flora, que evocan la segunda fase de la civilización. Sobre sus cabezas cuelgan ricos racimos de uvas y, en la parte inferior del vaso propiamente dicho, se advierte la tradicional decoración de acanto y un friso de marcado relieve que representa el cultivo de las artes liberales y las ciencias que, en este caso, apuntan al tercer estadio de civilización. Sobre el borde superior se destaca una decoración vegetal en altorrelieve y desde el centro se eleva una palmera sobre la que se encumbra un genio alado, que significaría el triunfo del hombre sobre el mal y la consecuente victoria final sobre sí mismo⁶⁴⁷.

Evidentemente, el centro de mesa realizado por Albert Wagner evidenciaba una interpretación de la evolución humana gradual y progresiva, en línea con la concepción hegeliana de la historia en cuanto avance continuo hacia un ideal de perfección⁶⁴⁸. De esta

⁶⁴⁵ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p. viii.

⁶⁴⁶ El Jarrón, ejecutado en plata oxidada y de cuatro pies y seis pulgadas de altura, era según el *Art Journal* un “ejemplo exquisito de escultura metálica”, en el que las varias figuras habían sido “admirablemente modeladas” y la decoración era “del mejor gusto”. Para Wornum, que relaciona su estilo *quattrocentesco* con las propias puertas de Ghiberti, se trataba del trabajo en plata más impactante de la exposición de Londres, aunque esto se debiera más a su diseño y ejecución que a la alegoría en sí misma; *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. 149 y WORNUM, *op. cit.* (nota 20), p. viii.

⁶⁴⁷ WORNUM, *op. cit.* (nota 20), pp. viii-ix.

⁶⁴⁸ Así lo testimoniaba Wolowski en 1873. WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), pp. 12 y 13. Las exposiciones universales continuaron perfeccionando su método comparativo de aleccionamiento ideológico a lo largo del siglo XIX, ideando secciones especiales como la llamada “galería de la historia del trabajo” de París 1867. De ella se decía que mostraba “el progresivo desarrollo de las artes”, convirtiendo el concurso en una exposición del presente, pero también del pasado. Permitía así apreciar

forma, en cada momento, una determinada sociedad podía percibir su existencia como el punto culminante de una larga trayectoria, aquél en el que se había alcanzado un nivel de desarrollo nunca igualado desde su origen⁶⁴⁹... pero que habría de seguir mejorándose en su continua aproximación a una entelequia que, en palabras del propio Napoleón III, jamás llegaría a alcanzarse⁶⁵⁰. En este sentido y con respecto al jarrón Wagner, la sociedad occidental industrializada podría reconocerse en lo alto de la estructura, proclamándose adalid de las artes liberales y las ciencias. De hecho, once años después, en el certamen de 1862 se aseguraba que,

“Se han necesitado siglos de civilización para conseguir los resultados que ahora se presentan a la vista de la multitud que atesta la feria del mundo en Kensington. Mejora tras mejora, invención tras invención, concentración y trabajo activo e incesante –todos y cada uno han sido necesarios para la consecución del gran conjunto aquí expuesto ante nuestros asombrados ojos”⁶⁵¹.

La *linealidad* que permitía representar gráficamente la evolución humana se aplicaba tanto a la exposición de recursos naturales, como a la de productos industriales y obras de arte, para expresar metafóricamente el grado de progreso alcanzado por la *civilización*. Así, por ejemplo, el estadounidense Joe V. Meigs explicaba que la totalidad de lo exhibido en Viena 1873, colocado a ambos lados de una nave, podría haberse extendido a lo largo de treinta y nueve millas, “una muestra ininterrumpida de progreso, industria, refinamiento, elegancia, ahorro, virtud y amor”⁶⁵². Precisamente, con respecto a dicho certámen, el profesor de ingeniería mecánica del Instituto Stevens y miembro de la comisión científica de los Estados Unidos, Robert H. Thurston (1839-1903), afirmará que “fue probablemente la exposición de procesos industriales, aparatos y productos más completa y



Fig. 76, “A Vase or Fruit-Cup”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue...* 1851, Londres, George Virtue, s. d., p. 149.

“la historia del trabajo humano en los diferentes países desde las épocas más remotas y llegar a ser en gran medida una exposición del desarrollo mental de la raza humana (...) reconociendo un desarrollo progresivo de la humanidad”. Así –recordando al cometido iconográfico de la pintura medieval, por ejemplo, y de ahí el importante componente visual de los concursos internacionales–, se explicaba que la exposición proporcionaba “una historia de la civilización no escrita que cualquiera podía leer, independientemente de la nación o la lengua”, enseñando historia y filosofía, ya fuera al campesino o al investigador, mediante el contraste de la producción del trabajo humano en todos los periodos y lugares. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 17; E. du SOMMERARD, “Histoire du travail”, en CHEVALIER, (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol. I: Groupe I, classes 1 à 5, pp. 139-246.

⁶⁴⁹ La cadena de la evolución avanzaba inexorablemente a pesar de que en ciertas épocas, como tras la caída de Roma, se hubiera visto retardada. Así, la barbarie se convertía en la antítesis dialéctica de la civilización y enemiga del “gusto de las exposiciones públicas”. *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 2. Incluso cuando se reconoce que el progreso ha existido siempre, como alega Castro y Serrano a propósito del certamen vienés de 1873 –rechazando cualquier negación de las aportaciones del pasado a la cultura contemporánea –, se matiza que nunca ha sido “tan generalizado y pujante como en nuestros días”. Un CABALLERO ESPAÑOL, *op. cit.* (nota 23), 1 de noviembre, p. 662.

⁶⁵⁰ Discurso transcrito en RUBIO y DÍAZ, *op. cit.* (nota 308), p. 79.

⁶⁵¹ “The foreign half of the building”, en *Cassell's Illustrated Exhibitor...*, *op. cit.* (nota 427), p. 27.

⁶⁵² MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 26.

satisfactoria que se ha intentado nunca”⁶⁵³. En otras ocasiones, como en Chicago 1893, el motivo de la celebración del certamen proporcionaba la prueba del avance imparable de la humanidad hacia la excelencia, ya que con el *descubrimiento* de América, Cristóbal Colón había dado lugar “a un nuevo nacimiento de la raza humana” en su camino “hacia la más elevada civilización”⁶⁵⁴.

Partiendo de estas premisas y en consonancia con las teorías darwinianas y neolamarckianas, resultaba muy sencillo retrotraer a los pueblos que carecían de un avanzado desarrollo técnico hasta los primeros estadios de la cadena evolutiva, aquellos correspondientes al nomadismo, el cultivo sedentario de la tierra, el ejercicio del pastoreo y la cría ganadera. No es necesario incidir en las implicaciones ideológicas de la disposición en altura de las distintas fases evolutivas sugeridas por el mencionado jarrón Wagner, desde la parte inferior, más *animal*, a la superior, resplandeciente y etérea. Y es que tras vivir el *siglo de las luces*, Occidente gustó de autorrepresentarse como fulgurante abanderado de la marcha hacia el *progreso*. Así, el siglo XIX continuaba siendo un período deslumbrante, tanto por las innovaciones conseguidas durante su primera mitad, como por el posterior perfeccionamiento de las mismas:

“Las conquistas del mundo material tienen, como las del pensamiento, fluctuaciones imprevistas, tiempos de interrupción tras los momentos de brillantez, eclipses momentáneos, que hacen creer a los espíritus superficiales en la desaparición indefinida de la luz. Si no nos encontramos hoy en un período tan resplandeciente como el que ha marcado el comienzo del siglo, cuando, uno tras otro, por así decir, se han producido los descubrimientos del vapor, la electricidad dinámica, la fotografía, estamos en el período de luz que puede llamarse el perfeccionamiento; él determinará la historia de los progresos de la industria y de las artes. Si no tenemos que dejar a los que vendrán tras de nosotros la elevación de nuevas fuerzas, tenemos que dejarles el ejemplo de haber llevado a su plenitud los grandes descubrimientos industriales que hemos recibido en el estado de germen fecundado”⁶⁵⁵.

Y es que la *luz* –que desde siempre ha simbolizado el orden superior de lo elevado, véase el poder, lo sagrado y la sabiduría– va a ser una vez más utilizada en el contexto de las exposiciones universales como sinónimo del avance de la humanidad hacia el *bien común* –tal y como éste es entendido por el capitalismo liberal decimonónico–, es decir, aquél que resulta de la suma de tres factores clave: paz, conocimiento y trabajo. Así, dentro del recinto expositivo, la luz de la industria somete al caos y ampara tanto el desarrollo de la producción manufacturera

⁶⁵³ THURSTON (ed.), *op. cit.* (nota 414), vol. III: Engineering, p. 3.

⁶⁵⁴ *Report of the Illinois Board of World's Fair Commissioners at the World's Columbian Exposition, May 1-October 30, 1893*, Springfield, H. W. Rokker, 1895, p. 4.

⁶⁵⁵ E. LACROIX (dir.), *Études sur l'Exposition Universelle de Vienne (1873)*, París, Lacroix, s. d., p. III. Eugène Lacroix (1827-1894) fue miembro de la Société industrielle de Mulhouse, del Instituto Real de Ingenieros holandeses y de la Sociedad de Ingenieros de Hungría, entre otras distinciones. José de Castro y Serrano coincidía en que la idea de “perfeccionamiento” se había puesto de relieve especialmente a raíz de Viena 1873. Según Castro, si en 1851 se presentó la fotografía; en 1855, la máquina de coser; en 1862, el cable eléctrico; y en 1867, el cañón Krupp; el certamen austríaco se caracterizaría por una serie de “afinaciones”. En sus propias palabras, la exposición de Viena “ofrece á la contemplacion del mundo una serie admirable de perfecciones, que valen por lo menos una novedad: no es ciertamente exposicion de novedades, pero es exposicion de complementos. Una rápida vuelta por sus galerías bastará para demostrarnos que éste es el carácter con que la historia va á distinguirla de sus precedentes compañeras [sic]”. Un CABALLERO ESPAÑOL, *op. cit.* (nota 13), 24 de octubre, p. 650.

como la difusión del saber de forma equitativa entre todos los pueblos de la tierra, los cuales conviven en armonía favoreciendo el libre intercambio de su riqueza. De acuerdo con las palabras de Jules Janin a propósito del Crystal Palace, la industria “ha dicho con voz soberana: ‘que se haga la luz’ y la luz se ha hecho”⁶⁵⁶.

La luz que favorece el florecimiento de las artes y la industria se convierte en metáfora de *civilización* y contribuye, por consiguiente, a la jerarquización de razas y naciones, pues “del mismo modo que ciertas plantas raras que no salen adelante más que en función de ciertas condiciones climatológicas, la industria y las artes, ni se aclimatan, ni prosperan, ni arrojan destellos, sino en los tiempos alumbrados por la difusión de las luces y en las naciones protegidas por instituciones sabias, inteligentes y liberales”⁶⁵⁷. No obstante, aunque no todos tuvieran la suerte de vislumbrar directamente la luminosidad del *progreso*, siempre podían beneficiarse de ella. Tal y como explica José de Castro y Serrano, la “claridad” del conocimiento podía llegar compartirse gracias a la celebración de los certámenes universales:

“La Exposición de 1867 es una síntesis del progreso humano; todo concurre a ella, todos han trabajado para ella, ella lo representa todo. Y si esta aglomeración de objetos y revelaciones exige para su análisis una omnisciencia de que nosotros nos hallamos muy distantes, ofrece en cambio la ventaja de una reciprocidad de instrucción, un comercio de ideas entre los que, por diferentes caminos, han de visitarla, que permite a cada uno aprovechar las luces de los demás, no de otra manera que el farol de la ventana propia presta y recibe la magnífica claridad que, en circunstancias dadas, ilumina todo un pueblo”⁶⁵⁸.

Además de la linealidad del *progreso*, la cita de Castro también hace ostensible la facilidad con que dicho *progreso* puede ser asimilado por unos y otros en función de sus necesidades, avalando así las tesis expansionistas del liberalismo económico y su pretendida *unidad de sentimiento* –idea que conlleva, a su vez, el reconocimiento de la supremacía de aquellos pueblos capaces de desempeñar el papel de *fuerza energética*. Puesto que en este contexto las exposiciones universales pasan a ser sinónimo de *civilización* y, por tanto, de *luz* y preeminencia, no es de extrañar el interés de las potencias industrialmente más desarrolladas en organizar su celebración y en repetir hasta la saciedad unas premisas que, plasmadas iconográficamente en todos los ámbitos de cada recinto ferial, alcanzarían una difusión planetaria gracias al testimonio de sus visitantes y mediante su reproducción gráfica.

En este sentido, el binomio Gran Bretaña-Francia se convirtió ya en 1851 en un primer eje de *gravitación* internacional, tal y como afirmaba la *Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition*:

“El primer hecho que nos sorprende y cuya evidencia nos parece cada día más claramente demostrada es que, en el gran concurso abierto en el Palacio de Cristal, las dos principales campeonas son Francia e Inglaterra. El resto de naciones industriales, a pesar de sus méritos especiales, únicamente parecen estar presentes como testigos de este memorable torneo. China, la India Británica, Persia y Turquía solo representan el pasado; los Estados Unidos, Rusia, Australia y el país de Van Diemen representan el

⁶⁵⁶ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 10.

⁶⁵⁷ *Des arts industriels et des expositions en France...*, *op. cit.* (nota 42), p. v.

⁶⁵⁸ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 1.

futuro. Prusia, Bélgica, Austria, Suiza, España, Italia, gravitan más o menos en la órbita de Francia e Inglaterra, tomando prestados los procesos de las artes que allí se desarrollan con extraordinario éxito”⁶⁵⁹.

Así pues, los estados europeos se van a convertir en satélites de Gran Bretaña y Francia, naciones que van a ir marcando el ritmo de su desarrollo y que les van a guiar en su avance hacia el *progreso*, como en el caso de Portugal y España, cuyos atisbos de mejora económica se consideraban dependientes del respectivo influjo que pudieran ejercer sobre ellos británicos o franceses⁶⁶⁰. En 1862 y según Tresca,

“Basta echar un vistazo a nuestro cuadro del reparto de los espacios para apreciar a primera vista el papel industrial de los distintos pueblos. Inglaterra y Francia van, como en todas las cosas, a la cabeza del movimiento industrial. Inglaterra asocia a su poder las ricas colonias que la alimentan y que enriquecen sus manufacturas. Francia arrastra poco a poco en su movimiento a Bélgica, Suiza, Italia, España, Portugal, todos los países que la rodean y que se esfuerzan por seguir su ejemplo: a excepción de Suiza y de Bélgica que ya están en primera línea por algunas industrias, las otras progresan poco a poco en la dirección de las ideas francesas”⁶⁶¹.

En este sentido, todas las naciones aspirarán a asumir ese papel director *—fuente de irradiación lumínica*⁶⁶²—, al menos en su ámbito de influencia, por ejemplo, con respecto a sus colonias, como ocurrirá con España y Filipinas en 1888, cuando tenga lugar la Exposición Universal de Barcelona⁶⁶³. En ese momento, es significativo el encargo que el Ministerio de Ultramar realiza al artista filipino Juan Luna y Novicio (1857-1899).

Se trata de la realización de un lienzo que llevará por título *España guiando á las Islas Filipinas por el camino del Progreso* [*sic*] y que será expuesto en el Palacio de Industria del certamen catalán (fig. 77). El autor de *Spoliarium* y de *La muerte de Cleopatra*, entre otras

⁶⁵⁹ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 210.

⁶⁶⁰ Sobre la gloria perdida de Portugal y España, Simonin se pregunta en 1878, ¿En que han parado hoy en día tantas otras cosas, y España y Portugal?. SIMONIN, *op. cit.* (nota 397), p. 492.

⁶⁶¹ TRESCA, *op. cit.* (nota 94), pp. 16-17. Asimismo Navarro Reverter asegura que “La vecindad de Alemania, la analogía de orígenes, tendencias y lenguas hasta cierto límite, y la posición geográfica, especial de Austria, la obligarían á seguir el movimiento del progreso, aunque no tuviera voluntad de ello [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8) pp. 426-427.

⁶⁶² Como se dice en la obra de Tullo Massarani (1826-1905), presidente del jurado de Bellas Artes en la Exposición Universal de París de 1878: “La luz es buena —debe haberse dicho; —¿y si invitamos al mundo a vernir a ver despuntar la aurora?”. T. MASSARANI, *L'Art à Paris*, París, Renouard, 1880, vol. I, p. 54. Prácticamente en los mismo términos se expresa Pierre Duzéa (1826-19...) en su poema dedicado al mismo certamen de 1878: “Vosotros, que veis salir, brillantes del seno de la ola/ Los primeros rayos de sol;/ Mortales agraciados que la luz inunda/ ¿Escucháis la llamada de Francia?”. DUZÉA, *op. cit.* (nota 355), p. 5 [Texto original: “Vous, qui voyez sortir, brillants du sein de l'onde/ Les premiers rayons du soleil;/ Mortels favorisés que la lumière inonde/ Entendez-vous, la France a sonné le réveil?”].

⁶⁶³ Los países más avanzados son muy conscientes de su liderazgo y no ocultan su intención de servir de ejemplo. Lo que por una parte puede tener consecuencias negativas desde el punto de vista de la homogeneización cultural con fines de asimilación política y explotación económica, no deja de tener una vertiente provechosa desde el punto de vista de la circulación del saber y, tal y como defiende Edmond du Sommerard en 1873, la preservación del patrimonio. SOMMERARD, *op. cit.* (nota 317), p. 2. No obstante, también en este campo se impuso únicamente y durante mucho tiempo el criterio occidental.

obras, ideó un programa iconográfico basado en el ascenso de dos figuras alegóricas a lo largo de una escalera cuyo final queda desdibujado por la cegadora luz del *progreso*:

“España, arrogante matrona, sirve de guía á las Islas Filipinas, hermosa figura simbólica; marchan por la senda del Progreso, representada en una escalera de altos peldaños, alfombrada de laureles, coronas, palmas y flores, y perdida á lo lejos entre el fulgor de la gloria; las dos figuras parece que realmente se mueven, y es de asombroso efecto el encarnado ropaje de España [sic]”⁶⁶⁴.

Y es que la Exposición Universal de Barcelona supuso un éxito internacional que había hecho alimentar las esperanzas de una recuperación del prestigio político y económico que España había ido perdiendo durante los últimos tres siglos. En *Les matinées espagnoles* se llegaba a afirmar que España se había unido al carro de las grandes potencias que hasta el momento habían sido capaces de organizar certámenes internacionales:

“Gracias a la Exposición de Barcelona, la única que ha tenido lugar en un puerto de mar, España se une a estas cuatro grandes potencias (Francia, Inglaterra, Austria, los Estados Unidos). Honor al pueblo catalán que, por su constancia, su actividad, su ejemplo, su perseverancia ha realizado la gran fiesta del trabajo y de la industria, que es, en este momento, orgullo de los Españoles”⁶⁶⁵.

Sin embargo, pasado el espejismo del certamen catalán y muy a pesar de los españoles, las naciones menos industrializadas, entre ellas España, continuaron viéndose condenadas a ocupar un plano secundario. Ya en la crónica de Blanqui a propósito de la Exposición Universal de Londres de 1851, se dejaba claro que España, junto con Portugal y los países italianos, eran “estados de segunda”, si bien se reconocía que los productos expuestos eran insuficientes para juzgar su posición agrícola y manufacturera real y, aún así, habían contribuido con obras de arte o materias primas de cierta originalidad⁶⁶⁶.

Sea como fuere, el hecho de pertenecer a Europa era de por sí una garantía de *civilización* y, en este sentido, España tuvo que hacer frente reiteradamente a la repetida idea de que África comenzaba en los Pirineos⁶⁶⁷. Así, puede comprobarse que los convencionales límites



Fig. 77. J. LUNA Y NOVICIO, *España guiando á las Islas Filipinas por el camino del Progreso [sic]*, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), n° I, 8 de enero, p. 9.

⁶⁶⁴ El cuadro, de cuatro metros de alto por uno y medio de ancho, estaba fuera de concurso por ser un encargo oficial y figuró en el *Catálogo* con el n° 203. Al parecer, su ubicación no le proporcionaba una buena iluminación, a pesar de ser un ejemplo “notabilísimo” del autor de *Spoliarium*. “Este cuadro (nos escribe el Sr. García del Real, de Barcelona) ha figurado en la Exposición Universal, nave central del Palacio de la Industria, aunque mal colocado, junto á una de las entradas de dicha nave, de modo que la luz no le favorecía [sic]”. MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 266), 8 de enero, p. 3. Sobre Luna y el éxito de su *Spoliarium*, *vid.* G. LÓPEZ y JAENA, “Biografía de Don Juan Luna y Novicio. Autor del ‘Spoliarium’”, en *Los dos mundos*, año II (1884), n° 66, 28 de octubre, pp. 7-8.

⁶⁶⁵ AMICI, *op. cit.* (nota 275), p. 320.

⁶⁶⁶ Tallis’s *History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol II, p. 196.

⁶⁶⁷ Del viejo dicho de que “África comienza en los Pirineos” da cuenta el viajero Zouch Horace Turton nada más llegar al puerto de Santander. Z. H. TURTON, *To the Desert and Back; or Travels in Spain, the Barbary States, Italy, etc., in 1875-6*, Londres, Samuel Tinsley, 1876 [Texto original: “There is

territoriales no siempre importan y más que de proximidad geográfica se trata fundamentalmente de la prevalencia de construcciones culturales previas. Éstas encontraron en las exposiciones universales decimonónicas el lugar idóneo para fraguarse o diluirse conformando otras nuevas, en función de la imagen proyectada por cada uno de los estados participantes⁶⁶⁸. En la Exposición Universal de París de 1867, el londinense George Augustus Sala, quien había sido anteriormente corresponsal en el sur de España, afirmará que “los países que generalmente son considerados como los más retrasados en civilización intentaron probar (...) en el campo de Marte que se encontraban en cabeza antes que en la cola de la marcha del progreso”⁶⁶⁹. Del mismo modo que anteriormente se ha observado que el mapamundi expositivo no coincidía con la auténtica representación cartográfica de la totalidad del planeta, los continentes, al igual que las nociones de *Oriente* y *Occidente*, poco tenían que ver con lo geográfico y los puntos cardinales, sino con la interiorización de una determinada forma de entender el mundo. De ahí que ciertas naciones provocaran “paradojas geográficas”, como Egipto, cuyo virrey, según el mismo Sala, “intentó convencer a los *Giaours* de que Egipto está en Europa” justo cuando a España se le reprochaba ser africana⁶⁷⁰.



Fig. 78, “A Large Vase, in Malachite. Russia”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue... 1851*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes and Sons, 1851, vol. III, Foreign States, pp. 1378-1379

De esta manera se oponía un bloque occidental a otro oriental, del que sólo escapaban los territorios colonizados o herederos del eje franco-británico. Únicamente el imperio ruso podía oponer cierta resistencia, pues aún siendo uno de esos territorios fronterizos donde, al igual que en España, se diluían los límites entre Oriente y Occidente, la fascinación que su exotismo provocaba en los occidentales se veía contrarrestada por el asombro que producían su inmensidad, su poderío militar y la riqueza de sus recursos, entre los cuales muchos de gran precio, como el pórfito o la malaquita, que los rusos gustaron de presentar en los recintos expositivos en grandes vasos y jarrones de carácter monumental⁶⁷¹ (fig. 78).

an old saying, ‘Africa begins across the Pyrenees’; and when one hears the Spanish music, and sees some of the uninviting Spanish habits, one begins to perceive its force”].

⁶⁶⁸ De ahí la preocupación de Navarro Reverter por distanciar a España de los pueblos africanos y asociarla con Francia y Alemania. Así, con respecto a la sección española en Viena 1873, dirá que “nuestra exposición, pequeña y modesta, se parece menos á las de Marruecos y Túnez, con que nos compara quien por el exterior nos juzga, y en las que solo se ve la naturaleza bruta, que á las de Francia y Alemania, donde se ven pujantes el génio del trabajo y el génio del arte, trasformando en maravillas los dones fecundos de la tierra” [*sic*]. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 258.

⁶⁶⁹ SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 42.

⁶⁷⁰ *Ibidem* [Texto original: “The reproach has ere now been flung in the teeth of Spain that she is in Africa, which continent is said to begin at the Pyrenees. The Egyptian Viceroy ventured on a bolder geographical paradox. He strove to convince the Giaours that Egypt is in Europe”].

⁶⁷¹ Así lo manifiesta el comisario estadounidense Elliot C. Cowdin en la Exposición Universal de París de 1867. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 29 [Texto original: “The Russian contributions were very interesting. They exhibited a singular mixture of the East and West, of civilization and barbarism; splendid silken robes, and sheepskin garments, wooden-ware and jewelry, furs and precious stones. Here

Aunque esta ostentación aún contribuía en parte a forjar un imaginario romántico en línea con el estereotipo de *lo oriental*, sus dimensiones, su capacidad armamentística, así como su potencial desarrollo tecnológico y la posible capacidad de transformación industrial de un suelo feraz y de una naturaleza privilegiada, hacían aparecer a Rusia como una nación respetable y temible⁶⁷² –aspecto éste en el que sí se diferenciaba claramente de España⁶⁷³. En cualquier caso, en ambas se producía –aunque en grado diferente– esa fusión del materialismo y la racionalidad occidentales con el halo misterioso, irracional y oscuro, etéreo e inmaterial que tradicionalmente se atribuye a Oriente⁶⁷⁴ y que en realidad no es sino el fruto de una necesidad de evasión que provoca ciertos trastornos perceptivos en toda persona allá donde se encuentre, distorsiones de la fantasía que generan insólitos imaginarios de carácter exótico en el individuo, como respuesta a la insoportable cotidianeidad de su existencia rutinaria⁶⁷⁵. En el contexto en el que nos

were the malachite, the onyx and cornelian from the Ural and the Caucasus heaps of leather, splendid mosaics; and exponents of a high civilization, beautiful paintings and bronzes”].

⁶⁷² En 1873 dirá Navarro Reverter: “El pabellon militar tenia un carácter esencialmente ruso; todo era colosal [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 456. Ya en 1851 Yllás y Vidal había definido a Rusia y los EE.UU. como “dos colosos”, “dos jóvenes atletas”, “ante cuya riqueza natural se anonada como raquítica sombra la imagen de la nuestra” –aunque de ellos dirá también que tienen “fisonomía diferente”. YLLÁS y VIDAL, *op. cit.* (nota 443), p. 13.

⁶⁷³ Añade Navarro Reverter: “Todo es allí oposicion y contrariedad. La civilizacion y el estado primitivo tienen su representacion; existen de hecho dentro de los límites del Imperio. Y saliendo de Europa, penetrando en la dilatada estension de la Rusia asiática, dejando la valla de los montes Urales á la espalda, parece que se pierde la última onda de la civilizacion en el silencio aterrador de la fria Siberia [*sic*]”. *Ibíd.*, p. 462. Considérese la contraposición entre este silencio y el dinamismo civilizador.

⁶⁷⁴ Véase, por ejemplo, la descripción que lleva a cabo Adrien Mithouard (1864-1919) de Venecia como puerta de Oriente, como reino de la ilusión, la apariencia y el escepticismo, donde la agitación materialista y positiva de Occidente desaparece. A. MITHOUARD, *Les Marches de l'Occident, Venise, Grenade, Paris*, P.-V. Stock, 1910, pp. 9 y 20 [Texto original: Le fier Occident qui demanda sa force à la succession des hommes et à la rude série des jours se fond ici comme un fantôme dans la lumière (...) Seules importent ici les illusions et les apparences. Tout y conseille le scepticisme, rien n'y est qu'un plaisant spectacle]. Una imagen inmaterial la de Oriente que se mantiene en la literatura contemporánea. A. BARICCO, *Seta*, Milán, Feltrinelli, 2014 (2008) [Texto original: “{sobre Japón} Com'è la fine del mondo? –gli chiese Baldabiu. –Invisibile”]. Sin embargo, Oriente y Occidente podrían ser intercambiables cuando describen el territorio de lo exótico, lo que prueba una vez más que su conceptualización nada tiene que ver con la geografía, sino con el deseo de lo desconocido allí donde entra en juego lo imaginado. Sugerente al respecto es la oposición literaria que Blaise Cendrars (1887-1961) establece entre el *Oriente* del Oeste americano y la vieja Europa. B. CENDRARS, *L'Or. La merveilleuse histoire du général Johann August Suter* (1925), Collection Folio, 1995, (Denoël, 1960), pp. 31 y 120-121 [Texto original: “(...) tous, tous, tous, tous parlent de l'Ouest, ne parlent en somme que de l'Ouest./ L'Ouest./ Mot mystérieux./ Qu'est-ce que l'Ouest? (...) Il y a des récits d'Indiens qui parlent d'un pays enchanté, de villes d'or, de femmes qui n'ont qu'un sein. Même les trappeurs qui descendent du nord avec leur chargement de fourrures ont entendu parler sous leur haute latitude, de ces pays merveilleux de l'ouest, où, disent-ils, les fruits sont d'or et d'argent (...) Il se retourne de plus en plus vers sa lointaine petite patrie; il songe à ce coin paisible de la vieille Europe où tout est calmé, réglé, à sa place. Tout y est bien ordonné, les ponts, les canaux, les routes. Les maisons sont debout depuis toujours. La vie des habitants est sans histoire: on y travaille, on y est hereux”].

⁶⁷⁵ André Malraux (1901-1976) se preguntaba al contemplar las ruinas de Yemen desde su avión en 1934: “¿Cuántos sueños han alimentado estos restos? Cuando era adolescente, buscaba ciudades

encontramos ¿no es precisamente Occidente quien demuestra haber sido víctima de una mayor irracionalidad al atribuirse en exclusiva el dominio de la lógica y de la razón, y relegar inexorablemente al ámbito de lo irracional a los países orientales, es decir, a todos aquellos territorios que le son ajenos desde un punto de vista cultural? Sea como fuere y volviendo a la comparación entre Rusia y España, a pesar de las citadas similitudes, en Rusia va a haber *algo* de gran potencia que, en cierto modo, resultará inquietante y obligará muchas veces a incluirla entre las naciones más poderosas con representación en las exposiciones⁶⁷⁶.

Por otra parte, los textos arriba citados sitúan a España en línea con aquellos otros países europeos que tan sólo se limitan a seguir la estela de las dos grandes potencias de la Revolución industrial en la Europa decimonónica. En otras ocasiones, España va a ser relacionada con Turquía, otra de las fronteras de Occidente y en cuanto tierra “virgen” promesa de futuro⁶⁷⁷. Y es que, en definitiva, la península ibérica no es sino uno de los extremos de Europa, y junto con Rusia, Turquía, Grecia, Italia y Portugal, una nación *periférica*. Todas ellas, aunque no exactamente equiparables, demuestran que el concepto de Oriente escapa al ámbito geográfico convencional, quedando definidas *periferia* y *frontera* más por la diferencia cultural que por los puntos cardinales en sí mismos.

Por cuanto respecta a los Estados Unidos de América, su condición de gran promesa irá mostrándose de manera cada vez más clara en este contexto, hasta manifestarse con contundencia en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. Sin embargo, ya antes se había adquirido una importante conciencia de la necesidad de contar con una buena representación en estos certámenes para “mantener su justo rango entre las naciones civilizadas de la tierra”, tal y como afirmaba Samuel B. Ruggles en nombre del Comité de la Cámara de Comercio de Nueva York, congratulándose por la aceptación del gobierno de la invitación francesa a participar en el concurso de 1867 y esperando recibir financiación oficial⁶⁷⁸.

novelescas en la guía *Bottin* del extranjero, y, al cabo de veinte años, recupero aquí el olor a serrín de un pequeño café en el que leía sobre los ‘magníficos palacios convertidos en ruinas’. En esa luz rojiza y verdosa de la arena y del mar, ¿vemos justo lo que se necesita para continuar soñando? ¿O es el sordo trabajo que ha hecho Saba dentro de mí lo que me hace pensar en la ciudad de los adoradores del diablo frente a Mosul?”. A. MALRAUX, *La reina de Saba. Una aventura por el desierto de Yemen*, Barcelona, Península, 2007, p. 66. Para Mario Praz “la extrañeza y la extranjería producen la misma esencia de la alteridad exótica”, en J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD, *El mito de Al Ándalus*, Almuzara, 2014, p. 114.

⁶⁷⁶ *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851...*, *op. cit.* (nota 69), vol. I, III “Russia” [Texto original: “At length however the day arrived when the commercial and artistic resources of Russia were to attract as much attention amongst the thronging multitudes in the Crystal Palace, as its political position does amongst the Cabinets of Europe”].

⁶⁷⁷ “Les économistes français à Londres. Lettres de M. Blanqui de l'Institut. VII”, *op. cit.* (nota 575), p. 73 [Texto original: “{Espagne et Turquie} deux extrémités de l'Europe, qui se touchent à l'Exposition, et qui se ressemblent par leur mouvement ascendant très-prononcé depuis quelques années. La Turquie et l'Espagne ne sont pas, comme on le croit communément, des pays usés; ce sont des pays vierges. Le véritable esprit de progrès y prospère beaucoup plus réellement qu'en d'autres lieux qui passent pour être des foyers de lumière, et qui propagent parfois l'incendie plutôt que la civilisation. J'ai visité l'Espagne et la Turquie, il y a peu d'années: je retrouve ici ces deux nations plus avancées que jamais dans la voie qui commençait à s'ouvrir devant elles (...)].”

⁶⁷⁸ *Remarks of Mr. Elliot C. Cowdin...*, *op. cit.* (nota 408), p. 3.

Además, la rivalidad existente entre los estadounidenses y su antigua metrópoli va a ponerse sistemáticamente de relieve desde 1851. Y es que al margen de la tensión existente entre británicos y franceses a la hora de hacerse con el título de nación originadora del fenómeno de las exposiciones universales, la *Great Exhibition* de Londres desencadenó un cierto antagonismo entre Gran Bretaña y EE.UU. Al parecer, la escasa representación de los estadounidenses en el Palacio de cristal habría dado lugar a comentarios despectivos de la madre patria acerca de sus antiguas colonias. Así lo puso de manifiesto la composición poética *Brother Jonathan's Epistle to His Relations on Both Sides of the Atlantic, but Chiefly to His Father John Bull*.... En ella se ensalzaban las glorias locales –todas ellas grandes nombres de la historia de la ciencia– como manera de contrarrestar la imagen negativa que la exposición hubiera podido proyectar de la joven nación en cuanto, supuestamente, país de escaso desarrollo industrial. De este modo, Franklin, Fulton, Morse, pero también Colt y sus revólveres, salen a relucir en una serie de estrofas en las que se asegura que,

“Te hemos batido en todo lo que hemos probado./ Y aunque el hecho tú has negado,/ Has visto deslizarse nuestros vapores oceánicos/ Justo al lado tuyo,/ Para mofarse de tu celebrado orgullo–/ Un trono oceánico”⁶⁷⁹.

Por supuesto, además de las referencias a sus grandes inventores, armas, navíos y otras innovaciones, el citado texto hace referencia a lugares comunes de la identidad estadounidense, presentando a la nación como tierra de la libertad de todos los oprimidos, en alusión a la ya mencionada independencia –de la que aún no había transcurrido un siglo y cuyo centenario será celebrado precisamente con una exposición universal propia⁶⁸⁰. Como señala la *Brother Jonathan's Epistle*..., el pueblo estadounidense consigue de esta manera su emancipación y antepone su trabajo y la “corona de la naturaleza” a cualquier otro tipo de sumisión monárquica, erigiéndose en la esperanza de Occidente⁶⁸¹. Los Estados Unidos de América se presentan como el “gigante occidental” que crece por momentos y escucha con dificultad desde su inmensidad el débil respiro que le llega desde las costas británicas⁶⁸². De hecho, hasta tal punto se va a consolidar el estereotipo de los estadounidenses como pueblo emprendedor y de liderazgo indiscutible que durante la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 habrá quien exclame que “los catalanes son los *yankees* de España!”⁶⁸³.

Además, frente a quienes intentaban denostar la producción estadounidense por su carácter práctico y sus carencias en el terreno de la estética, los viajeros, cronistas y comisarios de los Estados Unidos de América celebrarán el progreso de su nación en la sección de Bellas Artes. Así, con motivo de la Exposición Universal de París de 1867, Henry Morford afirmaba que los

⁶⁷⁹ *Brother Jonathan's Epistle to His Relations on Both Sides of the Atlantic, but Chiefly to His Father John Bull, Brother Jonathan Being a Little Riled by the Remarks Made by John Bull at His Small Wares Displayed at the Opening of the Grand Exhibition*, Boston, White and Potter, Printers, 1852, p. 7 [Texto original: “We 've beat you, John, at all we tried./ And though you have the fact denied,/ Have seen our ocean steamers glide/ Right by your own,/ To mock your song-invented pride —/ An ocean throne”].

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 9.

⁶⁸³ AMICI, *op. cit.* (nota 275), p. 323.

estadounidenses, a pesar del escaso espacio y los pocos artículos expuestos, habían conseguido destacar entre la profusión de sus vecinos y sus decorados de “esplendor oriental”:

“Hemos tenido más premios que cualquier otra nación del globo, excepto dos –más grandes premios por cada cien artículos expuestos que ninguna otra nación nunca consiguió en ninguna otra exposición. Hemos gobernado y conquistado en lo práctico, completamente –en un ejemplo o dos, para ser considerado a partir de ahora, en el así llamado más elevado departamento de lo ornamental”⁶⁸⁴.

En función de todo lo anterior podría afirmarse que, además de la polarización internacional que promovió la conformación de bloques y ámbitos de influencia política y económica, las exposiciones universales atestiguaron el paulatino relevo que acaeció en la cúspide de la jerarquía política y económica occidental a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el *Nuevo Mundo* desbancó al *viejo* continente y la *luz* del *progreso* comenzó a resplandecer desde la antorcha que sostiene en alto la estatua de *la Libertad iluminando al mundo*.

2.1.4. El reverso de la moneda: moralidad, miseria y miradas contrapuestas.

No obstante, la realidad económica de las grandes potencias va a poner de manifiesto graves paradojas que evidencian que la jerarquización resultante de la celebración de las grandes exposiciones decimonónicas no va a estar exenta de fisuras. No hay que olvidar que son las potencias industrializadas las más interesadas en generar imaginarios de poder y que, siendo sus clases dirigentes las promotoras de los certámenes universales, estos concursos se convierten en trasunto de ese punto de vista que enfatiza su superioridad moral y material. Sin embargo, no se debe presuponer que las miradas se lanzasen en un único sentido, sino que en el plano internacional los puntos de vista se multiplican en función del individuo, colectivo, pueblo o estado que sea tomado en consideración. Incluso desde el interior algunas voces alertan de la miseria que acompaña todo *progreso* económico, como la *Kelly's Post Office Guide to London in 1862*... en el capítulo que dedica a la pobreza, locura y el crimen en Londres:

“El reverso de la moneda (...) puede verse en el melancólico aspecto presentado por la necesidad y el crimen y sus correspondientes miserias. Al lado de la más grande riqueza se encuentra la más abyecta pobreza y guardando el paso con la más alta civilización está la más crasa ignorancia, mientras la más noble caridad se concede a las víctimas de los más viles crímenes. Nuestros favoritos de la fortuna no necesitan ningún esclavo para recordarles su mortalidad durante el progreso de sus triunfos, porque el recuerdo se provoca día a día y a cada paso. Puede ser que la pobreza y el crimen de Londres no se den en mayor proporción que en otras ciudades; si es así –y hay buenas razones para creer que no lo son–, entonces es el contraste entre los sectores de la sociedad londinense el que agudiza las sombras de la vida

⁶⁸⁴ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), pp. 66-67. También en 1867, el comisario estadounidense Cowdin confía en que pronto su nación pueda competir con Europa en el terreno de la elegancia y el lujo. *Ibidem*, p. 56 [Texto original: “Hitherto we have devoted our energies principally to the useful and the practical, and in this we have distanced Europe. Without losing sight of these, as we grow in wealth and taste, let us strive to compete in articles of elegance and luxury with those countries whose civilization and progress are the growth of ages”]. A este respecto es preciso señalar que los Estados Unidos obtuvieron un gran éxito en la sección de escultura de París 1867 gracias al *Fauno dormido* (*Sleeping Faun*), ejecutado hacia 1865 por la artista Harriet Goodhue Hosmer (1830-1908) y hoy en el Fine Arts Museum of Boston. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 32; COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 20.

de la ciudad. De hecho, las estadísticas prueban que aquí ha habido un constante y regular disminución de la pobreza, a pesar del aumento de la población”⁶⁸⁵.

Además, muchas veces el desarrollo industrial entendido como mera potenciación de la producción en serie, por ejemplo, puede conllevar aspectos negativos desde el punto de vista de la génesis de representaciones cognitivas de una determinada colectividad como, en concreto en el caso inglés, la acusación de dejarse llevar únicamente por un árido materialismo carente de toda sensibilidad artística, que podría llegar a poner en cuestión en cierto modo el tan ansiado título de *sociedad civilizada*. Más adelante se tratará sobre el debate acerca de la importancia de la estética como signo de *civilización*; de momento, baste traer a colación el testimonio de Antonio María Segovia que pone de relieve el estereotipo que en España se tiene del inglés, justo en 1851, año de celebración de Gran Exposición –y citado por Ovilo y Otero once años más tarde, en su guía de la segunda Exposición Universal británica de 1862. Además de la falta de sensibilidad estética y del pragmatismo ingleses, el fragmento alude a otra serie de rasgos de carácter que no resultan siempre favorecedores para el británico:

“El verdadero pueblo inglés, el legítimo *John Bull* es inferior en talento natural al español y francés, no es nada bondadoso, sino al contrario, áspero y brusco de carácter; aborrece de muerte y desprecia injustamente á los extranjeros á quienes apellida, confundiénolos todos en un mismo apodo, *French dog*, perro francés; no es nada sensible a los encantos de las bellas artes, ni tiene disposicion para ellas, pero sí mucha para las artes mecánicas; propende en gran manera á la intemperancia y á otros gustos de los pueblos salvages; es feroz en la guerra y poco generoso con los vencidos. Es mas duro que valiente, soldado de resistencia mas que de ímpetu de acometer, fácil de desmoralizar en la derrota, excelente para obrar con él en grandes masas, mientras está indecisa la victoria; incomparable marinero, porque la naturaleza y el arte, la necesidad y la política, han conspirado siempre á ese fin. Sus aficiones y sus odios toman siempre el carácter de un sombrío fanatismo, y por eso se diferencia tanto su patriotismo ciego, que casi es vicio en él, del patriotismo ilustrado, que es en la alta clase virtud noblemente ejercida. Una cualidad le distingue ademas de ese amor idólatra de su pais, ó por mejor decir ambos vienen a ser una misma cosa: un profundo respeto á la ley (...) Todavía se nos olvidaba otro rasgo del carácter inglés, comun a todas las clases de la sociedad y que les da gran superioridad sobre otros pueblos, a saber: la preferencia que dan a todo lo sólido, real y positivo, sobre lo meramente brillante: al fondo sobre la forma. Por eso los artefactos ingleses llevan ese sello de perfeccion bajo el punto de vista de su utilidad, y son de mayor solidez y duracion que iguales artículos en otras naciones, generalmente hablando [*sic*]”⁶⁸⁶.

Sea como fuere, el texto es de gran interés, no sólo por cuanto respecta al tradicional estereotipo de los ingleses como pueblo utilitario y positivista, idea comúnmente compartida en la época; sino porque también, desde el punto de vista del imaginario de *lo español*, es de gran valor para poder confrontar los prejuicios que ambos países se atribuyen de forma recíproca. Cabe destacar la idea del “sombrío fanatismo”, asimismo asociado a la imagen romántica del pueblo hispano y, especialmente, esa propensión “en gran manera á la intemperancia y á otros

⁶⁸⁵ Kelly's *Post Office Guide to London in 1862...*, *op. cit.* (nota 458), p. 155.

⁶⁸⁶ SEGOVIA, *op. cit.* (nota 610), p. 207-208. OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 23-25. No obstante, en el texto de Segovia, se especifica en nota al pie que no recoge Ovilo: “De lo que vamos á decir no hay que hacer aplicacion á aquella parte del pueblo que en Inglaterra, como en todas partes, va instruyéndose, educándose, morigerándose, y elevándose asi sobre el nivel de la verdadera plebe: alli es menos numerosa, y encuentra mas obstáculos que en cualquier parte para incorporarse á la clase media que tambien es muy reducida; pero en cambio lleva á la lucha toda la energía y perseverancia del carácter inglés, y hace muy interesante para el hombre de Estado el estudio de la cuestion del *cartismo* y del *socialismo* en la Gran Bretaña”.

gustos de los pueblos salvajes”. Es decir, cuando desde el considerado *centro* de la civilización se está jerarquizando al resto de los pueblos en función del *progreso* alcanzado, presentándose a sí mismo como unidad de medida para determinar el grado de adelanto o de *barbarie* que corresponde al resto de las sociedades, resulta que desde otra perspectiva y según qué criterio, también en el supuesto núcleo de la *civilización* pueden reconocerse rasgos de *salvajismo*, incluso asegurándose que el pueblo inglés “es inferior en talento natural” al español o el francés.

Evidentemente, la cita pone de manifiesto el juego de imágenes que cada colectividad refleja de sí misma, en función de cuál sea el espejo en el que se contemple⁶⁸⁷. Y dada la inconsistencia de todas esas construcciones estereotipadas y sus negativas consecuencias a la hora de trastocar las relaciones internacionales, obstaculizando el entendimiento y la fraternidad mutua entre los seres humanos, sus consideraciones no deben sino ayudar a precaverse de las generalizaciones y conformación de imaginarios colectivos estereotipados, que impiden una percepción nítida de la realidad y sólo sirven a las estrategias interesadas de ciertos grupos de poder.

De acuerdo con lo anterior y en relación con la ya clásica teoría que Edward Said (1935-2003) expuso en *Orientalismo*⁶⁸⁸, podría afirmarse que el entendimiento que el ser humano alcanza de su entorno y de sus semejantes depende en gran medida de su contexto cultural de pertenencia, y que la capacidad crítica de cada persona, entre otros posibles factores, es indispensable para que el individuo pueda liberarse de muchas de las ideas preconcebidas que, a propósito de *la diferencia*, la costumbre social que prevalece en su ámbito de desarrollo se esfuerza en inculcarle a lo largo de su vida. Por citar un caso interesante a este propósito, en 1664 el filósofo John Locke (1632-1704) escribía lo siguiente con relación a lo que él denominaba “la ley de la naturaleza”, regla moral que debe regir los actos del individuo:

“[sobre las razas *primitivas*] Si la ley de la naturaleza estuviera inscrita en las almas de los seres humanos, uno tendría que creer que entre estas gentes dicha ley habría de encontrarse sin tacha ni defecto. Y, sin embargo, cualquiera que consulte las historias del viejo y del nuevo mundo, o los itinerarios de los viajeros, observará cuán lejos se hallan estas gentes de la virtud y de la moral, y qué ajenas son a cualquier sentimiento humano. Pues no hay en ninguna parte honestidad tan dudosa como la suya, tanta traición, tanta horrorosa crueldad en los sacrificios a los dioses y a los espíritus familiares, matando gente y ofreciendo sangre de los suyos. Y nadie creará que la ley de la naturaleza es mejor conocida y observada entre estas gentes bárbaras y desnudas, pues en la mayoría de ellas no parece haber la menor traza de piedad, mansedumbre, fidelidad y demás virtudes, sino que, por el contrario, pasan su vida miserablemente entre rapiñas, hurtos, estupros y homicidios”⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ En su digresión acerca de los viajes, Antonio María Segovia deja claro que “no menos granjea el corazón que la inteligencia de un hombre bien organizado con los viajes. Insensiblemente se acostumbra á ver que en todas partes hay malo y bueno, y á mirar á los hombres de todos los países como miembros de una gran familia, como hermanos; aprende á juzgarlos por sus cualidades individuales, y no á tenerlos en mas ó en menos colectivamente, porque casualmente nacieron en tal ó cual de esas arbitrarias divisiones geográficas y políticas que llamamos naciones”. SEGOVIA, *op. cit.* (nota 610), pp. 4-5.

⁶⁸⁸ E. SAID, *Orientalismo*, Madrid, Debate, 2002, p. 59.

⁶⁸⁹ J. LOCKE, *La Ley de la Naturaleza*, Madrid, Tecnos, 2007, pp. 34-35. Las ideas preconcebidas no sólo atañen al ámbito de la moralidad. Así, en referencia a las secciones de Nueva Holanda (o Australia) y Nueva Zelanda, Navarro Reverter proporciona la siguiente –y desafortunada– descripción de los nativos, a los que compara con orangutanes. Para ello, el español toma el Apolo de Belvedere como modelo comparativo, es decir, se guía por el cánón occidental que su contexto de pertenencia le ha impuesto

Nadie negará la trascendencia del pensamiento de Locke, aunque no por ello la estandarización de los pueblos que él denomina “bárbaros” deja de ser una visión estereotipada –hasta el punto de negar en ellos “cualquier sentimiento humano”.

2.1.5. *Progreso frente a barbarie: caridad, estudio y entretenimiento.*

Obviamente, la mentalidad positivista occidental de la segunda mitad del siglo XIX contribuyó a reforzar esta jerarquización entre pueblos *salvajes* y *civilizados*, exaltando la confianza en el avance del conocimiento y de la producción como base fundamental del desarrollo de la *civilización* humana. De este modo, en un momento en el que la Antropología contemporánea daba sus primeros pasos, el conocimiento de otras culturas estuvo condicionado por la jerarquía racial que imponían obras como el *Essai sur l'inegalité des races humaines*, publicado por Arthur de Gobineau (1816-1882) entre 1853 y 1855⁶⁹⁰. No es de extrañar que toda esta corriente de pensamiento sirviera a los intereses de las potencias coloniales más desarrolladas para justificar su política imperialista. Así, éstas se veían *obligadas a actuar en beneficio* de aquellos pueblos que no habían alcanzado el mismo grado de desarrollo tecnológico y que, por tanto, se encontraban en estados evolutivos anteriores⁶⁹¹. No hace falta insistir en que, en realidad, ésta era una excusa perfecta para someterlos políticamente y/o explotarlos económicamente, imponiéndoles un nuevo modelo de vida que borrara sus señas de identidad y favoreciera la plena asimilación de los presupuestos de la metrópoli⁶⁹².

culturalmente: “La instrucción de los indígenas es un cuidado que se toma en Inglaterra, acaso con mira humanitaria y un tanto egoísta á la vez. Sorprende el extraño conjunto de una escuela de indígenas. Se ven de todas edades, pero feos, tan feos como el orangutan. Su cabeza abultada y grande, crespo y rudo el cabello, ojos pequeños escasamente abiertos y casi juntos, nariz ancha, corta, remangada, boca enorme, labios gruesos y salientes, un tonel en vez de vientre, por espalda una plataforma de huesos, brazos y piernas largos, secos, delgados, palos con estremidades planas, y todo ello envuelto en una piel negruzca, vellosa, repugnante, formando un conjunto casi-humano, que se acerca menos al Apolo de Belveder que al *Kimpecei* fornido de los bosques [*sic*]⁶⁸⁹”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 220.

⁶⁹⁰ A. de GOBINEAU, *Essai sur l'inegalité des races humaines*, París, Pierre Belfond, 1967.

⁶⁹¹ Como se ha indicado, las teorías evolucionistas, más próximas a Lamarck (1744-1829) que a Darwin, confirmaron la preeminencia de unas razas sobre otras. BURRIS, *op. cit.* (nota 476), pp. 79-80 [Texto original: “In contrast to Darwinism, Lamarckism emphasized the inheritance of acquired characteristics. For Lamarck, new traits did not emerge randomly (...) The inheritance of acquired characteristics could be interpreted as follows: human beings, through willed acts of their own, can acquire preferable traits in adapting to nature (or for the adapting of nature) that can then be inherited by their offspring to create a better society. Applied to the realm of social evolution, Lamarckism allowed a much greater role to the possibility of human volition in the act of evolution than did Darwinism, which viewed evolution as being incontrovertibly connected to randomness. (...) Evolutionary thought was seen as being useful primarily to the extent that it could explain differences between human societies. Darwin's scientific mechanism of natural selection was merely a symbol for this wider movement”].

⁶⁹² Acerca de la justificación de la dominación colonial pueden citarse afirmaciones como la de Manuel Serafín Pichardo, quien encontrará en Gran Bretaña un modelo de gobierno ideal para sus colonias: “pero lo que halaga más que el exquisito y vasto desarrollo de la industria inglesa, reflejo verídico de su civilización depurada, es cómo ha llevado ésta a todas sus colonias su sabia metrópoli. Testimonio elocuentísimo y patente incontrovertible, de cómo un país puede amar la dominación de otro

Consecuentemente, la importancia de los aparentemente inocentes estereotipos dentro del espacio utópico de las exposiciones universales decimonónicas conduce de un aspecto aparentemente banal a una cuestión política de primer orden, que impone una categorización de las razas humanas para amparar la dominación colonial y globalizar el pensamiento occidental, reduciendo al mismo tiempo la diversidad cultural al campo superficial de la mera fantasía y el divertimento⁶⁹³. A este respecto, la Exposición Universal de Chicago de 1893 y su campo de recreo, el Midway Plaisance, constituyen un caso paradigmático. Por una parte, la homogeneización social que persigue el imperialismo estadounidense suscita un pensamiento patriótico que asegura que la construcción de la identidad de los EE.UU. no sólo depende de su crecimiento tecnológico y económico, sino que también necesita *borrar del mapa* todo lo que había existido con anterioridad y que era de signo contrario a la civilización anglosajona:

“Incluso si la conquista fuera unida al descubrimiento –el mero cambio de dirigentes con la apertura de nuevos campos para la industria y civilización– la dimensión de ese gran logro continuaría aún invariable (...) Todavía debemos tener cerca de trescientos mil salvajes deambulando por el continente”⁶⁹⁴.

Por otra, para justificar esta erradicación de la *otredad*, se impulsaron proyectos expositivos en los que, o bien los pueblos colonizados se mostraban como reliquias del pasado en las secciones de antropología, o bien contribuían al entretenimiento exótico entre las diversiones populares del certamen, a lo que habría que sumar su habitual caracterización como temibles enemigos de gran crueldad⁶⁹⁵.

cuando ésta se produce, respecto de aquel, con leyes justas y liberales honradamente aplicadas”. Con respecto a una posible anexión de Cuba a EE.UU, si Pichardo se muestra favorable hacia la “seria”, “pulida” y “poderosa” Gran Bretaña, no cabría esperar una disposición desfavorable hacia el pueblo *yankee*. Alabando la capacidad de asimilación del saber por parte de las instituciones estadounidenses, el cubano afirma: “Si fuera posible la anexión sin que nos enviasen a la gente, yo sería un anexionista frenético. Porque mejor gobernados, ni en el cielo”. PICHARDO, *op. cit.* (nota 493), pp. 142, 141 y 180.

⁶⁹³ Y es que el poseer el resto del mundo en la palma de la mano, ofrece una oportunidad difícil de desaprovechar: “¿(...) quién deja la ocasión de gustar el oriente sin copado?”. *Ibíd.*, p. 151.

⁶⁹⁴ *A History of the World's Columbian Exposition held in Chicago in 1893*, Nueva York, D. Appleton and Company, 1897-1898, vol. 1, p. 1. Los ejemplos de este tipo abundan en el contexto de las exposiciones universales del siglo XIX. En Londres 1862 se llegaba a afirmar que Nueva Zelanda ya no era un asentamiento de “caníbales salvajes”, sino que “ha cambiado tanto gracias a la civilización que si un ferrocarril se hiciera a lo largo de la tierra, el viajero partido de Londres, emergería cerca de la parte sur de Otago, y cuando descendiese del vagón, apenas encontraría un único espécimen de estos aborígenes tatuados que, en la imaginación del timorato, se supone agrupados en torno a los colonos en el centro de la isla de Nueva Zelanda”. SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 115.

⁶⁹⁵ Según Hildegard Hawthorne, era preciso visitar el Midway Plaisance cuando los turistas ya se habían ido, los nativos dejaban de actuar y comenzaban a comportarse como eran realmente. HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), pp. 159-160. De los Dahomey dirá que son iguales a las ilustraciones de nativos de los libros de viaje por África. *Ibíd.*, p. 188. Cuando ya no interpretan son amistosos y amables, están ansiosos por darse la mano con los visitantes, pedir cigarillos o cerillas y conversar en lenguaje de signos. *Ibíd.*, p. 192. Aunque también señala su placer en asustar a los turistas, especialmente si les ofendían. *Ibíd.*, p. 194. Otro aspecto que no debe pasar inadvertido es el fuerte componente erótico presente en el espectáculo de los *salvajes*, medio desnudos, recluidos en recintos que los convierten en objeto de la mirada del público occidental y escenificando muchas veces bailes, luchas y

En primer lugar, los pueblos *primitivos* eran representados como colectivos *incontaminados* y que, por consiguiente, parecían continuar viviendo en un remoto pasado, ahora en peligro de extinción –afortunadamente– gracias al esfuerzo equilibrador occidental. Esta interpretación ha sido recurrente a partir de entonces en la historia de la Antropología occidental, tal y como ha criticado James Clifford, por ejemplo, al recordar la labor de Margaret Mead (1901-1978) entre los pueblos del Pacífico, prototipo de “un mundo que fue alguna vez y ya no es más”⁶⁹⁶. En efecto, Sherburne Hardy dirá del Midway Plaisance: “es sólo un accesorio, con sus resurrecciones de un pasado enterrado, sus remanentes de barbarismo recogidos de lugares remotos para satisfacer la curiosidad del mundo”⁶⁹⁷. Y, a tal efecto, se buscó siempre el apoyo de instituciones de prestigio que reforzasen la presunta *autenticidad* de lo exhibido:

“Las puestas en escena de los pueblos colonizados fueron dispuestas por eminentes antropólogos asociados a prestigiosos museos e instituciones científicas. Esto, junto con la elevada categoría de los patrocinadores, aseguraba que las muestras en exhibición fueran vistas como auténticas”⁶⁹⁸.

En este sentido, la mencionada Exposición Universal de Chicago de 1893 contó con su propio Departamento de Etnología⁶⁹⁹, componiéndose su sección de Antropología física de tres partes: craneología y antropometría, neurología y, por último, psicología. El “poder ver la vida tal y como existe en las antípodas”⁷⁰⁰, permitía a Occidente en general, y a los Estados Unidos en particular, adoptar una postura de superioridad con respecto a aquellos pueblos que no habían alcanzado el mismo grado de perfeccionamiento tecnológico. Este supuesto conocimiento exhaustivo de los mismos, les permitía maniobrar con comodidad en función de sus propios intereses. Incluso a pesar de su carácter lúdico, también se dijo del Midway Plaisance que

combates cuerpo a cuerpo. En este caso es interesante la proyección del deseo femenino en la puritana Chicago decimonónica. La misma Hawthorne no se resiste a describir, por ejemplo, a los luchadores –supuestamente– persas, cuyos músculos parecían a punto de salirse de la piel; o el ideal de belleza masculina que, en su opinión, suponía el cuerpo de los hombres de las Islas del Sur. *Ibidem*, pp. 225-226 y 266. Sobre este tipo de espectáculos, en general, *vid.* N. BANCEL, P. BLANCHARD, G. BOËTSCH, E. DEROO, S. LEMAIRE, *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, París, La Découverte, 2004. Y, en particular, sobre la desnudez, como elemento de animalización, jerarquización, antropologización, dominación, pero también idealización y proyección del deseo de los occidentales, N. BANCEL, O. SIROST, “Le corps de l’autre: une nouvelle économie de regard”, en *Ibidem*, pp. 390-398.

⁶⁹⁶ J. CLIFFORD, “Historias de lo tribal y lo moderno”, en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 240. Çelik y Kinney explican cómo se consigue este efecto por medio de las puestas en escena de los pueblos colonizados. Z. ÇELIK, L. KINNEY, “Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles”, en *Assemblage*, 13 (Diciembre 1990), p. 39 [Texto original: “Architecture provided an ‘authentic’ setting and a visual summary of the represented culture (...) ‘Natives’ were placed in this scenery, dressed in regional costumes and performing artisanal tasks, which seemed to belong to another age”].

⁶⁹⁷ SHERBURNE HARDY, *op. cit.* (nota 36), p. 197.

⁶⁹⁸ A. MAXWELL, *Colonial Photography and Exhibitions, Representations of the “Native” and the Making of European Identities*, Londres y Nueva York, Leicester University Press, 1999, p. 8.

⁶⁹⁹ *A History of the World's Columbian Exposition held in Chicago in 1893*, *op. cit.* (nota 694), vol. II, pp. 315 y ss.

⁷⁰⁰ *Columbus and Columbia*, *op. cit.* (nota 493), p. 816.

permitía conocer directamente “la vida natural” de las tribus allí presentes y percibir directamente sus costumbres. En general, se pretendía hacer creer que la exposición colombina constituía el marco idóneo para la investigación, llegándose a asegurar que,

“El Midway Plaisance proporciona al etnólogo y al estudiante en general material para el estudio igual al provisto a otros especialistas en otros departamentos de la Exposición”⁷⁰¹.

Sin embargo, en la mayor parte de los casos, las exhibiciones que allí tenían lugar corrían a cargo de empresarios que no siempre tenían que ver con el lugar representado. Es el caso de la *Calle de El Cairo*, atracción que repite la idea de París 1889 y que fascina a visitantes como el cubano Manuel Serafín Pichardo, quien afirma que se trata de “una sinopsis, en fin, de su vida característica”⁷⁰². Sin embargo, bastaba con echar un vistazo a la guía oficial de la exposición para darse cuenta de quienes eran los responsables de su puesta en escena⁷⁰³. Y es que el recinto del Midway era independiente del de la exposición universal, debiéndose pagar una entrada diferente, además del precio que costara cada una de las atracciones. Todo ello estaba pensado, sin duda, para financiar un certamen que había sufragado principalmente el municipio de Chicago y la iniciativa particular.

Sea como fuere, el Midway Plaisance, constituía, como su propio nombre indica, el lugar donde los visitantes podían encontrar los placeres más inusitados, desde danzas tribales a sacrificios y ritos paganos⁷⁰⁴, convirtiéndose la vida en una vacación perpetua⁷⁰⁵. Allí se excitaban los sentidos gracias a la intensidad del colorido, los ritmos musicales y los ambientes

⁷⁰¹ Stewart Culin, superintendente de la División de Folclore, insistía además en que el Midway “era un campo de amplias e importantes investigaciones”. *A History of the World's Columbian Exposition held in Chicago in 1893*, *vid. supra*, vol. II, pp. 335 y 340. Incluso en las memorias del Congreso de Antropología de Chicago de 1893 se subraya la importancia de la exposición colombina y, en particular, del Midway Plaisance, por la gran cantidad de material ofrecido al estudio antropológico. Hasta parte de las sesiones del congreso tuvieron lugar en la misma *Ciudad Blanca*. C. S. WAKE (ed.), *Memoirs of the International Congress of Anthropology*, Chicago, The Schulte Publishing Company, 1894, pp. vii-viii.

⁷⁰² PICHARDO, *op. cit.* (nota 493), p. 162.

⁷⁰³ J. FLINN, *Official Guide to the World's Columbian Exposition in the city of Chicago, State of Illinois, may 1 to october 26*, Chicago, The Columbian Guide Company, 1893, p. 119 [Texto original: “Egypt. Not officially represented. The street in Cairo and other exhibits made by private concerns and concessionaires, are, however, to some extent, conducted under the direction of the Turkish government”]. La falsificación presidía el certamen colombino, siendo escaso el conocimiento científico que podía obtenerse de un examen riguroso. Lo mismo ocurre con el poblado de la isla de Java que, en realidad, se trataba de un montaje preparado por empresarios holandeses, súbditos precisamente del país colonizador. *Ibíd.*, pp. 125 y 126 [Texto original: “The Government of Java being a Dutch viceroyalty, it was impossible for the Governor-General to subsidize the undertaking, but the enterprise was fostered by a syndicate of Dutch traders with the governor's permission”]. Incluso la arquitectura *oriental* estaba concebida por occidentales, como en el caso, por ejemplo, del edificio indio. *Ibíd.*, 1893, pp. 123 y 124 [Texto original: “(...) is of oriental style, although designed by a Chicago architect- Henry Ives Cobb”].

⁷⁰⁴ El visitante podía dirigirse allí “en busca de un placer raro que siempre encuentra”. PICHARDO, *op. cit.* (nota 493), p. 149.

⁷⁰⁵ *A History of the World's Columbian Exposition...*, *op. cit.* (nota 694), vol. II, p. 337.

perfumados⁷⁰⁶, la sensualidad de bailes rituales, como el de la sacerdotisa que posteriormente conducía a visitar las tumbas de las deidades paganas⁷⁰⁷ e, incluso, la apasionante presencia del harén del Palacio Morisco. Sin embargo, el exotismo se acompañaba de un componente irracional que se presentaba en un grado diferente según los casos. El mismo *baile del vientre*, no llega a parecer signo de voluntad, sino “sacudida mecánica”⁷⁰⁸; y los Dahomey, habitantes de la colonia francesa de Benin, celebraban sacrificios animales en el propio recinto de la exposición⁷⁰⁹. En el teatro argelino, los mozos saltaban y el incienso parecía provocar un efecto anestésico que les permitía llevar a cabo aberrantes actos masoquistas:

“En ese estado, se atraviesan la piel con punzones, se clavan puñales en la lengua y se retuercen los párpados hasta casi hacer saltar el globo del ojo”⁷¹⁰.

La aparente irracionalidad de los *salvajes* a ojos de Occidente, contribuía a justificar la atribución jerárquica de roles entre las diferentes áreas culturales del planeta⁷¹¹. En el caso de los espectáculos del Midway Plaisance de Chicago 1893, no había nada más que comparar sus puestas en escena con las que afectaba a los propios occidentales. Así, un ambiente muy distinto se vivía en el Café Vienés del *Austrian Village* a donde acudía: “una concurrencia culta que allí se aísla del vulgo, por lo caro que todo cuesta”⁷¹². Nuevamente entraba en juego la filosofía del *progreso* y se priorizaba el punto de vista occidental sin tener en cuenta que, como bien señalaba Jorge Luis Borges (1899-1986), cada pueblo representa la cultura a su manera⁷¹³.

Sea como fuere y con respecto a la presentación de los colectivos no occidentales como crueles salvajes, incluso la reconstrucción del pasado que lleva a cabo la literatura expositiva se va a ver condicionada por este tópico. De ahí que en muchos casos, las costumbres y carácter de los pueblos *bárbaros* contemporáneos se equiparen a los de la Antigüedad para, en línea con las tesis evolucionistas, confirmar la superioridad de los occidentales. Así, a la hora de justificar la celebración de Chicago 1893, la publicación *Columbus and Columbia* realiza un breve repaso de los festivales que los distintos pueblos habían festejado a lo largo de la historia, relacionando entre sí los rituales de la Antigüedad e insistiendo una y otra vez en la celebración de sacrificios

⁷⁰⁶ “No sólo tiene colorido y ritmo sino también su perfume original”. PICHARDO, *loc. cit.*, p. 150.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 166.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁷⁰⁹ *A History of the World's Columbian Exposition...*, *vid. supra*, vol. II, p. 337.

⁷¹⁰ PICHARDO, *vid. supra*, p. 163.

⁷¹¹ “con tipos, formas y costumbres casi bárbaras, han alzado aquí sus chozas los indios del Mar del Sur” y también “adornos estrafalarios (...) que sólo disculpa el sabor local”. *Ibidem*, pp. 154 y 164.

⁷¹² *Ibidem*, p. 155.

⁷¹³ “Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizás el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y de las recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados”. J. L. BORGES, *El informe de Brodie*, Barcelona, Emecé, 1997, pp. 121 y 122.

humanos⁷¹⁴, los cuales, según dicho volumen, serán una constante en culturas tan distantes y distintas como la América Precolombina o la Roma de los gladiadores y masacres de cristianos, sin olvidar la India o la China. Además, el hecho de que esta costumbre fuera compartida, es visto como un signo de intercambio cultural⁷¹⁵, antecedente lejano en el tiempo de las ferias contemporáneas. Así, las conclusiones que se extraen de la comparación revelan un avance evolutivo abrumador por parte de las sociedades modernas y sus certámenes decimonónicos.

Con respecto a la historia de los Estados Unidos, la misma *Columbus and Columbia*, manifestaba claramente dicha oposición dialéctica y maniquea entre *civilización* y *barbarie*. En ella, las tribus nativas del continente americano eran presentadas como un obstáculo que impedía la construcción de la realidad que la Unión había llegado a ser. Los “hombres rojos”, eran seres bárbaros, agresivos e irracionales frente a los que había que mostrarse implacable, justificando así su aniquilación como un acontecimiento histórico inevitable⁷¹⁶.

No obstante, a pesar de que la inferioridad de los *salvajes* hacía imposible que distinguieran los beneficios de la *civilización* –aquellos con los que, según Wolowski, la más débil de las criaturas podía llegar a dominar el mundo, es decir, la tecnología, la propiedad, el capital y, por supuesto, la inteligencia del ser humano puesta a su servicio⁷¹⁷–, y aunque las condiciones naturales de su hábitat contribuyeran a facilitar una vida desocupada que con frecuencia les hacía caer en el canibalismo y la idolatría⁷¹⁸, era cierto que algunos pueblos se habían mostrado más receptivos y habían conseguido desarrollar un estilo de vida semejante al de la población occidental. En estos casos, los aborígenes eran considerados moralmente superiores y ejemplo a seguir por el resto de pueblos *primitivos*:

⁷¹⁴ *Columbus and Columbia, op. cit.* (nota 493), 1892, p. 788 [Texto original: “The ancient Egyptians carried their celebrations, and oblations to the dead, to an extraordinary extreme, for the appointed twelve festivals for each month, and three principal festivals for the year. Besides these days of offerings, there was a great feast day observed as a special honor to the god of the Nile, at which a maiden was sacrificed as a propitiation, as well as a thank offering (...)”]. Los textos aparecen convenientemente ilustrados.

⁷¹⁵ *Ibíd.*, p. 790.

⁷¹⁶ *Ibíd.*, p. 541. Estos salvajes son semejantes allá donde se encuentren e independientemente del momento histórico vivido. Poca diferencia se puede encontrar entre nativos que, aún perteneciendo a hemisferios diferentes, comparten las mismas costumbres y formas de vestir, las cuales se mantenían invariables a lo largo del tiempo, presentando los salvajes que encuentra Colón a finales del siglo XV, rasgos semejantes a los que se conocen en los EE.UU. del siglo XIX: “(...) El segundo día vino a tierra, donde una nueva tribu de aborígenes de mayor apariencia guerrera fue descubierta, a la cual Las Casas describe con cabello largo y con sus cuerpos decorados con pintura y plumas. Estaban bien armados con lanzas de guerra, espadas de madera de palmera fortalecida y arcos y flechas de tamaño formidable, de manera que en muchos aspectos se asemejaban a los indios de Norte América”. *Ibíd.*, p. 137.

⁷¹⁷ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 13.

⁷¹⁸ El vivir de los dones de la naturaleza sin cultivar la tierra –hábito que se atribuía a los pueblos *primitivos*–, no podía sino condenarlos a la depravación y a la miseria. “Cuando la tierra pone al alcance de la mano cuanto el hombre necesita, ¿qué queda á este que buscar? La ociosidad enerva y consume sus fuerzas y apaga su espíritu. (...) De este contacto social resulta la negacion del hombre en el antropófago, y el *malayo* y el *papú*, espíritus de la ociosidad vestidos con la forma humana, solo sienten la fiebre de la diligencia cuando se trata de satisfacer con sus semejantes el hambre brutal de carne humana [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 218.

“(…) Cherokees de Georgia. Estas gentes habían alcanzado la vida civilizada y eran tal vez los más humanos de todas las razas indias. Habían adoptado muchas de las maneras y costumbres de los blancos. Se habían abierto granjas, construido ciudades, fundado escuelas, implantado talleres de impresión y un código legal concebido a la manera civilizada”⁷¹⁹.

Y es que, en general, a la manera de un rey Midas magnánimo y benevolente, todo lo que tocaban las potencias colonizadoras debía transformarse en paz y prosperidad, de modo que los *salvajes* que mejor lo comprendían y antes asimilaban los presupuestos occidentales demostraban una mayor inteligencia y amistosidad⁷²⁰.

Este tipo de aborigen enlaza en parte con la tradición del *buen salvaje* rousseauiano que disfruta de las bondades de la naturaleza en libertad sin ser constreñido por las convenciones sociales. Aunque algunos como Wolowski habían opuesto el pensamiento volteriano al de Rousseau (1712-1778), ridiculizando la idea de la vuelta a los orígenes del ser humano, la mitificación de las sociedades *primitivas* también parecía servir a los propósitos del exotismo y la colonización, estimulando el deseo del occidental y ejemplificando la actitud que los sometidos debían adoptar en pro de una convivencia armónica de consecuencias positivas tanto para los conquistados como para los conquistadores. Es decir, este estereotipo sublimaba el proceso de dominación imperialista: las tribus *amigas* que gozan de las riquezas de una tierra fértil donde los minerales preciosos se encuentran en abundancia, no dudan en ofrecer con prodigalidad sus tesoros al viajero quien, a su vez, agasajado y fascinado por las riquezas de ese

⁷¹⁹ *Columbus and Columbia, op. cit.* (nota 493), p. 589. Igualmente, leyendas fundacionales como la del *descubrimiento* de América atribuían buen corazón e inteligencia superior para comprender los beneficios de la *civilización* a aquellos nativos que sabían apreciar la preponderancia de los invasores sin ofrecer resistencia a su sometimiento. Según la descripción del viaje de Colón publicada en *Columbus and Columbia*, los *buenos indígenas* deseaban partir ipso facto con los colonizadores para descubrir las *maravillas* de la metrópoli: “El discurso del sacerdote nativo manifestó un carácter no sólo de coherencia ética, sino también de ortodoxia, que sorprendió en gran medida a Colón, quien enérgicamente aprovechó la ocasión para confirmar las nociones del aborigen y extender hacia ellos la doctrina de la Cristiandad. Por consiguiente, Colón le explicó la parte práctica de su misión –que él había venido a estas islas para someter a los caníbales de manera que pudiera acabarse con el terror de su raza; pero que por el resto él se encontraba en embajada de paz de sus soberanos, a los que siempre dedicó la mayor gloria y alabanza. También describió a los nativos algunas de las características principales de la civilización del Viejo Mundo, especialmente sus esplendorosas y poderosas ciudades y el vasto rédito de sus cultivados campos. Estas explicaciones despertaron tanto el interés del viejo sacerdote que solicitó el privilegio de ir a bordo y navegar con Colón, y sólo pudieron hacerle desistir de esta intención su mujer e hijos, lanzándose a sus pies y suplicándole con insistencia entre lágrimas que no les dejara”. *Ibíd.*, pp. 203 y 204.

⁷²⁰ Se ha indicado con anterioridad que el contacto con los estados más *civilizados* era considerado como una fuente de *progreso*, no sólo para los pueblos *bárbaros*, sino también para el resto de naciones y, en particular, aquellas *periféricas* como podrían ser España o Portugal. Asimismo, se recordará que en Londres 1862 ciertos comentaristas destacaron la superioridad de la sección lusa con respecto a la española. Es interesante señalar aquí el hecho de que este descuello fuera atribuido por Tresca al mayor contacto que los portugueses mantenían con la *civilización*, al mismo tiempo que el francés aprovechaba para dejar patente la influencia benéfica que su país ejercía en España a través de Cataluña: “Se ve por estas indicaciones sumarias que, si los dos países que nos ocupan están lejos aún de asociarse al movimiento industrial de Europa, Portugal, sin embargo, que mantiene desde largos años relaciones comerciales con Inglaterra, es un poco menos extranjero a este movimiento; en cuanto a España, es sobre todo industrial al noroeste, en Barcelona, allí donde sus relaciones con más fáciles con el mediodía de Francia”. *TRESCA, op. cit.* (nota 475), pp. 303-304.

nuevo mundo, se siente irremediamente fascinado y decide guiarles en su avance por la senda del *progreso*. De esta manera, se produce una atracción mutua y recíproca que hace inevitable su unión. Además de los beneficios materiales, Occidente descubría en esos pueblos su *Oriente exótico*, al cumplirse en ellos el ideal ilustrado de la vuelta a la pureza de los principios de su existencia y al servirle de fuente de ensoñación, ya que, de forma complementaria a la expansión colonial, la civilización occidental también estaba necesitada de deseo y fantasía⁷²¹.

A este respecto, la literatura de viajes que se cultiva desde el siglo XVIII y que continúa publicándose durante el XIX, evidencia el anhelo de los occidentales por encontrar un paraíso en la Tierra que, evidentemente, se va a suponer siempre ubicado en un imaginado *Oriente*, es decir, alejado en el tiempo y/o en el espacio de su propio ámbito cultural. Pero este intenso deseo e idealización, como en un círculo vicioso, justifica nuevamente –e intensifica aún más– el interés colonizador de las potencias imperialistas. Así, como fundamento ideológico de la Exposición Universal de Chicago de 1893, se describen pasajes del encuentro de Colón con los nativos, los *buenos salvajes*. En estos textos, adoptando la apariencia de relato de viajes, se ennoblecen sus costumbres de la siguiente manera:

“En su vuelta a los barcos, los españoles fueron acompañados por más de mil indígenas que les siguieron en canoas con abundantes regalos de fruta, curiosas manualidades nativas, y unas pocas piezas de oro, que dieron con libertad. Viendo que el último era tenido en gran estima, varios de los indígenas declararon, como una manera de inducir a prolongar la estancia de sus visitantes, que en un distrito llamado Cibao, en algún lugar del interior, abundaban grandes tesoros de oro y piedras preciosas a cuyo lugar ellos alegremente guiarían a los españoles”⁷²².

Precisamente, la imagen de los *salvajes* en canoa ofreciendo alimentos y regalos preciosos a los recién llegados no es nueva en la literatura moderna, hasta el punto de que la imaginación de cualquier occidental se encontraría predispuesta a ella por aquel entonces. También Bougainville había descrito en su *Voyage autour du monde* de 1771 el recibimiento dado por los nativos a su llegada a Tahití de la siguiente manera:

“Pronto más de cien piraguas, todas de balancín y de diversos tamaños, rodearon los dos navíos. Estaban cargadas con cocos, plátanos y otros frutos del país. El intercambio de estos frutos, deliciosos para nosotros, por toda clase de bagatelas se llevó a cabo de buena fe (...)”⁷²³.

No es de extrañar, pues, que durante la recreación de la llegada de las carabelas a Chicago en 1893, los emocionados *salvajes* volvieran a acudir a su encuentro lanzando alegremente gritos de júbilo desde sus barcas y canoas, reconstruyendo la escena que supuestamente debía haberse producido en su día –y reflexionando Pichardo sobre las ironías del destino, al ver a los nativos loar la memoria del hecho histórico que había ocasionado su destrucción⁷²⁴. En este

⁷²¹ Aunque siempre siguiendo la recomendación de Denis Diderot (1713-1784) de “tomar el hábito del país a donde se va, pero guardando el del país de donde se es”. D. DIDEROT, *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), en L. A. de BOUGAINVILLE, *Viaje a Tahití*, Palma de Mallorca y Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1982.

⁷²² *Columbus and Columbia, op. cit.* (nota 493), p. 129.

⁷²³ BOUGAINVILLE, *op. cit.* (nota 721), p. 24.

⁷²⁴ “Y como si las ovaciones y las apoteosis quisieran contrastar con ironías la grandeza de los hechos históricos á que se consagran, al acercarse las carabelas á tierra, las tribus de indios que han venido á la

sentido, cabe afirmar que el valor final de los *salvajes* y de sus riquezas durante la celebración de las exposiciones universales consistió, una vez más, en su condición de trofeo –trofeo que implicaba posesión y legitimación, victoria e identidad⁷²⁵. De este modo, individuos y productos se incluían en una misma categoría, ofreciendo una imagen que, en realidad, no era la suya propia, sino la que Occidente les atribuía y, por tanto, el propio reflejo especular de los occidentales –quienes podían contemplarse a sí mismos, ratificando su propia identidad de forma similar a como según Jacques Lacan (1901-1981) sucede con el sujeto durante el estadio del espejo⁷²⁶: Occidente podía construir su propia *línea de ficción* “irreductible para siempre”.

Ya antes de Chicago 1893, el poder establecido de las naciones organizadoras de las grandes exposiciones decimonónicas se había servido de los pueblos a los que tenía sometidos para dar *color* a la exposición durante su celebración, además de para hacer alarde de la extensión y variedad de sus dominios, y reforzar su construcción identitaria. Howard Payson Arnold da una idea de esta instrumentalización al dejar constancia de la maniobra llevada a cabo por el Imperio francés que, con motivo del segundo certamen universal parisino, costeó el traslado de las élites de Senegal a París en 1867. Además, resulta evidente la vejación a la que eran sometidos los habitantes provenientes de otras culturas a causa de los prejuicios de la época que, como puede apreciarse, eran fomentados por los mismos poderes públicos, entre ellos el espiritual o el mediático, para generar las ideas preconcebidas que consolidasen, por medio de la comparación y del contraste, la superioridad cultural de Occidente:

“(…) en pocos días se producirá la llegada de un centenar de negros de Senegambia. Pertenecen a la más alta nobleza de esa feliz región, tal y como los periódicos franceses nos informan, y probablemente no saben que el obispo Heber tuvo la poca fortuna de referirse a ella como el país ‘donde sólo el hombre es vil’, de otra manera podrían dudar antes de favorecer a los blancos con su presencia. Como son traídos a cuenta del Gobierno Imperial, de quien son súbditos, tendrán una cortés recepción y el *Moniteur* sin duda los llamará, como hizo el *London Times* con el Presidente Roberts de Liberia, caballeros de ‘lustrosa apariencia’. Con respecto a esta calificación, tendremos buenos medios de juzgarla a su llegada, en la medida que los periódicos dicen que no llevan ropa alguna o, al menos, ninguna de la que hablar”⁷²⁷.

Exposición, lanzáronse al encuentro de ellas en sus piraguas y canoas, celebrando con gritos salvajes de júbilo, en la inconsciencia de su estado, el aniquilamiento de sus chozas y la destrucción de su raza, á expensas de la justicia egoista y sangrienta que se llama civilización”. PICHARDO, *op. cit.* (nota 493), pp. 97-103.

⁷²⁵ Guido Abbattista plantea la extrapolación del valor simbólico del nativo conquistado a un arco temporal más amplio que se extiende desde la celebración de las victorias militares en la Antigua Roma hasta la actualidad. Véanse las puestas en escena contemporáneas que él denomina “etno-ecológicas”, las cuales, con el pretexto de la preservación y protección del medio ambiente y de las minorías amenazadas, mantienen en vigor la tradición europea de exhibir *la otredad* combinando construcción de la propia identidad, entretenimiento y lucro económico. ABBATTISTA, *op. cit.* (nota 209), pp. 19-41.

⁷²⁶ “El yo se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (...) esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo (...)”. J. LACAN, “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, México, Siglo XXI editores, 1972, p. 12.

⁷²⁷ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), p. 300.

A este respecto, es interesante considerar la actitud que con respecto a la *otredad* mantuvo un país que se debatía entre la *civilización* y el exotismo, como era el caso de España. Obviamente, –tanto por su glorioso pasado como por su situación geográfica (aunque para algunos África comenzase en los Pirineos)– los españoles no manifestaron las más mínima duda acerca de su *occidentalidad*, y en sus comentarios y posicionamiento frente a la diversidad cultural adoptaron la misma postura de preponderancia que el resto de naciones europeas. Al fin de citas ya reseñadas cabría añadirse otra de Navarro Reverter a propósito de Japón, uno de los pueblos asiáticos mejor considerados dado su aperturismo a la *civilización*. Sin embargo, sus habitantes no salían muy bien parados por sus rasgos y físico, su traje –cuando no era occidental– y su “paciencia” en el trato, rasgo de poca agudeza intelectual y humillante cortesía:

“El Japon demostró ser un país mucho más ilustrado que la China. La numerosa comisión que envió á Viena, compuesta de unos 100 individuos, no solo fue á aprender sino también á enseñar. Todos los miembros vestían trajes y uniformes europeos: solo los trabajadores y los obreros atraían nubes de curiosos por sus originales vestidos, y sobre todo por su cabeza afeitada y desagradable aspecto. Hay que confesar que á primera vista el japonés es antipático. Aunque más suave que el chino, tiene, sin embargo, todos los caracteres de la raza mogola. Color amarillo oscuro, crespo cabello, ojos negros pequeños y muy elípticos, distintos de todos los demás ojos humanos; ojos que brillan con apagado fulgor, párpados hundidos en la sombra, cejas muy altas y delgadas, nariz chata y aplastada, cara redonda y grande, labios carnosos, bastos, gruesos; abultadas orejas, escasa barba, corta estatura, cuerpo vulgar y penosamente erguido, indicando todo ese carácter nimio, pausado, dócil, que convierte en tesón, constancia y terquedad, cuanto el clima de nuestras regiones concede á la raza caucásica de viveza, imaginación é inventiva. El japonés es acaso el más culto de los naturales de aquella parte del Asia; pero sus obras se distinguen por el *trabajo de la paciencia* más que por el genio y el númen, signo de fecundos bienes. Por ese carácter se doblega bien toda la raza mogola á las exageradas ceremonias de la vil cortesanía, que humillan al hombre y revuelven su personalidad inteligente en el cieno de la servidumbre [*sic*]⁷²⁸.

Las palabras de Navarro demuestran que los españoles estaban igualmente condicionados que el resto de los occidentales a la hora de juzgar a sus semejantes de otras áreas culturales. Además, en España también se dio el gusto por las atracciones populares basadas en la exhibición de indígenas que escenificaban las actividades artesanales, rituales y celebraciones populares que supuestamente caracterizaban la vida de a diario en sus respectivas poblaciones de origen⁷²⁹. Ya se ha señalado hasta qué punto estos entretenimientos gozaron del favor del público dentro del recinto expositivo de los certámenes universales decimonónicos y, en el caso de España, sus colonias fueron asimismo objeto de especial atención en la Exposición General de las Islas Filipinas de Madrid de 1887 y la Exposición Universal de Barcelona de 1888⁷³⁰.

⁷²⁸ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 559-560.

⁷²⁹ L. DELGADO, D. LOZANO, C. CHIARELLI, “Les zoos humains en Espagne et en Italie: entre spectacle et entreprise missionnaire”, en *Zoos humaines...*, *op. cit.* (nota 695), pp. 235-244.

⁷³⁰ Sobre la Exposición filipina de Madrid, véase, L. A. SÁNCHEZ GÓMEZ, *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el pacífico y la exposición de filipinas de 1887*, Madrid, CSIC, 2003; acerca de la presencia/ausencia de personas y objetos en dicha muestra y en las de Barcelona 1888 y 1929, y de su posible integración en colecciones museísticas, véase la tesis doctoral de Marina Muñoz Torreblanca, *La recepción de “lo primitivo” en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*; <http://www.tdx.cat/handle/10803/7450>

Sin embargo, es curioso constatar cómo el componente exótico de muchas costumbres culturales españolas, provocó el hecho de que en numerosas ocasiones las *troupes* de bailaoras o los pseudo-espectáculos taurinos, por ejemplo, recorrieran el resto de Europa compartiendo cartel con los espectáculos protagonizados por, precisamente, habitantes de los llamados pueblos *salvajes*, como ocurrió en 1890 en el Museo Castan de Bruselas⁷³¹. Evidentemente, dentro del contexto específico de las exposiciones unversales, esta dimensión exótica de la cultura española –muchas veces impulsada por los propios nacionales– jugará un papel fundamental a la hora de configurar el imaginario colectivo de España en el extranjero.

Sea como fuere, aunque las opiniones sobre España varían y las imágenes al respecto ofrecen múltiples perspectivas, está claro que el país no llegaba a situarse al nivel de los pueblos no occidentales y, mucho menos, entre estos últimos, de los considerados *primitivos*. No obstante, España no dejaba de ser una nación occidental *periférica* y su aportación agrícola e industrial contribuyó en gran medida a generar esta percepción de *lo español* entre el público foráneo.

2.1.6. La España agrícola e industrial⁷³².

En el contexto de las exposiciones universales del siglo XIX, España va a destacar principalmente por sus recursos naturales. La falta de una presencia tecnológica de mayor empaque va a suponer un lastre para la mejora de la imagen del país en el ámbito internacional, en un momento en el que, como se ha visto, *progreso* va a ser asociado al *dinamismo* que acompaña todo proceso de desarrollo técnico nacional y, por lo tanto, la superioridad política de un determinado colectivo va a quedar irremediamente ligada a su poderío industrial. La abundancia de minerales y de productos de la agricultura y ganadería no aseguraba su transformación manufacturera y, a falta de una notable sección de maquinaria, una representación exclusivamente o principalmente basada en las riquezas que ofrece el entorno natural de un país, será juzgada insuficiente por un Occidente *maquinista* abandonado a una ciega y desenfrenada transformación fabril.

Lo que habría que cuestionarse es si la representación de un pueblo en el recinto expositivo de un concurso internacional puede ser considerada válida para extraer conclusiones susceptibles de ser extrapoladas a la totalidad de su realidad política, económica, social y cultural. Obviamente, la respuesta es clara y contundente. La percepción estereotipada de un colectivo nunca puede servir de base a la elaboración de un análisis riguroso y definitivo de su situación. En el caso de las exposiciones universales, son múltiples las circunstancias que pueden determinar el signo de la representación nacional y, por lo tanto, se exige cierta cautela antes de llevar a cabo juicios precipitados. Y, sin embargo, la presencia *visual* de cada colectivo parecía ofrecer una prueba irrefutable de su condición real ante los ojos del mundo. El carácter empírico de este *modus operandi* venía a justificar el mecanismo de construcción ideológica de

⁷³¹ P. MASON, “Une troupe d’Onas exhibée au musée du Nord: reconstruction d’un dossier perdu de la police des étrangers de Bruxelles”, en *Zoos humaines...*, *op. cit.* (nota 695), pp. 235-244.

⁷³² Este trabajo atenderá a las colecciones naturales de España en la medida que afecten al imaginario de *lo español*. Para un análisis detallado de mercancías y expositores en los certámenes franceses, véase, por ejemplo, la tesis doctoral de Ana Belén Lasheras, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, <http://www.thesisred.net/handle/10803/10660>.

estos certámenes internacionales, en los que cada ficción se cimentaba sobre una cierta dosis de supuesta verdad. Aquí reside el avieso carácter de los aparentemente inocentes estereotipos que tan fácilmente arraigan en el seno de las sociedades y que terminan convirtiéndose en instrumentos de canalización de la opinión pública con una intencionalidad de control político y segregación social. Incluso cuando la base de verdad pudiera resultar considerable, la idea preconcebida carece de rigor desde el momento en que se aplica a la totalidad de los integrantes de un colectivo y, por lo tanto, se demuestra forzosamente errónea⁷³³.

De acuerdo con esta lógica conceptualizadora, la presencia de una España rica en materias primas pero carente de representación en los palacios de maquinaria podía hacer pensar en un país que carecía del desarrollo manufacturero suficiente como para ser capaz de satisfacer parte de las necesidades materiales de la población. Así lo manifestaron los cronistas españoles, preguntándose al mismo tiempo por qué se habían ausentado del certamen ciertas empresas nacionales y qué habría sucedido si hubieran acudido a la convocatoria⁷³⁴. Seguramente, la imagen del país, aun partiendo de una innegable situación de menor adelanto industrial que otras naciones, habría sido completamente diferente. Sea como fuere y al margen del grado en que se hubiera podido mejorar la representación española, es evidente que España se caracterizó por una delegación rica tanto en minerales como en productos agrícolas y ganaderos.

Ya en 1851, Robert Hunt, conservador de productos mineros del Museum of Practical Geology –fundado en 1835 y hoy Geological Museum integrante del Natural History Museum de Londres– se refería a España en su artículo “The Science of the Exhibition” para destacar los “abundantes ejemplos de aplicación científica” que proporcionaba. Según Hunt, aquí “el

⁷³³ Este no es sólo el caso de España. Elliot C. Cowdin, en representación de la Cámara de comercio de Nueva York, aseveraba: “Aparezcamos como somos, o de ninguna manera”, lamentando la insuficiencia de las contribuciones estadounidenses en los concursos internacionales precedentes. *Remarks of Mr. Elliot C. Cowdin...*, *op. cit.* (nota 408), p. 5. Pero también los italianos en 1889 criticaban el hecho de que muchos extranjeros pensarían que su país únicamente se dedicaba a confeccionar manufacturas artísticas sin dar respuesta a las necesidades de la vida cotidiana: “Ninguna persona que recorriese la sección italiana de mobiliario podía ver un objeto cuyo carácter útil y práctico indicase las necesidades absolutas de aquéllos para los que había sido fabricado. En definitiva, si en la exposición de París se hubiera tenido que deducir cuál era el amueblamiento habitual de las viviendas en Italia, se habría inferido que, o bien nuestros ebanistas y tapiceros no saben construir muebles comunes dentro de las posibilidades de cualquier ciudadano, o bien que Italia es una nación tan rica que puede permitirse para su uso diario únicamente muebles entallados y ricamente taraceados, mesas de mosaico y así sucesivamente”. D. C. FINOCCHIETTI, “Mobili di lusso italiani e mosaici fiorentini, Veneti e Romani”, en *Esposizione Universale del 1878 in Parigi. Relazione dei giurati italiani, classi XVII e XVIII*, Roma Eredi Botta, 1879; citado en A. PELLEGRINO, “Entre clasicismo e industria: imágenes del país del arte en las Exposiciones Universales del siglo XIX”, en S. DIÉGUEZ PATAO, *Los lugares del arte: Identidad y representación*, Barcelona, Laertes, 2014, vol. II, pp. 149-173.

⁷³⁴ Aseguraba Luis Alfonso a propósito de Filadelfia 1876: “Veremos asimismo si con lo expuesto allí habrán podido los extranjeros saber á ciencia cierta cómo habitamos y cómo nos vestimos los españoles. No lo supieron. Al notar huérfanas nuestras galerías de mueblaje propiamente dicho, imaginarían, sin duda, los norteamericanos que cada español que necesita una librería, un lecho nupcial, una papelería ó una butaca, se ve obligado á pedirlos á Francia ó á otra nación próxima [*sic*]”. Y más adelante se preguntaba: “¿Qué hubiese, pues, sucedido, si en lugar de verter sobre el suelo del *Main Building* algunas de nuestras joyas industriales, hubiéramos ostentado, gentilmente prendido en elegante estuche, el tesoro completo de nuestra industria?”. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), pp. 127-128 y 153-154.

mineralogista y el botánico tienen mucho que estudiar, el minero que contemplar y el manufacturero que considerar cuidadosamente”⁷³⁵. No es de extrañar, por lo tanto, que España fuera premiada por la “valiosa y extensa colección de materias primas que muestran sus recursos naturales”⁷³⁶. Las mismas conclusiones se podían extraer leyendo otras de las crónicas de aquella exposición londinense, como la de los *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*. Si España destacaba por sus colecciones naturales, los minerales eran merecedores de un atento examen –aunque las muestras no estuvieran completas⁷³⁷.

No obstante, a pesar de la rica representación mineral española, esta sección contribuía a generar una imagen de decadencia, fruto de la comparación de la situación económica de una España venida a menos con aquellos momentos de gloria vividos en tiempos de la monarquía hispánica. En este sentido, se lamentará la pérdida, ya por aquel entonces, de la mayor parte de los territorios colonizados en América. Y es que para ser una gran potencia en el siglo XIX, había que poseer grandes imperios:

“España (...) también detiene a un número bastante grande de visitantes por el interés que presenta su colección mineralógica, tan rica y variada; y, viéndola, uno se pone a reflexionar melancólicamente sobre las vicisitudes de los pueblos. Se pregunta por qué España ha tenido que perder las minas del nuevo mundo, antes de prestar atención a los tesoros que despreciaba”⁷³⁸.

Al mismo tiempo, la lana española se convirtió en otro de los símbolos del declive nacional. Al margen de las manufacturas de la industria textil, esta materia prima llamaba la atención especialmente por la pérdida progresiva de calidad de una producción que en su día había gozado de un gran prestigio internacional, gracias a la raza merina, de la que, como se señalaba en los *Dickinsons’ Comprehensive Pictures*, España había sido la única poseedora, hasta que la invasión francesa de 1808 dispersó y mezcló los rebaños perdiendo la pureza de la raza⁷³⁹. La citada publicación elogiaba el esfuerzo de Justo Hernández para mejorar la calidad de la lana de los merinos intentando recuperar su antigua y merecida fama⁷⁴⁰. En 1855, en la crónica del *Art Journal*, se volverá a hacer referencia a la pérdida de calidad de los merinos españoles, asociándola a la decadencia generalizada del país:

⁷³⁵ HUNT, *op. cit.* (nota 423), p. xiv.

⁷³⁶ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 78 [Texto original: “Awards. The Council Medals. Unclassified Council Medals (...) Spain, the Government of for the valuable and extensive collection of raw products, showing the natural resources of Spain”].

⁷³⁷ *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851... op. cit.* (nota 69), vol. I, XV. Se ensalzaba la actividad de las minas de Almadén en La Mancha, por ejemplo.

⁷³⁸ *Le Palais de Cristal. Journal Illustré de l’Exposition de 1851... op. cit.* (nota 149), p. 14 [Texto original: “On se demande pourquoi l’Espagne a dû perdre les mines du nouveau monde, avant de faire attention aux trésors qu’elle foulait à ses pieds”].

⁷³⁹ La donación de un rebaño a María Teresa I de Austria (1717-1780) en 1755 se recoge en *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée... op. cit.* (nota 45), p. 386.

⁷⁴⁰ *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851... op. cit.* (nota 69), vol. I, XV. El trabajo de Justo Hernández –ganadero y vocal de la Junta general de agricultura– venía produciéndose desde tiempo atrás. *Vid. J. HERNÁNDEZ, Reflexiones sobre la mejora de las lanas merinas españolas*, Madrid, Andrés y Díaz, 1849.

“El depreciado valor del merino español es una prueba melancólica del desfavorable curso a través del que las suertes de ese infeliz país han sido largamente mal encaminadas”⁷⁴¹.

La consideración de la sección española de materias primas en la Exposición Universal de París de 1855 no será muy diferente. Nuevamente llama la atención la riqueza de un país que carece de maquinaria para transformar los dones de la naturaleza en productos manufacturados y –tal vez con una cierta mezcla de avidez, envidia y lástima– las publicaciones de las potencias industrializadas no dejan de subrayar el hecho de que todos esos recursos no pudieran ser mejor aprovechados⁷⁴². Según el catálogo oficial los productos de la minería y la metalurgia alcanzaron los 105 expositores⁷⁴³, lo que suponía casi el 23% del total de participantes españoles (cuyo número ascendía a los 462, sin contar otros 10 que correspondían a Puerto Rico). Es cierto que esta cifra sería más elevada, pues el mismo catálogo señalaba que “la lista de expositores españoles ha sido recibida el 12 de abril. Cuarenta y tres no han sido incluidos en esta edición, no habiendo sido recibido el aviso de su admisión más que el 5 de mayo”⁷⁴⁴. En cualquier caso, ese porcentaje de expositores españoles se eleva casi hasta el 50% si se tienen en cuenta las tres primeras clases de la agrupación de productos expuestos en el certamen de 1855, es decir, sumando a los minerales, los productos forestales y de la agricultura⁷⁴⁵. Además, el porcentaje sigue aumentando si se considera la clase undécima, dedicada a la preparación y conservación de sustancias alimentarias. Sumando sus 45 expositores –de conservas de frutas,

⁷⁴¹ “The Paris Universal Exhibition”, en *The Art Journal 1855*, *op. cit.* (nota 604), p. 262. La raza merina constituyó una de las grandes riquezas del sector agropecuario español hasta el punto de que el resto de las naciones –incluso en el caso de los Estados Unidos de América en 1867– intentará garantizar la pureza de sangre de los ejemplares que, por distintas vicisitudes, habían llegado hasta sus respectivos territorios a lo largo de la historia. MUDGE, HAYES, *op. cit.* (nota 442), p. 67 [Texto original: “Full-blood American merino sheep, as that designation is now understood, include only full-blood descendants of the merinos imported from Spain into the United States near the beginning of the present century”]. Que los merinos eran una cuestión de honra nacional queda claro a partir de la siguiente afirmación de José de Castro y Serrano a propósito de la Exposición Universal de París de 1867: “En una casita de madera contigua al pabellon de España, y como excitando nuestra envidia, ya que no provocando nuestra vergüenza, ha establecido el Sr. Gilbert de Wideville una exposicion de carneros merinos, la cual podrá servir de escuela á los ganaderos españoles para decidirse á sacar de su reconocida postracion una de las mayores riquezas del país [*sic*]”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 99. No obstante, en 1878, René Delorme subraya “el vigoroso impulso” que se ha dado a la producción de lanas en España desde 1867. R. DELORME, “Les tissus et les vêtements”, en *L’Art et l’Industrie de tous les Peuples...*, *op. cit.* (nota 5), p. 351 [Texto original: “Depuis cette époque, les efforts intelligents faits par M. de Santos, directeur des affaires agricoles, ont donné à la production des laines espagnoles une impulsion vigoureuse”].

⁷⁴² TRESKA (dir.), *op. cit.* (nota 425), p. 151 [Texto original: “les dimensions des échantillons de fer espagnol indiquent jusqu'à un certain point combien on pourrait utiliser mieux ces richesses minérales”].

⁷⁴³ *Exposition de produits de toutes les nations, 1855. Catalogue Officiel...*, *op. cit.* (nota 163), p. 307.

⁷⁴⁴ *Ibidem*. Hay que añadir que el volumen *Visite...* aumentaba el número de expositores de España hasta los 568. Cfr. TRESKA (dir.), *op. cit.* (nota 425)..

⁷⁴⁵ *Exposition de produits de toutes les nations, 1855...*, *op. cit.* (nota 163), pp. 308-309.

aceitunas, vino, harina de trigo, chocolate, vinagres, licores, etc.– se estaría hablando de un conjunto que englobaría a más del 53% de toda la delegación⁷⁴⁶.

En cualquier caso y al margen del déficit tecnológico, la abundancia de materias primas no supondrá por sí misma una garantía de éxito en los certámenes universales. Por ejemplo, en el de Londres de 1862, el aragonés Mariano Carreras criticará el hecho de que incluso en las clases en las que España contaba con un mayor número de productos, la colección no era ni mucho menos completa, faltándole, además, la calidad y el cuidado dedicado por otras naciones⁷⁴⁷.

Las carencias de la sección española se revelaban en el número de recompensas obtenidas, y es que, a excepción de Turquía, España había sido el país con menor ratio de premios en términos relativos⁷⁴⁸. Para Carreras y González, comisionado por la Diputación de Zaragoza, “la España agrícola” había hecho “un papel desairado” en la exposición londinense, lo que era aún más censurable cuando sus productos del suelo poseían una calidad y variedad tan notables como para dar una buena imagen del país a pesar de su retraso económico⁷⁴⁹. Pero además, la mediocre participación española se veía complementada en 1862 por alusiones a tradiciones folclóricas como la *fiesta nacional*. De hecho, según *The Illustrated Record*...

⁷⁴⁶ *Ibíd*em, pp. 311-312. La situación variaba en aquellas categorías relacionadas con la mecánica, la maquinaria o la ciencia. En la clase cuarta, dedicada a la mecánica general aplicada a la industria, sólo figuraba un expositor de básculas y balanzas; en la séptima, en la que se incluían productos relacionados con la mecánica especial y material de las manufacturas de tejidos, sólo aparecían dos expositores de Barcelona; la octava, consagrada a las artes de precisión e industrias asociadas a las ciencias y a la enseñanza, sólo contaba con otros dos expositores. De los 462 expositores que la segunda edición del catálogo oficial contemplaba, sólo ocho se referenciaban en la novena clase, concerniente a las industrias relacionadas con el empleo económico del calor, la luz y la electricidad. Otros tres figuraban en la clase decimocuarta, dedicada a las construcciones civiles, y así sucesivamente. Eso sí, únicamente en lo referente a la industria textil el número de participantes españoles en la Exposición Universal de París de 1855 aumenta considerablemente. La industria del algodón, la lana, las sedas, los linos y cáñamos, sobrepasa los ochenta expositores, lo que en términos porcentuales supone el 18% del total de España y, junto a las referidas clases naturales y de la alimentación, alcanzaría el 71%. *Ibíd*em, pp. 307-315.

⁷⁴⁷ CARRERAS y GONZÁLEZ, *op. cit.* (nota 471), pp. 13-14. La más notable era, según Carreras, la clase 1ª, dedicada a la minería y metalurgia. “Y sin embargo, son incompletas (...) Se objetará (...) la dificultad de esponerlos de modo que se conserven durante algun tiempo; pero esto no ha sido obstáculo para otras naciones y entre ellas para Francia [*sic*]”.

⁷⁴⁸ Carreras defenderá la imparcialidad del jurado internacional basándose en su composición por parte de personalidades de muy distintas nacionalidades, el hecho de que Gran Bretaña no fuera la nación más favorecida y el criterio de reputados economistas como el francés Wolowski. *Ibíd*em, pp. 14-17.

⁷⁴⁹ “(...) por mas que otra cosa le hayan dicho escritores animados de un falso patriotismo; la España agrícola ha hecho un papel desairado en la *Exposicion universal de la Industria*. ¿Es, por ventura, el que le correspondia? No, ciertamente; por atrasados que estemos –y lo estamos aun bastante, á pesar de nuestros últimos adelantos, que son pocos, comparados con los que hacen todos los dias los demás pueblos cultos – por atrasados que estemos, repito, no tanto que no podamos rivalizar, al menos en casi todos los productos agrícolas, con Francia, con Italia, con Portugal, con Turquía, con Grecia, con la Rusia meridional, cuyas condiciones climatológicas son parecidas á las nuestras, y aun superar á los demás países de Europa en la mayor parte de aquellos [*sic*]”. *Ibíd*em, pp. 23-24.

“Los trofeos expuestos por España en la nave, podrían ser considerados como muy justos exponentes de los recursos y características de ese reino, abarcando como hicieron desde los ricos tesoros minerales bajo el suelo hasta las maquetas de las diversiones a las que la gente es aficionada; y entre ellas esa bárbara institución, la corrida de toros, que esperamos sea rápidamente condenada a la desaparición”⁷⁵⁰.

Evidentemente, el espectáculo de las corridas era una costumbre *salvaje* a los ojos de muchos extranjeros y, por lo tanto, constituía un impedimento para la consideración de España como clara parte integrante del mundo civilizado. Con respecto al atraso tecnológico, lo importante era que el incipiente desarrollo de los medios de comunicación favoreciera el abaratamiento de los costes de transporte y, por tanto, potencias como Gran Bretaña pudieran obtener un gran beneficio, tanto de la importación de las materias primas como de su transformación industrial, convirtiéndolas en manufacturas comercializables y exportables, entre otros, a sus mismos lugares de origen. Para ello también era imprescindible que el país atravesara una época de estabilidad política, lo que en España también constituyó una importante desventaja durante buena parte del siglo XIX⁷⁵¹:

“Los tesoros minerales de España fueron desplegados en gran variedad y no podrían sino excitar mucha atención por el importante hecho de que los ferrocarriles, ahora en proceso de formación, deben desarrollarlos, y convertirlos en fuentes de riqueza, no sólo para España, sino para nosotros mismos y para todo país al que se exporten (...)”⁷⁵².

Que el ferrocarril permite fundar esperanzas de explotación económica en España es una idea que se repite en muchos otros textos relacionados con el fenómeno de las exposiciones universales del siglo XIX. Con respecto al análisis de la exhibición mineralógica española en el mismo concurso londinense de 1862, el francés H. Tresca dirá,

“Las industrias metalúrgicas podrían en poco tiempo proporcionar a los españoles inmensas fuentes de riqueza y un desarrollo industrial considerable. Sin duda la apertura, aún reciente, de sus líneas de ferrocarril tendrá por resultado activar este desarrollo inevitable en un futuro más o menos reciente. Ya se ve que los ingenieros de minas y los jefes de los distritos mineros se preparan para este movimiento general”⁷⁵³.

⁷⁵⁰ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 31.

⁷⁵¹ El jurado internacional de 1867 se hace eco de esta escasez de vías de comunicación y la inestabilidad política del país. CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol V: Groupe V, Classe 40, p. 532.

⁷⁵² SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 31. Un ejemplo de la importancia mineral de España y su condición de centro de explotación de interés para firmas extranjeras de renombre internacional lo constituye, por ejemplo, la posesión de varios yacimientos de hierro en el norte de España por parte de la compañía Krupp, famosa por la forja de los monumentales cañones que Prusia acostumbró a exponer en los concursos internacionales decimonónicos como imagen de poderío armamentístico y militar. *Vid.* THURSTON (ed.), *op. cit.* (nota 414), vol. III: Engineering, p. 370. No obstante, las dificultades políticas impidieron que regiones ricas en recursos minerales como la vizcaína, pudieran competir directamente con la de otras cuencas extranjeras. *Ibidem*, p. 449.

⁷⁵³ TRESCA, *op. cit.* (nota 475), p. 302. En París 1867 se especula sobre el inminente impacto de la apertura de nuevas vías férreas. CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol V: Groupe V, Classe 40, p. 44.

La exposición de productos naturales españoles alcanzará un gran protagonismo en la Exposición Universal de París de 1867⁷⁵⁴ donde, además del gran Palacio de la industria, se edificarán por primera vez todo tipo de pabellones nacionales dentro del recinto expositivo. España exhibirá sus recursos agrícolas y minerales en este llamado “parque de la exposición”, muestra que se verá complementada con la colección de utillaje expuesta en la galería de la Historia del trabajo⁷⁵⁵ (figs. 80, 81, 82). No obstante y en lo concerniente a la metalurgia cabe resaltar que, dentro del Palacio de la industria y en el cruce de la calle de España con la galería de máquinas, se expuso una plancha de acero de metro y medio de alto por un metro de ancho y cinco centímetros de espesor sostenida por una escultura en bronce del dios Vulcano, en alusión a la calidad del temple de las planchas y cilindros metálicos de la empresa de Casimiro Doménech de Barcelona (fig. 79). Francisco José Orellana reprodujo el conjunto en su publicación lamentando la pérdida de “un hombre de provecho y una invención importante” puesto que, mientras había pasado desapercibido para los españoles, el gobierno francés lo contrataba para templar planchas destinadas a obras de fortificación galas⁷⁵⁶.

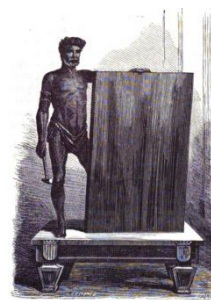


Fig. 79, “Vulcano sosteniendo una plancha de acero. Casimiro Doménech, 1867”, en F. J. ORELLANA, *La Exposición Universal de París en 1867...*, Barcelona, Manero, 1867, p. 178.

⁷⁵⁴ El estadounidense Henry Morford elogiará los minerales y cereales españoles, enumerándolos entre los de las naciones de mayor peso. MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 204. Con respecto a la agricultura, sobresaldrá la producción de aceitunas, almendras, corcho o vinos que, a pesar de su “infinita variedad”, no presentaban grandes avances en su proceso de elaboración. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), pp. 154-55, 160, 217 y 220. Por su parte, el comisario de EE.UU., Elliot C. Cowdin, dirá que la producción agrícola es “casi el único recurso” de España y Portugal, que demuestran “poca energía manufacturera”. En concreto, destaca el vino y los tapones de botella como fuentes principales de riqueza y empleo. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 31. Por otro lado, Georges Augustus Sala destacará la fama del tabaco cubano, aseverando que en el comercio, “el nombre lo es todo” y poniendo como ejemplo el uso fraudulento de marcas españolas por parte de los puros de Bremen. SALA, *op. cit.* (nota 157), pp. 267-268 [Texto original: “They are avowedly and unmistakably of North German manufacture (...) but the makers persist in attaching to their boxes Spanish trade-marks which they know to be fraudulent, and Spanish brands which they know to be forged”]. Además, según el informe del jurado internacional, podían observarse “interesantes instrumentos de las antiguas explotaciones de España y Portugal” en la galería de la Historia del trabajo de la exposición. Este informe destaca igualmente las minas de Almadén entre los yacimientos europeos explotados desde la antigüedad: “España nos ofrece los ejemplos más relevantes de esta permanencia”. No obstante, el jurado critica que tanto en España como en otros países europeos, muchas cuencas anteriormente florecientes hubieran caído en el olvido. Concretamente, con respecto a España, se lamenta que muchas explotaciones no rindan lo suficiente aunque, como se ha indicado, el desarrollo de las nuevas vías de comunicación, particularmente el ferrocarril, hacen esperar un inminente incremento de su capacidad productiva. Así sucedía, por ejemplo, en el caso de la extracción de la cal fosfatada de Cáceres que, a pesar de haberse elevado desde 1865, “no podría desarrollarse en tanto que los yacimientos no estuvieran en comunicación más directa con la red de caminos de hierro”. El jurado internacional destaca sin embargo el caso de las minas de Somorrostro, que de prácticamente inexploradas en 1848, pasan a proveer en 1865 dos tercios de la producción total de hierro en España, proveyendo asimismo a Inglaterra y Francia. CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol V: Groupe V, Classe 40, pp. 9, 18-19, 120 y 214-215.

⁷⁵⁵ SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 148 [Texto original: “Spain made an exceedingly interesting exhibit of its ores in a building erected specially for the purpose and for the agricultural products, in the Park”].

⁷⁵⁶ ORELLANA, *op. cit.* (nota 580), pp. 177-179.



Fig. 80 [arriba], “Exposición agrícola española en el pabellón del parque”; y fig. 81 [abajo], “Exposición mineralógica española en el pabellón del parque”, ambas en J. de CASTRO y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867, pp. 180-181.

Por cuanto respecta al pabellón nacional (fig. 83), no deja de sorprender que, si bien José de Castro y Serrano dice de él que...

“Es, en efecto, el pabellón un recuerdo muy semejante de ese bellissimo palacio [de Monterrey] que por fortuna se conserva íntegro en Salamanca, como muestra de los tiempos caballerescos

de Castilla (...) Construido a imitación de piedra ennegrecida por el sol de las llanuras castellanas, resiste hoy con su tono al plomizo cielo que lo cubre; y cuando el sol de Francia se permita mostrarnos su alegre faz dentro de un par de meses, los españoles nos creeremos transportados a Zamora, Valladolid o Palencia mirando este palacio”⁷⁵⁷,

...en algunas crónicas anglosajonas va a ser asociado con la tradición oriental, aunque no parezca existir ningún vínculo entre ellos. Así, algunas de las publicaciones del momento, como el estadounidense *Survey of the Exhibition...*, denominan al pabellón español “granja mora”, de la que dicen estaba situada junto a la “barraca valenciana”⁷⁵⁸.

En la descripción estilística que ofrece Henry Morford en su crónica de la exposición de París, ambos edificios se vinculan con el estilo hispanomusulmán, el palacio de la Alhambra y la ciudad de Granada –aunque sin olvidarse de hacer, por otra parte, una mención especial a Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)⁷⁵⁹.

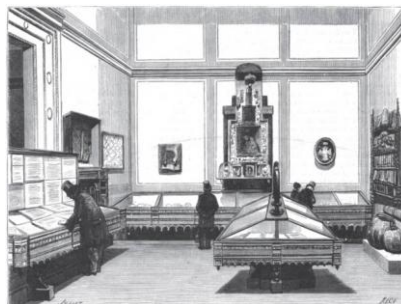


⁷⁵⁷ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 7.

⁷⁵⁸ *Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 243 [Texto original: “A, SPAIN, 1. Moorish Farm-house, 2. Valentian Cottage”]. El británico Georges Augustus Sala da cuenta del establecimiento español situado en la parte exterior de la última elipse del palacio de la exposición de 1867, aquella que daba directamente al parque y que se había convertido en un auténtico “Departamento de alimentación”, con los cafés y restaurantes de muchas de las naciones participantes. Estos establecimientos también contribuían a la proyección de una imagen nacional que convertía la gastronomía en recurso de configuración de la identidad patria. En el caso de España, Sala destaca los helados, naranjadas y refrescos, aunque asegura por experiencia, que la bebida básica de consumo en un café español era agua fría. SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 67 [Texto original: “They had not yet opened Quevedo’s cafe, from the Puerta del Sol, Madrid, where, in due time, you are to be served with ‘helados’ or ices, ‘bibidas de naranja’ or orangeade, and ‘refrescantes de varios suertes’ –‘fancy’ drinks mainly, I apprehend; for so far as my personal experience extends, the staple article of consumption in a Spanish cafe is cold water; but it began to *fonctionner* on the morrow”]. Sobre gastronomía española e identidad estatal en la época actual, O. FERNÁNDEZ LÓPEZ, “Valor y sensibilidad: cocina de vanguardia, memoria e identidad nacional”, en DIÉGUEZ PATAO, *op. cit.* (nota 733), vol. II, pp. 291-303.

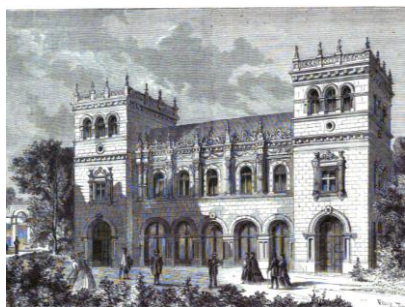
⁷⁵⁹ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 145 [Texto original: “(...) and here flashes one of the Spanish houses, light, airy, and tasteful, that must have been borrowed from the Moors, and might stand under the orange-groves of Grenada (...) and in the extreme corner, at the Porte Dupleix, a double-towered small Alhambra of the Spaniards gives place to some of the finer specimens of the art that once employed Murillo”]. Sorprende que Morford se refiera al pabellón plateresco de Jerónimo de la Gándara (1825-1877) como la “pequeña Alhambra doblemente torreada de los españoles”. Un ejemplo más de cómo los imaginarios condicionan la percepción del individuo quien, a su vez, contribuye a consolidar el estereotipo transmitiendo reiteradamente la misma idea a través de muy distintas manifestaciones

Fig. 82, “Sección española de la galería de la Historia del trabajo en el palacio”; y fig. 83, “Casa de España”, ambas en J. de CASTRO y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867, p. 180 y p. 8, respectivamente; “Annexe de l’Espagne Dessin de M. Thorigny. M. de la Gandara, architecte”, en *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Dentu, Pierre Petit, s. d., p. 44.



Un interesante artículo de *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, aunque centrado en la exposición de agricultura italiana, es de gran interés para conocer la

percepción que en el extranjero se tenía de España desde el punto de vista de sus recursos naturales y del carácter de sus habitantes a la hora de sacarle provecho⁷⁶⁰. Así pues, la exposición de productos agrícolas de Italia sirve al político y periodista francés François Ducuing (1817-1875) para establecer una comparación entre el diferente patrimonio natural de los dos países mediterráneos, comparación de la que España no va a salir para nada favorecida. Mientras en el país ibérico, “no hay ríos ni, por tanto, canales”, en Italia son numerosos e “ingenieros de genio”, como Leonardo da Vinci (1452-1519), habían ayudado a multiplicar su riego. Aunque los dos países son ricos en mármoles, sólo las rocas italianas “parecen haber sido



teñidas con la leche más pura de Juno”, de lo que dan cuenta las obras de los escultores italianos, que parecen haber sido inspirados por la misma belleza de unos materiales a los que habían sabido dar forma como si de cera se hubiese tratado. Otro punto comparativo era que España “como el África de la que Salustio decía: *Arbori infecundus*” estaba “desprovista de árboles”. Al contrario, si en Italia las montañas no se habían repoblado ni acondicionado los bosques, “los árboles se multiplican de tal forma alrededor de los cultivos” que podía creerse “el país más arbolado que tal vez haya en el mundo, incluida incluso Normandía, donde el amor por los árboles de cercado se ha llevado tan lejos”⁷⁶¹.

Por último, arrebatando a España el papel de descubridora del Nuevo Mundo, exhortaba Ducuing:

“mirad la distancia que existe entre la marina activa de Italia que, después de haber sido la primera en pisar la India y América, no tiene sin embargo colonias, y la marina venida a menos de España, a la que quedan tantas posesiones marítimas”⁷⁶².

culturales como hacen, en este caso, las crónicas de Morford a sus potenciales lectores. Sin duda, España y el palacio granadino eran inseparables en el imaginario popular colectivo.

⁷⁶⁰ F. DUCUING, “L’Exposition agricole italienne”, en *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 434.

⁷⁶¹ En Viena 1873, Navarro Reverter echará de menos el trabajo y rendimiento de los campos de Italia entre los españoles: “(...) el cuadro de la agronomía italiana que Dios me perdone la debilidad, contemplé con envidia y con tristeza pensando en mi España”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 361.

⁷⁶² DUCUING, *op. cit.* (nota 760).

A pesar de esta impresión tan negativa, otras publicaciones surgidas en el marco de las exposiciones universales decimonónicas alabarán la riqueza natural de la península ibérica, si bien es cierto, esperando una mejora de las condiciones de explotación de sus recursos. Así, por ejemplo, en el informe del jurado internacional de 1867, Goldenberg, fabricante que con anterioridad ya había integrado los jurados internacionales de 1851, 1855 y 1862, elabora un informe de la Sección III, dedicada al “Hierro y al acero”, en el que explica que,

“España, por su posición geográfica, por la extensión de sus costas marítimas, por la excelencia de sus numerosos puertos, por las riquezas naturales, tanto minerales como vegetales que encierra, posee los elementos de una actividad comercial e industrial más que considerable. Sin embargo, salvo pocas excepciones, estos elementos no se han podido aún desarrollar más que muy imperfectamente, y no es más que pasados algunos años que las condiciones de un tal desarrollo se han vuelto más favorables”⁷⁶³.

Sin embargo, lo más interesante es el nexo de unión que establece Goldenberg entre esta idea de España como país de inagotables riquezas poco explotadas por su población y el imaginario colectivo que del *español* –porfiado, severo y flemático– existía en el extranjero, es decir, mezclándose en su interpretación idiosincrasia y realidad del país en momento dado:

“El pueblo español, sobrio, tenaz y resistente, aún está en general demasiado poco instruido y es demasiado apático. Su poco gusto por el trabajo es tal vez en cierto modo la consecuencia de su extrema sobriedad. Teniendo pocas necesidades, el español está menos estimulado y siente menos la necesidad del trabajo agrícola, comercial e industrial. Las circunstancias políticas y los aprietos financieros han debido aumentar aún las dificultades que encuentran el comercio y la industria”⁷⁶⁴.

No obstante, en este caso lo circunstancial se une a lo indefectible, aunque sólo la *civilización* pueda acabar con la resistencia que el carácter popular ofrece al progreso. Goldenberg confía en una pronta mejora de las condiciones económicas del país e insiste una vez más en el desarrollo experimentado por la red ferroviaria española que ya permite conectar el centro del estado con los principales puertos marítimos del país, además de con Francia, facilitando el intercambio de productos y la exportación e importación de los mismos. Además, destaca la llegada de capitales extranjeros, que “a falta de los indígenas”, se presentan con mayor facilidad y abundancia para la explotación de las riquezas naturales locales, de modo que “España comienza a salir de su aislamiento” y un hermoso futuro le espera “cuando la instrucción práctica y liberal se extienda más entre todas las clases de la sociedad”⁷⁶⁵.

⁷⁶³ CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol V: Groupe V, Classe 40, p. 446-447.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 447 [Texto original: “Le peuple espagnol, sobre, tenace et endurant (...)”].

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 447. El informe del jurado internacional refleja el contradictorio doble juego que con respecto a la *otredad* lleva a cabo Occidente y que las exposiciones universales ponen de manifiesto: mientras por una parte se confía a la instrucción la eliminación de las diferencias y se espera una utópica elevación general del nivel cultural global –principalmente para servir a los fines de las élites dominantes en los países colonizadores–, por otra, se imposibilita cualquier percepción de la alteridad que no se ciña al estereotipo que diferencia y jerarquiza, condenándola la mayor parte de las veces a la condición de entretenimiento o curiosidad exótica. Por otra parte, el citado informe destaca especialmente ciertas colecciones, como la de los ingenieros de minas, cuya participación en los concursos internacionales se acompañó tradicionalmente de un gran éxito. *Ibidem*, p. 255.

Años más tarde, España continúa sobresaliendo entre los principales productores minerales presentes en la Exposición Universal de Viena de 1873⁷⁶⁶. Los cronistas extranjeros vuelven destacar la calidad de sus extracciones y el interés que despiertan entre los países importadores, a pesar de los costes que supone el transporte a larga distancia⁷⁶⁷. Nuevamente, se pone de manifiesto el potencial productivo del país de ser explotado correctamente⁷⁶⁸. En este sentido, Navarro Reverter lamenta la diferencia entre la explotación agraria en un país como Gran Bretaña, en cuya sección agrícola podían apreciarse las últimas innovaciones técnicas, de la que se lleva a cabo entre los españoles, atrasada y rudimentaria:

“¡Cómo se asombraría el manchego socarrón, que pierde tres horas diarias en ir y tornar del pueblo al campo, haciendo oración en el templo de Baco, cansando sus mulas antes, cansando sus mulas después, para sacar de una tierra privilegiada un menguado producto, si viera un campamento rústico en medio del campo, una poderosa locomóvil que lo mismo transporta máquinas y hombres y productos en cantidades fabulosas, que dá movimiento y vida al arado y al molino y á las cribas! Claro es que estos elementos no pueden introducirse sin conciencia y sin modificaciones, y sin que les preceda un tinte de ilustración de que aquí no se tiene idea. Y no hemos empezado este trabajo, porque lo mejor es enemigo de lo bueno, y aquí queremos lo mejor ó nada. La instrucción primaria y superior ha de abrir eso camino [sic]”⁷⁶⁹.

En un artículo publicado en *La Ilustración española y americana* en 1873 coincidiendo con el certamen vienés, se pone de manifiesto la necesidad de educar a la población del país para conseguir que el estado pueda progresar. Desechando las teorías que justificaban el retraso español apoyándose en cuestiones racistas o climatológicas –teorías que caían por su propio peso al observar el desarrollo alcanzado por otras sociedades similares y geográficamente próximas–, se consideraba que el bien moral debía primar sobre el material, de manera que instruyendo a la sociedad española, se consiguiera superar la apatía e ignorancia en la que por aquel entonces vivían sus habitantes. ¿Cómo era posible si no, que la mayor parte de la riqueza del país no produjera los beneficios que cabría esperar? Además, de acuerdo con las tesis del liberalismo imperante, se achacaba a la excesiva dependencia de las instituciones y del gobierno nacional, una falta de iniciativa que conducía inexorablemente a este estado de aletargamiento:

⁷⁶⁶ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 46. Según el catálogo oficial español, en el grupo I, dedicado a la “Explotación de minas y metalurgia”, se agrupaban 251 expositores, mientras que 578 lo hacían en el segundo, titulado “Agricultura, explotación forestal, cultura de la vid y de los árboles frutales, horticultura”. Si se suman a éstos los pertenecientes al grupo IV, en el que se incluían las “Sustancias alimenticias y de consumo como productos de la industria” (harinas, miel, azúcar, licores, vinos, aceitunas, conservas, tabaco, chocolate y aceite, etc), es decir, otros 523 expositores, el total alcanza más de las dos terceras partes de la participación total de españoles en Viena 1873, esto es 1352 expositores. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 33-113.

⁷⁶⁷ El fosfato de Extremadura, por ejemplo, era llevado hasta Lisboa para su embarque hacia Inglaterra y Alemania, principalmente. Peter Collier informa de los precios de adquisición y desplazamiento. P. COLLIER, “Report on Commercial Fertilizers”, en THURSTON (ed.), *op. cit.* (nota 414), vol. II: “Science; Education”, pp. 19, 20 y 26.

⁷⁶⁸ Reverter transcribe las palabras de un corresponsal británico que alaba la riqueza mineral hispana a falta de su mejor explotación: “(...) cuando se desarrollen bien *los elementos minerales de aquel país, lo harán el más rico de Europa [sic]*”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 294-295.

⁷⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 210-211.

“(…) para sacar fruto de todo cuanto útil, rico y bueno encierra nuestro país, es necesario movernos todos, no exclusivamente al estímulo de la ganancia, del estrecho aunque indispensable interés material, sino al más poderoso todavía del interés moral, al estímulo de la honra, del amor á la ciencia y al arte, del amor á la patria y á la gloria. Que este interés es noble y dignifica y eleva y hace prodigios; y lo que aquel otro es ocasionado á rozamientos y á divisiones y á descomposicion, este otro sirve á multiplicar y á estrechar más y más los vínculos sociales [sic]”⁷⁷⁰.

Otra de las críticas de Navarro Reverter, además de esta falta de iniciativa⁷⁷¹, consistía en que la presentación de los productos de la tierra era en secciones extranjeras como la británica cuidada y esmerada, mientras que, en su opinión, ese refinado y original gusto estético únicamente podría provocar la risa al ignorante español:

“Sutton, Carter y Baynbird monopolizaban los frutos de la tierra. Entre espejos, cristales, molduras y dorados, presentaban estos tres comerciantes productos naturales y colecciones de modelos de cera, imitando admirablemente los frutos de la agricultura inglesa. ¡Se reirían nuestros labriegos si vieran bajo ricos templetes calabazas y melones, peras y manzanas, con sus etiquetas de nombres estraños y precios soberbios! [sic]”⁷⁷².

⁷⁷⁰ J. ORIOL, “Industria minera. Cuencas carboníferas de España”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXVII, 1 de octubre, p. 602. Sobre la ignorancia del pueblo en materia de agricultura, otro artículo del momento destaca el amor por la naturaleza que en Centroeuropa se inculca a la población desde la niñez, siendo sus árboles no sólo un adorno en pueblos y ciudades, sino el hábitat de las aves útiles al cultivo en las tierras de labranza, desde donde evitan la propagación de plagas: “En muchas regiones de España, en la gran meseta de Castilla principalmente, existe entre el pueblo la creencia de que *los árboles no sirven más que para criar pájaros, y los pájaros para comerse el trigo*, de donde se sigue la guerra de exterminio que se hace todavía á los raros ejemplares que de pájaros y de árboles quedan. Los ayuntamientos pagaban, no hace mucho tiempo todavía, un tanto por docena de cabezas de pájaro, estimulando la persecucion, que sólo una ignorancia absoluta de los beneficios que á los sembrados prestan las aves, puede mantener. Quéjense los pueblos cuando la langosta ú otras plagas atacan los sembrados ó los frutales, cuando ellos mismos se han procurado el mal (...) [sic]”. F. EROSECA, “Correo de Viena, XV”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXVIII, 8 de octubre, p. 623 (Se celebraba el *Congreso de Agricultura y aprovechamiento forestal*).

⁷⁷¹ Y no sólo la de los particulares: “Si todos los Ayuntamientos, Diputaciones y Sociedades de España hubieran hecho lo que las ya nombradas, ¡qué asombro hubiera causado al mundo la esposicion agrícola de España! Tomen todos ejemplo de aquellas beneméritas Corporaciones, y prepárense á remediar en Filadelfia el olvido en que quedaron esta vez [sic]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 275.

⁷⁷² *Ibidem*, pp. 211-212. Esa falta de cuidado en la presentación también la echa de menos entre algunos expositores de la industria textil valenciana ya que, en su opinión, solamente lo que se percibe por medio del sentido de la vista llama la atención del público: “Las muestras presentadas por Ibañez eran magníficas; no tenían rival aquellas telas, eran dignas de la renombrada industria valenciana; pero entre exhibiciones fantásticas de lujoso artificio, con grandes templetes, con larguísimas piezas profusamente entrelazadas formando rosetones, rios, nubes, combinaciones deslumbradoras, que ofuscan la vista con los cambiantes de luz, con la viveza de los colores, con los realces y los relieves y la mágica de una presentación que encanta y sorprende, y arranca exclamaciones de admiracion por su conjunto, y llama fatalmente la vista hácia el nombre del fabricante de aquel océano de sedería, ¿qué papel habían de hacer las muestras sueltas á manera de hojas de un libro des encuadernado? ¡Ah! el mundo *que ve* juzga de lo *que ve*; no se detiene á discurrir y averiguar lo que se esconde debajo de un pedazo de tela que flota como perdida en aquel frenesí de ostentacion [sic]”. *Ibidem*, p. 254.

No obstante, dentro de la sección agrícola española se dieron excepciones, como el “Muestrario de aceites refinados en la fábrica del Sr. D. Luis de Villaverde, de Cádiz, ex-comandante del antiguo distinguido cuerpo de artillería” (fig. 84). Sin duda un delicado muestrario de cristal que llamó la atención por su originalidad y esmero, además de ir acompañado por un catálogo informativo, tal y como se esperaba de los expositores participantes en los concursos internacionales. Según Eusebio Martínez de Velasco,

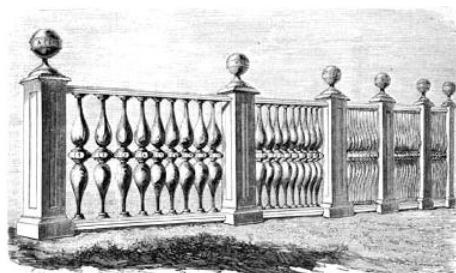


Fig. 84, CAMACHO (de fotografía), “Muestrario de aceites refinados por el Sr. De Villaverde, de Cádiz” (detalle), en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXVI, 8 de julio, p. 421.

“Es el muestrario citado un barandaje de palo santo con filetes dorados y balaustres de cristal, que contienen los aceites de diferentes clases. (...) el balaustre está formado por dos botellas invertidas; la superior va unida á la inferior en el bolon del centro, entrando á espiga, y las partes delgadas ó cuellos de dichas botellas entran, también á espiga, en la peanilla y en el pasamanos de la baranda. Los bolones, de palo santo y filetes dorados, llevan un chaflan con una cifra de bronce dorado á fuego, que corresponde á la muestra del aceite contenido en las botellas ó balaustres respectivos, y la explicacion relativa á la cifra se halla en el catálogo especial que el ilustrado Sr. de Villaverde ha escrito en varios idiomas, y que acompaña al muestrario. De nuevo en nueve balaustres la baranda presenta un pilar de palo santo con filetes, y encima un sencillo coronamiento, en cuya parte anterior aparece escrita (en varios idiomas) la palabra *aceite*. Hay que advertir que los pilares están cortados á inglete, de modo que los cinco paños de que consta el muestrario pueden ser colocados, ó en línea recta, ó formando ángulo [*sic*]⁷⁷³.”

Villaverde, que con gran éxito exportaba sus aceites a Francia y América a precios superiores a lo ordinario, es visto como un ejemplo del industrial que dedica sus esfuerzos a honrar el nombre de la patria. Además, su pasada carrera militar podría permitir establecer un

⁷⁷³ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXVI, 8 de julio, pp. 419 y 421. Navarro Reverter celebra el éxito de los aceites españoles en general y transcribe las palabras de Louis Reybaud al respecto en la *Revue des Deux Mondes*, donde el francés reconoce que España “ha roto al fin con sus antiguos y bárbaros métodos”, pudiendo rivalizar con los aceites franceses e incluso hacerse un hueco en el mercado galo. La afirmación de Reybaud es especialmente significativa para Navarro por ser “un escritor de nacion rival; y debo advertir que una sola en favor nuestro pronunciada por un extranjero, es confesion palmaria de una gran superioridad, pues el desden con que, por razones de todos sabidas, nos miran, es prisma engañoso que les impide ver lo bueno de nuestros productos, como la bondad no sea muy sobresaliente [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 283-285. Las palabras de Navarro llevan a reflexionar sobre ese supuesto “desden” con que se dice que los extranjeros juzgan a España y que parece esconder en sí mismo visiones estereotipadas contrapuestas: ¿es real o se trata de una idea preconcebida fruto de la arrogancia que provoca en un pueblo su propio complejo de inferioridad? Y de ser cierto, ¿es justificado y las acusaciones del español solamente sirven para disimular el no querer afrontar una realidad manifiesta; o, es erróneo y surge a su vez de la cristalización de un prejuicio cultural? En cualquier caso, el mismo Navarro dirá más adelante sobre la consideración que los españoles tienen de lo propio: “Creemos aquí malo cuanto tenemos, y es preciso que el extranjero nos diga nuestro valor [*sic*]”. *Ibidem*, p. 298. También deja claro que, en ocasiones, la idea negativa de España en el extranjero se debe al desconocimiento: “La tristísima idea que de nosotros se tiene en el extranjero, se reveló por la sorpresa que nuestra esposicion de obras produjo. Los que nos creían á la altura de Marruecos, se admiraban (...) [*sic*]”. *Ibidem*, p. 302. La respuesta a estos cambios de impresión tal vez la proporcione el mismo Navarro cuando asegura que “somos los españoles muy dados á los extremos, y despues de proclamar en todos los tonos que no existe sobre el planeta region mas próspera y afortunada que España, salimos ahora con que nuestra tierra es estéril (...) [*sic*]”. *Ibidem*, p. 314.

paralelismo entre su caso y el abandono de los campos de batalla por las luchas pacíficas del entendimiento que las exposiciones universales decían promover⁷⁷⁴.

No obstante, al margen de estas excepciones, el panorama general no era mucho más esperanzador. Así, en la exposición especial de ganados la delegación española se veía ligada únicamente al mundo del espectáculo taurino, según Erosecá, que criticaba en las páginas de *La Ilustración española y americana* el hecho de que “No ha venido otra muestra de ganados españoles que la cabeza de un toro muerto en lidia por Lagartijo y disecada por Severini, pues si bien figuraban merinos de raza pura Infantado, procedían de las estepas de Rusia”⁷⁷⁵.

Sea como fuere, cabe destacar una pequeña edificación en estilo árabe para la venta de vinos de la casa González de Jerez, que se abrió junto al pabellón español en el recinto expositivo del Prater vienés (fig. 85). Allí, el mundo de las apariencias propio de este tipo de certámenes no dejó de manifestarse, al menos de acuerdo con la descripción de Navarro Reverter: y es que el local era atendido por “una alemana que sus paisanos tomaban por española”⁷⁷⁶. El país también estaba representado en el Pabellón de degustación, en un pequeño local dedicado a la cata de vinos:

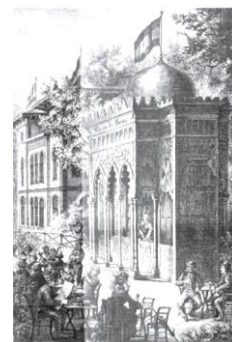


Fig. 85, LACHEDA (dibujo), CAPUZ (grabado), “Viena. Tienda de vinos de Jerez del Sr. Morphy, en el parque de la Exposición”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXIII, 1 de septiembre, p. 540.

“España, que por esta vez no tiene valencianas que sirvan horchata y chocolate, ni mallorquinas que vulgaricen la excelencia de sus cuartos, no carece por completo de representación en el orden restaurante, gracias á los vinos, no en balde llamados generosos. Corre por cuenta de la casa de los Sres. Viesca, de Santander, una de las celdillas antedichas, en que se prueban muchas clases de vinos españoles, casi desconocidos en Viena por la exorbitancia de los derechos con que se grava la introducción, y más todavía por la carencia de relaciones comerciales directas entre los dos países. Otra firma muy reputada de Jerez, la de Gonzalez, ha construido á inmediación de la casa mudéjar de España una hijuela de estilo parecido: una casita con pórtico, en que trasciende el perfume del amontillado, del seco, del Pedro Jimenez, transportados al Danubio desde las más viejas soleras del Guadalete [*sic*]”⁷⁷⁷.

⁷⁷⁴ “El antiguo comandante de artillería trocó los esplendores y la gloria de la carrera militar por las modestas satisfacciones que proporcionan la agricultura y la industria; mas puede envanecerse con justicia de estar prestando excelentes servicios á la industria aceitera española”. MARTÍNEZ DE VELASCO, *op. cit.* (nota 486), p. 421.

⁷⁷⁵ F. EROSECA, “Correo de Viena, III”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XV, 1 de julio, p. 399.

⁷⁷⁶ “De España apenas hubo nada; mediada ya la Exposición se abrió un lindísimo y microscópico pabellón árabe para la venta de vinos de Jerez, donde una alemana, que sus paisanos tomaban por española y merecía serlo por lo hermosa, servía copas y sonrisas [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 151-152.

⁷⁷⁷ F. EROSECA, “Correo de Viena, IV”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XVII, 16 de julio, p. 439. También en “Situación de los objetos de la sección española en la Exposición Universal de Viena, por ***”, en *Ídem*, nº XXXVI, 24 de septiembre, p. 590: “(...) una tienda que en el pabellón de Pruebas (Degustación), situado entre las galerías de Agricultura y Artes, tomó España para servicio de sus vinateros. En esta última explotan la facultad de dar á probar sus vinos los Sres. Biesca y Compañía, de Santander, que se han propuesto extender por Alemania los vinos de Castilla, ya acreditados en Inglaterra. Debe añadirse aquí que otra casa de Jerez, la de los Sres. Gonzalez y Byas,



Fig. 86, ZULOAGA (dibujo), CAPUZ (grabado), “Viena. Galería de la Agricultura Española en la Exposición universal. Sección transversal”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXVII, 1 de octubre, p. 605.

Y es que el vino, en cuanto producto típico nacional, alcanzó un gran protagonismo en las exposiciones universales decimonónicas, no sólo con una finalidad comercial, sino también de construcción de la identidad española, convirtiéndose en motivo de orgullo y fuente de patriotismo. En efecto, distintos grabados publicados tanto en medios nacionales como extranjeros dan cuenta de la importancia concedida a la sección vitivinícola hispana en ferias internacionales como la de Viena en 1873⁷⁷⁸ o, de carácter aún más espectacular, la de París en 1878⁷⁷⁹ (figs. 86, 87). De esta última se decía que,

“(…) la gran curiosidad es el fondo del pabellón. Imaginad una suerte de retiro en forma de capilla que recibe luz por un arquería completamente similar a las de nuestras iglesias. Ésta está enteramente cubierta de botellas amarillo-dorado que la transforman en vidriera. En cada lado los muros están tapizados de botellas multicolores; sobre el suelo un espejo a modo de parquet refleja y reverbera a derecha y a izquierda los rayos de luz dorada que le envía la arcada central. El resultado son reflejos, tornasoles, visos inimaginables; es un verdadero caleidoscopio a simple vista, tanto más encantador en cuanto que esta luz tamizada no molesta a la vista, sino que, al contrario, da al retiro improvisado algo misterioso y de ensueño. El efecto es tal que todo el mundo habla bajo”⁷⁸⁰.

En la misma línea, examinando las fotografías tomadas por la Centennial Photographic Company, depositaria de los derechos de imagen de la exposición de Filadelfia de 1876, salta a la vista que los objetos españoles que más cautivaron a los norteamericanos estaban

representada por D. Juan Morphy, ha construido por su cuenta un kiosco morisco entre el pabellon de España y la puerta de la galería de su industria, destinado á difundir el gusto de los más afamados vinos de las bodegas que llevan su nombre [*sic*]

⁷⁷⁸ Para Navarro Reverter, el éxito del vino español en Viena es evidente y demuestra el desconocimiento de los españoles de sus propias riquezas naturales: “Nuestros vinos han admirado á los extranjeros. ¡Qué mucho si han admirado tambien á los españoles! La prueba mas concluyente de que España no conoce á España, es el asombro que en nosotros se pintaba al ver la superioridad de nuestros propios productos. No es ya que no sabemos á punto fijo la gente que somos, ni el territorio que ocupamos, ni la riqueza que producimos; no es ya la *cantidad* y el número, es la calidad y la variedad lo que desconocemos [*sic*]”. Navarro, que vuelve a citar a Louis Reybaud, compara las 249 recompensas de Viena (35 medallas de progreso, 108 de mérito y 106 diplomas de mérito) con las 58 de París en 1867. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 289-290.

⁷⁷⁹ Henry Morford destacaba las “no menos de 40.000 botellas de los mejores vinos españoles dispuestas a la manera de un monumento morisco que tal vez produciría más chasquidos de labios que ninguna otra exhibición dentro del recinto ferial”. Es curioso que también recurra al estilo oriental para definir el pabellón clasicista de agricultura donde se encontraban, al que define como “de orden medio-morisco”. MORFORD, *op. cit.* (nota 138), 1878, pp. 292. Precisamente, Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923) destacaba los vinos españoles (junto a la exhibición de los ingenieros de caminos y militares), como “lo que está mejor representado”, dentro “del triste papel que hacemos en este certamen” [de 1878] “por culpa de los encargados de representarnos”. Carta de Ricardo Velázquez a Fidel Fita (1835-1918), en Archivo histórico de la provincia de Castilla de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd9b1>

⁷⁸⁰ *Les merveilles...*, *op. cit.* (nota 140), p. 38.

relacionados con el imaginario tradicional y exótico de España. La sección hispana de agricultura presentaba una gran cantidad de productos, siendo no menos llamativa la puesta en escena del conjunto, rodeado por un cancel y presidido por una impresionante portada gótica. De esta manera, el país hacía gala de otro de los estilos representativos de la arquitectura nacional decimonónica –junto al clasicista y al morisco, tal y como se señalará más adelante. En este momento, baste reseñar que la estructura goticista española mereció ser documentada fotográficamente, tal y como se aprecia en la colección de The Free Library of Philadelphia (figs. 88, 89). Asimismo, se reprodujeron productos típicos como el tabaco filipino, las cubas de vino de Jerez, vistas generales y la cabaña de maderas y resinas de la duquesa viuda de Medinaceli (figs. 90, 91, 92, 93).

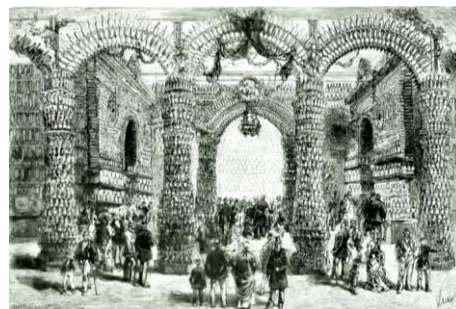


Fig. 87, “Décoration faite au moyen de bouteilles, à l’intérieur de pavillon annexe espagnol, au Champ de Mars”, en *L’Art et l’Industrie de tous les peuples à L’Exposition Universelle de 1878...*, Paris, Librairie Illustrée, s. d., p. 29.

En cuanto a la imagen de los seis barriles de vino que en forma de pirámide dispusieron la Duff, Gordon & Co., de Jerez de la Frontera, es preciso añadir que la producción vitivinícola en el Agricultural Hall llamó la atención por la cantidad y variedad habituales. El Jerez era un vino de reconocido prestigio ya en la época y caldo habitual en las recepciones oficiales de la



Figs. 88 [izqda.] y 89 [dcha.], *Spanish Section-Agricultural Hall*, CEDC c011013; *Agricultural Hall-Spain*, CEDC c021635, ambas en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.

Comisaría Regia española, como la celebrada en el Hotel Continental⁷⁸¹. A él se unía una fuerte carga patriótica y cronistas como Alfredo Escobar no pudieron ocultar su



orgullo pues “el rey de los vinos debía presentarse sobre un trono” haciendo “estremecer de gusto a los aficionados al fruto de Noé”⁷⁸². Sin embargo, tampoco hay que olvidar

que viajeros como Richard Ford dejaron bien claro que “el jerez es un vino extranjero, hecho y consumido por extranjeros”⁷⁸³.

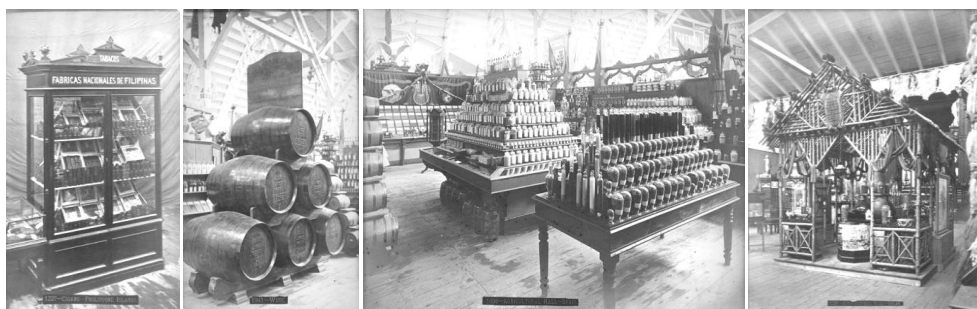
Con respecto a la fotografía que ilustra la imagen de la cabaña que la duquesa viuda de Medinaceli, Ángela Apolonia Pérez de Barradas y Bernuy (1827-1903), mandó erigir a base de troncos y decorada con piñas para la muestra de sustancias resinosas en el palacio de Agricultura, constituyó todo un modelo de cómo había de hacerse una exposición. Según Luis Alfonso, la duquesa era una mujer industriosa, que “con igual acierto ciñe la corona del grande

⁷⁸¹ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), n° XXI, 8 de junio, p. 379.

⁷⁸² ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), n° XXXII, 30 de agosto, p. 126.

⁷⁸³ R. FORD, *Cosas de España (El país de lo imprevisto)*, Madrid, Jiménez Fraud, s. d., p. 286. También dirá que “el jerez no es menos popular en Inglaterra que Murillo, a pesar de las innumerables copias del uno, que pasan por originales, y los toneles del otro, que se venden como si hubieran sido importados de España”. *Ibidem*, p. 258.

de España, que empuña la pluma del administrador, que revisa la maquinaria del fabricante”. Su gusto era discreto y elegante, y había sabido acompañar la instalación de muestras y recipientes de resinas con información topográfica y estadística. Para el cronista español, la duquesa viuda de Medinaceli demostraba que una mujer podía ser algo más que hermosa, elegante, noble y rica, esto es, inteligente, trabajadora y útil⁷⁸⁴. Alfredo Escobar también alabó el patriotismo de la expositora. Esa era la manera de presentarse en una exposición: si el resto de españoles imitara su ejemplo, España brillaría con luz propia en próximos certámenes⁷⁸⁵. La instalación de la duquesa, que fue premiada por el jurado internacional⁷⁸⁶, estaba a la altura de las circunstancias y ejemplificaba cómo muchos otros expositores españoles podían haber concurrido al concurso, contribuyendo a mejorar la imagen del país, por muy modesta que fuese. En cualquier caso, el esfuerzo de la duquesa viuda de Medinaceli se mantenía dentro del ámbito de la agricultura, dominio en el que España no hacía tan mal papel.



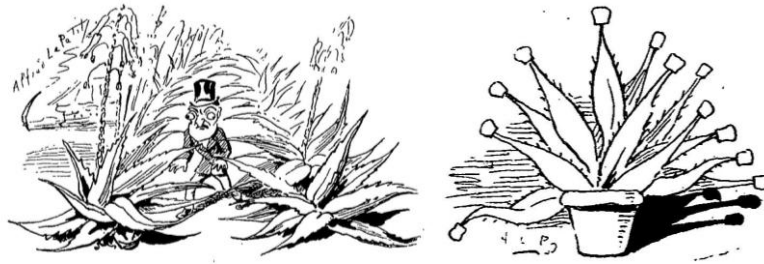
Figs. 90, 91, 92, 93, *Cigars-Philippine Islands*, CEDC c011227; *Wine [exhibit, Duff Gordon-Agricultural Hall]*, CEDC c011941; *Agricultural Hall-Spain*, CEDC c021636; *Agricultural Hall-Spain*, CEDC c021226; todas en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.

Por su parte, la Exposición Universal de París de 1878 nos ha dejado alguna anécdota curiosa fruto del sarcasmo del ya citado Touchatout, según el cual, en la sección de España se habían colocado unos aloes muy hermosos que los hispanos –comenta irónicamente– habían tenido la delicadeza de colocar de manera que los pinchos de sus hojas llegaran a la altura de los ojos de los visitantes. De ahí que recomendase la visita de voluntarios y reservistas que pudieran entrenarse esquivándolos como si de bayonetas se tratase. Mientras, los visitantes libres del servicio, podrían dedicarse dos horas al día a colocar taponos sobre los pinchos. No resultaría más feo pero sí menos peligroso, como ilustran los dibujos de Alfred le Petit (figs. 94, 95).

⁷⁸⁴ ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), pp. 157-158. En la historia de las exposiciones universales, Filadelfia marca un hito en la lucha por el reconocimiento de los derechos de la mujer, construyéndose el *Women's Pavilion* para albergar los productos elaborados por mujeres en distintos lugares del mundo; puesto que en el catálogo no aparece ninguna expositora española, el caso de la duquesa viuda de Medinaceli es significativo al proporcionar un destacado ejemplo de mujer española participante en la exposición. Cfr. *International Exhibition, 1876, Official Catalogue...*, *op. cit.* (nota 205).

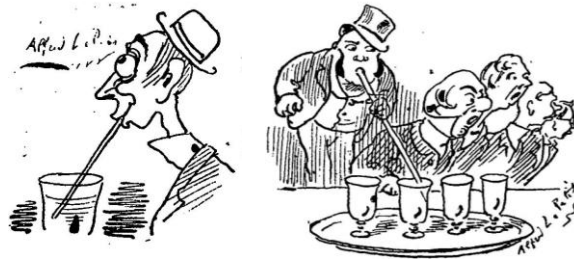
⁷⁸⁵ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), nº XXX, 15 de agosto, p. 94.

⁷⁸⁶ *Expositores de España y sus provincias de Ultramar recompensados en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876, con la relación nominal de los Jueces, informes acordados por el Jurado Internacional y estado demostrativo de las recompensas por grupos y provincias*, Barcelona, Narciso Ramírez y C^a., 1877, pp. 37-38.



Figs. 94, 95, A. le PETIT, *Les aloès de la section espagnole*, en TOUCHATOUT, *Le Trocadéroscope, Revue tintamarresque de l'Exposition Universelle*, París, 1878, pp. 210-211.

En este mismo tono, Touchatout sugería a quienes pasearan por el Trocadero en 1878, pasarse por el café español provistos de largas pajitas con las que sorber en un abrir y cerrar de ojos la limonada helada servida a los clientes –recomendando rellenar las copas de saliva después de vaciadas para evitar ser descubiertos, aunque reconociendo que “no siempre se puede hacer lo que a uno le gustaría”...⁷⁸⁷ (figs. 96, 97).



Figs. 96, 97, A. le PETIT, *La limonade espagnole*, en TOUCHATOUT, *Le Trocadéroscope, Revue tintamarresque de l'Exposition Universelle*, París, 1878, pp. 191-192.

Establecimientos para el refrigerio como el Pabellón de vinos en 1873 o el Restaurante español en 1878 fueron frecuentes en las exposiciones universales decimonónicas: también en 1889 –se hablará más adelante del Pabellón de Sustancias alimenticias y los quioscos de degustación– o en París 1900, donde de los cinco anexos que poseía España entre el Campo de Marte, el Trocadero y la Esplanada de los Inválidos –uno de ellos dedicado a la exposición de minería y metalurgia y otros dos a la de material y procedimientos generales de la mecánica y electricidad–, se contaban la *biscuiterie* y la *cidrerie* españolas. Al margen de este tipo de stand dedicado al saboreo, por lo habitual, la exhibición española se caracterizará por su irregularidad. Así, con respecto al vasto hangar de 30 metros de largo por 20 de ancho construido en el Bois de Vincennes en 1900, el comisario general Alfred Picard reseñaba que aunque “en un primer momento destinado a numerosas exposiciones agrícolas, no albergó en efecto más que una pequeña exposición de viticultura y algunos aparatos de acetileno”⁷⁸⁸.

Igualmente, por cuanto respecta a la exposición de manufacturas industriales, la delegación española va a dejar, por lo general, bastante que desear. Si de la agrícola –que suponía el grueso del total de expositores españoles– se llegaba a criticar la falta de completitud y aderezo, qué podría esperarse de la representación industrial de un país menos avanzado y en el que no existía una mentalidad participativa en este tipo de concursos tan extendida como en otras

⁷⁸⁷ TOUCHATOUT, *op. cit.* (nota 142), pp. 210-211 (aloes españoles) y pp. 191-192 (limonada).

⁷⁸⁸ PICARD, *op. cit.* (nota 293), pp. 96-97.

naciones europeas. Al margen de las particularidades de los departamentos de industria y maquinaria españoles en cada una de las ferias mundiales del siglo XIX, va a llamar especialmente la atención el vínculo comparativo que se establece entre la España del momento y la que en el pasado había llegado a dominar el planeta, así como la visión romántica del país que aflora en algunas de las críticas publicadas por parte de los comentaristas extranjeros. Así pues, en primer lugar y del mismo modo que la abundancia de minerales había hecho a algunos lamentar la pérdida de las colonias, el vacío de la sección industrial invitaba a la reflexión acerca de la decadencia de las grandes civilizaciones –en relación con ese fluir incesante del espíritu *dinámico* de los pueblos–, al mismo tiempo que se marcaban distancias entre las distintas formas de entender la *civilización*:



Fig. 98, “Spain and Portugal”, en *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, From the Originals Painted for H. R. H. Prince Albert by Messrs. Nash, Haghe, and Roberts, R. A.*, Londres, Dickinson Brothers, Her Majesty’s Publishers, 1854, vol. I, XV.

“El inteligente visitante de la sección española en el Palacio de Cristal apenas podía mirar su limitada colección sin algunas tristes reflexiones sobre la mutabilidad de la grandeza humana y la propensión a la decadencia en todos los grandes y poderosos estados. Cuando piensa que los comparativamente insignificantes objetos que estaban dispuestos ‘aquí y allá’ y que sólo servían para revelar la desnudez del país, eran todo lo que podía ser enviado por la gente que derrocó a los grandiosos y gallardos Moros, que colonizó América, que recibió en su regazo todo el oro de México y toda la plata de Perú, que equipó la mundialmente famosa armada, felizmente sin éxito (...); el país de Fernando e Isabel, el reino de Carlos V, el lugar de nacimiento del Cid y de Gonzalo de Córdoba, y la patria de adopción de Colón –qué fácilmente debe rechazar el resultado de la mera gloria militar y las ganancias de la conquista y la rapiña, comparados con el honesto beneficio del comercio legítimo y el aprovechamiento de las energías industriales, ejemplificadas en la trayectoria de nuestro propio feliz país”⁷⁸⁹.

No obstante, el mismo texto reconocía que “aún hay esperanza para España”. De hecho, el francés Adolphe Blanqui se mostraba en cierto modo optimista, considerando que la nación española tenía un gran potencial de desarrollo y que en ella se estaban dando los primeros pasos para seguir con fuerza la senda en pos del *progreso* que ya habían ido trazando las principales potencias de la Revolución industrial⁷⁹⁰. Por otra parte, en volúmenes como el de las *Dickinsons’ Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851* –en el que se reproducía una vista de las secciones hispana y lusa donde aparece una mujer con matilla negra paseando por el recinto (fig. 98)– se dejaba constancia de las alegaciones de algunos españoles, para quienes,

⁷⁸⁹ Tallis’s *History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol I, p. 131.

⁷⁹⁰ “Les économistes français à Londres. Lettres de M. Blanqui de l’Institut. VII”, *op. cit.* (nota 575), p. 73. Análisis que situaba en el mismo plano a España y Turquía y no dejaba de revelar la situación de atraso de un país *en vías de desarrollo*. La receta de Blanqui es aprovechar la riqueza natural del país huyendo del proteccionismo, fuente de contrabando y pobreza industrial. *Ibidem*.

“las manufacturas españolas exhibidas no daban sino una muy incompleta y falsa noción del carácter, la condición y la extensión de su industria, aduciendo como prueba de la negligencia y apatía que debe prevalecer entre las clases industriales de España, el hecho de que la provincia de Cataluña, cuya conexión con lo que ellos llaman la industria del algodón del país representa un capital en edificios y maquinaria de 83.000.000 de francos (£ 3.320.000), no había enviado a la Exposición de Londres ni una única muestra de sus numerosos productos”⁷⁹¹,

Cita interesante por proporcionar el punto de vista de los propios hispanos. No obstante, el argumento anterior pierde su validez en el siguiente párrafo del mismo texto, donde se va a facilitar una explicación de carácter determinista que explicaría a ojos de los anglosajones la incapacidad de los españoles para sobresalir en el terreno de la producción industrial:

“Un escritor inglés aduce las siguientes razones del inadecuado carácter español para el éxito en Agricultura y Manufacturas; dice: ‘Durante la prolongada lucha contra los Moros, un gusto por las aventuras arriesgadas y por un modo de vida irregular y depredador, fue ampliamente difundido por toda la nación; y el descubrimiento y conquista de América, que ocurrió prácticamente al mismo tiempo que el poder de los Moros fue aniquilado por la conquista de Granada, proporcionó un nuevo e ilimitado campo para el ejercicio de los peculiares gustos y talentos formados en las guerras moras. Además de los medios así procurados de conseguir riqueza y distinción por una vía más completa y menos laboriosa aunque más azarosa que la sobria industria, aquellas distinciones honoríficas de las cuales los españoles están extremadamente orgullosos, fueron conferidas sólo a los que siguieron la profesión de las armas y a quienes podían demostrar que sus antepasados no se habían degradado a sí mismos involucrándose en las humillantes tareas de la agricultura, manufacturas y comercio’”⁷⁹².

Una vez más, la presente cita nos sitúa en la encrucijada entre las distintas vicisitudes históricas que marcaron el devenir de la sociedad española y la generalización de una interpretación que, por otra parte, ya en 1851 podría revelar un cierto anacronismo y regusto romántico; además, ¿únicamente en España la nobleza había considerado la actividad manufacturera impropia de su rango?⁷⁹³.

En este sentido, es interesante la referencia que se hace a la sección española en la *Tallis' History and Description of the Crystal Palace...*, según la cual, las producciones típicas de cada región del país venían a demostrar que los españoles no permanecían del todo ociosos. La enumeración, no puede evitar traslucir un sentimiento de atracción por lo exótico que, en el caso de España se materializa en su condición de paraíso, en la belleza de sus mujeres, su tradición oriental, la música de sus guitarras y castañuelas, así como en los majos y sus fatales cuchillos. Es decir, exuberancia, deleite de los sentidos, pasión, muerte y el irresistible condimento de la

⁷⁹¹ *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851...*, *op. cit.* (nota 69), vol. I, XV “Spain and Portugal”.

⁷⁹² *Ibidem*.

⁷⁹³ *Vid.* nota 439. A propósito de la conquista de América por parte de los españoles, ésta llega a ser interpretada de muy diferentes formas durante el Romanticismo. Alfred de Musset (1810-1857) establece incluso un símil entre los primeros días de la relación de dos amantes y la llegada de los españoles al Nuevo Mundo: “Al embarcar prometían a su gobierno seguir instrucciones precisas, traer mapas y civilizar América; pero apenas llegados, el aspecto de un cielo desconocido, un bosque virgen, una mina de oro o de plata les hacían perder la memoria. Siguiendo la novedad olvidaban sus promesas y Europa entera pero a veces descubrían un tesoro: así actúan a veces los amantes”. A. de MUSSET, *El hijo de Tiziano* (1838), Barcelona, Littera, 2001, p. 48.

cultura hispanomusulmana, parecen suponer un valor añadido para la producción industrial española –a excepción de los tejidos catalanes, que llegan a equipararse incluso con los británicos:

“España y Portugal vienen a continuación, sugerentes de cada producto que la tierra esconde en su seno o esparce sobre su superficie, aunque no de los medios por los que su riqueza puede ser aprovechada. Sin embargo, ¿quién podría pensar en España sin evocar los miles de interesantes objetos con los que el bazar del mundo podría ser tachonado? ¿Quién no esperaría de Andalucía especímenes de los abanicos y mantillas que las mujeres usan con tanta destreza, y llevan con tanta gracia; los espléndidos trajes de los *majos*; las guitarras que se encuentran en la mano de cada hombre, y las castañuelas que son tan comunes a ambos sexos? ¿De Valencia –ese verdadero paraíso en la tierra– aquellas curiosas peinetas de plata dorada que adornan a las bellezas valencianas; aquellas sedas y bombasíes que forman parte de su atavío; aquellos hermosos azulejos o baldosas coloreadas, cuyo arte fue legado, con tantos otros secretos, por los Moros? De Granada, y por toda la costa del sur, los ricos mármoles y minerales susceptibles de adoptar toda forma graciosa o propósito de utilidad? ¿De Murcia, el fatal *cuchillo*, y la sedosa manta de vistosas rayas? ¿De Córdoba, la filigrana de plata que aún mantiene su viejo renombre? ¿De Toledo, aquellas maravillosas espadas, forjadas de un acero cuyo temple no tiene igual? ¿De Barcelona, aquellos bienes que (si realmente no vienen de Manchester), pueden avergonzar a las manufacturas de Manchester? En una palabra, ¿quién no esperaría de cada provincia española alguna rica o rara producción que podría demostrar que, donde la naturaleza ha sido tan generosa, el hombre no ha sido completamente improductivo?”⁷⁹⁴.

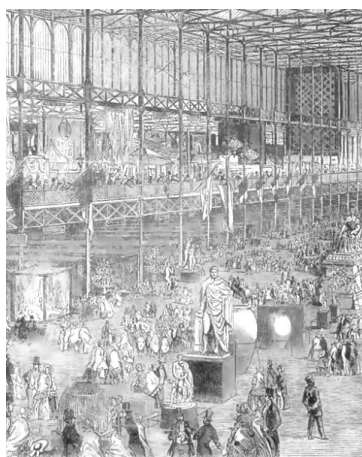
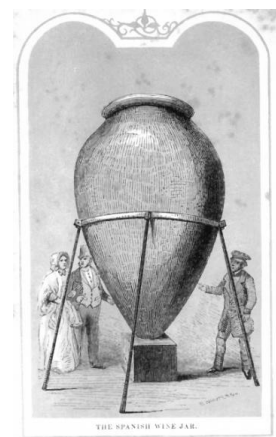


Fig. 99 [arriba dcha.], “The Spanish Wine Jar”, en *Fireside Facts from the Great Exhibition, Being An Amusing Series of Object Lessons on the Food and Clothing of All Nations in the Year 1851*, Londres, Houlston & Stoneman, s.d.; y fig. 100 [izqda.], “The East Nave – Foreign Department– Looking from the South-West of the Transept” (detalle), en *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851*, Londres, W. M. Clark, 1852, p. 120.

En línea con lo anterior, Robert Hunt establecía una interesante asociación entre los recipientes cerámicos que en España se emplean tradicionalmente para contener el agua, el vino o el aceite y el imaginario oriental al que viene estando sometido el país deste tiempo atrás por parte de la mentalidad romántica occidental. En este sentido, no hay que olvidar que una de las atracciones españolas de la feria de 1851 fueron dos tinajas de gran tamaño expuestas en la parte del transepto dedicada a la división extranjera del Palacio de cristal de la exposición de Londres de 1851 (figs. 99, 100). En opinión de

Hunt:

“Las vasijas de vino y aceite proporcionan al joven cierta información sobre ese misterio, el de los ladrones de las *Mil y una noches* y las tinajas de vino”⁷⁹⁵.

El hecho de que en el océano de productos que constituyen las ferias decimonónicas, las publicaciones se vean obligadas a enumerar únicamente los productos más sobresalientes, proporciona una valiosa información que pone de manifiesto la importancia de un *componente visual* que se apoya en distintos

⁷⁹⁴ Tallis’s *History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol I, p. 16.

⁷⁹⁵ HUNT, *op. cit.* (nota 423), p. xv; R. HUNT, *Companion to the Official Catalogue, Synopsis of the Contents of the Great Exhibition of 1851*, 9th enlarged ed., Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons.

elementos como la magnitud, exquisitez, riqueza, tecnología o exotismo del objeto presentado. De esta manera, los comentaristas llevan a cabo una selección ocular que ayuda a establecer las bases en las que se sustenta la configuración de los imaginarios visuales de los diferentes colectivos representados, imaginario que, más allá de limitarse a una mera compilación de imágenes, cristaliza en una serie de premisas de carácter conceptual. Así pues, Hunt, incluye las tinajas españolas entre los productos más llamativos de la exposición, situándolas al mismo nivel, aunque según diferente criterio, que los retratos de sus majestades en porcelana de Sèvres y el costosísimo Koh-i-Noor. De las tinajas dice que enterradas en el suelo hasta su cuello sirven para conservar el vino y el aceite, resaltando especialmente su dimensión, pesadez y material de elaboración⁷⁹⁶. Obviamente, en medio de la celebración del *progreso* universal, un objeto monumental realizado con tierra y cuyo empleo alude a las costumbres tradicionales de una industria básica de primera necesidad no podía dejar de atraer al público y al especialista, aunque sólo fuera por la *rareza* que en sí mismo suponía y por la fascinación que, por las mismas razones, debía provocar en la imaginación del público occidental –en mayor medida en el contexto de España, pues su condición de frontera entre Oriente y Occidente y la vinculación existente entre la cerámica y el mundo árabe podía fácilmente dar lugar a insinuaciones como la apenas citada.

Justamente, acerca del vínculo existente entre la cerámica española y su pasado hispanomusulmán, cabe recordar el ensayo de Charles Laboulaye en el que, de acuerdo con la opinión de Théophile Gautier, se establece una “relación íntima entre las costumbres, las ideas de una nación y los productos de su industria”. Así, Laboulaye cita un fragmento del escritor de Tarbes, según el cual, del mismo modo que, por ejemplo, los jarrones de porcelana chinos tendrían “el aire de honestos mandarines benignamente panzudos”, o las líneas atormentadas y al tiempo fluidas de las porcelanas del tiempo de Voltaire y Madame de Pompadour recordarían “el desorden espiritual, todo el deslumbramiento divertido y fácil del siglo XVIII”,

“España, ¿no traiciona la invasión mora con sus *tinajas*, sus *cántaros*, sus *jarras* y sus *alcarrazas* de tierra porosa donde se encuentra inscrito el trilóbulo árabe?”⁷⁹⁷.

Sea como fuere, las tinajas españolas van a continuar llamando la atención de otros autores durante la Exposición Universal de Londres de 1851, estimulando su imaginación de muy distintas maneras. Así, según Jules Janin, uno de los peligros a evitar dentro del Palacio de cristal era el dejarse apresar –“como en una trampa”– por el atractivo exterior de algunos de los productos expuestos. Al parecer, para Janin, el componente “salvaje” del pueblo podía aflorar fácilmente, dejándose llevar por el brillo y por todo aquello que llama la atención de su mirada⁷⁹⁸. Al contrario, frente a esta tendencia instintiva, el francés defiende que tanto “ánimo y respeto” merece la nación que presenta una “madera grosera” adaptada a su uso cotidiano, como la que exhibe una joya maravillosa “frívolo ornamento de su belleza pasajera”, la cual, seguramente, proporcionará menos servicios que el artificio expuesto por el pueblo primitivo. Y es aquí donde entra en juego la alcarraza española, puesto que para ejemplificar esta idea, Jules Janin compara la obra maestra del orfebre parisino François-Désiré Froment-Meurice (1802-1855), “una mesa de hierro, nielada y cubierta de la ornamentación más exquisita”,

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, p. 71.

⁷⁹⁷ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p. 57, nota 1.

⁷⁹⁸ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 44.

además de dos cofres adornados “con los más ricos esmaltes”, con el ánfora hispana, sobre la que se expresa en los siguientes términos:

“¡Y bien! Me arranco con gusto a la contemplación de ese milagro, para detenerme delante de este gran jarrón de tierra, de una tierra agreste, y me pregunto si no ha sido necesaria tanta voluntad y genio para llegar a este resultado grosero que para cincelar esas delicadas cariátides y esas finas guirnaldas”⁷⁹⁹.

A pesar de que la tinaja resulta claramente beneficiada simplemente por el hecho de ser digna del honor de contraponerse a la obra de un artífice de la reputación de Froment-Meurice, no por ello España abandona el territorio de lo primitivo, lo prístino y lo auténtico. Aún es más, para continuar reforzando el imaginario preexistente de *lo español*, esta idea se amalgama a otro de los clichés habituales del país, como es su vinculación con el universo cervantino y, en concreto, los lugares y personajes protagonistas de *El Quijote de la Mancha*. Al contrario, frente a esta concepción en la que los límites entre lo tradicional y lo literario se diluyen y conforman un único corpus, el orfebre francés recibe el calificativo de “florentino”, atribuyendo una vez más a Francia la condición de heredera del Renacimiento italiano:

“En efecto, mi vieja ánfora, venida directamente del Toboso, la patria de Dulcinea, hete aquí triste y bien pobre, y bien sola, y bien desnuda junto a la obra de nuestro florentino, Froment-Meurice”⁸⁰⁰.

Por cuanto respecta a la tinaja española, los calificativos del francés contribuyen a transmitir una imagen de *lo hispano* que, por ejemplo, elimina cualquier tipo de vinculación de España con un ambiente de mayor esplendor o unas formas artísticas más elevadas que la que muestra el rudimentario útil cerámico, sino que su comentario la encierra en un pasado sobrio, austero, popular y quijotesco. Janin alaba la osadía de la vasija al atravesarse a aparecer en el escenario del “lujo soberano” y el “poderío elegante”⁸⁰¹, pero ésta parece quedar siempre relegada al ámbito de lo vernáculo sazonado con cierta dosis de exotismo para resultar apetecible al gusto romántico. Podría rebatirse que el objeto no puede sugerir mucho más y que, en definitiva, así había sido expuesto por los mismos españoles para representar al país. Sin embargo, no solamente había otros productos hispanos en la exposición de 1851 que gozaron de prestigio por

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 45-46.

⁸⁰⁰ *Ibíd.* No es preciso insistir en la apropiación que Occidente ha hecho del clasicismo a lo largo de la historia como pilar de los valores en que se apoya su identidad y el interés de las distintas naciones que han ostentado la supremacía política por convertirse en legítimas herederas y sucesoras de la Antigüedad grecorromana. De París se dice que desbanca a Roma para convertirse en capital del Arte y, precisamente la Exposición Universal de 1855 celebrada en la capital francesa se fundamentará en las Bellas Artes como elemento diferenciador del espíritu pragmático atribuido a los británicos, resarcándose así Francia de la humillación de no haber sido la primera potencia industrializada en organizar una exposición internacional. Más adelante, la Exposición Universal de Chicago de 1893 sería entendida como una nueva Atenas o nueva Roma en el continente americano. Es evidente que el Arte no suele interesar al poder político más que como elemento de prestigio y propaganda, y en el contexto europeo –y en su ámbito de influencia cultural– ese interés se ha centrado en un Arte clásico cuya racionalidad y belleza arquetípicas han sido reinterpretadas una y otra vez al servicio de una estentórea superioridad occidental. Reinterpretaciones que, obviamente, como señala Odysseas Elýtis (1911-1996), no tienen nada que ver con el sentimiento de *grecidad* del que pretenden imbuirse. Cfr. O. ELÝTIS, *Autorretrato en lenguaje oral*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005.

⁸⁰¹ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 46.

su calidad manufacturera y que podrían haberse comparado –a la inversa– con algún producto básico de carácter funcional presentado por Francia, sino que también, la ambientación histórica en la que gusta de emplazarse al ánfora admitiría muchas variantes. Dentro del exotismo, existen matices en la apreciación de las evocaciones. El carácter popular e irónico del universo cervantino, no conlleva las mismas implicaciones que la fábula de “los ladrones de las mil y una noches” a la que aludía Robert Hunt, ni las que pudiera acarrear, puestos a dejarse llevar por la imaginación, el suponerla formando parte de algún depósito de provisiones de la Alhambra o de alguna fortaleza castellana durante el reinado de Carlos I, lo que quizás conllevaría una imagen de mayor peso cultural o político. En cualquier caso, ¿por qué no contextualizar ese objeto en la España del siglo XIX y valorar su función real sin necesidad de recurrir a la fantasía? Evidentemente, la tinaja española y las sugestivas interpretaciones de los comentaristas británicos y franceses durante la Exposición Universal de Londres de 1851, constituyen un ejemplo excelente que invita a la reflexión sobre el poder de las imágenes y de los imaginarios colectivos a la hora de configurar las identidades de los pueblos. Si por una parte Jules Janin intenta llevar a cabo una valoración objetiva de los productos expuestos al margen de la riqueza de sus materiales, no por ello su elección ni sus apreciaciones dejan de reflejar la interiorización de unas ideas preconcebidas previas de carácter cultural que, a su vez, contribuyen a la consolidación de las mismas u otras nuevas que de ellas puedan derivarse⁸⁰².

Sea como fuere, las vasijas no serán el único producto *genuinamente* hispano que aunará industria y ensoñación romántica. En este sentido, los *Dickinsons' Comprehensive Pictures...* centraron su atención principalmente en una de las manufacturas anteriormente citadas por Tallis: las espadas de la Real fábrica de Toledo, consideradas “sin rival en el mundo” gracias a que en ellas la calidad industrial –su temple y elasticidad– se complementaba con un exquisito gusto decorativo a base de esmaltes y otras técnicas de ornamentación. El espécimen expuesto por el comisario español Manuel de Ysasi (1810-1854) fue reproducido en distintas publicaciones y se destacó habitualmente en las crónicas de la exposición (fig. 101)⁸⁰³.

⁸⁰² No hay que olvidar que, aunque obra de un francés, en el Palacio de Cristal se exponían las joyas de la reina de España, las cuales, como se ha dicho, se convirtieron en una de las principales puntos de referencia para los visitantes que se dejaban llevar por ese instinto primario que Janin ha definido como “salvaje”, es decir, la *atracción del brillo*. También gozaron de renombre la orfebrería y trabajos del metal de españoles como Moratilla, Zuloaga y De Miguel. Si hubieran sido estos objetos de gran precio y valor los elegidos para la comparación, la imagen resultante habría sido completamente diferente. No se quiere decir con esto que la confrontación de Janin no estuviera justificada, mismamente por la proximidad de los dos objetos, sino que simplemente se pretende incidir en el carácter determinante de ciertas elecciones a la hora de configurar los imaginarios colectivos. Se plantea además la siguiente cuestión, en relación con la teoría *orientalista* de Edward Said ¿estaría el juicio de Janin culturalmente predeterminado antes de llevar a cabo su selección? ¿Se habría dejado llevar por unas ideas estereotipadas de *lo francés* y *lo español*, respectivamente? Y, posteriormente, ¿son sus divagaciones poéticas fruto de la búsqueda del arte por el arte o realmente se manifiestan acordes a su propio pensamiento? En cualquier caso, está claro que las referencias al Quijote evidencian la repercusión de la obra de Cervantes en la construcción del imaginario de España en el extranjero, imaginario que se asimila y perpetúa a lo largo del tiempo originando nuevas imágenes que sucesivamente lo actualizan, consolidan y complementan con nuevas interpretaciones. De hecho, las observaciones poéticas de Janin a propósito del ánfora hispana se van a ir retrotrayendo en el tiempo hasta ambientarla en el arcaísmo heleno, haciendo de ella el continente del vino que servía de inspiración a los poetas. Cfr. SAID, *op. cit.* (nota 688), p. 59.

⁸⁰³ *Dickinsons' Comprehensive Pictures...*, *op. cit.* (nota 69), vol. I, XV “Spain and Portugal”.

Así, por ejemplo, la *Illustrated Cyclopedia*... ensalzaba las hermosas espadas enviadas por la India, Turquía, Francia y España, “además de aquellos ejemplares de factura más rudimentaria (*‘more barbarous make’*)”. Por cuanto respecta a las españolas, la *Cyclopedia* aseguraba que “todo el mundo ha oído hablar de las famosas espadas de Toledo”. Precisamente, subrayaba el hecho de que “a

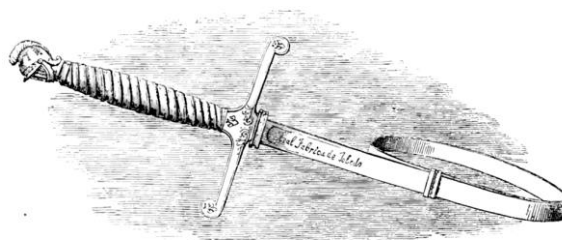


Fig. 101, “Toledo Blade by M. de Ysasi”, en *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851*, Londres, W. M. Clark, 1852, p. 40.

diferencia de muchas otras ramas del arte industrial en España, la manufactura de las espadas no ha languidecido”, sino que continuaba siendo tan buena, si no mejor, que las de cualquier otro periodo anterior. Evidentemente, los especímenes que resultaban más atractivos a la crítica foránea del momento eran aquellas espadas que se podían enrollar en un anillo circular dentro de su funda con forma de serpiente. Estos eran definidos como “milagros de excelente temple, buen acero y talento artístico, así como las espadas de caballería, que se sitúan más allá de todo elogio”. Para no dejar de lado el componente exótico asociado a *lo español*, y confirmando la sospecha de que estas armas proyectaban la imagen de una España tradicional, romántica y anacrónica, en el citado texto se lamenta que no se hubiera expuesto un ejemplo de las espadas empleadas por los toreros, interesantes por su peculiar forma y elaboración general⁸⁰⁴.

Las armas de la Real fábrica toledana también fueron asociadas a la inestabilidad política del país. Como también dijo Adolphe Blanqui,

“(...) su colección de armas, que basta para probar de qué son capaces en este género. ¡Haga el cielo que tengan que emplear su hierro en otra cosa! Este hierro es verdaderamente excelente y puede ir a la par con el de Suecia”⁸⁰⁵.

Las espadas de Toledo continuaron llamando la atención en la Exposición Universal de Londres de 1862. Nuevamente su gran flexibilidad atrajo a los comentaristas británicos, que las destacaron entre las curiosidades de la exposición. A pesar de todo, el *Cassell’s Illustrated Exhibitor*... comenta de ellas que “entre las más manufacturas españolas más novedosas están colocados algunos especímenes de una de las más viejas”, lo que confirma la imagen tradicional que las armas toledanas proyectaban en el extranjero⁸⁰⁶. Imagen que, en ocasiones, era la que

⁸⁰⁴ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopedia*... *op. cit.* (nota 21), p. 343. No será ésta la única referencia a las espadas toledanas en la citada *Cyclopedia*. El texto es similar –en parte repetido– al que aparece en los *Dickinsons’ Comprehensive Pictures*...: se destaca el temple y flexibilidad del acero de Toledo, “sin rival en el mundo”, desde el momento en que la manufactura de Damasco está ya extinguida. La capacidad de enrollarse como una serpiente, para enderezarse como una flecha inmediatamente desenvainada, llamaba la atención de la crítica, además de su formidable aspecto brillante a la luz del sol. *Ibidem*, p. 40. Robert Hunt las calificó como “las más interesantes entre las más atractivas de los muchas muestras de armas en la Exposición”. En su opinión, “algunas de las expuestas hacen gala de la perfección atribuida a la Real Fábrica de Toledo”. HUNT, *op. cit.* (nota 423), p. xv.

⁸⁰⁵ “Les économistes français à Londres. Lettres de M. Blanqui... VII”, *op. cit.* (nota 575), p. 73.

⁸⁰⁶ “Curiosities in the Exhibition”, en *Cassell’s Illustrated Exhibitor*..., *op. cit.* (nota 427), p. 130 [Texto original: “Toledo Blades. –Among the newest of Spanish manufactures are placed some

buscaban algunos foráneos en la sección española. En su informe sobre la exposición de la Historia del trabajo en la Exposición Universal de París de 1867, Edmond du Sommerard, miembro de la Comisión imperial de Monumentos históricos de Francia, lamentaba la ausencia de ejemplos representativos de esta industria toledana procedentes de la época medieval y renacentista, a excepción de la Espada del Cid Campeador, que sí se expuso –y que reforzaría la ligazón del país con la época de la Reconquista⁸⁰⁷. Sí que estuvieron representados en dicho certamen parisino los ejemplares más contemporáneos de la Real fábrica de Toledo, según se desprende de los informes de los artesanos británicos que viajaron a París en ese año de 1867, quienes destacarán su excelencia, aunque dejando constancia de su menor fama en comparación con las de Damasco, así como de la competencia ejercida por Sheffield⁸⁰⁸.

Junto a estas espadas, las armas de fuego expuestas por Eusebio Zuloaga (1808-1898) también van a sobresalir en el Palacio de cristal, debido a su exquisita decoración y el dominio de la técnica del damasquinado. Además de la excelencia de su producción –cuya técnica estrechamente vinculada al mundo islámico también contribuirá a consolidar el imaginario romántico español– y de la controversia que supone su presencia en el *templo de la paz*, la obra de Zuloaga interesa en este momento como ejemplo de industria de éxito y de prestigio –lo que tampoco deja de contribuir a la génesis de la identidad nacional. Con sede en Madrid y Éibar, de esta última se especifica que, creada hacía cinco años, contaba ya con treinta empleados⁸⁰⁹.

A este respecto, cabe reseñar que, en los certámenes decimonónicos, la descripción de las empresas y factorías, facilitando todo tipo de datos con respecto a sus recursos, procedimientos y trabajadores, constituirá un medio habitual de las propias industrias y naciones para proyectar una imagen de poder y prestigio. Desde los paneles explicativos en el recinto expositivo, hasta los catálogos y folletos publicitarios suministrados al público, pasando por las ilustraciones y fotografías de sus edificios e instalaciones, las grandes fábricas alardearán y rivalizarán por disponer de la más avanzada maquinaria, consumir el mayor número de caballos de vapor y poseer la plantilla de empleados más numerosa. Las industrias españolas –aunque en este caso a escala más reducida– no escapan a esta tendencia propia de un mundo en el que la competencia comercial comienza a expandirse sin freno a lo largo y ancho del planeta⁸¹⁰. Además de la firma

specimens of one of the oldest. Here is a splendid assortment of the famous ‘old Toledos’, one of which is shown bent into a circle. So strong and stout –so supple and pliable –enriched with glittering hilts, and bearing ornamental tracery upon their bright blue blades –these swords are really very beautiful objects”].

⁸⁰⁷ SOMMERARD, *op. cit.* (nota 317), pp. 213-214 [Texto original: “(...) notre attente a été trompée; un seul monument rappelle la splendeur du passé: c’est l’épée exposée avec une cotte de mailles, et que l’on regarde comme l’épée du Cid: Espada Valenciana del Cid Campeador, –dit l’inscription, –fui encontrada con este Camison de mallas en un sepulcro de un convento de la Ciudad de Burgos el ano de 1838 (*sic*)”].

⁸⁰⁸ J. WILSON, “Cutlery”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte I, p. 53.

⁸⁰⁹ *Catalogue of the Spanish Productions Sent to the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 159), p. 42.

⁸¹⁰ Especialmente en el caso de las catalanas. Véase, por ejemplo, *Cataluña en la Exposición universal de París 1867. Catálogo detallado de los productos que los expositores de las cuatro provincias catalanas han remitido a la citada Exposición con un itinerario descriptivo del viaje a París y una guía de la capital de Francia, indispensables uno y otra a cuantas personas vayan a visitar la Exposición*, Barcelona, Luis Tasso, 1867. Este volumen independiente se justificaba así: “Este catálogo no tiene otro objeto que proporcionar honra y provecho á nuestro país. Honra, porque separada Cataluña del resto de la

de Eusebio Zuloaga, también se alabará el establecimiento del madrileño Tomás de Miguel⁸¹¹, expositor de armazones de cama en el Palacio de cristal de 1851, para el que se decía trabajaban más de doscientos empleados⁸¹². En cuanto a la proyección de una imagen de desarrollo industrial en España, De Miguel encarnaba, pues, el ideal de artista-científico-empresario de una época positivista y liberal:

“Tomás de Miguel no sólo fue uno de los Cerrajeros más notables del Madrid isabelino, sino que perteneció a esa serie de personajes que con gran empuje y fuerza emprendedora estaban formando un nuevo país. A otra escala que hombres como José de Salamanca o Miguel Heredia, se convirtió, sin embargo, en un gran empresario, en el que se unieron el espíritu artístico y el afán científico e innovador”⁸¹³.

Retomando el tema de la exposición de manufacturas y en relación con la industria textil, no todo fueron críticas, sino que algunas publicaciones destacaron la calidad de algunos de sus expositores a pesar de su escasez. Así, George Wallis –director de la Government School of Art de Birmingham y Deputy Commissioner de jurados en la *Great Exhibition* de 1851– aseguraba en 1855 que “probablemente la perfección de cierto tipo de encaje nunca se ilustró de forma más completa”, destacando en parte la “gran belleza y pureza de diseño” de sus mantillas – prenda que, sin duda, contribuía a la configuración del imaginario tradicional español, en general, y de la mujer hispana, en particular⁸¹⁴. Según Wallis, los ejemplares habían sido

exposicion española, representa mejor papel que en el catálogo publicado por la comision imperial en que se halla confundida con las demas provincias de España que no han expuesto, de mucho, tantos productos como los expositores catalanes, y provecho para estos porque por el sistema detallado que se sigue en este catálogo, se puede apreciar mejor, no solo todos los productos que Cataluña ha remitido, sino la importancia del establecimiento de cada expositor y los productos que en él se obtienen [*sic*]. Ídem, p. 3.

⁸¹¹ Tomás de Miguel fue el último Maestro Herrero y Cerrajero del Ayuntamiento de Madrid. Conocido como “el Vizcaíno”, en razón de su lugar de proveniencia, comienza a trabajar en la capital en 1833. “En 1844 compró un terreno en la calle de San Gregorio nº 8, donde levantó de nueva planta un ‘magnífico y espacioso local’ de 12.000 pies cuadrados. El taller estaba provisto de una completa maquinaria, teniendo en continuo funcionamiento seis fraguas, dos tornos grandes de abrir husillos, volates y otras máquinas. En él se fabricaban toda clase de obras de cerrajería y herrería, balcones, rejas, muebles de hierro, camas de hierro y bronce, máquinas, bombas, prensas de diversas clases, cilindros, espolines, estribos, husillos, etc. Poseía, además, un almacén en la calle de Alcalá nº 61, donde se guardaba un completo muestrario de su obra”. M^a. R. CERVERA, “Maestros herreros y cerrajeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XIX”, en *Villa de Madrid*, año XXVII (1989-III), nº 101, p. 9. Este taller de herrería, cerrajería y construcción de máquinas de la calle San Gregorio es destacado por Madoz en 1846. Cfr. L. F. MAZADIEGO MARTÍNEZ y O. PUCHE RIART, “Herreros y herradores en la provincia de Madrid: Breve bosquejo histórico”, en *Archaia*, 2 (2002), p. 75.

⁸¹² *Catalogue of the Spanish Productions Sent to the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 159), pp. 47-48.

⁸¹³ CERVERA, *op. cit.* (nota 811), p. 8. También merece destacarse el nombre de Francisco Amorós, fabricante de mesas de billas y ebanista de la Real Casa que llega a escribir su propia breve historia de las exposiciones internacionales proporcionando todo tipo de datos sobre su producción y recompensas. F. AMORÓS, *Resumen histórico de las exposiciones y Memoria descriptiva de la fabricación de la mesa de billar, presentada a la Exposición de París de 1867*, Barcelona, Narciso Ramírez y Compañía, 1868.

⁸¹⁴ WALLIS, *op. cit.* (nota 339), p. v [Texto original: “Probably the perfection of a certain class of lace was never more fully illustrated than in the comparatively small display of Spain”].

“cuidadosamente seleccionados” y expuestos de “forma tan sencilla y nada ostentosa” entre otras cosas para “sugerir la idea de haber establecido justamente el principio según el cual el encaje español debe ser producido, sin ninguna tentación que pueda inducirles a especular con meras novedades, lo que podría resultar en algo incongruente o menos bello y completo que aquello que con justicia han alcanzado y con lo que han tenido el buen sentido, si no el gusto, de quedar satisfechos”⁸¹⁵. Buen ejemplo el de los españoles que, en opinión de Wallis y a este respecto, deberían convertirse en modelo a seguir por el resto de fabricantes extranjeros. En cualquier caso, la que sin duda es una buena crítica para la no muy abundante exposición industrial hispana en la exposición de París en 1855, no deja por otra parte de reincidir en el estereotipo folclórico de *lo español* y en la idea de su eterna inmutabilidad, tanto por las prendas seleccionadas como por la persistencia de los procedimientos empleados en su fabricación.

En esta línea, en 1862 los encajes de la casa Margarit de Barcelona merecieron su reproducción gráfica en el volumen de obras maestras de las artes industriales realizado por el arquitecto J. B. Waring (1823-1875) donde, además, se elogiaba el trabajo de la firma del también barcelonés José Fiter, especificando que la producción española de encajes se concentraba principalmente en la capital catalana ocupando a 20.000 personas⁸¹⁶ (fig. 102).

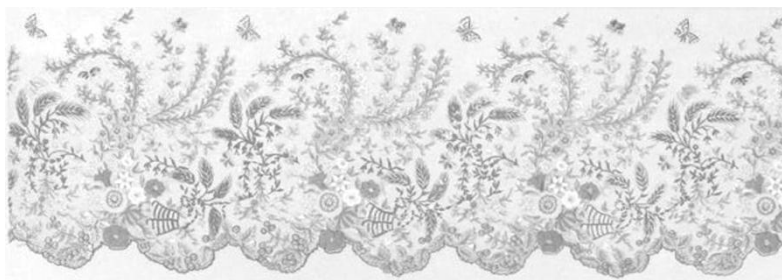


Fig. 102, “Spanish Lace”, en J. B. WARING, *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, Londres, Day & Son, 1863, vol. III, lámina 242.

Frente a la idea que sume una y otra vez a España en un perpetuo letargo del que parece no poder ni querer despertar nunca, las exposiciones universales decimonónicas también proporcionaron otras noticias que demuestran que –si es preciso aceptar que tecnología de vanguardia equivale a *modernidad*– también en el país ibérico se estaban llevando a cabo importantes obras de infraestructuras que hacían uso de los últimos procedimientos en materia industrial –eso sí, empleando en la mayor parte de las ocasiones material o capital extranjero. Tal y como señala la *Visite à l’Exposition Universelle de Paris...*, “la obligación de hacerse suministrar de Francia o Inglaterra hasta las máquinas más pequeñas es una de las características más chocantes de la industria española”⁸¹⁷. Este es el caso de la tubería de conducción de agua de no menos de 92 centímetros de diámetro destinada a la canalización de la villa de Madrid y que Boignues et C^{ie} exponía en la sección francesa de 1855. Como indica la citada fuente, a pesar de que una parte notable de la canalización se ejecutaba en las fábricas del país, la falta de

⁸¹⁵ *Ibíd.*, pp. v-vi.

⁸¹⁶ J. B. WARING, *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, Londres, Day & Son, 1863, vol. III, lámina 242.

⁸¹⁷ TRESCA (dir.), *op. cit.* (nota 425), p. 151.

herramientas y experiencia permitía a Inglaterra hacer entregas a pie de obra a mejor precio que si hubieran sido realizadas en el mismo lugar⁸¹⁸.

Por otra parte, el informe del jurado de la misma exposición, proporciona información sobre la presentación fuera de concurso de una máquina de vapor de la casa Creuzot, destinada “a un servicio de viajeros sobre el Ebro, en España”. De manera que, aunque procedente de una empresa foránea, da una idea de la progresiva modernización técnica que se está produciendo en el país ibérico, contrarrestando la imagen tradicional que de él existía en el exterior⁸¹⁹.

Además, otra prueba de dicha *modernización* fue la construcción del ferrocarril Tudela-Bilbao, del que la maqueta de una parte del trazado fue expuesta y premiada en Londres en 1862. En esta ocasión, tampoco España podía arrogarse la autoría de un proyecto que quedaba en manos foráneas pero, al menos, la obra implicaba una idea totalmente opuesta a la que tradicionalmente se proyectaba de las infraestructuras del país, constituyendo una amenaza al inmovilismo que aferraba a España en un pasado romántico, y evidenciando la compleja realidad de la nación en sus múltiples manifestaciones. Que el proyecto suponía un honor compartido para Gran Bretaña y España queda claro en la crónica de *The Illustrated Record*...:

“Mientras este trabajo encontró correctamente su modelo en nuestra sección británica –donde se expuso como un enorgullecido trofeo de habilidad ingenieril inglesa– también, para honra de los comerciantes y ciudadanos de Bilbao y de los habitantes de las ciudades de la línea del ferrocarril, es apoyado por sus amigos y compatriotas de La Habana e Inglaterra; y ellos son, probablemente, los únicos suscriptores de esta muy enérgica empresa”⁸²⁰.

El “hermoso y preciso modelo” medía más de seis metros de longitud y superaba los tres y medio en anchura. Del proyecto se destacó su complejo trazado a través de las provincias vascas

⁸¹⁸ *Ibíd.* La dependencia española se pone de manifiesto en el informe del cónsul Williams, titulado “El estado actual de Sevilla” y publicado en el diario de la Royal Society of Arts en 1862. Según el cónsul británico, el Guadalquivir disponía de la suficiente profundidad para ser navegable aunque el abandono había permitido la formación de bancos de arena que dificultaban el tráfico fluvial, obligando a aligerar los navíos antes de llegar a la ciudad. A esto se sumaba la insuficiencia del embarcadero que en muchos casos hacía necesario cargar la mercancía a lo largo de las márgenes del río. Según el informe, el gobierno español había puesto en marcha proyectos para subsanar ambos inconvenientes, pero la máquina de drenaje había tenido que ser traída de Gran Bretaña. Incluso el abastecimiento local de carbón era insuficiente y debía ser importado de las islas. “Extracts from the Reports of H. R. M. Consuls: The Present State of Seville”, en *The Journal of the Society of Arts*..., *op. cit.* (nota 93), pp. 117-118. Sea como fuere, era evidente que, al mismo tiempo, se estaban construyendo nuevos edificios y se estaban llevando a cabo mejoras que amenazaban con hacer desaparecer el aspecto “moro” de la ciudad. *Ibíd.*, p. 118 [Texto original: “(...) the place is fast losing its Moorish character owing to the many new buildings and improvements”]. Entre otros establecimientos gubernamentales, el informe cita la armería, el arsenal militar, la tabacalera, la casa de la moneda y los archivos de indias.

⁸¹⁹ *Rapports du jury mixte international*..., *op. cit.* (nota 14), p. 194 [Texto original: “Tout le monde a remarqué la machine de 80 chevaux exposée par M. Scheneider; l’œil est presque effrayé de la légèreté de cette machine (...). Cette machine, destinée à un service de voyageurs sur l’Èbre, en Espagne (...)”].

⁸²⁰ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 46.

a una altura de alrededor de 650 metros sobre el nivel del mar hasta llegar a Castejón, entre Alfaro y Tudela, desde donde otras líneas se dirigían a Madrid, Barcelona y Pamplona⁸²¹.

Además, en esa misma exposición de Londres de 1862, fue premiado el proyecto de Rennie & Sons que representaba el muelle flotante de hierro forjado que la compañía estaba construyendo para el gobierno español y que fue recompensado por el jurado⁸²².

Precisamente, acerca del estado de desarrollo español, un informe de los cónsules británicos publicado en el diario de la Society of Arts en ese mismo año de 1862, presentaba un estudio de la riqueza de San Sebastián y Santander. El texto incidía en las mismas cuestiones, principalmente la riqueza natural del país y la dependencia técnica del extranjero⁸²³. Sin embargo, a pesar del retraso tecnológico, se proyectaba una imagen distinta de un país que vive un presente y se muestra permeable a la influencia exterior, sirviendo de complemento de esta manera a la visión exótica de la España tradicional. Además, se elogiaba la manufactura de las armas de fuego y otros trabajos en hierro realizados en Guipúzcoa⁸²⁴. También de Santander se decía que su faro en el Cabo Mayor se basaba en “uno de los más recientes y mejorados sistemas de invención moderna” y que otro faro más estaba en proceso de construcción. Al mismo tiempo, se daba cuenta de la actividad ingenieril que se estaba desarrollando en el puerto, limpiándolo y construyendo un nuevo espigón, así como de los avances en la construcción de la línea de ferrocarril Santander-Reinosa⁸²⁵. Por cuanto respecta al comercio, se subrayaba el intercambio mercantil con la isla de Cuba, pero también la importación de bienes y maquinaria de los puertos de Bayona, Nantes, Liverpool, Southampton y Hamburgo⁸²⁶.

No obstante y con respecto a los expositores propiamente españoles, uno de los referentes industriales que mejor parece proyectar una idea de desarrollo tecnológico en el contexto de las

⁸²¹ *Ibidem*. También se refieren al proyecto, TRESCA, *op. cit.* (nota 94), p. 21 [Texto original: “Les canons Armstrong et Whitworth, les vaisseaux blindés de toutes sortes, parmi lesquels un modèle du *Warrior*, le modèle du *graving-dock* de M. Clarke, celui du chemin de fer de Bilbao, par M. Vignoles, sont les faits les plus considérables des classes 10 à 15”]; y Mc DERMOTT, *op. cit.* (nota 389), p. 69 [Texto original: “Mr. Vignoles’s large models and drawings of the Tudela and Bilbao Railway across the chain of the Cantabrian Pyrenees, through the Basque Provinces, is remarkable for the sharpness and number of its curves; the minimum being 307 yards, and the steepest gradient one in seventy”].

⁸²² SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 45 [Texto original: “(...) that of Rennie & Sons, representing the large wrought iron floating dock they are constructing for the Spanish government. It is 350 feet long, 150 feet wide, and 37 ½ high, and will draw, when the largest vessels are in it, about 10 feet of water. The dock is divided into compartments, and is emptied by means of pumps, worked by a steam-engine placed on the floating dock, which can be lowered or raised, as may be required, by admitting or pumping out the water”] y p. 211 [Texto original: “One of the most important awards was to G. Rennie and Son, for a floating dock, executed for the Spanish government”].

⁸²³ En Guipúzcoa, a pesar de su riqueza mineral, muchas minas permanecen sin explotar a causa de la carestía del transporte. “Extract from the reports of H.B.M. Consuls”, *op. cit.* (nota 346), p. 482. Lo mismo sucede con el traslado de la harina que desde Castilla se lleva a Santander. *Ibidem*, pp. 182-183.

⁸²⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 183.

exposiciones universales es la exhibición de armamento de la Real fábrica de Trubia. Ya en 1851, había dado muestras de su adelanto enviando al Palacio de cristal cuatro litografías que ilustraban diferentes partes de su edificio e instalaciones –además de los ya mencionados bustos de los reyes españoles. Las muestras impresas, que “evidenciaban el éxito obtenido gracias a la prensa litográfica en ella establecida”, se vendían a tres reales⁸²⁷. Al margen de la proyección de una idea de mayor *modernidad* por medio del envío de sus mismos productos, la presencia de las estampas de las propias instalaciones en el recinto expositivo –costumbre muy frecuente en el ámbito las exposiciones universales desde su inicio y paulatinamente reforzada por la presencia de la fotografía– ayuda a comprender la importancia que adquiere en este contexto la imagen como medio de ejemplificación visual no exento de toda una serie de connotaciones y significados de gran trascendencia a la hora de generar identidades e imaginarios colectivos.

La exposición de la fábrica de Trubia continuó despertando el interés de los industriales extranjeros en exposiciones posteriores. En 1867, se destacaba en el informe del jurado internacional, como institución donde “se han introducido todos los perfeccionamientos sancionados por la práctica y por la ciencia” y de la que se ensalza “la superioridad bien reconocida de todos sus productos”⁸²⁸.

Que España siempre contó con sus propias bazas dentro del sector de la siderurgia lo sigue poniendo de manifiesto el mismo informe del jurado, donde se destacan otras industrias como la de Pedroso, primera en España que había adoptado los hornos regeneradores de Siemens y donde se iba a introducir maquinaria Bessemer⁸²⁹. Además, se hablaba de las forjas catalanas, la de la Felguera, otras bilbaínas, y las de Málaga y la Concepción⁸³⁰. Por otro lado, la Compañía minera metalúrgica asturiana de Mieres ya había sido recompensada en 1855 con una mención honorífica por sus hierros y trabajos de fundición. Y aún hubo muchas otras, como la Compañía asturiana de Guipúzcoa. Sea como fuere, es importante tener en cuenta estas noticias que hablan de una España que, aunque no tan desarrollada como las principales potencias industriales, no por ello era absolutamente ajena al avance tecnológico; idea que difería totalmente de la de un país tradicional que permanecía aislado y detenido en un tiempo pretérito, tal y como pretendía la ensoñación romántica.

Otros testimonios del momento, como el de Edmond About, proyectan la imagen positiva de una España que progresa una vez superadas las tres “plagas” de su historia que, en opinión de este autor, fueron Felipe II, la conquista de América y el tribunal de la Inquisición:

“Que España progrese, es algo que nadie intentará contestar. La Exposición de la industria lo prueba bien; y la Exposición de bellas artes no desmiente el testimonio de su vecina. La conquista de América, la inquisición y Felipe II, tres grandes calamidades, han hecho un mal a España que tal vez no es irreparable.

⁸²⁷ *Catalogue of the Spanish Productions Sent to the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 159), p. 51 [Texto original: “Four lithographic prints, made in the manufactory of Trubia, representing some parts of the building, water-wheel, &c. These samples show the success obtained by the lithographic press established in the said factory. Price, 3 reals, (7 ½ d.) each”].

⁸²⁸ CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol. I, Groupe I, classes 1 à 5, pp. 449-450.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 449.

⁸³⁰ *Ibidem*, pp. 532-533.

Felipe II está muerto, América es libre, y la inquisición ha apagado su fuego. La nación comienza a remontar el curso de los siglos y a reencontrar su antiguo esplendor. No es imposible que lo recupere”⁸³¹.

No obstante, además de poder alcanzar un mayor desarrollo industrial, era urgente acabar con la falsa idea de que los productos expuestos habían de responder únicamente a los más altos estándares de calidad o suponer una revolucionaria innovación en el mercado. Así, de la ausencia de expositores españoles en las clases de maquinaria y manufacturas, diría Carreras:

“Nada tiene esto de extraño respecto de una parte de los artículos mencionados, si se considera cuan atrasados estamos en ellos; pero ¿por qué no haber espuesto, por ejemplo, algunos carruages de nuestros talleres de Madrid, Vitoria, Barcelona y Valencia; algunos planos arquitectónicos y de carreteras; algunos modelos de buques, de nuestros arsenales; jarcias y velámenes de El Ferrol, La Coruña y otros puntos; pieles de nuestros animales montaraces; platería de Madrid, Córdoba y Sevilla; cristalería de Aranjuez, Málaga, Provincias Vascongadas, etc. etc.? [sic]”⁸³².

Y es que, como el propio Mariano Carreras y González aseveraba,

“(…) conviene desvanecer aquí un error muy acreditado en España. Créese entre nosotros que solo debe enviarse á las esposiciones de la industria los frutos raros de la tierra, las creaciones mas difíciles ó mas preciosas del trabajo humano; considéranse estos concursos como una especie de *Museos de curiosidades*, y no se advierte que no hay objeto alguno por ordinario y grosero que parezca que no sea susceptible de alguna aplicacion útil á los ojos de la ciencia, que no sirva para satisfacer una necesidad del hombre ó llenar un vacío en sus eternas é incesantes aspiraciones; no se echa de ver, por otra parte, que no existe un artículo agrícola ó manufacturado, que posean todas las regiones del Globo, y no sea objeto de curiosidad y aun de asombro para algunas de ellas [sic]”⁸³³.

En semejantes términos ya se había expresado Ramón de la Sagra, comisario español en la Exposición Universal de Londres en 1851, cuando indicaba que habían de enviarse no sólo los productos “más aventajados” sino también los “comunes”, que se resienten del,

“(…) poco aprecio que suele darse á todo aquello que, por ser comun y natural, parece inherente á las condiciones de la localidad y del clima; sin reflexionar que esta misma circunstancia, constituyendo una especie de espontaneidad de produccion, acrecienta su mérito. Quizás un juicio igualmente equivocado sobre el valor de los artefactos comunes de los pueblos, retrajo algunos de enviar á Londres muestras de los que desde tiempo inmemorial fabrican, resultando de este desden un vacío lamentable en los medios de apreciacion para el hombre estudioso; pues justamente esas industrias indígenas y como locales, son las que mejores datos suministran para conocer exactamente las condiciones características del trabajo en cada pueblo [sic]”⁸³⁴.

A este respecto, los cronistas y críticos españoles intentarán concienciar a los expositores nacionales certamen tras certamen de que sus artículos no sufrirían ninguna humillación en el concurso, sino que al margen de la innovación y la calidad, lo que importaba era dar idea del carácter emprendedor del país e intentar establecer el mayor número de relaciones comerciales posible. Es más, en numerosas ocasiones, los comentaristas hispanos criticaron esta desgana y

⁸³¹ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 61.

⁸³² CARRERAS y GONZÁLEZ, *op. cit.* (nota 471), pp. 12-13.

⁸³³ *Ibíd.*, pp. 9-10.

⁸³⁴ De la SAGRA, *op. cit.* (nota 24), pp. xvii-xviii.

falta de iniciativa, llegando a acusar a los locales de falta de patriotismo⁸³⁵ –lo que da una idea de la importancia de la participación en las ferias decimonónicas a la hora de proyectar una determinada imagen nacional⁸³⁶. Probablemente, lo que dejaban traslucir las ausencias o la incuria que demostraban los expositores a la hora de exhibir sus productos era lo que también Castro y Serrano consideraba como falta de un hábito industrial, propio de un país menos desarrollado, con menor nivel cultural y menores inquietudes hacia, por ejemplo, el viaje⁸³⁷.

Hablando de hacer una exposición “completa”, es preciso tener en cuenta la *mentalidad expositiva* que se generó en Gran Bretaña desde un primer momento en la historia de este fenómeno. Con motivo de la Exposición Universal de París de 1855, el Capitán Owen, en nombre del Board of Trade Department of Science and Art, enviaba a los secretarios de los comités locales del país una copia de la circular que la Comisión imperial francesa había distribuido entre sus nacionales expresando la necesidad de “sólo admitir a la Exposición aquellos artículos que dieran crédito a la industria francesa”. Entre las características que los productos debían presentar se encontraban la baratura, la utilidad, el carácter novedoso de la aplicación, la superioridad en gusto y ejecución y la importancia de la manufactura productiva⁸³⁸. Sin embargo, Owen daba instrucciones de que, a la hora de seleccionar los productos británicos, se tuviera en cuenta que la Exposición iba a tener lugar en un país extranjero donde las manufacturas de Gran Bretaña aún eran en gran medida desconocidas por la población autóctona:

⁸³⁵ “(...) y cuando unos y otros contribuyen á que su ausencia y rebeldía redunde en menoscabo del brillo de su patria, se hacen reos inocentes pero penables del delito de antoponer susceptibilidades privadas y opiniones exclusivas á la opinión y susceptibilidad del país en cuyo seno viven y á cuya sombra se enriquecen [*sic*]”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 182.

⁸³⁶ Con motivo de la Exposición Universal de Viena de 1873 –cuando el país, debido a su complicada situación interna, tuvo que hacer frente a grandes dificultades para poder participar en el concurso–, Navarro aseveraba que “La ausencia de España en este certamen universal, nos hubiera valido el dictado de *salvajes de Europa*”. El debate se plantea en los siguientes términos: Si España se presenta, se percibirá la perturbación que sufre, pero si no acude, se exagerará la gravedad de su estado. La decisión se vota finalmente a mediados de marzo en las Cortes, cuarenta días antes de la inauguración, y la comisaría se elige a finales de mes. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. v. Tal vez Castro y Serrano no estuviera tan de acuerdo con el hecho de que todo pudiera valer, aunque en el caso de Viena las circunstancias eran excepcionales. Sea como fuere, Castro sentenciaba acerca de la participación de España en París 1867: “-¿Cuáles son los deberes de España con respecto á la Exposicion universal de París de 1867? ‘*Ir bien ó no ir*’ [*sic*]”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 179.

⁸³⁷ “(...) nuestros expositores é industriales: ellos parece que caminan á remolque por la senda de ese progreso nuevo que se simboliza en las exposiciones universales, encerrándose en un desden reprensible ó en una soberbia injustificable. Exhiben mal una vez, se les advierten los errores de su conducta, y á la ocasion inmediata exhiben mucho peor. Esto consiste en que la gran mayoría de nuestros productores no viajan, no ven, y carecen por lo tanto de hábitos industriales [*sic*]”. CASTRO, *op. cit.* (nota 392), p. 177. Peregrín García Cadena (1823-1882) achacaba la indolencia del español –en línea con el espíritu del liberalismo– a la renuncia a la iniciativa propia en pro de la tutela política y económica, viendo en el tipo nacional a un “mozo de carga” que intentando dormir la siesta a la sombra del Congreso, vocifera a las moscas que le importunan sin molestarse a espantarlas con los brazos. P. GARCÍA CADENA, “Revista general”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº VI, 8 de febrero, p. 82.

⁸³⁸ “French Universal Exhibition of 1855”, en *The Art Journal 1855*, *op. cit.* (nota 604), p. 16.

“No es por tanto necesario que el progreso deba ser el único rasgo distintivo del departamento británico de la exposición, sino más bien la completitud en todos sus detalles, incluso los más humildes; y en la consideración de las muchas ramas de la industria, los comités locales apenas pueden equivocarse siguiendo el veredicto ya pronunciado por el público, en la forma de una amplia y continuada demanda; mientras ellos, por supuesto, se asegurarían de que los bienes enviados fueran relativamente excelentes y los mejores de su clase. No es sólo para la información de los pocos distinguidos y buenos conocedores extranjeros que formarán parte del jurado internacional –los que, tal vez, ya estén tan bien familiarizados con nuestra industria como con la suya– que la exposición británica debe ser preparada, sino para el público francés, para quién ésta será la primera oportunidad de ver un despliegue sistemático de los productos de este país”⁸³⁹.

Así pues, el desarrollo del comercio y el prestigio de la imagen de un país no dependía única y exclusivamente del *progreso* tecnológico y de la innovación, sino que la industria en su totalidad debía hacer acto de presencia en el recinto expositivo⁸⁴⁰.

Así mismo, otra de las grandes preocupaciones de los *ilustrados* españoles era la de inculcar un gusto estético que repercutiera en la apariencia formal de las mercancías, no ya durante la elaboración de los productos, sino también a la hora de exponerlos al público⁸⁴¹.

⁸³⁹ *Ibidem*. Prueba de ello es que el jurado de 1855 alaba –y distingue con primera medalla– a la Escuela forestal de Villaviciosa. Su colección no supone ninguna innovación, pero ofrece un conjunto de singular riqueza para el estudio científico. *Rapports du jury mixte...*, *op. cit.* (nota 14), p. 148.

⁸⁴⁰ En cualquier caso, no se pretende restar importancia a la calidad de los productos que, en este contexto, se traducirá en la superioridad indiscutible de la nación expositora. También es preciso tener en cuenta las recomendaciones de la Society of Arts con motivo de la exposición de Londres de 1862, celebrada once años tras la *Great Exhibition* y siete después de la de 1855 –cuando Owen había hecho el señalado llamamiento. En 1862 se decía que, puesto que las naciones continentales se esforzarían en rivalizar con la anfitriona, los comités británicos debían tener en cuenta en su selección, no sólo el progreso de los últimos diez años, “sino también la superioridad de aquellas manufacturas en las que particularmente basamos la preeminencia sobre los productos extranjeros”. *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 1. Carreras y González denunciará la ausencia de los productos de expositores españoles de gran calidad. CARRERAS y GONZÁLEZ, *op. cit.* (nota 471), pp. 10-11. También argüía José de Castro y Serrano en 1867 que “Nadie tiene mayor necesidad de sostener su fama en los tiempos que corren, como el que la haya adquirido legítima y extensa: en primer lugar porque hay muchos que se la envidien, después porque hay muchos medios de disputarla, y en último extremo porque en la época de la variedad la moda es enemiga de la costumbre [*sic*]”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 182. Por su parte, Erosecá destacaba en 1873 la necesidad de fomentar entre los españoles una cultura expositiva, promocionando muestras locales, de forma que se despertara una conciencia proclive a la celebración y participación en certámenes internacionales sin que tuviera que darse obligatoriamente la iniciativa del gobierno: “Nuestro país no está educado todavía para las exposiciones internacionales, ni lo estará hasta que una serie repetida de concursos regionales ponga al alcance de todos lo que significan y enseñan (...) Algo han ilustrado la opinión las exposiciones de Londres y París por los que las visitaron, y aún más por los que de ellas han escrito; sin embargo, es de asegurar que sin la iniciativa del Gobierno no tomará parte nuestro país en ninguna otra en mucho tiempo todavía. El expositor está acostumbrado a esperar que la *Gaceta* le diga de qué modo ha de preparar y rotular los bultos de la mercancía, a que el gobernador de la provincia le ruegue que no deje de enviarlos, a pedir próroga sobre próroga, a que se los recojan en almacén, paguen el transporte, los instalen y se los devuelvan, después de lo cual se cree con derecho para lamentar los desperfectos que hayan tenido, y para censurar ágricamente a la Administración si no regresan premiados, único objeto que supone ha tenido el viaje [*sic*]”. EROSECA, “Correo de Viena, VIII”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXI, 16 de agosto, p. 503.

De este modo, Arte, cultura visual y *civilización* van a ir de la mano, y la sensibilidad artística de una determinada sección va a repercutir en su consideración por parte del público extranjero, desde el punto de vista del prestigio nacional, pero también, de las posibilidades de abrirse paso en el mercado. Justamente, a este respecto la delegación española no va a recibir sus mejores críticas. Así, por ejemplo, en las crónicas del certamen londinense que publicaba *La Iberia* en 1862, y que transcribía Manuel Ovilo y Otero en su *Guía del viajero...*, se afirmaba:

“El departamento destinado á los géneros de España, ha hecho rápidos progresos durante los últimos días; pero atendido al poco espacio que se ha concedido á nuestro país, y el pobre partido que se ha sabido sacar de él, es mas que dudoso que puedan desplegarse con ventaja aquellos en la Esposicion. La estanteria es de lo mas pobre y mezquina que yo he visto, pero en cambio tiene la desventaja de no servir para el objeto que se destina, por su pequeñez. Esto es lamentable; y tanto mas, cuanto que á falta de originalidad habia modelos mas que suficientes en el edificio, antes que se comenzase, que podian haber sido imitados. (...) Con tiempo suficiente, una buena estantería, aparatos á propósito, y tacto en la colocacion y distribucion de los géneros, nuestra patria habria estado satisfactoriamente representada esta vez en el nuevo certámen industrial, atendido a la prontitud y energía con que han respondido las industrias españolas al llamamiento del Gobierno. En el estado actual de las cosas no es, sin embargo, posible formar una opinion definitiva sobre el departamento español, al cual deben llegar todavía doscientos y tantos bultos mas, y yo tendria, por lo tanto, un verdadero placer en rectificar en artículos posteriores lo que sobre él dejo dicho; pero me temo con algun fundamento de que así no suceda por desgracia [*sic*]”⁸⁴².

También Mariano Carreras y González destacaba el poco espacio concedido a la sección española en Londres aquel año de 1862. No obstante, según Carreras, el resto de las naciones también se había visto perjudicado en este aspecto porque, a su parecer, el único signo de parcialidad de los británicos había sido el asignar a sus propios expositores la tercera parte del espacio total⁸⁴³. En cualquier caso, al margen de las dificultades de colocación de productos –

⁸⁴¹ Ya en 1862, por ejemplo, la crítica francesa subraya la homogeneidad general conseguida gracias a las vitrinas colectivas de la exposición de 1855 y de ese mismo año frente a la falta de uniformidad de 1851. TRESKA, *op. cit.* (nota 94), p. 14. H. P. Arnold afirma en París 1867, que “incluso una muestra de ganado se adorna con la elegancia y gusto de una sala de baile”. ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), p. 265.

⁸⁴² OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 58-59.

⁸⁴³ El espacio ocupado por cada nación en el recinto expositivo va a ser otro factor de gran trascendencia a la hora de generar una imagen de *marca* nacional. El paulatino aumento de las superficies ocupadas por los estados participantes era consecuencia de la progresiva importancia que los certámenes decimonónicos habían ido adquiriendo desde 1851, lo que se traducía en una escala cada vez mayor de los recintos y pabellones y, por lo tanto, en una mayor presencia de expositores nacionales. Para muchos, la superficie ocupada por un determinado país constituía una prueba irrefutable de su poder industrial, a pesar de lo mucho de arbitrario que pudiera tener su adjudicación. De ahí, justamente, las críticas de muchas naciones por el escaso espacio concedido, pues la mayor o menor extensión de su exposición particular era interpretada como fiel y único reflejo del estado de desarrollo de su industria manufacturera –patrón por el que, no es preciso insistir en ello, se medía su prestigio internacional. *Vid.* TRESKA, *op. cit.* (nota 94), p. 13 [Texto original: “(...) le groupement qui sert de base au tableau suivant, tout arbitraire qu’il puisse paraître, réunit assez bien les diverses nationalités suivant l’état d’avancement de leur industrie manufacturière”]. Las cifras que proporciona Tresca acerca de la presencia industrial de las distintas naciones en las exposiciones de 1851, 1855 y 1862 son, respectivamente, las siguientes: “Inglaterra y colonias: 50,500; 17,330; 72,155; Francia y colonias, 11,200; 53,668; 13,719; Zollverein, Austria y ciudades hanseáticas, 11,917; 14,652; 13,517; (...) Italia y Roma, 1123, 1506, 1977; España y Portugal, 695; 1122; 991; Dinamarca, Suecia, Noruega, 267, 1441, 1479 (...)”. *Ibidem.* Y de ahí, por

que había obligado a dejar parte fuera del palacio de la industria⁸⁴⁴ – su misma disposición estaba lejos de igualar a la de otras naciones como Francia⁸⁴⁵.

La preocupación estética como fundamento de la *visibilidad* nacional sigue estando presente entre los comentaristas españoles en las siguientes exposiciones celebradas en Francia y Austria. Con motivo del certamen de París 1867, José de Castro y Serrano advertía a los expositores españoles de la importancia del componente formal de la exhibición, principio manifiesto desde 1851 que aún no había sido aprendido por sus compatriotas:

“El arte de mostrar lo que se posee es completamente desconocido en nuestra patria. Cuatro ensayos celebrados delante de los primeros actores del mundo, y tres críticas dolorosas sobre el modo de colocar la escena, no han servido de nada para precaver un escollo importantísimo en los concursos universales de los pueblos. Las cuestiones de forma no son fútiles ni secundarias como muchos creen, aun cuando se refieran á asuntos graves y elevados: lo serian, si se contara con un público amigo que, prescindiendo de toda la hojarasca exterior, fuera derecho á buscar la índole y esencia de lo que se le mostrase; pero cuando el público es extraño é indiferente, cuando la atencion individual no busca, sino que ha de ser buscada, entonces las cuestiones de forma son el primero y único reclamo de esas miradas que se necesitan, de este estudio que se apetece, de esa comparacion que se pide, de esa gloria que se desea. Una exposicion, pues, no ha de ser bella para que sea bonita; ha de ser bella para que sea visible [*sic*]”⁸⁴⁶.

Y seis años después, en Viena 1873, la presentación del producto sigue siendo un factor clave a la hora de la valoración (y revalorización) de la mercancía, tal y como señalaba Erosec:

“La influencia que en el crédito y valor de los objetos tiene la manera de presentarlos á la vista del público se conoce más que en ninguna parte en las exposiciones (...) Una pequeña porcion de fósforos, de

ejemplo, las quejas de Castro y Serrano en 1867: “No comprendíamos cómo siendo España la cuarta nacion de Europa en territorio, se le destinaba el undécimo lugar en el reparto. No podíamos aceptar que siendo la sexta en poblacion, mereciese que Bélgica, Suiza, Suecia y Holanda se le antepusiesen; y este juicio nuestro ha venido a corroborarlo el resultado de la concurrencia de expositores. España figura en el sétimo lugar con relacion al elemento cuantitativo [*sic*]”. CASTRO Y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 3. La misma afrenta podía originarse al nombrar a los integrantes del jurado internacional. El mismo Castro consideraba que España carecía de una representación legítima en 1867. *Ibidem*, p. 6.

⁸⁴⁴ “[sobre la clasificacion y colocación] Ambas han sido objeto de grandes censuras por parte de los inteligentes, haciendo recaer toda la responsabilidad sobre nuestra *Comision Regia*, y quejándose principalmente de que no se hayan espuesto una porcion de frutas secas, harinas, cereales y legumbres que, á mi partida de Londres, permanecian aun encerrados en una habitacion de la casa ocupada por dicha Comision en la calle de Cromwell, frente al *Palacio de la Industria* [*sic*]”. Al menos pudieron ser examinados por el jurado y algunos premiados. CARRERAS, *op. cit.* (nota 471), pp. 24-25.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁸⁴⁶ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 177. Añade Castro que no sólo España no aprende sino que “creemos que pierde cada día, como esos espíritus contradictores que van negando cada vez con mayor violencia, según la tenacidad con que se les afirma [*sic*]”. *Ibidem*. Lamentaba Castro esta falta pues (en relación a expositores italianos) “una nacion no muy adelantada puede parecerlo bastante segun el criterio que adopte en su calidad y forma de exhibición [*sic*]”. *Ibidem*, p. 167. Pérez Galdós criticaba la “sobra de ignorancia y descuido” de los españoles: “Su industria no hubiera nunca llamado grandemente la atención; pero en cambio, sus materias primas, sus materiales de artes liberales, sus objetos de historia del trabajo hubieran podido, si no rivalizar absolutamente con otros países, sostener sin embargo el nombre que debe tener como nación inteligente y activa”. GUEREÑA, *op. cit.* (nota 369), p. 44.

alfileres, de bombones, que apénas tienen el valor por si, se venden en ocho y diez reales, porque el comerciante ha tenido la idea de encerrarlos en una mariposa ó en una pagoda, en una envoltura cualquiera que por la novedad, la forma ó el colorido cautiva la vista, y como es de aplicacion general este principio, lo mismo los comestibles que los géneros de vestir, que los artículos de necesidad ó de capricho, se engalanan con accesorios artísticos sin temor de recargar su precio, ántes, al contrario, con la certeza de que serán preferidos y considerados mejores que los géneros hermanos si están desprovistos del adorno [sic]⁸⁴⁷.

En definitiva, la concienciación general de los expositores, tanto de la necesidad de su contribución como de la mejora de la presentación de sus mercancías, era incluida por Carreras y González entre los factores que venían a determinar el éxito en una exposición universal:

“Cuatro son los caracteres distintivos de toda esposicion: el número de espositores, la abundancia y variedad de los productos, su calidad, su clasificacion y colocacion á la vista del espectador entendido ó simplemente curioso. La nuestra puede decirse que apenas ha llamado la atencion por alguno de ellos [sic]”⁸⁴⁸.

Sea como fuere, la exigua fuerza productora demostrada en cada nuevo recinto expositivo favorecía el hecho de que la sombra del exotismo planease una y otra vez sobre la sección industrial española, al igual que venía ocurriendo desde 1851. De hecho, el mismo nombre de España parecía estimular de inmediato la imaginación de los extranjeros, tal y como reconocía León Plée (1815-1879) con motivo de la Exposición Universal de París de 1867, cuando la muestra hispana tenía que haber sido “la más brillante y la más pintoresca de todas”:

“No se hablaba más que de circos de brillantes cabalgatas, de fuertes emociones. Se evocaba a los toreadores y a su cortejo de chulos y picadores. Los trajes históricos de Andalucía y de Castilla, desde el Cid, tenían que figurar en espléndidos carruseles. Ya oíamos la voz de los serenos: y todos los aires populares de la música, mitad árabe, mitad europea, de la antigua España nos venían a la memoria. Se decía el nombre de los bailarines y bailarinas que harían admirar las viejas danzas nacionales, y se nos mostraba Madrid, Sevilla, Barcelona, Burgos, Toledo, levantándose para poder venir a gozar de la admiración de Francia. Los acontecimientos, que sin piedad no respetan nada, han soplado sobre estos magníficos castillos y España se nos presenta sin sus grandes atavíos de fiesta”⁸⁴⁹.

Sin embargo, Plée tuvo que reconocer finalmente que “es necesario tomarla como es, trabajadora, modesta, recogida, buscando su camino con esfuerzo y no queriendo quedar por detrás de nadie”. De esta manera, aunque sin proporcionar las emociones esperadas, España ofrecería “todo tipo de temas de estudio originales”⁸⁵⁰. Es decir, que frente a la fantasía,

⁸⁴⁷ F. EROSECA, “Correo de Viena, XII”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXV, 16 de septiembre, p. 570. Erosecas insiste: “Algo se ha adelantado en España en este terreno principalmente en el embotellado de vinos, y sin embargo, aún en esto demuestra la Exposicion nuestro atraso y abandono en asunto tan interesante [sic]”. *Ibidem*.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁸⁴⁹ L. PLÉE, “V Les annexes de l'Espagne et du Portugal”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 43. León Plée fue periodista, literato, traductor, profesor de historia y miembro del jurado en París 1867, cuando recibe la condecoración de caballero de la Legión de honor. E. GLAESER (dir.), *Biographie nationale des contemporains*, París, Glaeser, 1878, pp. 602-603.

⁸⁵⁰ PLÉE, *vid. supra*, p. 43.

terminaba imponiéndose la realidad y, en este sentido, Plée intentará mostrarse lo más objetivo posible, destacando el aumento de los expositores españoles tanto en los concursos nacionales como en los universales –aunque como se ha visto, el número de recompensas no siempre era sinónimo de excelencia⁸⁵¹.

Además, algunas de las industrias tradicionales españolas, como la del cuero y sus aplicaciones –especialmente la manufactura de arneses y sillas de montar⁸⁵²–, fueron criticadas por exhibir piezas de excesivo valor y riqueza, impropias de un nuevo sistema económico que persigue incentivar al máximo el consumo mediante la producción en serie y a bajo precio. Como señalaba Frederick Thompson, capataz de talabartería de Birmingham:

“No puedo evitar pensar que un artículo de este tipo y precio permanecería disponible largo tiempo en Inglaterra antes de encontrar un comprador; hay ciertamente una conclusión que ha de extraerse de este salón, que o todos sus bienes se han suministrado especialmente para la exposición, o que la nobleza y alta burguesía española están más dispuestas a pagar por estos artículos de elevado coste que las nuestras”⁸⁵³.

Sea como fuere, sería conveniente recordarle a Thompson que entre las artes industriales seleccionadas por Waring en 1862 para ser reproducidas en su catálogo de obras maestras,

⁸⁵¹ De hecho, otras opiniones versadas en la misma publicación no serán tan favorables y, al igual que en otras ocasiones, depositarán una mayor confianza en la exposición lusa. F. DUCUING, “Les Visites souveraines. LE ROI ET LA REINE DE PORTUGAL [sic]”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 402 [Texto original: “Pendant que l'Espagne s'attarde, et fait des tempêtes dans un verre d'eau mêlé de sang, le Portugal s'avance heureux et confiant dans les voies du progrès (...) il a la foi et l'ardeur; il ressaisira sa force, pendant que l'Espagne, sa voisine et sa rivale, décline”]. Sea como fuere, en París 1867, España se convierte en uno de los cinco países con mayor número de participantes, únicamente superada por los anfitriones, que contaron 15.025 expositores, Gran Bretaña (6.176), Italia (4.069) y Turquía (4.817). *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 16. Plée califica la progresión de “inmensa”. PLÉE, *op. cit.* (nota 849), p. 43. Sin embargo, la situación no es nada favorable si se tiene en cuenta el poco espacio con el que contaron los españoles, tan sólo 3.345,88 m², sumando tanto la sección del palacio como el terreno ocupado en el parque. Una cantidad muy alejada de los más de 156.000 m² de que dispusieron los franceses –la nación organizadora– pero también de los casi 6.500 de los italianos, o los casi 10.000 de los austríacos, por citar otro país que contaba con una cifra similar de expositores a la de España, 2.094, en total. *General Survey of the Exhibition...*, *loc. cit.* Además, si Carreras lamentaba la desfavorable proporción de españoles recompensados en Londres 1862, el porcentaje de expositores nacionales premiados en 1867 tampoco va a ser positivo: España se sitúa en último lugar entre las principales naciones. Así, su 18,70% se sitúa a años luz del 55,57% francés, que coloca a la nación anfitriona en primer lugar, seguida de EE.UU. (52,79%); Austria, que junto a Prusia y Alemania del Norte obtiene un 47,60%; Bélgica (43,26%); Rusia (34,06%); Suiza (31,85%); Gran Bretaña y sus colonias (26,10%) e Italia (19,18%), inmediatamente por encima de España. *Ibidem*, p. 8.

⁸⁵² *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 190. Según Henry Morford, España lidera el sector de la guarnicionería y subraya el renombre del cuero cordobés, que rivaliza con las manufacturas del género de Rusia y Turquía. MORFORD, *op. cit.* (nota 47), pp. 202-203.

⁸⁵³ F. THOMPSON, “Leather, Harness, Saddlery, Whips, Portmanteaus, etc.”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte II, p. 32 [Texto original: “The most important of the Spanish productions in leather work are harness and saddlery, which, for the enormous quantity of labour, are not to be equalled (...) One solitary trunk (...) is covered entirely with good hogs skin, in panel work, iron bound, with brass ornaments. It is a well made article, and substantially built. Its price is 800f. (...)”].



precisamente, dos arneses españoles y otro británico compartían el privilegio de ser representados en la misma cromolitografía en representación de los productos del trabajo ornamental del cuero y la “guarnicionería de lujo” (fig. 103)⁸⁵⁴.

Fig. 103, “Ornamental Leather Work” [arriba e izquierda: Domingo García, Valladolid], en J. B. WARING, *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, Londres, Day & Son, 1863, vol. III, lámina 237.

Volviendo a 1867, en otros departamentos, las muestras hispanas serán consideradas más propias de una exposición local⁸⁵⁵. Sí que tendrá más éxito la cerámica, especialmente las baldosas destinadas a pavimentar suelos que, aunque sin gran variedad de muestras en el certamen, eran, en opinión de Samuel Cooper –uno de los artífices británicos seleccionados para viajar a la capital francesa–, “los mejores azulejos hechos a máquina exhibidos por manufactureros continentales”⁸⁵⁶.

Abandonando el terreno de las artes industriales y pasando a la industria *pesada*, decía mucho de los astilleros españoles el que la Numancia, primera fragata blindada del país, primera de su clase que dio la vuelta al mundo⁸⁵⁷ y de la que se exponía su modelo en la exposición

⁸⁵⁴ WARING, *op. cit.* (nota 816), vol. III, lámina 237. Ambos expositores, Dorado García de Valladolid y W. Middlemore de Birmingham fueron premiados con medalla en 1862. De Dorado García se dice que es justo merecedor de su cargo de Sillero de la Reina de España y que ningún otro expositor podía igualarle en su trabajo, el cual, a su vez, demostraba que no se había perdido la antigua elegancia aprendida de los moros de Córdoba –aunque su estilo fuera calificado de “plateresco”. No obstante, “las sillas y los arneses de lujo no faltaban en el departamento inglés”. *Ibidem*.

⁸⁵⁵ B. LUCRAFT, “Chairmaking”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte I, p. 64 [Texto original: “Spain has a few good chairs, that would be thought more of in a local exhibition”]. Según las mismas fuentes británicas, en otras secciones, como en la de talla o encaje, España no destacaba en absoluto. J. MACKIE, “Wood-carving”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte I, p. 92 [Texto original: “SPAIN, Contributes a bookcase that would have looked better were it not painted and badly bronzed. The pianos have no carving”]; E. SMITH, J. BIRD y G. DEXTER, “Lace”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte I, p. 150 [Texto original: “SPAIN. We did not see anything requiring comment”]. Con respecto a la industria del cristal, se pondrá de manifiesto el retraso de la manufactura española en comparación con la británica. T. J. WILKINSON, “Table and Fancy Glass” en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte II, p. 150 [Texto original: “Spain has a very indifferent show of glass; the patterns of some of their pressed goods were used in England twenty-five years ago”]. También el sistema de decoración del vidrio expuesto por el señor Cifuentes será considerado desfasado y de aplicación limitada. W. T. SWENE, “Table and Fancy Glass”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte II, p. 139 [Texto original: “The only instances in which it can be employed are those where surface ornament alone is required, the cost, too, being comparatively but little below that of engraving”].

⁸⁵⁶ S. COOPER, “Tiles and pavements”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte I, p. 163. Cooper cita además algunas de las firmas más destacadas del sector como por ejemplo la valenciana Nolla y Sagrera, de la que subraya tanto la calidad de su manufactura como su colorido y valor ornamental. También llaman su atención Llano-y-Wite (Valencia), C. Diaz Moraleta (Moleda) y Garreta, Rivet, and C^o. (Barcelona). *Ibidem*, pp. 163-164. Nolla y Sagrera obtendrá un gran reconocimiento en París 1867 por su contribución a la mejora de las condiciones morales y materiales de sus trabajadores.

⁸⁵⁷ C. FERNÁNDEZ DURO, *Viajes regios por mar en el transcurso de quinientos años: narración cronológica*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893, p. 341. E. IRIONDO, *Impresiones del Viaje de Circunnavegación en la fragata blindada Numancia*, Madrid, Gasset, Loma y Cia, 1867. Sobre la

parisina de 1867, hubiera sido construida en Francia. Otra maqueta, la de la fragata Victoria, la segunda blindada en la historia hispana, fue expuesta por la compañía británica The Thames Iron Shipbuilding Company, con quien se había firmado el contrato de construcción⁸⁵⁸.

La presencia de estos modelos entre los más destacados de la flota moderna podrían contribuir a proyectar la imagen de esa España “modesta y trabajadora” que, como había señalado León Plée, no estaba dispuesta a quedarse por detrás de nadie. De hecho, según el mismo Plée, sólo podía encontrarse un único vestigio de la añorada España romántica en la Exposición Universal de París de 1867: el ya mencionado pabellón nacional (fig. 83). Si bien Plée no se dejará llevar por el estereotipo de lo oriental que, como se ha indicado anteriormente, nubla el entendimiento a algunos anglosajones que creían ver en la “casa de España” los rasgos típicos de las construcciones musulmanas; sí que reconocerá en el edificio la imagen de uno de los palacios castellanos testigos del pasado señorial del país y de los tiempos que rememoraban las hazañas de Gil Blas⁸⁵⁹. De ahí que, en su opinión, España “no ha renunciado a toda coquetería. No deja completamente su gloria en el olvido”. Y es que delante del pabellón español podía exclamarse con rotundidad “¡He aquí España!”:

“No podía elegir mejor. Jamás construcción fue más severa, más altanera, más definida en sus líneas. Se ve que los que viven en esta residencia no transigen. No son extraños ni a las artes ni a la elegancia (...) Pero las alas son altas, casi sombrías. Las puertas tienen una solidez infranqueable y cualquiera mira dos veces antes de adentrarse. ¿Quién sabe si no van a cerrarse y si detrás de ese hierro bien trabajado no están los ministros de Felipe II o los inquisidores? ¿Cómo escaparse de ahí? Los vanos son raros y elevados, las aberturas avaras”⁸⁶⁰.

Y sigue León Plée:

presencia de la Numancia en Barcelona 1888, *vid.* J. B. Robert, “Las escuadras en la Exposición de 1888”, en *La Vanguardia*, viernes, 17 de mayo de 1929, p. 7. Robert recuerda el éxito de la presencia de las escuadras extranjeras en el puerto de Barcelona que “dio lugar a espléndidas fiestas que los barceloneses aún evocan con la nostalgia de los tiempos pasados”, fórmula que se repite en 1929.

⁸⁵⁸ E. F. MONDY, “Shipbuilding &c.”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte I, p. 281.

⁸⁵⁹ Si Castro y Serrano relacionaba el edificio con el palacio de Monterrey, *vid.* nota 383, Plée lo vincula al palacio de Castellanos “tan conocido por los turistas que han visitado Salamanca, querida a Gil Blas”, refiriéndose al personaje de la novela picaresca francesa del mismo título. Por citar una de las ediciones de la época, A. R. LESAGE, *Histoire de Gil Blas de Santillane (1715-1735)*, París, Renault et Cie, 1860. Como se verá a continuación, la evocación de la España oscura de los Austrias que sugiere la construcción, inspirará a Plée toda una serie de personajes históricos y de ficción relacionados con la época, desde Felipe II a Hernani, pasando por Dulcinea o el citado Gil Blas. Sobre el pabellón y su vínculo con el palacio de Monterrey de Salamanca, *vid.* M. J. BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, p. 95 y ss.

⁸⁶⁰ PLÉE, *op. cit.* (nota 849), pp. 43-45. También Armand de Saint-Yves insiste en el carácter “sombrio” y “altivo” del edificio que, a su vez, asocia con la “morada de un Hidalgo”. A. de SAINT-YVES, *op. cit.* (nota 33), p. 327 [Texto original: “L’Espagne l’a compris, et l’édifice qu’elle expose est un bâtiment renaissance, la reproduction de la façade du château des comtes de Castellanos, à Salamanque; à la fois sombre et altier dans ses tourelles; fleuri, brillant et galamment orné dans la façade principale; c’est bien la demeure d’un noble Hidalgo”].

“¡Pero qué majestad en todo el conjunto! He aquí los castillos a los que bien convienen las pinturas severas de Velázquez; y cuando el ilustre caballero de la Mancha podía pensar que su Dulcinea estaba separada de él por unos tales muros, se concibe que no estuviera muy seguro de poseerla. Con estos barrotes, las dueñas van de por sí y las serenatas son evidentemente el único medio de hacer llegar a la que se ama un eco de su amor”⁸⁶¹.

Sea como fuere, a pesar de esta amalgama en la que ficción y realidad se entremezclan como en un sueño –pues precisamente el anhelo exótico no es más que eso, un soñar despiertos, un dejar volar la imaginación–, León Plée terminará aceptando que la España de Cervantes (1547-1616), Velázquez (1599-1660) y Víctor Hugo no era más que pasado o fantasía:

“El monumento ayuda a comprender una sociedad que ya no es. Progreso o transformación de los tiempos, como se quiera, el palacio español no contendrá marqueses cubriéndose delante del rey y el rival de Hernani no se esconderá en ningún armario”⁸⁶².

El texto de León Plée es interesante porque, haciendo un esfuerzo por dejar de lado la tentación del exotismo, reconoce los arrestos de la España contemporánea por no quedar estancada en el estereotipo romántico. Además, en su elección, Plée parece relegar el componente hispanomusulmán a un segundo plano. Más contundente a este respecto será Armand de Saint-Yves, ingeniero de puentes y caminos, y encargado de redactar el informe sobre arquitectura publicado en el primer volumen de la serie elaborada por el jurado internacional de 1867. Para Saint-Yves, España había optado acertadamente por el estilo que verdaderamente caracterizaba su idiosincrasia, ya que, en su opinión,

“El reino de España no ha querido dar como espécimen de su arquitectura nacional la reproducción de uno de los palacios con que los Moros han cubierto el país. Esta es una importación extranjera y, por muy magnífica que sea, es un producto que los españoles no pueden reivindicar como una manifestación de su genio nacional. No hay duda de que los artistas españoles han contribuido poderosamente a la erección y a la ornamentación de estos edificios: pero éstos no constituyen el estilo verdaderamente nacional”⁸⁶³.

No obstante, otras muestras artísticas presentes en las distintas secciones españolas de esta misma exposición de 1867 daban fe de que tanto la España cristiana como la musulmana formaban parte de una misma realidad. Así pues, en la sección dedicada a la Historia del trabajo, donde también se exponía la espada del Cid Campeador, también se encontraba,

“un trofeo del siglo XIV, precioso por los recuerdos históricos que se le asocian, y del que las distintas piezas son de un arte exquisito: es el arreo del caballo que montaba *Mahomad*, en 1331, en el asedio de la villa de *Castro el Río* (...) Este hermoso trofeo, propiedad del actual duque de Fernán Núñez, es conservado piadosamente por su familia como recuerdo de la gloria y de la ilustración de uno de sus

⁸⁶¹ PLÉE, *op. cit.* (nota 849), p. 45.

⁸⁶² *Ibidem*. Nótese que para referirse a *lo español*, Plée se sirve del *Hernani* de Victor Hugo.

⁸⁶³ SAINT-YVES, *op. cit.* (nota 33), p. 327. A pesar de la preocupación de Saint-Yves por la definición de una arquitectura nacional, en su reflexión final sobre la arquitectura coetánea, aseguraba que ninguna creación o idea nueva se había abierto paso, aunque se percibía una tendencia al quebrantamiento de “las reglas más estrictas”, de la que el nuevo teatro de la Ópera de París parecía ser avance –ejemplo de lo que ha quedado definido como *eclecticismo*. Además de este quizás “presagio de alumbramiento de un estilo nuevo”, Saint-Yves enfatizaba la introducción del hierro, anuncio de “modificaciones profundas” y “revelación de una escuela de arquitectura completamente nueva”. *Ibidem*, p. 352.

ancestros (...) Todos estos accesorios están cubiertos de placas de bronce dorado con diseños árabes en relieve así como aplicaciones de esmaltes de colores, y forman un conjunto de una gran elegancia y de una curiosa ejecución”⁸⁶⁴.

Además de la mayor objetividad que ofrece el enfoque de Léon Plée, otro artículo de la misma publicación ilustrada, “L’Espagne à l’Exposition universelle de 1867”, firmado por Bernard-Lopez (1817-1896), pretendía analizar las causas históricas de la decadencia española⁸⁶⁵. El autor determinaba las razones que explicarían el declive que había vivido España hasta el momento. Para empezar, destacaba el monopolio real que hizo de Madrid una capital estacionaria, en vez de permitir su expansión como en el caso de otras capitales europeas, véase París y Londres; asimismo, el descuido del que había sido objeto Cádiz, cuyos “exorbitantes” derechos de aduana mantenidos hasta bien entrado el siglo XIX habían desviado el comercio hacia Liverpool y Le Havre. Además, numerosas industrias locales “se habían perdido gradualmente” –en el caso de Galicia– los vinos de Ribadavia, las anchoas de Redondela o la costumbre de los peregrinajes que habían dado tanta fama a Santiago de Compostela. Bernard-López continúa su “triste inventario de la decadencia” lamentando la negligencia de la producción típica de otras regiones españolas, desde Andalucía a Cataluña, pasando por Castilla, como consecuencia de una “indolencia imperdonable” o bien de “la falta de una remuneración suficiente”. En definitiva,

“Tan pronto ventajas falaces sin resultado; tan pronto la falta de estímulo lucrativo, alguna vez también las trabas de los engranajes administrativos y de las costumbres desfasadas”⁸⁶⁶.

Pasa entonces el autor a analizar “otros gérmenes históricos de decadencia industrial”, como la expulsión de los musulmanes del país. Según Bernard-López, los “sarracenos de España, estos orientales del Occidente”, habían sido un pueblo “privilegiado entre las razas árabes”, ya que con ellos había surgido una gran civilización de la que aún podían encontrarse sus vestigios, mientras el resto de Europa se estancaba “en una noche profunda de ignorancia y barbarie”. El racismo determinista queda presente en el discurso de Bernard cuando afirma que con ellos cesó “la proverbial apatía de los habitantes del desierto (...) como si el sol de España hubiera ejercido sobre su torpor una influencia vivificadora”. Así pues, la expulsión de esta “raza industrial” había constituido todo un revés para el desarrollo económico de una España que, al contrario del resto de países europeos, conseguía unificar sus territorios por medio de la exclusión, en vez de por la integración:

⁸⁶⁴ SOMMERARD, *op. cit.* (nota 317), pp. 214-215. Sommerard recuerda la leyenda de Martín Alonso de Córdoba, señor de Montemayor y de Fernán Núñez, el cual atacó a los asediantes con setenta hombres a caballo y otros pocos a pie, batiéndose con tal coraje que, a pesar de sus heridas, los moros granadinos, impresionados por su valentía, levantaron el cerco. Por esta razón, añade, sus descendientes llevan sobre las armas de Córdoba, las del rey Muhammed IV de Granada. Acerca de la galería de la Historia del trabajo, Sommerard también cita la presencia de un astrolabio de origen árabe fabricado en Toledo en el año 1067 y de otros muebles y cofrecillos que “podrían ser reivindicados por Italia”. Ídem.

⁸⁶⁵ BERNARD-LOPEZ, “L’Espagne à l’Exposition universelle de 1867”, en *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 38), pp. 455 y 458. Sobre Bernard-Lopez, *vid.* G. D’HEYLII, *Dictionnaire des Pseudonymes*, Georg Olms Verlag, 1977, p. 43.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, p. 148.

“Los otros pueblos de la Europa feudal llegaban a la unidad por la fusión; España, al contrario, no pudo conseguir esta unidad más que por la inmisericorde inmolación de la mitad de sus fuerzas vitales”⁸⁶⁷.

Por último, Bernard-López lamentaba el hecho de que durante siglos la riqueza del país no se hubiera fundado en la industria de sus habitantes, sino en las esperanzas depositadas en la llegada de los tesoros de América. Además, lo que en principio había contribuido a la grandeza de España, no tuvo otra consecuencia que su despoblamiento. De este modo, “yendo a buscar a otro hemisferio un incremento de fuerza, ésta agotaba la fuente en su propio seno”. Las riquezas de América provocaron pues una “expatriación voluntaria e individual de sus miembros más válidos” y ahora la independencia de las repúblicas latinoamericanas rompía el vínculo de anexión con la madre patria, “ley de gratitud de las colonias”. Bernard no concluye sin esperar que la industria española reaparezca prontamente con el brillo que le corresponde, “como el Guadiana que se esconde un momento bajo tierra para continuar su curso de nuevo a través de riberas que verdecen bajo el sol”⁸⁶⁸.

De entrada, no se esperaba que este renacer tuviera lugar en 1873, año en el que se celebró la Exposición Universal de Viena y, sin embargo, los resultados no fueron relativamente tan nefastos como el escenario político del país hacía prever. En esta ocasión y según las fuentes norteamericanas, España contó con casi 2.500 expositores, por detrás de los anfitriones –casi 11.400 expositores–, sus vecinos alemanes –unos 7.300–, los 4.100 franceses, Italia y Hungría –ambas en torno a los 3.500–, y los más de 12.700 expositores turcos⁸⁶⁹ (fig. 104). Cuantitativamente, pues, la posición de los españoles fue más que digna, teniendo en cuenta que Austria, Hungría y Alemania, por razones de organización y de proximidad geográfica y cultural, habían de enviar al certamen un elevado número de participantes. Además, considerando la crítica situación que se vivía en la España de la I República⁸⁷⁰, tal vez pueda

⁸⁶⁷ *Ibidem*.

⁸⁶⁸ *Ídem*. Diagnóstico que coincide en parte con el más somero de About. *Vid.* nota 831.

⁸⁶⁹ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), pp. 44-45. En el informe publicado por la comisión de Massachusetts las cifras de expositores son algo inferiores aunque se mantiene relativamente el orden de contribuciones hechas por cada nación. Cfr. HILL, *op. cit.* (nota 74), p. 75. En cualquier caso, los datos publicados por José Emilio de Santos, de acuerdo con “los catálogos especiales publicados por las diferentes comisarías y del general recopilado por la Dirección de la Exposición”, el número de expositores hispanos sería menor, alcanzando un total de 1.792 participantes. No obstante, la clasificación no se ve alterada significativamente: España ocuparía el séptimo lugar de un total de treinta y un países, tras el Imperio Austro-húngaro (13.403), el Imperio Alemán (8.129), el Imperio Turco (5.613), la República francesa (5.347), el Imperio japonés (4.355) y el Reino de Italia (4.294). J. E. de SANTOS, “La Exposición de Viena (páginas de un libro inédito)”, en *Revista Europea*, año II (1875), nº 89, 7 de noviembre, p. 21.

⁸⁷⁰ “(...) la carencia de bandera, de representación diplomática reconocida, y, sobre todo, el tristísimo estado en que se hallaba nuestro país á la sazón, estado que la distancia agravaba con las noticias que llegaban á Viena multiplicando por la distancia la clase y el número de los horrores que inspiraban los sucesos de Alcoy, los asesinatos que cometía un ministro del altar, el destrozo de los ferro-carriles, los asaltos á la propiedad y otra multitud de desgracias que todavía lamentamos, porque, por desdicha, no han cesado por completo, influía desfavorablemente en el concepto que aspirábamos á merecer en el concurso internacional [*sic*]”. *Ibidem*, p. 19. La estadística proporcionada por José Emilio de Santos en el citado número de la *Revista Europea*, la relación entre la superficie ocupada por España y su número de participantes era de 523 km² por expositor, lo que suponía el puesto decimosexto de la clasificación del

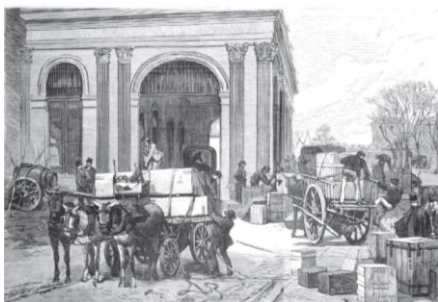


Fig. 104, PRADILLA (dibujo), CAPUZ (grabado), "Madrid. Salida de efectos destinados a la Exposición de Viena", en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1783), n° XV, 16 de abril, p. 237.

darse la razón a quienes elogiaron la capacidad de los españoles para, dentro de sus posibilidades, participar en la exposición vienesa con dignidad. Así, por ejemplo, el comisionado estadounidense, Joe V. Meigs, alabó el sistema de clasificación de productos "conciso y bien ordenado" empleado en el pabellón nacional, lugar que calificó de "muy atractivo" por proporcionar una visión de conjunto de las industrias españolas⁸⁷¹ (fig. 105).

Entre los productos expuestos por España en representación de sus diferentes industrias, algunos de ellos van a destacarse en las publicaciones extranjeras del momento, ya sea por su calidad y/o por las evocaciones exóticas que despertaban. De este modo, en el informe sobre *Artes cerámicas* elaborado por William P. Blake para la Comisión de Massachusetts, se va a resaltar la sección española por encontrarse allí –además de en la italiana– especímenes típicos de mayólica, además de otras variedades de la industria del barro, como los azulejos ("tiles"), que, lógicamente, sirven siempre para recordar el pasado musulmán de España y, cómo no, el lugar idóneo que epitomiza su aplicación práctica: la Alhambra de Granada⁸⁷². Por otra parte, en dicho análisis, se pone de relieve la producción de uno de los expositores españoles procedente de Tarragona, algunos de cuyos diseños llegan a reproducirse gráficamente⁸⁷³ (fig. 106).

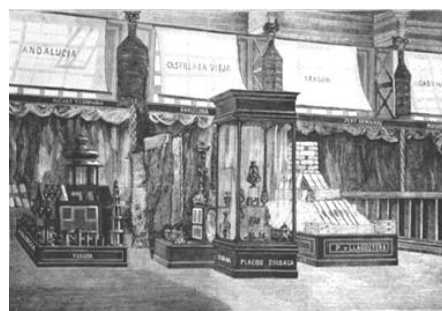


Fig. 105, ZULOAGA (dibujo), MARICHAL (grabado), "Viena. Galería de la Industria española en la Exposición universal (primera sección)", en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXXVI, 24 de septiembre, p. 588.

total de treinta y un países representados en la capital vienesa. *Ibidem*, p. 22. Podría haber influido el que, al parecer, se tuviera que pagar por el suelo ocupado en el Palacio de Industria y en el departamento de máquinas, como se señala en el Reglamento general del certamen vienés. *Documentos relativos a la concurrencia de España a la Exposición Universal de Viena...*, *op. cit.* (nota 480), p. 17. Cfr. *General Regulations for the Foreign Exhibitors and Commissions*, Washington, Government Printing Office, 1872, p. 4.

⁸⁷¹ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 46. Meigs criticaba el método de ordenación empleado en el Palacio de la industria, basado en la nacionalidad y donde cada país decidía su propia disposición, algo que podía implicar "días y días de paciente búsqueda". Fueron muchos los que echaron de menos la clasificación seguida en la inmediatamente anterior París 1867. *Ibidem*, p. 58. Al margen y como curiosidad, el informe de EE.UU acerca de medicina y cirugía, mostrará su sorpresa sobre los distintos criterios que cada nación había seguido para distribuir sus productos. Entre otros ejemplos, cita el caso de España que, en el grupo XIV –dedicado a instrumentos quirúrgicos–, exponía lombrices solitarias. RUPPNER, *op. cit.* (nota 414), pp. 6-7 [Texto original: "In the Spanish section I found exhibited under Group XIV, devoted to Surgical Instruments, tape-worms in spirit"].

⁸⁷² W. P. BLAKE, "Ceramic Art at the Vienna Exposition", en HILL, *op. cit.* (nota 74), p. 277 [Texto original: "The tiles of India, Persia, Arabia, and Spain, the mosaics of the Romans, and the walls of the Alhambra, are familiar examples. Glazed decorated tiles were (...) were introduced in Spain by the Saracens and Moors"].

⁸⁷³ *Ibidem*, pp. 295 y 347. Las iniciales A. Y., tal vez podrían corresponderse con Antonio Llavat, expositor de Reus. Cfr. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 127 y 145.

Incluso, España merece ser destacada por el diario ilustrado *L'Exposition...*, aunque muy brevemente y al final de una larga relación, entre las naciones con representación en la sección de la industria del algodón. Como viene siendo habitual en el contexto de las exposiciones universales decimonónicas, los tejidos darán renombre a la industria española, presentándose al mundo casi como única demostración del desarrollo industrial del país, particularmente de Cataluña. En cualquier caso, es importante subrayar las palabras con las que la citada publicación ilustrada comienza su comentario: “España, este país en eterna decadencia, está muy convenientemente representado en la exposición”⁸⁷⁴. Por otra parte, en el segundo artículo sobre el mismo tema, se deja bien claro que España, Portugal y Noruega no van más allá de lo ordinario, salvo en el caso de las mercancías impresas españolas, que demuestran cierto progreso⁸⁷⁵. Por su parte, Joseph Langl considerará como una consecuencia evidente de la carencia educativa en España el predominio del capricho decorativo en las fábricas textiles de Barcelona y Valencia⁸⁷⁶.

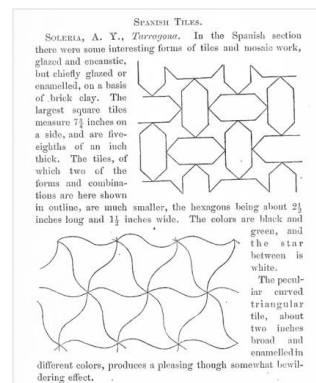


Fig. 106, “Spanish Tiles”, en H. A. HILL (ed.), *Reports of the Massachusetts Commissioners to the Exposition at Vienna, 1873, with Special Reports Prepared for the Commission*, Boston, Wright & Potter, State Printers, 1875, p. 295.

⁸⁷⁴ A. RONCOURT, “Revue industriel de l’exposition. Le coton”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 18, 2 de agosto de 1873, p. 281 [Texto original: “Elle a des tissus imprimés qui nous montrent un développement très-appréciable, et c’est surtout la province de Catalogne qui donne le ton pour la filature du coton en Espagne”].

⁸⁷⁵ A. RONCOURT, “Revue industriel de l’exposition. Le coton (2^{me} article)”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 19, 9 de agosto de 1873, p. 294. Tampoco las telas españolas merecían más que una mención. W., “Revue Industrielle à l’Exposition. La Toile (deuxième article)”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 23, 30 de agosto de 1873, p. 360 [Texto original: “L’Espagne a exposé une grande collection de toiles, mais elle ne travaille que les qualités inférieures (...)”]. Navarro Reverter va a alabar en gran medida a Cataluña por su representación de la industria textil en Viena, hasta el punto de atribuirle a ella y a Cuba la razón del éxito de la exposición: “Cataluña dominaba allí por la cantidad y la variedad, y aun en muchos artículos por la calidad, al resto de España. Verdad es que Cataluña se presentaba espléndida, y á ella y á Cuba se deben principalmente los honores y el éxito de la Exposición [sic]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 250. Sobre Valencia, lamenta la falta de expositores, pues a la calidad es preciso unir la cantidad: “Pero ¿qué son cuatro expositores para los fabricantes de hilados de seda que existen en Valencia? Se ha demostrado lo superior de la calidad, puesto que los cuatro únicos valencianos patriotas que han enviado las sedas han alcanzado todos premio: elocuente detalle que enorgullece mi corazón; pero ha debido y ha podido sin trabajo demostrarse la cantidad para completar el triunfo [sic]”. *Ibidem*, p. 253. Navarro consideraba imprescindible contribuir a los certámenes universales para poder abrir nuevos mercados en el extranjero: “Debió presentar allí, al tribunal del mundo, los títulos que tiene para gozar ese favor; debió exhibir á la vista de todas las naciones su producción, para establecer la competencia y conquistar el triunfo racional; debió asistir para que no le arrebatara su crédito y su mercado, sin combatir siquiera, un enemigo temible. Si, por el contrario, Valencia sedera no creía gozar esos favores, si no tenía esos mercados, debió lanzarse á las orillas del Danubio con todo su espléndido poderío para alcanzarlos, para ganar premios y fundirlos después en regueros de oro. Esto es lo que hacen, así es como razonan los países dignos del progreso, así se vence y se adquiere bienestar, prosperidad y grandeza [sic]”. *Ibidem*, pp. 255-256.

⁸⁷⁶ LANGL, *op. cit.* (nota 344), p. 151 [Texto original: “Any one examining the textile fabrics of Barcelona and of Valencia at the Exhibition must have noticed that the reformatory influences were

A pesar de todo, los resultados de España en Viena serán más que notables, o así lo celebraron Navarro Reverter⁸⁷⁷ y José Emilio de Santos. Según este último, España ocupó la quinta posición en cuanto al número de recompensas obtenidas, el cuarto si se obviaba a los anfitriones que, como es lógico, siempre alcanzan el puesto más destacado de la clasificación⁸⁷⁸. Además, la proporción relativa de premios con respecto al número de expositores nacionales, situaba a España en el segundo lugar de los treinta y un países participantes. El resultado era tanto más importante para De Santos en cuanto a que venía a romper con “las tradiciones poco gloriosas” del país en certámenes precedentes, ocupando por primera vez España un “lugar distinguido” “en esas grandes luchas del trabajo que las Exposiciones universales representan”⁸⁷⁹. Teniendo también presente que España ocupaba el puesto octavo en función de su extensión territorial (incluidos los territorios de ultramar) y el décimo por número de habitantes, además de la triste realidad política que atravesaba el país, el número de medallas conseguidas supuso un auténtico triunfo para el vicepresidente del jurado español quien, a pesar de su ya comentado pesimismo con respecto a la posibilidad de que los certámenes internacionales llegasen a transformar las sociedades humanas, soñará con una nueva época de estabilidad política y prosperidad económica para España:

“Hemos dado á conocer el fallo del mundo civilizado respecto de la totalidad de los productos españoles, y hemos presentado datos bastantes para comparar. El país juzgará fácilmente; y todas las personas que se interesen por el bienestar de la patria comprenderán el desarrollo que sus intereses morales y materiales pueden alcanzar el día en que á las luchas políticas y á las disensiones que nos agobian y enervan nuestras fuerzas, suceda una era de paz y sosiego que abra el paso á las luchas de la inteligencia y del trabajo, que hacen fuertes y ricas y poderosas á las naciones cultas [*sic*]”⁸⁸⁰.

hardly perceptible in them, except occasionally, perhaps, in the products of the latter city; generally speaking, the most unsystematic caprice rules supreme in color as well as in form”].

⁸⁷⁷ “(...) regresé á España, ya que no satisfecho de mí, orgulloso al menos de haber presenciado el memorable triunfo que alcanzó mi patria en el gran certamen [*sic*]”. NAVARRO, *op. cit.* (nota 8), p. 5.

⁸⁷⁸ Navarro Reverter comparaba estos resultados con los de la Exposición Universal de París de 1867, así como la diferente situación política de España en cada momento: “Apenas 1.800 espositores españoles han figurado en las galerías del *Prater*; ¡1.149 premios! han obtenido. En la Exposición de París, en época que disfrutábamos paz y bienestar material, quedó España la *novena* nación del mundo; en Viena, agobiada de dolores, ha quedado la *cuarta* por su potente agricultura. Quien sepa medir el alcance de tales victorias conseguidas en palenques universales, mídalo; yo no he de hacer comentarios á lo que se comenta solo [*sic*]”. *Ibíd.*, p. 317. En relación con la ingeniería, Navarro Reverter destaca el “señalado y legítimo triunfo del Cuerpo de ingenieros de caminos, cuyos notables trabajos pudieron apreciarse por los modelos del acueducto de Sima, del puente de Guarrizas, y otros que le valieron el premio mas elevado y el mas merecido: el *diploma de honor*”. *Ibíd.*, p. 268.

⁸⁷⁹ J. E. de SANTOS, “La Exposición de Viena (páginas de un libro inédito. Continuación)”, en *Revista Europea*, año II (1875), nº 92, 28 de noviembre, p. 121.

⁸⁸⁰ J. E. de SANTOS, “La Exposición de Viena (páginas de un libro inédito. Conclusión)”, en *Revista Europea*, año II (1875), nº 94, 12 de diciembre, p. 207. La confianza en la linealidad del progreso de la historia contribuye a reforzar esta esperanza: “Si comparamos el resultado obtenido por España en la Exposición universal de 1873 con el que alcanzamos en las Exposiciones anteriores, aparece un movimiento de progreso que difícilmente podrá presentar ningun otro país del mundo. Como ya hemos dicho, en la Exposición celebrada en Lóndres el año de 1851 obtuvimos 84 premios; 183 en la de 1855 en

A pesar de este entusiasmo, Erosecá, sin contarse entre los pesimistas, se muestra más prudente y reconoce que, a pesar de los resultados relativos, es preciso ser realistas y tomar conciencia de la crítica situación del país y de su débil representación, recordando que, para empezar, Austria no concedió a España ninguna de las presidencias de grupo del jurado:

“Yo he reconocido con placer el adelanto, que consigno, á la vez de la asercion de no pertenecer al número de los pesimistas; pero tampoco soy de aquellos que engañados por la buena fe, engañan á su vez al país diciendo á todas horas desde los órganos de la opinion que la tierra de España es la más fértil del globo, y los hombres que tienen la dicha de nacer en ella los más sabios, valientes, hermosos y bien educados del universo mundo. Porque quiero entrañablemente á esa tierra he visto con lágrimas del corazon en lo que expone el desdichado reflejo de su estado, y hago votos para que no comparezca en otras ocasiones semejantes hasta que la estrella, que parece eclipsada, luzca en otra era [sic]”⁸⁸¹.

En cualquier caso, el triunfo relativo de las recompensas tampoco hacía olvidar a Navarro Reverter que España, “la noble matrona coronada de laureles” que la iconografía representa, “no estaba en el *Prater*” y, por lo tanto, de acuerdo con el catálogo español, no sería justo juzgarla por su exposición en Viena⁸⁸²; sin embargo, era preciso reconocer que,

“(…) España hizo un violento esfuerzo, y sobreponiéndose á sus males y sus dolores, para no apartarse del concurso de las naciones civilizadas, fue á Viena como pudo, no como deseó. Más mérito tenía nuestra modesta esposicion, que otras muy brillantes de países mas cercanos á Austria y mas felices, pues que disfrutaban la salud próspera de la paz [sic]”⁸⁸³.

Tres años después, justamente cuando se inauguraba una *nueva época* para España, la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 no era muy halagüeña desde el punto de vista tecnológico, hasta el punto de que según las fuentes, los españoles expusieron poco más que una máquina en el Machinery Hall⁸⁸⁴ –desde donde, precisamente, la monumental máquina *Corliss*, insuflaba vida a la Exposición del Centenario⁸⁸⁵. La confrontación resultaba lamentable:

Paris; en la de 1862 en Londres, 279; en la de Paris, cinco años despues, 534, y en la última de Viena 1.114 (sic)”. *Ibidem*.

⁸⁸¹ F. EROSECA, “Correo de Viena, VIII”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXI, 16 de agosto, p. 503. También hay que indicar que la sección española no fue tenida en cuenta a la hora de ser representada en algunos grabados del certamen, siendo el pabellón nacional confundido con un restaurante: “Mucho se hubiera engañado quien siguiendo el mejor de los guias publicados y el mas detallado de los planos de la Esposicion, buscara el *Restaurant espagnol*, que el autor, E. Forster, situaba frente á la galería de España. Tomó por *Restaurant* nuestro pabellon muzárabe, que contenia las colecciones mas preciosas de los establecimientos científicos del Estado. Casi es preferible este error al de otros grabados que ví, en los cuales, ni en las galerías, ni fuera de ellas, figuraban para nada España y Portugal, aunque no habían olvidado á Túnez y Marruecos [sic]”⁸⁸¹. NAVARRO, *op. cit.* (nota 8), p. 152.

⁸⁸² *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 7. Según Navarro, a pesar del importante papel jugado por la sección textil catalana, “Cataluña, con ser la mejor representada, apenas daba idea de su gran poderío”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 308.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 307. Se espera que la paz saque a España de su “postración” y “miseria”. Ídem, p. 314.

⁸⁸⁴ Se trata de la máquina de vapor semi-portátil presentada por la Compañía Primitiva Valenciana. M. LÓPEZ BAYO, *Memoria sobre la Exposición Universal de Filadelfia*, Biblioteca nacional de España, Manuscrito MSS/19126, pp. 51-52; *International Exhibition, 1876, Official Catalogue... op. cit.* (nota 205), part III Machinery Hall, Annexes and Special Buildings, p. 66.

“Una máquina, y esa inmóvil, paralizada, muerta, se cubría solamente con el pabellon de España en *Machinery Hall*. Mientras los brazos de hierro y las piernas de correa de las demas naciones estaban en continuo movimiento, la nuestra yacía como exhausta. ¡Triste comparacion! [*sic*]”⁸⁸⁶.

No obstante, al margen de esta asignatura pendiente y pese a la falta de numerosas empresas cuya ausencia lamentaron y criticaron con insistencia los cronistas españoles, España hizo gala de una respetable sección industrial –aunque no por ello nuestros comentaristas dejaron de censurar la apatía de sus compatriotas y su falta de compromiso con la nación, especialmente en el caso de Filadelfia, donde, en su opinión, por razones históricas y comerciales, España “era la más interesada en lucir”⁸⁸⁷. Además, también se criticó la falta de gusto en la presentación, objeción que vuelve a dejar patente la conciencia de la repercusión del despliegue visual en la configuración de un imaginario nacional⁸⁸⁸.

En cualquier caso, a pesar de dicha autocrítica la exposición española recibió los elogios de numerosos cronistas y personalidades estadounidenses que alabaron su riqueza e, incluso, su arreglo general⁸⁸⁹. No es de extrañar, pues España y sus colonias expusieron el mayor número

⁸⁸⁵ *Stranger's Illustrated Pocket Guide to Philadelphia and Surrounding Places of Interest*, Filadelfia, J. B. Lippincott & Co., 1876, p. 31. Aunque teóricamente la “vida” del certamen dependía de la orden dada por el presidente Grant, declarándolo abierto o clausurado, en la práctica el papel principal recaía en la puesta en marcha y actividad de dicho motor, que comunicaba al resto de aparatos expuestos la energía suficiente para que pudieran ponerse en acción. Cuando la feria llegó a su término la gran máquina dejó de funcionar y, como un cuerpo moribundo, la exposición expiró, perdiendo el alma que le insuflaba su aliento. *What Ben Beverly Saw...*, *op. cit.* (nota 179), p. 152; “A las 4 de la tarde, el soberano motor Corliss, agente de actividad durante seis meses de toda la maquinaria, testimonio constante de vida en el Certamen, fué parado. La Exposicion había muerto [*sic*]”. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 110.

⁸⁸⁶ ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 152.

⁸⁸⁷ Según Luis Alfonso, España “Era la más interesada en lucir, porque un doble interes la solicitaba: el interes moral de presentarse, el hacerlo por vez primera en aquel continente, con la dignidad y decoro que debe ostentar en América el país que la descubrió; y el interes material de entablar beneficiosas relaciones comerciales con los países del Sur, donde se lee en nuestros libros, se vive con nuestros usos, y se habla en nuestro idioma [*sic*]”. También se preguntaba si alguien podría imaginar a Francia sin hacer alarde de las sederías de Lyon. *Ibidem*, pp. 117 y 136.

⁸⁸⁸ Luis Alfonso critica incluso la portada monumental clasicista: “El sistema de instalar en *Industria* fué anticuado, feo, confuso y pobre; otro tanto pudo decirse del Pabellon del Gobierno. Una arcada del vuelo, el corte y casi las dimensiones de la puerta de Alcalá, erijida en el *Main Building*; no era, á pesar de su ornamentacion clásica y lujosa, apropiado frontispicio de una exposicion parcial bajo techado, ni bastaba á ocultar los defectos que resaltaban en la misma [*sic*]”. *Ibidem*, p. 118.

⁸⁸⁹ Nicasio Lugo Viña y Martínez transcribe las opiniones de una serie de personalidades estadounidenses mostrando su sorpresa y admiración ante el despliegue expositivo de España en Filadelfia, véase por ejemplo el caso de Shelton McKenzie, quien a la imagen romántica del país y a la repercusión histórica del *descubrimiento* suma el avance industrial y artístico contemporáneos: “España, en esquisito acuerdo con el refran ‘El que da mucho, dará todavía más’; Tierra de la poesía y romanticismo, a quienes debemos ‘Lope de Vega’, ‘Cervantes’ y el ‘Cid campeador’ y a quien debemos el descubrimiento del Nuevo Mundo, ha contribuido ahora tan estensamente con sus productos naturales, su industria y sus pinturas a la Exhibicion del Centenario Internacional de 1876 que nos han admirado, admirándose nuestro pueblos [*sic*]”. LUGO VIÑA y MARTINEZ, *op. cit.* (nota 56), pp. 37-55.

de productos de la feria, sólo superados por los anfitriones. Y, aunque la mayoría fueran materias primas, también las manufacturas tuvieron cierto peso, como los tejidos de Cataluña y Valencia o los damasquinados de Zuloaga, que reunían en sí exotismo y perfección artesanal⁸⁹⁰.

En general no hacen sino repetirse las mismas constantes que en concursos internacionales anteriores y, sin embargo, tal y como se ha afirmado, el asombro de los estadounidenses debido a la cantidad abrumadora de productos y cierto desarrollo industrial no esperado (dados los prejuicios e ideas estereotipadas que sobre lo español eran/son tan habituales), parecen haber provocado un cierto reconocimiento por parte de los norteamericanos⁸⁹¹. A esto habría que añadir el efectismo de la portada renacentista del Main Building y el atractivo del pabellón que la Comisión española mandó levantar en Fairmount Park. Junto a él, otro edificio albergaba la exposición militar y educativa que, aparte de los maniqués con uniformes del ejército, proyectó la imagen de una España que quería adentrarse de nuevo por la vía del *progreso*. Tampoco habría que descartar el interés de EE.UU. en establecer un sólido vínculo identitario con el *viejo* continente. Sea como fuere, algunos de los comentarios aparecidos en publicaciones estadounidenses como *The Herald Guide Book...*, calificarán la exposición española de amplia e interesante, reiterando la sorpresa que había producido en Filadelfia al proyectar la imagen de un país moderno, no tan apegado a las costumbres taurinas y folclóricas como se creía y en el que la época de Don Quijote hacía ya mucho tiempo que había quedado atrás⁸⁹². James D. McCabe, además de alabar la fachada renacentista española y la presentación de los productos de la sección industrial, alega que no es posible seguir hablando de los españoles como un pueblo indolente, ya que, al contrario, parece tratarse más bien de una nación industriosa capaz de elaborar productos de gran atractivo⁸⁹³. Por otra parte, incluso los más críticos reconocerán entre los españoles el innegable deseo de alcanzar un mayor desarrollo⁸⁹⁴.

⁸⁹⁰ Luis Alfonso recoge una cita de *la Tribuna*, “uno de los periódicos más importantes de Nueva York”: “Expone España ricas y variadas muestras de su industria fabril, que pocos americanos imaginaban que existiese en esta perezosa Península, y los géneros que en gran cantidad ha presentado ofrecen doble interes por la originalidad, no sólo de la forma, sino del dibujo, lo cual demuestra que no son serviles imitaciones de productos de otros países [sic]”. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 119.

⁸⁹¹ “Apareciendo, como apareció, incompleta y manca; descuidada por los fabricantes y maltratada por los instaladores, sorprendió y admiró á los norte-americanos; les admiró porque no imaginaban que fabricásemos con tal vigor y belleza; les sorprendió porque dudaban, no ya de que fuéramos nacion fabril, pero casi de que fuéramos nacion [sic]”. *Ibíd.*, pp. 153-154.

⁸⁹² *The Herald Guide Book...*, *op. cit.* (nota 134), p. 6 [Texto original: “(...) will both astonish and surprise many of our American visitors, who are under the mistaken impression that Spain is a hundred years behind the times. The visitor to the Spanish department will be surprised to learn that not only does Spain excel in her wines, fruits, and natural products, which she exhibits in Agricultural Hall, but she can now hold her own with almost any of her European neighbors in the arts, sciences, and manufactures; while in many departments of manufacture, more especially in silks, fine woollens, lace, and rare jewelry, she is not excelled by the world. The days of Don Quixote have long since passed away, and your modern Spaniard takes more interest in commerce and manufactures than in bull-fights and fandangoes”].

⁸⁹³ McCABE, *op. cit.* (nota 179), p. 410 [Texto original: “The Spanish kingdom has taken a deep interest in the Centennial Exhibition, and has made an unusual effort to show its resources and wealth in the most pleasing and varied forms. One can hardly believe, in looking at the long lines of well-filled cases of all kinds of manufactures, that the Spanish people deserve their traditional reputation for

En definitiva, la idea de una mayor modernización del país podía atisbarse en la sección de la industria textil, y las fotografías de la Centennial Photographic Company de la exposición de Filadelfia en 1876 dejaron constancia de ello gracias a una vista de conjunto de la instalación española (fig. 107). Críticos estadounidenses como James D. McCabe alabaron el impulso manufacturero de Cataluña, elogiaron una producción que se diferenciaba de los artículos belgas o franceses, y aseguraron que España era algo más que un país soleado, mereciendo un lugar destacado en el plano productivo internacional⁸⁹⁵.

Entre los productos textiles, otra fotografía muestra el trofeo de mantas españolas, cuyo carácter tradicional fue alabado en gran medida por los cronistas españoles (fig. 108). Nuevamente se ensalzaba lo genuino, tan propio y nacional como para sustituir “el rótulo a la entrada” del departamento español⁸⁹⁶. Las prendas expuestas constituían una pieza más del rompecabezas que en Filadelfia recomponía la fisonomía nacional, asociando paisaje e historia, evocando escenarios y actores, granjas y agricultores, enérgicas figuras “semi-orientales” aunque tamizadas por el gusto clásico, tal y como se imaginaban envueltas en sus mantos, majestuosamente romanas⁸⁹⁷. De nuevo la identidad española se situaba en la encrucijada entre dos convenciones culturales, *Oriente* y *Occidente*; entre un pasado hispano-musulmán como rasgo distintivo del resto del continente y el clasicismo del que Occidente gusta apropiarse para poder reconocerse a sí mismo. Una España que quería sacar provecho de su originalidad, aunque sabiendo tantear sus límites para no quedar atrapada en el estereotipo de lo exótico. Alfredo Escobar insistirá en el carácter nacional que el trofeo poseía, algo así como el poder disfrutar de la sensación de “estrechar la mano a un compatriota”. Además, en su descripción afloraba la nostalgia de una “España de ayer” en proceso de desaparición, y es que el carácter occidental y los valores a él asociados, como el progreso y la civilización, suponen el fin de muchas costumbres de antaño⁸⁹⁸.

indolence. It would seem that they must be, after all, a very busy and ingenious nation to produce so many and such attractive objects”].

⁸⁹⁴ *Vid.* nota. (educación)

⁸⁹⁵ McCABE, *op. cit.* (nota 179), p. 411 [Texto original: “(...) the principal display being made by the province of Catalonia, the people of which are the most enterprising of the inhabitants of the Peninsula. Hats, shoes, fine woollen blankets, articles of wearing apparel and carpets are also shown. The entire exhibit is interesting in the highest degree, and, after examining it, the best-read visitor will amend his conceptions of ‘sunny Spain’, and accord to her a more prominent place than he has hitherto assigned her among the industrial nations of the world”].

⁸⁹⁶ “(...) bastaba por sí solo á suplir el rótulo á la entrada de nuestro departamento, que decia: ESPAÑA [*sic*]”. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 139.

⁸⁹⁷ “A la mezcla de las mantas, y colgadas tambien del alto trofeo, aparecían las fajas, encarnadas ó negras por lo general con que ciñen su cuerpo nuestros labriegos, de la propia manera que sus abuelos los árabes, y que sirven de cinto, de talabarte y de escarcela á esas semi-orientales enérgicas figuras, que embozan su manta con la gentileza de una capa española y con la majestad de un manto romano [*sic*]”. *Ibidem*, p. 139.

⁸⁹⁸ “Será tal vez porque detras de este templete, formado por mantas adornadas con rojos alamares, aparecía la España de ayer con sus contrabandistas y sus trovadores, con sus pintores en trajes nacionales, que, aunque en decadencia, áun hoy se ven en muchos pueblos; con sus costumbres caballerescas, que

Otro motivo de interés que aparece en las imágenes tomadas por la Centennial Photographic Company es el conjunto de ocho tapices enviados por el rey de España, Alfonso XII, y cuya importancia radica en que todos ellos corresponden a series elaboradas en la Real Fábrica de Tapices a partir de los cartones realizados por Goya entre 1775 y 1792 (fig. 109). Los paños, que fueron expuestos en el industrial Main Building, aparecen enmarcados y colgados sobre la entrada de la sección textil. De nuevo, el Arte se convierte en un instrumento del poder político que no duda en servirse de él como elemento de prestigio. Aunque la colección no aparece destacada en las publicaciones extranjeras consultadas, algunos autores españoles mencionaron su buena acogida y el enorme éxito obtenido entre los visitantes de la exposición⁸⁹⁹.



Figs. 107, 108, 109; *Main Building-Spain*, CEDC n.º. c021517; *Main Building-Spain*, CEDC n.º. c022078; *Main Building-Spain*, CEDC n.º. c021899; todas en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.

Justamente, la industria textil española va a sobresalir en la Exposición Universal de París de 1878 hasta el punto de que René Delorme advertiría de que, por ejemplo, con respecto a la producción de hilos y tejidos de algodón, “no dudamos en absoluto de que entre todas estas naciones rivales, tendremos que destacar sobre todo los envíos de España, Rusia y Austria-Hungría” –añadiendo a continuación que “el jurado ha tenido que compartir nuestra sorpresa cuando se ha visto obligado por su imparcialidad a otorgar a las cámaras de comercio de Barcelona, de Praga y de Moscú el diploma de honor, es decir, la misma recompensa que han obtenido la de Lille y la de Paisley. Y es que, ciertamente, la exposición hecha por la sociedad la España industrial muestra incontestables progresos realizados por las manufacturas

recordamos con placer; pero además de confesar la excelente calidad de sus tejidos y el gusto de sus dibujos, encontrábamos allí algo que nos daba alegría, ese algo que sentimos al estrechar la mano de un compatriota y al cambiar un saludo en la lengua patria lejos de nuestras latitudes; el mismo efecto nos producía sin duda toda nuestra Exposición; pero aquel vistoso templete tenía algo de tradicional [sic]”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 478), 15 de julio, p. 27.

⁸⁹⁹ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 179), 8 de julio, p. 10, y ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 140. Parece que la colección de tapices debería haber llamado más la atención a los extranjeros, aunque sólo fuera por el nombre de Goya; sí que se citan unos grabados suyos en *The Masterpieces... op. cit.* (nota 184), vol. I: Fine Art, p. 364 [Texto original: “In the separate edifice erected by Spain we noticed, among a rich representation of the Castilian press in general, precious examples of the etchings of Goya, gathered in at least three of those often sought, seldom found volumes of his”]. Es cierto que el estilo de los cartones pertenece a una primera época muy alejada del Goya romántico, y no hay que olvidar que durante el siglo XIX aún se está afianzando su fama internacional. F. CALVO SERRALLER, A. GONZÁLEZ GARCÍA, “El mito romántico de Goya”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 341 (1978), pp. 251-260; muy distinta será su consideración en el XX, por ejemplo, en la Bienal de Venecia de 1952, cuando “Goya era *lo propio* de España”. A. FUENTES VEGA, “Franquismo y exportación cultural. El papel de ‘lo español’ en el apadrinamiento de la vanguardia”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. extra (2011), pp. 183-196.

españolas”⁹⁰⁰. También Louis Simonin (1830-1886) ensalzaba la producción algodonera de Barcelona y, en general, su industria textil, desde sus bienes de consumo hasta su maquinaria:

“Barcelona, orgullosa de sus tejidos de algodón; Barcelona, que se llama el Liverpool y el Manchester de España, justifica estos títulos. Expone indianas, sedas, mantillas, prendas de lana, telas, guantes, máquinas de vapor. Ella sola, ella representa casi toda la España industrial”⁹⁰¹.

En su opinión, la ciudad condal ofrecía prácticamente la única muestra de actividad fabril en el país ibérico junto a la sedería valenciana y los paños de Alcoy, Teruel y Lérida, en cuanto a los tejidos se refiere. Por otra parte, además de los abanicos, Simonin destacaba los borceguíes madrileños –dato que aprovecha el cronista para recordar que las madrileñas tienen un pie que, incluso en China, resultaría pequeño⁹⁰². Puede comprobarse, pues, que la descripción objetiva de la industria española se entremezcla con comentarios acerca del carácter exótico del país. De hecho, Louis Simonin (1830-1886) comienza su análisis de la sección industrial española en el certamen parisino de 1878 definiendo a la nación como “el país del bolero, del fandango, de las castañuelas y del lacre (*“cire à cacheter”*)”⁹⁰³. Por cierto que, al igual que en Filadelfia 1876 y continuando la tradición ya iniciada en Londres 1851, los barros españoles van a ocupar un lugar preeminente en la sección española y van a gozar de un gran éxito entre el público:

“Aquellos a los que en esta estación les gusta beber frío no encontrarán que España expone demasiadas vasijas y alcarrazas, como se llama aún a estos cántaros porosos venidos de Murcia, Jaén y Alicante. Los hay muy bonitos y la mayor parte están ya vendidos, pero ¿dónde demonios va a anidar el amor de la vanagloria? Los que han comprado estos jarrones de tierra cocida han hecho inscribir sus nombres sobre un cartel. Es hacer mucho ruido y avisar al mundo entero que pasa por allí, por un cántaro de quince perras (*“sous”*)”⁹⁰⁴.

Hablando de la industria de la lana en España, Simonin señala que hay tejidos “rojos, amarillos, verdes, como únicamente el sol de la península ibérica puede hacerlos imaginar”⁹⁰⁵ – afirmación que hace ostensible la repercusión de la exposición agrícola y manufacturera en la configuración del imaginario paisajístico de cada territorio, como más adelante se analizará. Por otra parte, esos “famosos paños color yesca en los que el Castellano se envuelve con tanta nobleza, en verano como en invierno, con el pretexto de que lo que es bueno contra el frío también lo es contra el calor”⁹⁰⁶, remiten al estereotipo del habitante de la meseta sobrio y austero, sobre cuya vida mísera pesa con orgullo el recuerdo de las glorias pasadas. En este sentido, la fantasía de Simonin parece especialmente prolífica. Así, el anterior comentario le hace recordar el miedo de Théophile Gautier a que la capa de algún madrileño en la Puerta del

⁹⁰⁰ R. DELORME, “Les fils et les tissus”, en *L’Art et l’Industrie...*, *op. cit.* (nota 5), pp. 370-371.

⁹⁰¹ SIMONIN, *op. cit.* (nota 397), p. 462.

⁹⁰² *Ibidem*, p. 462.

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 461.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, p. 462.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

Sol pudiera prenderse al dar fuego a “su papelito”. Ante la visión de todos esos fumadores en la plaza principal de Madrid –y no obstante el hambre que pudieran pasar– Simonin exclama:

“¡Feliz país, donde los hombres tienen el placer de pasear al sol y de vivir sin hacer nada!”⁹⁰⁷.

Y Simonin continúa. A pesar de que reconoce que los hay que trabajan entre “esos bravos y fieros ibéricos” –y aquí pasa a referirse a la producción metalúrgica, especialmente del hierro y del acero de Bilbao– asegura que la fabricación de las hojas de Toledo deja que desear estéticamente hablando, hasta el punto de que,

“No hay nada que coleccionar, ni siquiera el más pequeño puñal para poner en la liga de una mujer o el *machete* tradicional, el largo cuchillo catalán, para colgarlo del cinturón”⁹⁰⁸.

Continuando con la forja de los metales, Simonin destaca los cañones, fusiles y metralletas que se fabrican en Asturias y la exposición de maniqués españoles con uniformes militares. Los cueros hispanos vuelven a devolverle al recuerdo de la historia de España –y junto a la de los grandes hechos, la de la anécdota romántica. Así, la pérdida de la tradición del curtido de pieles en Córdoba, le lleva a rememorar el episodio de las lágrimas de Boabdil y el hecho de que Isabel *la católica* jurase no cambiarse de camisa durante todo el tiempo que durase el asedio⁹⁰⁹.

Por último, también se recuerda la producción de cordajes y jabones, además de los modelos de trabajos públicos y militares, como el puente-desembarcadero de Huelva, importante por el movimiento de minerales en la zona. Una vez finalizada su relación y a modo de balance final, sumando la parte agrícola, mineralógica y manufacturera, Louis Simonin reconoce que España “ha desempeñado un papel relativamente importante en el torneo internacional del Campo de Marte y ha hecho bastante buena figura, incluso al lado de Austria-Hungría”, cuyo pabellón lindaba con el suyo propio⁹¹⁰. No todos estuvieron de acuerdo, incluso entre los mismos españoles como Ángel Fernández de los Ríos, quien deploró la presencia de un modelo de hojalata de plaza de toros junto a la endeble representación española de maquinara⁹¹¹.

Seguramente, la mejor imagen de España como nación productora se proyectó en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Según la prensa, los progresos de la industria catalana sorprendieron al extranjero al presentar un desarrollo que muy pocos esperaban encontrar en una potencia venida a menos. Así, por ejemplo, las instalaciones de compañías como *La Maquinista terrestre y marítima*, causaron una gran sensación, “produciendo en los

⁹⁰⁷ Ibídem [Texto original: “Qu’il fait beau voir, à la *Puerta del Sol*, cette place principale de Madrid, tous ces fumeurs de cigarettes! Gautier, qui les connaissait bien, disait qu’il avait grand’peur, toutes les fois qu’ils battaient le briquet pour allumer leur papelito, que le manteau ne prît feu en même temps. Heureux pays, où les hommes ont le loisir de flâner au soleil et de vivre en ne rien faisant! Il est vrai qu’ils mangent si peu!”].

⁹⁰⁸ Ibídem [Texto original: “Il n’y a là rien à collectionner, pas même le plus petit poignard à mettre à la jarretière d’une femme ou le *machete* traditionnel, le long couteau catalan, pour le passer à la ceinture”].

⁹⁰⁹ Ibídem, p. 463.

⁹¹⁰ Ibídem.

⁹¹¹ De los RÍOS, *op. cit.* (nota 341), p. 202; SÁNCHEZ GÓMEZ, *op. cit.* (nota 288), p. 273.



Fig. 110, "Narbona (Francia). Fuente alegórica del triunfo obtenido por la banda de música de 'La lyre narbonnaise' en el concurso musical de Barcelona. De fotografía remitida por M. Louis Gruyer", en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLVIII, 30 de diciembre, p. 396.

expositores extranjeros una profunda impresión, porque muchos de ellos no se figuraban que en España existiera establecimiento de tal importancia"⁹¹².

Muy relevantes, según Frontaura, son los elogios de los franceses. Francia fue el país extranjero con mayor número de expositores en la ciudad condal, y es que "la República vecina trabaja con ardor y trabaja a la perfección, mereciendo por esto la simpatía y la admiración de cuantos amen el verdadero progreso". Las tres Exposiciones Universales que en París se habían celebrado y la que estaba por inaugurarse al año siguiente, en 1889, prometía ser "la maravilla de las maravillas":

"Los franceses son maestros en Exposiciones y cuentan con elementos poderosísimos. Ellos saben bien lo que cuesta y lo que vale una Exposición Universal, y por eso han tributado los más calurosos elogios á los organizadores de la celebrada en Barcelona [*sic*]"⁹¹³.

Justamente, en el friso del Dôme central del Palacio de Industrias diversas de la Exposición Universal de París de 1889 –donde se personificaba a los distintos pueblos del mundo que concurrían al certamen–, Josep Lluís Pellicer dijo descubrir la representación alegórica de Cataluña junto a la de Andalucía, a la que siempre parecía recurrirse cuando se trataba de identificar a España (fig. 143):

"España véase representada (como no podía menos de suceder), por Andalucía, pero por una anomalía contraria á la práctica establecida, compartía la representación de nuestra patria libre, feliz é independiente, con Cataluña; particularidad digna de mencionarse por lo rara"⁹¹⁴.

⁹¹² Al describir las instalaciones de la Galería de Máquinas de Barcelona, Eusebio Martínez de Velasco afirmaba –imbuido seguramente de gran amor patriótico– que "al lado de los extranjeros figuran brillantemente (y á veces los sobrepujan) los españoles". E. MARTÍNEZ de VELASCO, "Nuestros grabados", en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLV, 8 de diciembre, p. 330.

⁹¹³ La prensa periódica da cuenta de la repercusión del nombre de Barcelona en el extranjero. En Narbona se construye una fuente alegórica (fig. 110) con motivo de la celebración del triunfo de la Lyre Narbonnaise en el concurso internacional de bandas de música civiles y militares, que tuvo lugar en el Salón de fiestas del Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de Barcelona, el 25 de noviembre de 1888. "Por delicada atención (que agradecemos los españoles), uníanse en su remate, formando marcial trofeo, las banderas españolas y las francesas, y la muchedumbre (...) saludaba á España y á Barcelona con igual entusiasmo que á Francia, á Narbonne y á la Lyre Narbonnaise (...) Orgullosa debe estar la culta Barcelona de haber consagrado de manera definitiva la alta reputación musical de la Lyre Narbonnaise [*sic*]". Ésta, "considerará el premio que ha conquistado en el concurso barcelonés como su más bello timbre de gloria". E. MARTÍNEZ de VELASCO, "Nuestros grabados", en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLVIII, 30 de diciembre, p. 387.

⁹¹⁴ J. L. PELLICER, *Notas y dibujos. Estudio de la Exposición de París*, Barcelona, Biblioteca de *La Vanguardia*, 1891, p. 231; L. S. SAZATORNIL RUIZ, A. B. LASHERAS PEÑA, "París y la 'españolada': casticismo y estereotipos nacionales en las Exposiciones Universales", en *Melanges de la Casa de Velázquez*, nº 35, 2, 2005, pp. 265-290 (278). Se plantea la posibilidad de que el buen nombre de Cataluña tras la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, llevara a que los franceses incluyeran su personificación un año después en París.

Sin embargo, a pesar del éxito obtenido en Barcelona, la exposición española no estuvo a la altura de las circunstancias en la Exposición Universal de París de 1889. La prensa española lamentó desde un primer momento el deplorable papel desempeñado en el Palacio de las Industrias diversas, donde el día de la inauguración, dado el retraso en la instalación de los expositores, no había “nada que enseñar al público”⁹¹⁵. Por cuanto respecta al pabellón nacional, el Palacio de sustancias alimenticias, las obras no terminadas a tiempo, no permitieron su inauguración hasta mediados de junio. Otros cronistas hablan de “pobreza” y “pésimo gusto”⁹¹⁶, incluso de que el pabellón resultaba “excesivamente grande y se llenará con dificultad”⁹¹⁷.

Las críticas que la representación española recibió por parte de la mayoría de los articulistas de la exposición en todo lo concerniente al campo de la producción industrial supusieron un jarro de agua fría para el orgullo patrio, en particular un año después de que el éxito de la exposición de Barcelona hubiera hecho soñar con una posible reactivación nacional:

“Por lo que a España se refiere, quisiera yo que de mi pluma brotaran los elogios; pero, ¿cómo ceder á un optimismo patriótico si los hechos exigen censuras y correctivos? (...) no podrá formarse idea aquí de lo que España vale por sus ciencias, sus industrias y su riqueza nativa. Causa inmenso dolor el verlo. Cuando acabamos de celebrar la brillantísima Exposición de Barcelona, era de presumir que España estuviera dignamente representada en el certamen universal (...) no nos queda otro remedio que ver con la posible calma que hasta la minúscula Rumania nos aventaja en la Exposición [sic]”⁹¹⁸.

A este respecto, tampoco hay que olvidar que la situación económica del país no era boyante, precisamente. Ya con anterioridad a la celebración de la exposición de Barcelona, el pesimismo era patente, tal y como lo demuestran los comentarios sarcásticos que se podían leer en los medios de comunicación, como los del siguiente diálogo de Fernández Bremón:

“Una máscara abatida y andrajosa dice en el Prado á un senador:

-No me conoces

-¿No te he de reconocer en ese traje? Eres la industria nacional [sic]”⁹¹⁹.

Parece que a medida que pasan los años, la exposición industrial española va adquiriendo unas mayores proporciones, incluso en el departamento de maquinaria, tal y como se indica a propósito de la presencia de España en el Palacio de Máquinas en la Exposición Universal de

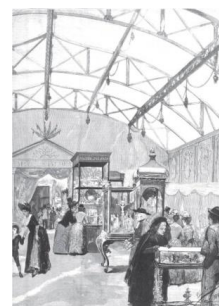


Fig. 111. L. JIMÉNEZ, “La sección española, en el Palacio de Industrias diversas (Dibujo del natural)”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXXVII, 8 de octubre, p. 200.

⁹¹⁵ “Servicio Telegráfico”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7889, 7 de mayo.

⁹¹⁶ J. ORTEGA y MUNILLA, “La Exposición de París”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7901, 19 de mayo.

⁹¹⁷ “Servicio Telegráfico”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7915, 2 de junio.

⁹¹⁸ ORTEGA y MUNILLA, *op. cit.* (nota 916), 19 de mayo. En *La Ilustración catalana* se criticará “el papel ridículo del Comisario de Madrid” mientras que del Comité de Cataluña se dirá que “ha cumplido perfectamente con su deber”. *La Ilustración catalana*, 15 de julio de 1889, p. 206; citado en HIBBS-LISSORGUES, *op. cit.* (nota 513), pp. 135-149.

⁹¹⁹ J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº VI, 15 de febrero, p. 106.

Chicago de 1893, eso sí, matizando que “su muestra es pequeña, al no alinearse obviamente España con otras naciones como Alemania e Inglaterra en la manufactura de maquinaria”⁹²⁰. Del contingente español, se destacan especialmente los motores, pompas y máquinas de coser y de cortado de corcho, exhibidas por Miguel Escuder y Castellà (1835-1908) de Barcelona. Otra empresa catalana, Valls Hermanos, expuso maquinaria de aplicación al ámbito de los preparados alimenticios, como prensas para pastas y máquinas para la fabricación de chocolate⁹²¹. En el Palacio de Manufacturas la representación española destacada por los catálogos oficiales es la habitual: industria textil catalana (Sert Hermanos e Hijos, Torrella Hermanos), el trabajo del metal (Hijo de Ignacio Damians de Barcelona y, especialmente, los damasquinados de Guisasola y Gaviola de Madrid⁹²²), además de las lámparas de gas de José Closa Florenca de Barcelona⁹²³.

Sea como fuere, la representación industrial española se caracterizó una y otra vez por la abundancia de materias primas y una debilidad manufacturera de la que escapaban la industria textil, metalúrgica y artística del metal. Si por una parte este conjunto evidenciaba la realidad económica del país, también es cierto que la falta de una mayor concienciación del papel de las ferias internacionales a la hora de fomentar las exportaciones y de proyectar una imagen nacional de prestigio, se tradujo en una falta de iniciativa y de preocupación formal que empeoró la percepción del retraso español, alimentando el imaginario estereotipado de *lo español* en el extranjero. Así, mientras los comentaristas españoles se debatían entre el patriotismo fatuo que exaltaba cualquier atisbo de *progreso* y una visión pesimista que denunciaba la preocupante situación española, el análisis de muchos de los críticos foráneos resultó estar condicionado por la tradicional imagen romántica de España.

2.2. EL ANHELO DE LO EXÓTICO.

2.2.1. Viajes ficticios, exposiciones universales y *reflejo poético*: génesis de la imagen romántica de España.

El proceso de configuración de la identidad española dentro del marco de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX es continuador de una larga tradición que comienza a consolidarse especialmente durante la centuria del setecientos y principios del

⁹²⁰ Rand, McNally & Co. 's *A Week at the Fair...*, *op. cit.* (nota 81), p. 26.

⁹²¹ *Condensed Official Catalogue...*, *op. cit.* (nota 220), p. 58 [Texto original: “I. Escuder y Castella, Miguel, Barcelona. a Gas motor. b Double action pump. 4. Escuder y Castella, Miguel, Barcelona. Cork cutting machine, sewing machines and thickening, molding and planing machines, advertising drum. 17. Valls Hermanos, Barcelona. Press for making pastes and vermicelli; chocolate grinding machines, etc.”]. Miquel Escuder i Castellà, fue el creador de la primera máquina de coser española, la *Aurora*, conservada en el Museu Frederic Marès de Barcelona, MFM S-1166, <http://w110.bcn.cat/fitxers/icub/museumares/mfm.lauroradescudercat.509.pdf>

⁹²² G. F. KUNZ, “Notes on Industrial Art in the Manufactures Building”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, nº 5 (Septiembre 1893), “A World’s Fair Number”, p. 559 [Texto original: Of the inlaying of gold on iron the two superb, gigantic Damascened vases sent by Felipi Sanchez of Spain, are most magnificent examples (*sic*)”].

⁹²³ *Condensed Official Catalogue...*, *op. cit.* (nota 220), p. 88.

ochocientos, momento en el que – podría decirse– cristaliza la *imagen romántica* de la España contemporánea, imagen que se mantiene vigente hasta la actualidad, por ejemplo, en el ámbito de la promoción turística.

Así pues, a partir del siglo XVIII, frente al tradicional *Grand Tour* y a causa de la búsqueda incesante de lo exótico –siempre inherente al individuo–, comienzan a plantearse con mayor insistencia nuevos itinerarios geográficos. De este modo, al margen de la habitual ruta en pos de los orígenes de la civilización clásica – fundamento de la identidad occidental–, el interés de la

población europea, particularmente de franceses y británicos, comienza a centrarse en Oriente y sus fronteras –en las que se han denominado naciones *periféricas* y, entre ellas, España⁹²⁴.

A consecuencia del desarrollo industrial y el aflorar del sentimiento romántico, se van a trazar nuevos recorridos sobre las siempre tendenciosas cartas geográficas, que no son sino representaciones convencionales en las que Occidente, del mismo modo que hicieron esos clásicos que toma como referente, se define gráficamente a sí mismo como *omphalos* del universo. Y es que desde la Edad Media y, especialmente, a partir de la época de los *descubrimientos*, se viene fijando una imagen inamovible del planisferio terrestre que no hace sino dejar traslucir la concepción *eurocéntrica* de sus creadores, y que no será rebatida en el Arte hasta el siglo XX (siendo una de las propuestas más significativas la del uruguayo Torres García quien, girando 180 grados el mapamundi, proclamará en 1934 que “el sur es nuestro norte”⁹²⁵). Sin embargo, hasta ese momento, los puntos cardinales y los territorios a ellos asociados quedarán muy bien definidos y estereotipados, no sólo gráfica, sino también,

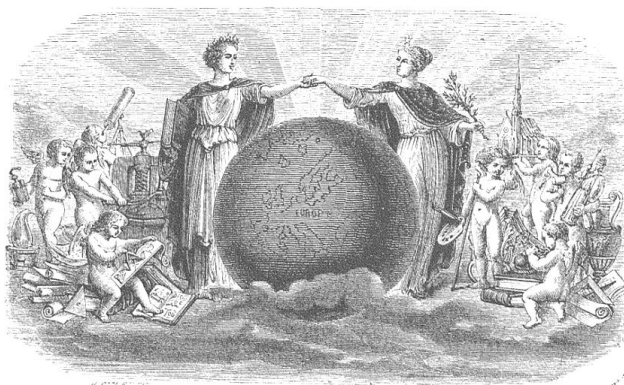


Fig. 112, C. LABOULAYE, *Essai sur l'art industriel, comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie, à toutes les époques, et des œuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'Exposition de Paris en 1855*, París, Bureau du dictionnaire des arts et manufactures, 1856, frontispicio. La esfera terrestre, entre las alegorías de las Artes y la Industria y sobre un fondo radiante, muestra la silueta del continente europeo iluminado, quedando sus fronteras delimitadas por la oscuridad.

⁹²⁴ Acerca de los viajes a la Península Ibérica, Rusia, Egipto o Turquía, Agustín Coletes señala que “el Romanticismo europeo supondrá un fuerte empuje para el llamado orientalismo o interés, desde el punto de vista occidental, por el Próximo, Medio y, en menor medida, Lejano Oriente. Este fenómeno cultural, en boga al menos desde la aparición de la *Biblioteca oriental* de D’Herbelot (1697), la primera traducción francesa (1704) e inglesa (1706) de *Las mil y una noches*, o la *Historia de los sarracenos* de Ockley (1708), ya contaba a la altura de 1809 –año en que ve la luz el primer volumen de la monumental *Descripción de Egipto* napoleónica– con realizaciones tan ilustres como las *Cartas persas* de Montesquieu (1721), el *Tamerlano* de Händel (1724), el estudio y traducción del Corán al inglés realizados por Sale (1734), el *Rasselas* de Johnson (1759), *El rapto del serrallo* de Mozart (1782), el *Vathek* de Beckford (1786) o las *Cartas marruecas* de Cadalso (1789)”. A. COLETES BLANCO, “Un gran tour diferente: Byron y su experiencia mediterránea y levantina de 1809-1811”, en LORD BYRON, *Cartas y poesías mediterráneas*, Oviedo, KRK, 2010, p. 39.

⁹²⁵ E. de DIEGO, *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid, Siruela, 2008. Sobre las implicaciones políticas y sociales de las convenciones cartográficas *vid.* J. H. ANDREWS, “Map and Language: a Metaphor Extended”, en *Cartographica*, 27, I (1990), pp. 1-19, y J. H. HARLEY, “Cartography, Ethics and Social Theory”, en *Cartographica*, 27, II (1990), pp. 1-23.

conceptualmente –tal y como demostrarán, por ejemplo, las ilustraciones que acompañan las publicaciones que vieron la luz a raíz de las exposiciones universales decimonónicas (fig. 112).

De ahí que los nuevos recorridos que se plantean durante el setecientos, como todo viaje –pero aún con mayor intensidad al abandonar el trayecto acostumbrado–, permitirán al europeo encontrarse a sí mismo a través de *la diferencia*, aunque ésta no lo sea tanto o, al menos, no lo sea tal y como se pretende, ya que como señaló Gaston Bachelard (1884-1962), es la imaginación del individuo la que determina e intensifica la concepción de todo espacio que escapa a lo cotidiano y reconocible⁹²⁶. Teniendo en cuenta además, el citado condicionamiento cultural del que hablaba Edward Said, no es de extrañar que los viajes, aunque lleguen a materializarse físicamente, vayan a tener siempre mucho de imaginarios: y será a través de ellos, ya sean reales o soñados –o las dos cosas al mismo tiempo⁹²⁷–, como la sociedad occidental de la época contemporánea se lance a la búsqueda de *Oriente*⁹²⁸.

Por todas estas razones, el viaje a España adquirirá una gran importancia a partir del momento que nos ocupa, al convertirse en la manera más rápida y menos arriesgada de alcanzar ese anhelado *Oriente* sin abandonar el propio Occidente, aspecto que viene a reforzar la tesis de que estos conceptos tienen más de ficción cultural que de convención estrictamente geográfica. Precisamente, el hecho de que Andalucía albergase una gran parte de las obras de arte de la civilización hispanomusulmana, justificaba esta sensación y convertía a la región andaluza en uno de los principales objetivos de los viajeros que recorrían tierras españolas, llegando a producirse así una primera gran identificación entre *lo andaluz* y *lo español*⁹²⁹. No obstante, lo

⁹²⁶ G. BACHELARD, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 268.

⁹²⁷ Interesante es el consejo que se proporciona a los lectores de *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...* para ser tenido en cuenta al visitar las reconstrucciones de monumentos exóticos difuminadas por el recinto expositivo. Acerca de “Las instalaciones de Oriente en el Parque”, se advertirá: “No se tiene más que pensar en las historias de las *Mil y una Noches* (...), e invitamos a nuestros lectores a no penetrar en esta parte del Parque sino después de haber evocado ante su recuerdo las encantadoras leyendas árabes; éste será el verdadero medio de restituir a los monumentos su carácter y de pasar una media hora agradable con la imaginación, hermana gemela de la razón que ésta, tal vez, nos hace abandonar demasiado”. SAINT-FÉLIX, M. de, “Les installations d’Orient dans le Parc”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 39. Esta afirmación pone de relieve el doble componente racional e ilógico que simultáneamente caracteriza el espíritu de las exposiciones universales decimonónicas, algo que obliga a pensar en las tesis de Eugenio d’Ors (1881-1954) sobre la doble naturaleza lógica y emotiva, *clásica y barroca*, de todo fenómeno humano. E. D’ORS, *Lo barroco* (1935), Alianza/Tecnos, Madrid, 2002. Asimismo, en Viena 1873, Navarro Reverter apelará a la fantasía generada por la lectura de las *Mil y una noches* con el fin de visualizar las mercancías turcas (en este caso concreto, haciendo referencia a sus tejidos): “¿Recordais los palacios del Califa de Bagdad que os pintan los cuentos encantadores de las *Mil y una noches*? Pues allí estaban sus adornos [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 476.

⁹²⁸ Algunos artículos de la época lamentaban la tendencia del viajero a juzgar el lugar de destino en función de las costumbres adquiridas en su lugar habitual de residencia, perdiendo así “una fuente de placer muy genuino, es decir, aquel por el que uno mismo se identifica con la civilización de otro país”. “The Frenchman in London”, en *The Cornhill Magazine*, *op. cit.* (nota 440), p. 71.

⁹²⁹ Sobre la reputación internacional de Sevilla, el cónsul británico asegura en un informe publicado en el diario de la Society of Arts en 1862 que “ningún lugar en España puede presumir de tantos hermosos edificios públicos”, además de que “la catedral es indudablemente la más hermosa de España”. “Extracts from the Reports of H. R. M. Consuls: The Present State of Seville”, *op. cit.* (nota 818), p. 118.

oriental tampoco tenía porqué estar únicamente ligado a la reminiscencia de unas determinadas formas artísticas que la creatividad popular había asumido como propias. Los testimonios de algunos de los viajeros que visitaron España durante el segundo tercio del siglo XIX demuestran que su relación con Oriente podía no tener que ver ni con lo geográfico ni con el Arte, sino que más bien quedaba condicionada por una síntesis de ensueño e idiosincrasia, es decir, la amalgama que resulta de la proyección de la fantasía del extranjero y de su autoreafirmación identitaria frente a una diferencia de carácter entendida de manera determinista e inexorable. Así pues –lejos de Andalucía–, Antoine de Latour, secretario del duque de Montpensier, afirmaba:

“Mientras más avanzaba hacia Castilla más me sorprendía la enorme analogía entre España y Oriente. A cada paso hacía las mismas observaciones, recibía las mismas impresiones. En el campo, la misma incultura; en las ciudades las mismas calles tortuosas, la misma despreocupación por levantar las murallas caídas. Como el árabe, el español construyó palacios; pero sean palacios o chozas, siempre deja después al azar la conservación de su obra. Existe, sobre todo, esa gran semejanza que las circunstancias de la vida común hacen que, a distancia, tomen un reflejo poético: es como en la naturaleza donde el sol reviste de esplendor y de luz las cosas más insignificantes. A primera vista nada es vulgar; al aproximarse, todo es mísero y sucio (...)”⁹³⁰.

Curiosamente, también Richard Ford –que había visitado el país entre 1830 y 1833– sintetizaba en su *Guía para viajeros en España* ese “sueño de fantasía poética” que el viajero podía experimentar desde la lejanía recorriendo el territorio peninsular:

“Desde la colina de *Santa Ana* hay un buen panorama; (...) centelleante, como una perla engastada en oro, sobre una colina donde no se puede ocultar, se dispone *Medina Sidonia* (...) La ciudad parece bonita desde lejos con sus casas blancas, jardines y rejas pintadas, pero está mal pavimentada, peor drenada e iluminada, y, de hecho, no merece ser visitada, siendo un sepulcro enblanquecido de abundante deterioro; y esto puede decirse de muchas de estas ciudades fortaleza sobre colinas que, brillando al sol resplandeciente, y pintorescas en forma y situación, parecen en la encantadora distancia ser palacios de hadas; toda esta ilusión se desvanece entrando en estas madrigueras de suciedad, ruina y pobreza: realidad que, del mismo modo que una sombra sigue a todas las expectativas demasiado entusiastas, oscurece el brillante sueño de fantasía poética”⁹³¹.

Y, al igual que Latour, Ford va a destacar la gran analogía que existía entre España y Oriente al respecto, en razón de la luminosidad que embellecía en la lejanía el panorama y la indolencia del nativo que la realidad lamentablemente demostraba en las distancias cortas. En primer lugar,

En cuanto a los españoles, Federico de Sawa establecía en 1873 una triple asociación entre España, Andalucía y Sevilla: “Sevilla es la joya más preciada de Andalucía. Ved su cielo siempre puro y azul. Cruzad sus bellos jardines y os arrobaréis con el suave perfume de sus flores, con el apacible murmurio de sus fuentes, con el manso susurro de las auras entre las frondas de sus bosquecillos, donde trinan ruiseñores. Sevilla con su claro Bétis, el de las arenas de oro, tan ensalzado por los poetas, su divino cielo, sus torres y alminares, sus parques y florestas y sus encantadoras hijas, es la perla más preciada de España, el paraíso de Occidente, el jardín de Hitan [*sic*]”. F. de SAWA, “Zaida Sobeiha. Leyenda árabe”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLIII, 16 de noviembre, p. 702.

⁹³⁰ A. de LATOUR, *Sevilla y Andalucía*, Sevilla, Centro de estudios andaluces, Renacimiento, 2006, p. 25; Ídem, *Études sur l'Espagne. Séville et Andalousie*, vol. I, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 6.

⁹³¹ R. FORD, *A Handbook for Travellers in Spain*, Londres, John Murray; París, Galignani & Co. y Stassin & Xavier; Gibraltar, George Rowswell; Malta, Muir, 1855 (3 ed.), vol. I, p. 143.

“El buen tiempo es la alegría del viajero, y no hay nada tan mudable como el aspecto de los pueblos españoles, según el tiempo sea bueno o malo; lo mismo que ocurre en Oriente, donde las lluvias de invierno convierten el país en un fangal inmundado y, en cambio, en cuanto luce el sol, todo es alegría y luz”⁹³².

Según Richard Ford, dicho fulgor –similar a la sonrisa que iluminaba el melancólico rostro de la mujer española– también animaba las ventas o el relieve de paisajes que de otro modo parecían aplastados y sin identidad⁹³³. Pero además, Ford continuaba estableciendo más vínculos entre los pueblos de Oriente y el español. Como señala Ian Robertson:

“Caracterizaba a los españoles una falta de estima por las cosas bellas, lo cual no era sino uno más de los ‘rasgos orientales’ que se manifestaba en su ‘abandono o indiferencia general respecto a los monumentos morunos que debieran proteger entre algodones en vez de destruirlos, pues constituyen una atracción peculiar de la Península. La Alhambra, verdadera perla e imán de Granada, no les merece mayor estimación que una casa de ratones, que es, a decir verdad, lo que han hecho de ella a través de siglos de incuria. Contados nativos la visitan ni alcanzan a comprender la apasionada atención y el interés concentrado que provoca en los extranjeros, actitud similar a la del beduino ante las ruinas de Palmyra, tan insensible a la belleza presente como a la poesía y evocación del pasado”⁹³⁴.

Esta apatía, se corresponde en el contexto de las exposiciones universales con aquella *indolencia* que, como se ha visto, se decía que caracterizaba a los pueblos orientales –y entre ellos a España– para justificar la decadencia de sus gobiernos, el retraso de su economía y la inferioridad cultural⁹³⁵. Y, curiosamente, tampoco el Oriente de los certámenes internacionales va a carecer de su dimensión romántica, como se verá a continuación. Esta imagen, en el caso

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ ROBERTSON, *op. cit.* (nota 569), pp. 226-228.

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 222. Ford, que destaca la labor de concienciación acerca de la conservación del patrimonio que habían fomentado los viajeros extranjeros, en general, y la publicación de los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, en particular, se sorprende de la paradójica aversión de los españoles hacia las obras musulmanas cuando, en su opinión, ambos pueblos presentan rasgos de carácter similares: “Aunque estas gentes no llevan turbante, carecen de toda capacidad de admiración y estima por cuanto no está vinculado a la primera persona del singular y al tiempo presente. Al propio tiempo perdura en ellos la aversión al moro y sus vestigios. Les repugna casi como herética la preferencia de los extranjeros por las obras de los infieles, frente a las debidas a los buenos católicos. Esa preferencia lleva implícita su inferioridad, al tiempo que revela su mal gusto, y el vandalismo de su pasión por mutilar lo que los moros se afanaron por enriquecer”. *Ibidem*.

⁹³⁵ Cristiana Baldazzi señala como algunos musulmanes reconocieron esta imagen *indolente* que Occidente proyectaba de los países orientales. Es cierto que pertenecían a las élites modernizadoras que se habían formado en, o mantenían un estrecho contacto con, las principales potencias europeas y, por tanto, habían asumido el entusiasmo occidental por el *progreso*. No obstante, especialmente los egipcios –provenientes de una nación donde se había consolidado una identidad patriótica más firme– no pudieron dejar de experimentar una sensación de extrañamiento ante la imagen que se ofrecía de su país como un enclave tradicional, exótico y sumido en el pasado –precisamente y además, cuando todos los cronistas musulmanes parecían coincidir en que las ferias parisinas tenían su origen en los mercados orientales, es decir, en palabras de Baldazzi, “el Islam era la civilización de la que los europeos habían heredado su conocimiento y la que les permitía alcanzar los resultados que podían verse en la exposición”. C. BALDAZZI, “The Arabs in the Mirror: Stories and Travel Diaries Relating to the Universal Expositions in Paris (1867, 1889, 1900)”, en ABBATTISTA, *op. cit.* (nota 7), pp. 213-239.

de España, viene consolidándose a lo largo del tiempo por la creatividad de muchos de esos viajeros que cayeron rendidos ante su “reflejo poético”. En efecto, muchos de los visitantes que recorren la península durante los siglos XVIII y XIX van a llevar a cabo una importante producción artística y literaria a propósito de su viaje, en la que, por lo general, se va a dejar constancia de aquellos aspectos culturales en los que su sueño exótico se plasma con mayor nitidez (a pesar de lo mucho que podía tener de espejismo borroso)⁹³⁶. En consecuencia, no es de extrañar que este proceso tenga como resultado la consolidación de un imaginario visual de *lo español* perfectamente definido⁹³⁷ y fundamentado principalmente en una visión estereotipada del folclore andaluz, la feria, la fiesta taurina, el baile flamenco, sus mujeres, sus paisajes y sus bandidos⁹³⁸, todo ello escenográficamente enmarcado en un decorado arquitectónico en el que imperan las formas del arte hispanomusulmán⁹³⁹ y con personajes que

⁹³⁶ “Muchos de los viajeros que venían a nuestra patria lo hacían con la intención de escribir luego un libro. Se inventaban situaciones más o menos dramáticas a fin de destacar el componente aventurero de sus andanzas por tierras peninsulares. Era lo que sus lectores esperaban y ellos no dudaban en darles (...)”. B. KRAUEL, “Prólogo”, en J. RUIZ MAS, *Guardias civiles, bandoleros, gitanos, guerrilleros, contrabandistas, carabineros y turistas en la literatura inglesa contemporánea (1844-1994)*, Berna, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010, p. 11. Los españoles van a denunciar la deformación a la que eran sometidas las costumbres y cultura nacionales por parte de los extranjeros —a veces, demostrando un buen sentido del humor, como Ortega y Munilla en 1889, cuando afirmaba que “Las ideas preconcebidas que respecto de España tienen los escritores de París; la tradición de lo que acerca de nosotros escribieron Teófilo Gautier y Dumas; las orientales de Víctor Hugo y la noción general que en Francia se tiene de España, han armado un galimatías tal en la mente de estos ilustres escritores, que cuando cae bajo sus plumas algo que se refiere a nuestra patria, no es posible leerlo sin que la risa estalle en los labios. Asociando el recuerdo de los moros á las vulgaridades que saben respecto de los toreros, mezclando la poesía indudable de nuestras fiestas andaluzas con algunos detalles pornográficos del género naturalista, los que describen estos deportes del numen popular español, llenan páginas y páginas con enormidades que es lástima no sean reunidas en un volumen para alivio de hipocondríacos y distracción de los aburridos”. BOULEVARDIER [José Ortega y Munilla], “París”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7965, 22 de julio. Ortega y Munilla (1856-1922) fue el padre del filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955). Cfr. D. FIGAROLA-CANEDA, *Diccionario cubano de pseudónimos*, La Habana, Imprenta El siglo XX, 1922, p. 21. Los medios de comunicación españoles eran plenamente conscientes de la creencia estereotipada que sobre *lo español* se tenía en Francia y no dudaban en ironizar al respecto, extrapolando tales prejuicios a la práctica política: “Dice *El Diario Español* que el Sr. Alonso Martínez ha asegurado á un redactor del periódico de París *Le Courier du Soir* que hay gobierno para tiempo. Como ya hemos dicho, esto nadie lo cree aquí. Pero lo mismo que decimos una cosa decimos otra. Allí lo habrán creído. Lo mismo que creen que hay manolas todavía. Y que llevan la navaja atada á las ligas [*sic*]”. “Miscelánea política”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 8018, 13 de septiembre.

⁹³⁷ Al decir *visual* no sólo se hace referencia a la percepción sensible de la realidad, sino que también se incluye la representación conceptual que dicha percepción genera, así como las imágenes y nociones que la lectura de cualquier texto puedan recrear en la imaginación de cada lector. Por lo tanto, imaginario no tiene aquí un sentido sensorial y, por lo tanto, superficial, alejado del proceso mental de representación cognitiva que realiza el individuo, como establece Cizeron. Cfr. CIZERON, *op. cit.* (nota 104), p. 21-22.

⁹³⁸ Con el paso del tiempo, también guardias civiles y serenos. RUIZ MAS, *vid. supra*.

⁹³⁹ El arte musulmán, del que la Alhambra se considera máximo exponente, se asocia con el ensueño y la imaginación, de ahí su relevancia a la hora de forjar la imagen exótica de España. Véase por ejemplo el artículo de *L'Exposition universelle de Vienne*, en el que las catedrales góticas se identifican con la fe, la Alhambra con la fantasía y la Galería Víctor Manuel de Milán —en representación de la arquitectura del

actúan movidos por fuertes pasiones, cuya intensidad se agudiza por el contraste que implica el rápido paso de la rebelión a la sumisión ante un poder absoluto monárquico o religioso, y por su fervor católico extremo⁹⁴⁰. Su imagen quedaba reducida al pastoreo, al baile, a la feria, a las corridas⁹⁴¹, a la procesión y a las escenas de confesionario, al enfrentamiento y al contrabando, así como a la historia del recuerdo de un imperio sobrio, oscuro y austero, el pasado del mismo pasado que atrapaba a los españoles en el presente⁹⁴². España no era más que un drama de Victor

momento— con el eclecticismo en materia de pensamiento. “La Galerie Victor-Emmanuel de Milan à l’Exposition de Vienne”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 25, 6 de septiembre de 1873, pp. 393-394.

⁹⁴⁰ Sobre la idea de los españoles como un pueblo impulsivo y de sentimientos arrebatados véase Modesto FERNÁNDEZ y GONZÁLEZ, “Una expedición a Lisboa y Oporto (Diario de un caminante). Continuación”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXVI, 24 de septiembre, p. 591. Según el autor, esta imagen es provocada por unos pocos alborotadores que no representan a la totalidad: “(...) de ahí que en el extranjero nos tengan por valientes, temerarios, calaveras, destructores, contrarios á nuestros intereses, poco afectos á la vida, aunque muy dados al uso de la palabra y al jugo de la uva. Esta opinion, que exageran y agrandan fuera de España, calificándonos de veleidosos, inconstantes, tramoyistas, capaces de armar un motin por un *quígame allá esas pajas*, perseguidores del bello sexo, partidarios del peligro y poco escrupulosos con las balas, hace que la gente de aquí, al decir uno *soy español*, se le queden mirando de hito en hito, como si fuera de otra raza ó de otro clima. La verdad es que los españoles no son lo que se cree por estos mundos de Dios. Los hay quimeristas, los hay de sangre arrebatada, los hay que gozan en el combate, pero la mayoría vive y trabaja, y gana honradamente el sustento para su familia [*sic*]”. Ya durante el siglo XVIII decía Voltaire, hablando de la Inquisición: “Pero no fue hasta después de la conquista de Granada cuando desplegó en toda España esa fuerza y ese rigor que nunca habían tenido los tribunales ordinarios. Es preciso pensar por tanto que el genio de los españoles tuviese algo más de austero y más implacable que el del resto de las otras naciones. Puede verse en las crueldades deliberadas con las que inundaron muy poco después el nuevo mundo. Pero puede verse sobre todo aquí por los excesos de atrocidad que pusieron en el ejercicio de una jurisdicción que los italianos, sus inventores, manejaron con mucha mayor suavidad. Los papas habían erigido esos tribunales por política; los inquisidores españoles les añadieron la barbarie (...)”. VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs* (1756), Classiques Garnier, Bordas, París, 1990, vol. II, pp. 296-298; citado en Ídem, *Sarcasmos y agudezas* (ed. Fernando Savater), Barcelona, Edhasa, 1994, p. 100.

⁹⁴¹ El atractivo de la fiesta nacional se apoyaba en ese mismo sentimiento exaltado de pasiones encontradas del que gustaban los espíritus románticos, asociando pasión y muerte y presentándolas como único aliciente para una sociedad que vivía en la miseria. De las corridas diría Voltaire: “Las fiestas de combate con los toros eran muy frecuentes, como todavía lo son hoy; y constituían el espectáculo más magnífico y más galante, así como el más peligroso. Sin embargo, nada de lo que hace la vida cómoda les era conocido. Esta penuria de lo útil y lo agradable aumentó a partir de la expulsión de los moros”. *Ibidem*, p. 633; citado en Ídem, p. 72.

⁹⁴² Citando nuevamente a Voltaire, la importancia de la época del siglo XVI español y su reconocimiento internacional se hacía ostensible en las siguientes palabras del filósofo francés: “Los españoles tuvieron una superioridad señalada sobre los otros pueblos: su lengua se hablaba en París, en Viena, en Milán, en Turín; sus modas, sus maneras de pensar y de escribir, subyugaron los espíritus de los italianos; y desde Carlos V hasta el comienzo del reinado de Felipe II, España tuvo una consideración que los otros pueblos no había alcanzado”. *Ibidem*, p. 462; citado en Ídem, p. 72. Buen ejemplo de la fusión de las distintas imágenes de la España romántica en los concursos internacionales del siglo XIX es la curiosa colección de sombreros que según Erosecá se había expuesto en el pabellón de la llamada *Exposición adicional* del certamen vienés de 1873. En ella se unían, entre los de otras naciones, el de Felipe II, el de un soldado español en Flandes y el de un picador andaluz —lo que, por otra parte, se

Hugo, un *Hernani* en el que el escritor francés combinaba autoridad real, pasión, bandidos y peregrinaje al Pilar de Zaragoza, todo ello en un escenario de reminiscencias musulmanas, tal y como se aprecia en la puesta en escena de una de las actuaciones en las que Sarah Bernhardt (1844-1923) interpretaba a Doña Sol (fig. 113)⁹⁴³. El mismo Hugo –al que Emilia Pardo Bazán (1851-1921) criticaba por asegurar que “en 1823 se celebraban en España *autos de fe*, y que en todo tiempo media España había achicharrado á la otra media! [*sic*]”⁹⁴⁴–, soñaba con inexpugnables fortalezas imaginarias en las que situar su drama aragonés ya bien avanzado el siglo XIX (fig. 114).

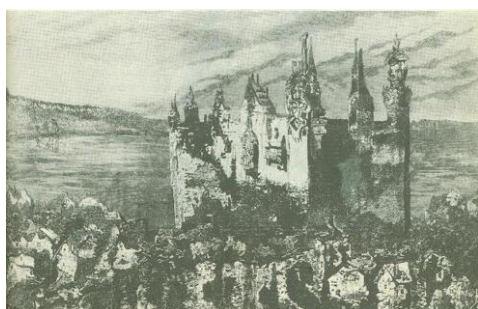


Fig. 113 [arriba dcha.], “Sarah Bernhardt dans le rôle de Doña Sol (1877)” y fig. 114, “Le château de Silva, imaginé par le poète. Dessin de Victor Hugo”, ambas en V. HUGO, *Hernani*, Paris, Larousse, 1971, p. 118.

Entre los muchos viajeros que recorrieron España durante el siglo XIX definiendo su imagen romántica, podría mencionarse también al estadounidense Washington Irving, autor de *Tales of the Alhambra* (1832) y embajador de los Estados Unidos en Madrid en la década de los años cuarenta; a los británicos Richard Ford –cuya obra titulada *A Handbook for travellers in Spain and readers at home* (1845, 1847 y 1855) alude claramente tanto a los aventureros como a los soñadores que viajan sin abandonar el domicilio habitual– y John Frederick Lewis (1804-1876), autor de los *Sketches of Spain and Spanish Character* (1836); además de los franceses Antoine de Latour (1808-1881), Alexandre Dumas (1802-1870) o Eugène Delacroix (1798-1863), quien afirmó durante su breve estancia en España camino del Norte de África que “todo Goya palpita a mi alrededor”. Hasta tal punto España se convierte en un destino habitual de los viajeros extranjeros que llegará un momento

sugiere que podrían servir de utilería al artista, de ahí su interés para la comprensión de la génesis de los imaginarios: “Todas, por abreviar, ofrecen atractivo y enseñanza, no ya sólo al que ejercita las artes mismas, sino también al que necesita conocer la indumentaria de épocas determinadas y al que desea estudiar la historia, porque páginas de ella son los objetos así dispuestos. ¿Será trivial la reunión del sombrero de Felipe II con los de Cromwell, Schomberg, Federico el Grande, Napoleón, interpolados con el de un soldado español de Flándes, un kuáquero, un *sans culotte* del 93, un picador andaluz, un kalmuco y un guagiro? Conteste el pintor, que á veces pierde un mes en buscar el modelo que ha menester: conteste la multitud que se agolpa alrededor del escaparate que contiene esta colección, y las de la historia del abanico y del zapato, no menos curiosas [*sic*]”. Estas colecciones se componían “de objetos reales (aun cuando sean reproducidos)”, además de dibujos, grabados, planos, figurines, patrones, retratos, etc. F. EROSECA, “Correo de Viena, XIX”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLVI, 8 de diciembre, p. 760.

⁹⁴³ Precisamente, James Brander Matthews (1852-1929) dejaba constancia de cómo durante el siglo XIX, Hugo, Dumas y otros escritores dramáticos franceses buscaron su inspiración en la acción de las obras teatrales españolas *de capa y espada*, en un intento de asegurarse el éxito de público apelando a la emoción y sentimiento de los espectadores. J. B. MATTHEWS, *The theatres of Paris*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1880, p. 171.

⁹⁴⁴ “Victor Hugo quedóse atónito cuando yo le rogué respetuosamente que me nombrase á uno sólo de los ‘escritores y sabios’ sentenciados á la parrilla inquisitorial”. PARDO, *op. cit.* (nota 4), p. 184.



Fig. 115, “Les têtes que l’on rencontre en traversant le Pont d’Iéna”, en C. de TOURS [Constant Chmielenski], *Vingt jours à Paris, pendant l’Exposition universelle de 1900: guide-album du touriste*, París, Société française d’éditions d’art, s. d., p. 26; y fig. 116 [abajo], “Tipos de la Exposición de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XL, 24 de octubre, p. 653.

en el que se vuelva tan convencional como Italia o el África francesa, incluso para un defensor a ultranza de sus costumbres como Théophile Gautier:

“Los turistas tienen sus costumbres. Se aficionan a ciertos países y no llevan sus excursiones más allá. Los mismos artistas, a los que la curiosidad pintoresca y el deseo de encontrar nuevos tipos parecería que tendría que llevar hacia las regiones menos conocidas, se limitan casi siempre a Italia o como mucho a España y al África francesa”⁹⁴⁵.

Sin embargo, no puede atribuirse únicamente la definición de la imagen *romántica* de España a los viajeros extranjeros, sino que los propios españoles contribuyeron activamente a su consolidación. No dudaron en aprovechar el filón económico de esta pasión por lo hispano, por ejemplo, participando en la creación de un auténtico mercado del arte que dio lugar a toda una producción pictórica (podría decirse *en serie*) que, a base de vistas de paisajes y escenas costumbristas españolas, estaba destinada a satisfacer la demanda extranjera. Este es el caso de la escuela sevillana de pintura, que, salvo excepciones, tenderá a acentuar el carácter espectacular de las costumbres populares dejando de lado tanto el aspecto cotidiano de la realidad como su visión crítica. Tampoco aparecerá en ninguno de sus cuadros atisbo alguno de modernización, por pequeña que esta fuera, contribuyendo así a fomentar la imagen de un país que vive irremediamente varado en el pasado y cuyas tradiciones permanecen inmutables y, por lo tanto, son *auténticas*⁹⁴⁶.



Precisamente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, esa búsqueda de la *autenticidad* que persigue el viajero romántico se convertirá en pilar fundamental del gran espectáculo apologético que idea Occidente: la exposición universal. Los certámenes internacionales que empiezan a celebrarse desde entonces exaltando las nociones de *civilización* y de *progreso* occidentales, permitirán recorrer el mundo sin abandonar el propio recinto expositivo, convirtiéndose de esta manera en excelentes sustitutos del viaje tradicional. Allí se reunirán expositores procedentes de todos los rincones del planeta –“rarísimos *specimens* populares de la mayor parte de las naciones del universo [*sic*]”–, cuyas facciones, atavíos, productos y espectáculos, ofrecerán al *visitante-viajero* el ansiado *color local* de cada pueblo⁹⁴⁷

⁹⁴⁵ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 287.

⁹⁴⁶ F. CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 43-47. Sobre la dialéctica *ficción-autenticidad*, en cuanto caras de la misma moneda con que cada colectivo construye su identidad, en relación con su propia existencia, la conciencia de ser objeto de la mirada de la alteridad y sus implicaciones turísticas, *vid.* S. MACDONALD, “A People’s Story. Heritage, Identity and Authenticity”, en C. ROJEK; J. URRY (eds.), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 155-175.

⁹⁴⁷ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XL, 24 de octubre, p. 643.

(figs. 115, 116). Sin embargo, en la mayor parte de las ocasiones y, especialmente en el caso de la representación de los territorios colonizados, no se trataba sino de puestas en escena poco o nada rigurosas que, amparándose en un supuesto carácter científico y pedagógico (al que paulatinamente se añade una dosis cada vez mayor de entretenimiento), no harán sino reforzar la convicción de la superioridad occidental⁹⁴⁸.

En este contexto, el caso español es especialmente interesante, al tratarse de una nación europea, si bien *periférica*, venida a menos en el panorama político y económico internacional, y que mantiene en el campo cultural tradiciones y vestigios del pasado bien diferentes del resto del continente. De esta forma, no es de extrañar que el resto de potencias europeas, tanto por sus intereses estratégicos, como por su avidez de exotismo, conviertan a España en el escenario idóneo donde proyectar su imaginación desbordante, inmovilizándola al mismo tiempo en un pasado de fantasía que no es sino la concreción de esa imagen romántica que se ha venido configurando desde años atrás. No obstante, en las exposiciones universales no sólo va a ofrecerse una imagen de *lo español* a través del arte, la industria y los espectáculos foráneos, sino que las propias delegaciones españolas van a jugar con la imagen romántica hispana, unas veces contribuyendo a reforzarla, especialmente en función de intereses económicos (como ya se había hecho en el caso de la pintura costumbrista)⁹⁴⁹, pero en otras ocasiones, intentando contrarrestar esa visión estereotipada o, por ejemplo, ofreciendo una imagen distinta –aunque también pudiera responder a un determinado cliché. De ahí que en el caso de la representación española en los certámenes universales decimonónicos entren en juego distintas iniciativas que no hacen sino responder a diferentes estrategias de construcción de la propia identidad, originando un interesante debate al respecto.

⁹⁴⁸ Elliot C. Cowdin afirmará que el contraste y la comparación son los principales objetivos del certamen de 1867 y, de ahí, que su mayor interés recaiga en la amalgama de los más extraños y diferentes elementos, como ocurría con las distintas arquitecturas nacionales desplegadas en el parque de aquella exposición. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 14. No obstante, esta comparación no estaba exenta de condicionantes ideológicos basados en la oposición presente-pasado, Occidente-Oriente. No es de extrañar, por tanto, que el propio Cowdin ponga de relieve la similitud existente entre el templo egipcio y la copia del mexicano de Xochicalco. Parece que en este caso, el proceso comparativo se había mantenido en un nivel bastante superficial. *Ibidem*, p. 15 [Texto original: “(...) in comparing both, you were struck by the wonderful similarity between the ancient Egyptian and the ancient Mexican ecclesiastical architecture”]. Sobre el templo de Xochicalco en 1867, *vid.* C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, “Le Mexique s’expose à Paris: Xochicalco, Léon Méhédin et l’exposition universelle de 1867”, en *HISTOIRE(S) de l’Amérique latine*, vol. 3 (2009), art. n° 3, 12 p., <http://www.hisal.org/revue/article/Demeulenaere-Douyere2009-1>; e Ídem, “Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public: la révélation du Mexique ancien dans les expositions universelles (1867-1889)”, en DEMEULENAERE-DOUYÈRE, HILAIRE-PÉREZ (dirs.), *op. cit.* (nota 473), pp. 115-128.

⁹⁴⁹ El corresponsal británico del *Daily Telegraph* en la Exposición Universal de París de 1867, Georges Augustus Sala, sea más o menos objetivo en su descripción, enumera entre los productos de fantasía de la sección española, estatuillas de Málaga, ligas de León y espadas de Toledo, indicando a propósito de las dos últimas que se dice que han sido fabricadas en París con destino al contrabando. SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 310 [Texto original: “From Spain nothing fanciful comes save statuettes from Malaga, embroidered garters from Leon, and ‘ribbon’ sword-blades from Toledo; and even the two last are said to be mostly manufactured in Paris and smuggled over the frontier”].

2.2.2. “Bricolaje cognitivo” y “modularidad”: estrategias visuales de construcción identitaria.

Los viajes ficticios que proponen las exposiciones universales, pues, pasan a sumarse al resto de manifestaciones culturales que contribuyen a la cristalización de los imaginarios nacionales, jugando con las ideas y materiales preexistentes, con los que se combinan y complementan para reforzarlos o conformar nuevas variantes. Ya se ha citado el concepto de “bricolaje cognitivo” que empleaba Sylviane Leprun en su análisis del medio escenográfico de las urbes del progreso. Leprun, siguiendo las teorías de la génesis de la emoción artística y el pensamiento mítico de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), hacía referencia a todos esos fragmentos culturales de entidad variable que configuraban estructuras representacionales, en este caso, las de las ciudades arquetípicas de las exposiciones universales y todos sus componentes plásticos⁹⁵⁰.

En definitiva, se trataba de un cúmulo de creación intelectual en sus múltiples manifestaciones culturales que cristalizará generando sólidos imaginarios colectivos, los cuales, una vez interiorizados, constituirán los cimientos sobre los que se edificarán nuevos escenarios, los escenarios de las nuevas estrategias ideológicas que, aunque novedosas, continuarán reincidiendo en las mismas ideas preconcebidas. Y es que aunque la estructura se renueva de forma incesante adoptando nuevas fisonomías, sigue basándose en los mismos presupuestos: todo un mecanismo arraigado en lo más profundo de nuestras convicciones y que pone de relieve la dificultad de su erradicación, así como el trascendente papel de una elaboración plástica que se debate entre la tendencia a la objetividad y el condicionamiento que supone la ficción ideológica de la sociedad a la que pertenece el artista⁹⁵¹.

Así, por ejemplo, el autor de *Visite à l'exposition universelle de Paris de 1855*, uno de los muchos volúmenes monográficos dedicados a la exposición, (en definitiva, otra de esas muchas piezas de “bricolaje”), sueña con la *fiancée de Abydos* y el *Giaour*, protagonistas de los poemas de Lord Byron, al describir las telas y vestimentas expuestas por la delegación griega⁹⁵². Es decir, la contemplación de los propios productos industriales de las distintas secciones traslada al espectador a tiempos legendarios que sólo han existido en la propia imaginación occidental. De hecho, el mismo comentarista reconoce expresamente sentirse influido por Lord Byron y “el

⁹⁵⁰ LEPRUN, *op. cit.* (nota 17), p. 48-63 [Texto original: “En effet, l'apport de l'architecture dans l'espace complexe de l'exposition permet de saisir les constructions idéologiques et esthétiques à l'œuvre dans toutes les sections et en particulier dans les sections exotiques et coloniales, mais cela en empruntant des matériaux composites, littéraires, plastiques, techniques, archéologiques, qui, assemblés, miniaturisés ou grandeur nature (...) vont élaborer des fictions naturalistes aux visées anthropologico-historiques déclarées dont le but est de montrer des traditions, des formes ancestrales, des populations à la fois hors du temps et pourtant bien réelles”]. C. LÉVY-STRAUSS, *La pensée sauvage*, en *Oeuvres*, París, Gallimard, 2008.

⁹⁵¹ La misma Sylviane Leprun puso en relación la retórica orientalista de pintores como Eugène Delacroix u Horace Vernet (1789-1863) a la hora de forjar el imaginario colectivo en el que se fundamentaría la estrategia arqueológica y etnográfica desplegada en el contexto de las exposiciones coloniales francesas. S. LEPRUN, *Le Théâtre des colonies: Scenographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, París, L'Harmattan, 1986.

⁹⁵² TRESKA (dir.), *op. cit.* (nota 425), p. 159 [Texto original: “Les gazes de soie, d'une incomparable légèreté, sont bien celles que portait la fiancée d'Abydos”].

prisma seductor de sus brillantes descripciones”⁹⁵³ las que –podría añadirse– quedarían incompletas sin el suplemento de la obra *Combate del Giaour y del pachá* del artista Eugène Delacroix⁹⁵⁴ –una de cuyas versiones también se expuso en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de 1855. Curiosamente, la Grecia que una vez se consideró *omphalos* del mundo, es ahora incluida en la sección de “contrées orientales”⁹⁵⁵.

No obstante, más allá de las artes *tradicionales*, con el siglo XIX nacen nuevos medios de reproducción gráfica y se logran “perfeccionamientos” de los ya existentes que traerán consigo infinitas posibilidades de multiplicación y difusión de las imágenes –muchas veces promovidos por el desarrollo del turismo que hará necesaria la comercialización de vistas de los lugares visitados por los viajeros, así como otro tipo de recuerdos y *souvenirs*, origen del *merchandising* contemporáneo. Así, en relación con el concepto de “bricolaje cognitivo”, al analizar el rol de las tarjetas postales en la configuración de los imaginarios y su relación con las exposiciones universales, Rober W. Rydell hace referencia al concepto de “modularidad” que, según John G. Blair, es el *todo* que caracteriza a la *modernidad*, cuyas partes pueden reemplazarse o volverse a combinar con otras partes compatibles o sistemáticamente equivalentes⁹⁵⁶. Así, cada pieza del

⁹⁵³ *Ibidem* [Texto original: “Byron a éclairé la Grèce du reflet de son génie (...)”].

⁹⁵⁴ Para terminar de cerrar el círculo, también Théophile Gautier menciona, además de las dos versiones del mismo tema de Delacroix, el esbozo de Poterlet “del mismo tono cálido que el original”. GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, pp. 184-185 [Texto original: “Il existe un autre *Combat du Giaour et du pacha*, que nous nous souvenons d'avoir vu jadis chez Alexandre Dumas, et que nous aurions bien voulu retrouver à l'Exposition universelle de 1855. Celui-ci, qui est un double du premier, ou plutôt une composition différente sur le même sujet, est loin de le valoir, quelque remarquable qu'il soit par l'éclat des costumes ruisselants de lumière et rugueux de broderies, par la furie de l'attaque et de la défense, et par ce flamboiement de touche dont M. Delacroix anime ses moindres toiles; nous regrettons que M. Delacroix n'ait pu se procurer le chef-d'œuvre d'après lequel Poterlet avait esquissé une magnifique pochade, aussi chaude de ton que l'original”].

⁹⁵⁵ TRESKA (dir.), *op. cit.* (nota 425), p. 158. Otros ejemplos podrían referirse acerca de la similitud y complementariedad del proceso de configuración de imaginarios en las artes. Con motivo de la Exposición Universal de París de 1878, Jules Claretie compara las visiones fantasmagóricas del Oriente en la obra de Gustave Moreau (1826-1898) con el método de reconstrucción del pasado en la *Sallambô* de Flaubert (1821-1880). J. CLARETIE, *Les artistes français à l'Exposition universelle de 1878*, París, Georges Decaux, 1879, pp. 56-57 [Texto original: “Et qui serait capable d'imaginer paysage plus curieusement impossible, plus féeriquement savant que celui qui encadre le *Moïse exposé sur le Nil?* Architectures hindoues plutôt qu'égyptiennes, épanouissement de fleurs de lotus, décor stupéfiant, rayonnant comme des escarboucles, avec ses pierreries et ses jaspes, rêve de poète, reconstruction du passé selon la méthode de M. Flaubert dans *Salammbô*, soit”]. Asimismo, según Maria Grazia Messina, algunos de los dibujos de dos cuadernos de Gauguin, el Album Walter del Louvre y el que conserva el Israel Museum de Jerusalén traducen “como apuntes de una propia memoria visual” algunas de las obras de la muestra centenal, poses de las bailarinas javanasas y otras obras de arte precolombino y japonés expuestas en el certamen de 1889. Se trataría, pues, de una serie de apuntes que influirían en realizaciones posteriores del pintor parisino. MESSINA, *op. cit.* (nota 16), p. 92-110. En esta misma línea, las bailarinas camboyanas de la Exposición Colonial de Marsella de 1906 también inspiraron al escultor Auguste Rodin (1840-1917), de las que aseguró que “han hecho vivir para mí lo antiguo”. Citado en DEMEULENAERE-DOUYÈRE (ed.), *op. cit.* (nota 17), p. 17.

⁹⁵⁶ J. G. BLAIR, *Modular America: Cross-Cultural Perspectives on the Emergence of an American Way*, citado en R. W. RYDELL, “Souvenirs of Imperialism. World's Fairs Postcards”, en C. M. GEARY y V-L. WEBB (eds.), *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington y Londres,

sistema visual contribuye a la representación cognitiva del conjunto, añadiendo su propia dosis de significación. Sus posibles combinaciones y sustituciones refuerzan el valor de la totalidad. En este caso concreto, las imágenes de las exposiciones que las postales difunden alrededor de todo el mundo, universalizan e intensifican el impacto visual –e ideológico– que recibe el público asistente. De hecho, según MacKenzie, a la postal se debe “la democratización de la imagen visual”⁹⁵⁷ al tratarse, en palabras de Howard Woody, de la “primera forma artística para el iletrado”⁹⁵⁸.

Un caso significativo que ejemplifica el poder de la cultura visual a la hora de configurar el imaginario popular –en este caso el de la *modernidad* del *centro* de la civilización– es el de la torre Eiffel de París que, erigida como icono del certamen internacional de 1889, provocó un gran impacto en la sociedad de su tiempo, llegando a alcanzar su imagen una difusión universal inmediata a través de todo tipo de *souvenirs* y reproducciones gráficas⁹⁵⁹. Mientras miles de réplicas en diminuto fueron vendidas durante el concurso –haciéndose hasta el sah de Persia con la suya propia durante su visita a la capital francesa⁹⁶⁰–, el grabado y el desarrollo de la técnica fotográfica la convirtieron en protagonista de postales y álbumes de vistas –por entonces objetos preciados, regalos apropiados incluso para la monarquía⁹⁶¹.

Smithsonian Institution Press, 1998, p. 52.

⁹⁵⁷ J. M. MACKENZIE, *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880–1960*, Manchester, Manchester University Press, 1984; citado en J. SWEET, “International exhibition postcards: Tangible reflections of an ephemeral past”, en VV. AA., *Seize the Day: Exhibitions, Australia and the World*, Melbourne, Monash University ePress, 2008, pp. 8.1–8.14. Jonathan Sweet centra su interés en la postal como medio a través del que el visitante puede expresar tanto sus experiencias en la feria, como su orgullo patriótico y, en concreto, en el caso australiano, su posicionamiento dentro del Imperio británico. La baratura de la postal favoreció sin duda su gran aceptación en la época. Su interés radica además en la espontaneidad del mensaje escrito, a medio camino entre lo público y lo privado, y de diferente naturaleza que los artículos de periodistas, cronistas o jurados.

⁹⁵⁸ H. WOODY, “International Postcards. Their History, Production and Distribution (circa 1895–1915)”, en GEARY, WEBB (eds.), *op. cit.* (nota 956), p. 13. Esta transmisión igualitaria no estaría exenta de connotaciones ideológicas, por ejemplo, en relación con la comprensión del *otro*. Según Susan Stewart, una vez que las postales estaban colocadas en orden o guardadas en álbumes, las gentes y regiones distantes podrían servir al coleccionista para “apropiar y clasificar lo foráneo y disfrutar de la estética del exotismo”. GEARY, WEBB (eds.), *op. cit.* (nota 956), p. 5. Al mismo tiempo, esas imágenes podrían provocar el efecto contrario, convirtiéndose en “armas del débil”, obligando al receptor a reconocer la presencia de la alteridad. *Ibíd.*, p. 11. Cfr. S. STEWART, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1984.

⁹⁵⁹ Erik Satie (1866–1925), bajo el seudónimo de Virginie Lebeau, ya había anunciado que la torre eclipsaría a la misma exposición universal. V. LEBEAU, “Pronostics pour l’anée 1889”, en *La lanterne japonaise*, año I (1888), nº IX, 22 de diciembre; también citado en ORY, *op. cit.* (nota 104), p. 7.

⁹⁶⁰ “Véase lo que S. M. ha adquirido en su primer paseo por la Exposición; una reproducción en acero de la torre Eiffel: precio, 3000 francos” además de “un bastón cuyo puño representa en marfil la torre Eiffel, labrado con exquisita prolijidad: precio, 1000 francos”. BOULEVARDIER, “París”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7979, 5 de agosto.

⁹⁶¹ Entre los regalos que entregó a la reina regente la comisión municipal barcelonesa encabezada por Rius y Taulet en 1888, se encontraba “Un álbum de piel de Rusia y oro, conteniendo 90 fotografías con

“¿Quién no ha visto algún grabado que represente la Torre Eiffel? Todo París está lleno de estampas grandes, pequeñas, en negro ó coloreadas, que representan la obra de Eiffel. El fotógrafo, el grabador, la han copiado en todos los tamaños posibles; adorna los botones de las camisas, destácase en relieve en medallas y en monedas conmemorativas, la venden á sueldo convertida en microscópico dije de metal para la cadena del reloj. Es la victoria mejor conseguida con el hierro [sic]”⁹⁶².

Surgía así un nuevo fenómeno, aquel que difunde masivamente la imagen de la obra de arte más allá de los límites de su ubicación física, convirtiéndola en icono popular transmisor de significados. La importancia creciente del correo postal queda patente al constatar que la propia torre Eiffel contaba con su propia oficina de correos. El mismo Josep Lluís Pellicer no pudo resistir a la tentación de enviar su propia tarjeta desde allí:

“(…) oíanse continuadas exclamaciones en todos los acentos imaginables, comíase y bebíase de todos los líquidos conocidos, pero especialmente escribía todo el mundo: esto de tener á mano una oficina de comunicaciones á 300 metros del suelo resultaba original y tentaba al más apático. Es casi seguro que ni uno de los ascensionistas de la Torre dejó de remitir su tarjeta postal, como no fuera algún desgraciado que no supiese escribir. No pude evitar el contagio y después de adquirir en uno de los pequeños bazares allá establecidos un ingenioso y cómodo corta plumas, temeroso de que al descenso no alcanzara la hora de correo en el pabellón de la prensa cumplí como bueno y rendí tributo á la sabia previsión de la Administración de Correos, escribiendo como los demás y reflexionando que á hallarse la Torre acá de la frontera, no llegarían tal vez las misivas al suelo [sic]”⁹⁶³.

Sin embargo, la expectación fue tal que las postales no sólo se expidieron en la oficina, sino que muchas se arrojaron al aire desde la torre en “minúsculos aerostatos, con tarjetas postales que les sirven de seguro pasaporte”. Los visitantes de la Exposición se divertían lanzando postales en globos que alguien recogería y enviaría a su destino, tal y como reproducía gráficamente *La Ilustración Española y Americana* el 30 de octubre de 1889 (fig. 117)⁹⁶⁴.



Fig. 117, “En la segunda plataforma de la torre Eiffel: los globos postales”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), n° XXXIII, 30 de octubre, p. 256.

vistas parciales y curiosos detalles del monumento á Colón [sic]” y “un álbum de vistas de la Exposición con dedicatoria del Ayuntamiento á S. M. la reina. El álbum va encerrado en un rico estuche de peluche con tapa de piel de Rusia y abrazaderas con incrustaciones de plata y oro oxidados. Sobre la tapa lleva primorosamente grabadas las iniciales M. C. Es un trabajo de mucho mérito y gran valor [sic]”. *El Imparcial*, año XXIII (1889), n° 7921, 6 de junio.

⁹⁶² J. ORTEGA y MUNILLA, “La Exposición Universal. La torre Eiffel. Primera ascensión”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), n° 7916, 3 de junio.

⁹⁶³ PELLICER, *op. cit.* (nota 914), pp. 201 y 202.

⁹⁶⁴ “El primero que tuvo la idea de esos globos fue el escritor M. Lefebvre, lanzando desde la segunda plataforma un paracaídas de papel, con una tarjeta postal, que sólo tardó tres horas en llegar a su destino; pocos días después, la Administración de la torre puso los globitos, por módico precio á disposición del público. El 3 de Septiembre, á las once de la mañana, los redactores del *Figaro de la Tour* lanzaron el primer globo, al cual ataron una tarjeta con esta leyenda: –A la persona que encuentre esta tarjeta, se ruega que la envíe con la dirección expresada en el respaldo, consignando la fecha hora y sitio en que la hubiese encontrado. Al día siguiente la tarjeta fué entregada por un cartero en el hotel Drouot, oficinas del

Como consecuencia de esta propagación mundial de la imagen de la obra Eiffel, la torre se convirtió en un icono rápidamente integrado en un imaginario colectivo de carácter global. Mismamente en Madrid, con motivo de la verbena de San Lorenzo, se construyó una réplica de madera en la calle del Ave María, esquina San Simón. Esta torre, que los vecinos de Lavapiés llamaron “Infiel”, alcanzó los 18 metros de altura, y contaba con los mismos cuerpos y forma que la torre Eiffel, aprovechándose su primera plataforma para la ubicación de la orquesta.

“La torre Eiffel levantada en la calle del Ave María es de bellissimo efecto. El homenaje que Lavapiés ha tributado al famoso ingeniero es algo así como la capitulación del barrio de las majas, de las manolas, de los héroes del 2 de Mayo, de los perseguidores de los mamelucos y genizaros del rey Pepe I con el genio triunfante de Francia”⁹⁶⁵.

La *torre Eiffel-manía* llegó hasta el punto de que una segunda torre de cartón fue colgada en la esquina de la calle del Olmo. Además, desde Septiembre, los madrileños pudieron visitar el ciclorama de la calle Alcalá con imágenes de la Exposición Universal de París de 1889, que recreaba el recinto expositivo para los que no pudieran desplazarse hasta la nación vecina⁹⁶⁶. También repercutió la fama de la torre en el mundo del espectáculo madrileño. Chueca y Valverde estrenaron en el Teatro Felipe el viaje cómico-lírico, *De Madrid á París*, con un llamativo decorado que tenía como reclamo a la propia torre⁹⁶⁷. Incluso algún céntrico negocio

Figaro, y en la tarjeta se expresaba que un estudiante la había hallado en la llanura de Bouillancy, á la una y diez minutos de la tarde; es decir, dos horas después del lanzamiento del globo que la llevaba [*sic*]”. *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XL, 30 de octubre, pp. 242 y 243. Las postales adquirirán gran popularidad a finales del siglo XIX gracias a las exposiciones universales, en concreto Chicago 1893 y París 1900, que se corresponden en el tiempo con su *edad de oro* (1895-1915). Durante la celebración de el certamen de 1889, aún se encuentran en un período de desarrollo incipiente, pero ya se puede apreciar su éxito. GEARY, WEBB (eds.), *op. cit.* (nota 956).

⁹⁶⁵ En la verbena hubo también réplicas de monumentos emblemáticos españoles como la Giralda y la Puerta de Alcalá y hasta un barco imitando el submarino Peral, lo que da idea de la rapidez con que la torre se había convertido en un icono popular. Se dice que allí se agolpaba la multitud haciendo la circulación imposible. Para su construcción, se creó una comisión vecinal y se abrió una suscripción pública que superó las 500 pesetas. Al parecer el coste total ascendió hasta las 1000. La torre, de madera revestida de lienzo que imitaba el hierro, contaba con un trampolín a sus pies y una primera plataforma para ubicar a los músicos de la Banda del Hospicio. Estaba iluminada con dos grandes focos de gas a partir de la farola que la coronaba y con candilejas en la primera plataforma. La profusión de luces produjo un efecto magnífico, según cuenta *El Imparcial*, días 4, 7, 9, 10 y 11 de agosto de 1889.

⁹⁶⁶ “A puerta cerrada inauguróse anoche el Ciclorama de París en la calle de Alcalá, num. 16. Allí están perfectamente presentadas las vistas de las diversas secciones que constituyen la Exposición de París. Para el observador la ilusión es tan completa, que cree estar viendo en cuerpo entero aquellas secciones. Terminada la revista del Ciclorama, los invitados á la inauguración fueron obsequiados con espléndido *lunch*, servido por la pastelería llamada de San José calle del Caballero de Gracia [*sic*]”. “Sección de noticias”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 8020, 15 de septiembre. En números sucesivos se da cuenta de la “extraordinaria concurrencia” que atrajo dicho Ciclorama de París.

⁹⁶⁷ “La decoración final, pintada por Muriel, que representa una vista de la Exposición Universal de París con la torre Eiffel, es muy vistosa y sirve de bonito coronamiento á la revista [*sic*]”. “Sección de Espectáculos”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7956, 13 de julio.

madrileño optó por el nombre de “La torre Eiffel”⁹⁶⁸. Una vez clausurada la exposición universal, el 13 de noviembre de 1889, se estrenó en el Teatro Apolo “el juguete lírico” *París de Francia*, cuyos decorados reprodujeron, entre otros, algunos de los espacios que más impacto habían causado entre los visitantes del certamen internacional:

“El público no quiso dar el *exequatur* á la letra ni á la música de *París de Francia*, y se negó, acaso con sobrada energía, á conocer los nombres de los autores. En cambio nada se sabía de las decoraciones, y fueron ellas lo mejor de la obra. Son cuatro: telón con cuatro vistas, de la estación del Norte, del puente internacional sobre el Bidasoa, de la estación de Orleáns y del Campo de Marte; otro telón con el panorama de París; el cuadro que representa la perspectiva de la torre Eiffel, el *dóme* central y la fuente de Coutan y la calle del Cairo en la Exposición. No puede pedirse novedad mayor ni impresión más agradable que la que ofrecen las decoraciones citadas. El público llamó al pintor Amalio Fernández, multitud de veces, y le aplaudió con estricta justicia [*sic*]”⁹⁶⁹.

En suma, resulta interesante comprobar como la insultante contemporaneidad de la torre Eiffel se propagaba universalmente al instante, generando un imaginario de la nación anfitriona de la Exposición Universal de París de 1889 que contrasba marcadamente con la imagen exótica y tradicional que paralelamente se proyectaba de *lo español* en Francia y en el extranjero.

2.2.3. Entre Oriente y Occidente: arquitectura nacional en el recinto expositivo.

La diversidad cultural española va a manifestarse claramente a través de la elección del diseño de sus pabellones patrios en los concursos internacionales. Y es que una forma muy efectiva de configurar imaginarios en estos certámenes es, sin duda, la visualización de las formas arquitectónicas elegidas para delimitar el espacio expositivo: por sus dimensiones y la asociación directa que se establece entre territorio e idiosincrasia constructiva, éste adquiere una especial trascendencia y centra especialmente el interés de las comisiones participantes⁹⁷⁰.

El hecho de que una de las principales evocaciones que caracterizan el imaginario visual español sea la de su identificación con Oriente –la cual, entre otras razones ya indicadas, tendrá en la Alhambra de Granada y en el resto de los vestigios del arte hispanomusulmán uno de sus más sólidos fundamentos⁹⁷¹; sitúa a España ante la encrucijada de presentarse como un país

⁹⁶⁸ Por ejemplo el situado en la calle del Carmen, nº 18, que se anunciaba como la “única casa que se dedica á la venta de géneros procedentes de saldos de verdad. Abrigos largos de señora á 10 ptas [*sic*]”. “Sección de anuncios”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 8075, 9 de noviembre.

⁹⁶⁹ “Sección de espectáculos”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 8080, 14 de noviembre.

⁹⁷⁰ LEPRUN, *op. cit.* (nota 17), pp. 48-63. Nos limitaremos a llevar a cabo un rápido recorrido cronológico poniendo de relieve la complementariedad de los estilos nacionales que caracterizó la presencia española en las exposiciones universales decimonónicas. Cfr. BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859); D. CANOGAR, *Pabellones españoles en las exposiciones universales. Spanische Pavillons in den Weltausstellungen*, Madrid, Sociedad estatal Hannover 2000, El Viso, 2000; VV. AA., *Movimiento Expo. Las exposiciones universales y la aportación española*, Madrid, SEEI, 2008.

⁹⁷¹ De acuerdo con el citado proceso de “bricolaje cognitivo” y el papel del arte en la construcción y/o consolidación de imaginarios artísticos, es fundamental recordar la recurrente asociación forjada entre Washington Irving, la Alhambra, España y las construcciones orientales en general, tal y como se hará constar en muchas de las crónicas expositivas. Así, por ejemplo, el comisario estadounidense Cowdin,

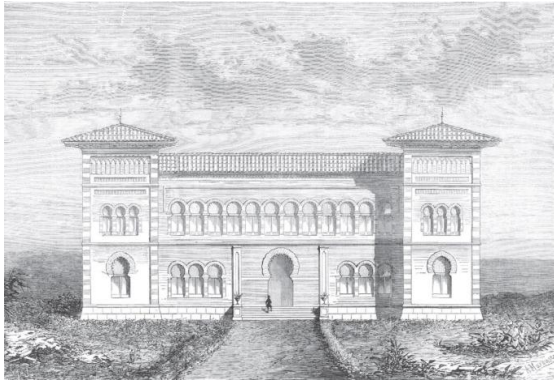


Fig. 118, A. MARQUINA (dibujo), CAPUZ (grabado), “Viena. Pabellón de España en la Exposición, proyecto de D. Lorenzo Alvarez y Capra, arquitecto y vocal de la comisión general española”; en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXIII, 16 de junio, p. 364; y en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 28, 24 de septiembre de 1873, p. 444.

estilo mudéjar (fig. 118, 120) aunque, al mismo tiempo, se erige un trofeo en su interior para recordar el papel jugado por el cristianismo y la monarquía hispánica en la historia nacional (fig. 119). En relación con el edificio, Eusebio Martínez de Velasco subrayará la singularidad y sobria elegancia del estilo de los cristianos españoles que asimilaban la arquitectura árabe durante la baja Edad media:

“El estilo que se ha adoptado para sus fachadas ha sido el mudejar, y el autor del proyecto ha recordado con fidelidad las construcciones de tal clase que se conservan en nuestra monumental Toledo,

recuerda la obra de Irving y el palacio granadino al contemplar el facsímil del Palacio del Bey de Túnez en la Exposición Universal de París de 1867. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 15 [Texto original: “(...) its fanciful and graceful forms and brilliant and florid ornamentation reminding you of those glories of the Moorish Alhambra, so gracefully described by Irving”]. Otros como Armand de Saint-Yves encontrarán similitudes entre los leones que decoraban la escalera de honor y los del granadino Patio de los leones. SAINT-YVES, *op. cit.* (nota 33), p. 295 [Texto original: “(...) rappellent d’une façon trop précise peut-être l’exécution des lions du bassin de marbre de l’Alhambra”]. Sobre la participación tunecina en las exposiciones universales decimonónicas, *vid.* la tesis doctoral de Isabelle Weiland, *La Tunisie aux expositions universelles de 1851 à 1900*, École des hautes études en sciences sociales, 2013; y sus artículos, I. WEILAND, “La Tunisie aux expositions universelles à Paris de 1855 à 1900”, en DEMEULENAERE-DOUYÈRE (ed.), *op. cit.* (nota 17) y “Les invitations faites à la Tunisie de 1851 à 1900”, en DEMEULENAERE-DOUYÈRE, HILAIRE-PÉREZ (dirs.), *op. cit.* (nota 473), pp. 149-163.

⁹⁷² Juan Calatrava resalta la importancia de los viajeros románticos en la integración de las construcciones hispanomusulmanas dentro del concepto de arquitectura nacional española, ya de por sí revalorizada por la oposición al clasicismo del espíritu romántico durante los años centrales del siglo XX y la labor teórica de José Caveda (1796-1882), José Amador de los Ríos (1818-1878) o Francisco Pi y Margall (1824-1901), entre otros. La ensoñación y fantasía de los extranjeros contribuyó sin duda al éxito internacional de los *revival* de inspiración árabe y, por consiguiente, a su abundante presencia dentro de los recintos expositivos decimonónicos –influyendo por tanto, en el debate español sobre arquitectura e identidad que la elección del pabellón patrio suponía. J. CALATRAVA, “Paradigma islámico e Historia de la arquitectura española: de las Exposiciones universales al Manifiesto de la Alhambra”, en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La Arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares (Pamplona 8-9 de mayo de 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra), Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp. 27-36.

en Talavera y otros puntos de España, donde se admiran esas fábricas y arcos de ladrillo festoneados que tanta originalidad tienen y que son el testimonio de la aplicación que hicieron los cristianos españoles de la arquitectura árabe en el siglo XIV y principios del XV. No vistieron sus obras arquitectónicas con las galas y opulencia del estilo morisco, pero supieron, en cambio, dar al estilo mudejar esa noble elegancia que es hija de la severidad, y demostraron á la vez que por tosco que sea el material para la fabricación, puede llegarse con él, empleándolo convenientemente, á un grado de belleza digno de atención y estudio [sic]⁹⁷³.

Que la arquitectura de corte hispanomusulmán ejercía un atractivo especial entre los occidentales gracias a su carácter exótico es indudable, como lo demuestra por ejemplo la profusión de construcciones de estilo oriental que se dio entre las atracciones del Prater durante la celebración de la Exposición Universal de Viena de 1873. Tal y como afirmaba Erosecá, “La mayoría de los especuladores ha buscado modelos en Oriente, considerando que la moderna arquitectura europea carece del aliciente de lo desconocido”⁹⁷⁴. Sin embargo, a fin de que no cupiera ninguna duda acerca de la *occidentalidad* del país ibérico, se concibió un “artístico emblema de la España cristiana, caballeresca y productora”, obra de Ponciano Ponzano (1813-1877). En él las referencias a los padres de la Iglesia española, los reyes *católicos*, la Reconquista y la dinastía de los Austrias, se unían a las riquezas naturales y minerales del país:

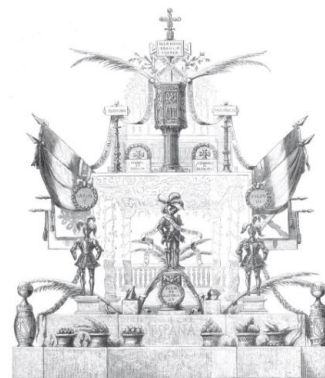


Fig. 119, PONZANO (composición), LAURENT (fotografía), C. M (grabado), “España en Viena: Emblema presentado en la Exposición: La España cristiana, caballeresca y productora”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXIII, 16 de junio, p. 365; y en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 28, 24 de septiembre de 1873, pp. 445.

⁹⁷³ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXIII, 16 de junio, p. 363. El pabellón, que había sido proyectado en ladrillo, tuvo que construirse finalmente en madera imitando dicho material, lo que frustró en parte —a pesar de la calidad de la imitación— la finalidad de “que los alemanes apreciaran las aplicaciones y manera de construir, decorando con el mismo ladrillo, que nos legaron nuestros antepasados”. José de Castro y Serrano, Juan Facundo Riaño y Lorenzo Álvarez Capra fueron quienes eligieron el estilo en que habría de ser construido el pabellón, cuyo proyecto fue desarrollado por el tercero de ellos. *Ibidem*. La traducción de este artículo en francés —acompañada de su correspondiente grabado— se publicó en “Le Pavillon espagnol dans le parc de l'Exposition”, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 28, 24 de septiembre de 1873, p. 439. En otro artículo fechado en 8 de noviembre de 1873, el mismo Martínez de Velasco deja constancia del éxito del edificio en la exposición: “Nadie ignora que el pabellon español en Viena ha llamado extraordinariamente la atención de las personas ilustradas que han frecuentado las galerías del palacio de la Industria y las pintorescas avenidas del ancho Práter, y varios periódicos extranjeros han elogiado como se merece la bella construcción mudejar que representaba á nuestra patria en el parque de la Exposición Universal [sic]”. E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLII, 8 de noviembre, p. 675. Navarro Reverter afirmó que el pabellón “empezóse tarde, costó caro y se acabó mal”, criticando además que se construyera en madera, su poca espaciosidad y la falta de decoración. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 293-294. Según María José Bueno Fidel, la elección del mudéjar debe ser puesta en relación con la intención de la I República española de proyectar una idea de convivencia pacífica de diferentes culturas, frente a los estilos renacentistas más propios de la monarquía, que buscaba en los referentes a sus tiempos gloriosos un apoyo legitimador, como en 1867. Cfr. BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859).

⁹⁷⁴ F. EROSECA, “Correo de Viena, III”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XV, 1 de julio, p. 399.



Fig. 120. LAREDO (dibujo), TORO (grabado), “Exposición de Viena. Pabellón de España. Entrada a la galería de la Industria de España. Escuela de Portugal. Restaurant americano”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XLII, 8 de noviembre, p. 677.

“En la parte superior (...) hay varios objetos que recuerdan los venerables nombres de Isidoro y Braulio, Leandro y Mauricio y otros insignes preladados españoles. En el centro, bajo un dosel formado con un precioso tapiz de las antiguas fábricas nacionales, que acaso perteneció al príncipe de Estigliano, ó tal vez al Conde-Duque de Olivares, se hallan las armaduras de Cárlos V, de D. Juan de Austria, el vencedor de Lepanto, y de Felipe III; los cascos moriscos de Boabdil y Alí-Bajá; dos modestas memorias de los esclarecidos Reyes Católicos D. Fernando y D.^a Isabel, y trofeos de banderas y pendones que conmemoran las grandes victorias conseguidas por nuestros antepasados. En la parte inferior se observan ejemplares escogidos de algunas producciones del fértil suelo de nuestra patria. El pensamiento es delicado y patriótico, y creemos que este

emblema llamará la atención de las personas ilustradas que visiten el palacio de la Exposición universal de Viena [*sic*]⁹⁷⁵.

Tres años después, en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, España llamó la atención por la construcción de tres estructuras arquitectónicas que no pasaron desapercibidas: la portada del Palacio de Industria (fig. 19), el pabellón de Ingenieros militares (fig. 121) y la portada de la sección nacional en el Agricultural Building (figs. 88, 89). Ya se ha mencionado el impacto visual que supuso la primera de ellas a la hora de proyectar una imagen de poder del país y, en líneas generales, podría afirmarse que consiguió su objetivo. La estructura sorprendió al público estadounidense, a pesar de que para algunos las portadas monumentales habían pasado de moda⁹⁷⁶. Sea como fuere, según James McCabe, la fachada fue una de las estructuras más imponentes del edificio. En *What Ben Beverly saw...*, se empleó el mismo adjetivo para referirse a ella, señalándose que recordaba los tiempos del poderío hispano. Por otra parte, en un periódico americano se aludió a ella, según Eusebio Martínez de Velasco, como la mejor estructura del palacio⁹⁷⁷. De hecho, además de “llamar extraordinariamente la atención del

⁹⁷⁵ MARTÍNEZ de VELASCO, *op. cit.* (nota 973), n° XXIII, 16 de junio, p. 363. El mismo texto aparece traducido al francés en “Emblèmes historiques de l’Espagne”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 28, 24 de septiembre de 1873, p. 439.

⁹⁷⁶ J. ALL RIGHT, “Cartas de Filadelfia, 16 de abril de 1876”, en *El Imparcial*, año X (1876), n° 3.222, 15 de mayo, p. 2; ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), n° XX, 30 de mayo, p. 351. Escobar critica el despilfarro de tiempo y dinero que suponen las portadas monumentales. Reconoce su “sello de grandeza y fausto” y recuerda que “España está en circunstancias excepcionales en esta parte del mundo y no ha debido ser avara de aparato”.

⁹⁷⁷ McCABE, *op. cit.* (nota 179), p. 409 [Texto original: “The façade (...) is one of the most imposing structures in the building”]; *What Ben Beverly Saw at the Great Exposition...* *op. cit.* (nota 179), p. 53 [Texto original: “Let us next go over to the Spanish section, which (...) has an imposing front about thirty feet in height, which suggests something of the former glory of this once powerful nation”]; “España, cuya bella portada del Renacimiento (*the neatest structure in the building*, escribe un autorizado periódico norte-americano) llama extraordinariamente la atención del público [*sic*]”. E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), n° XXII, 15 de junio, p. 387; José Roca la califica de “gran portada de indisputable mérito y bastante gusto artístico”. ROCA y GALÉS, *op. cit.* (nota 57), p. 15.

público”, la portada monumental fue recompensada por el Jurado Internacional de la Exposición del Centenario⁹⁷⁸.

A la manera de reverso de una misma moneda, aparecía en el parque de la exposición filadelfiana el pequeño pabellón de los ingenieros militares españoles, una reducida edificación de planta octogonal que presentaba una tímida decoración de inspiración oriental, prácticamente limitada a los arcos de herradura de vanos y acceso principal⁹⁷⁹. La construcción se situaba junto a una construcción aneja de mayores dimensiones donde se exponía principalmente material militar y educativo.

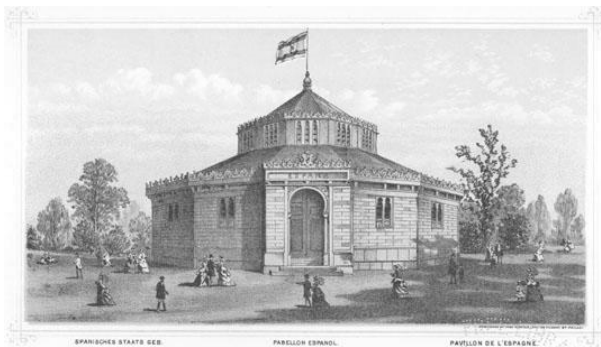


Fig. 121. *Spanish building*, CEDC n° c090220, en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection; T. WESCOTT, *Centennial Portfolio*, Filadelfia, T. Hunter, 1876, n° 21.

Arquitectónicamente, éste último edificio quedó eclipsado por el de menor tamaño. El gran atractivo del conocido como “pabellón de España” fue precisamente el aspecto “morisco” del inmueble. Sorprendentemente, a pesar de su sencillez y sobriedad decorativa, los cronistas de la exposición del Centenario no dudaron en asociar el edificio con la Alhambra de Granada⁹⁸⁰, vínculo que revela la existencia de un imaginario previo que también se manifestó, por ejemplo, a través de la pintura de temática hispana expuesta en el Memoria Hall: *La Danse des gitanos de l’Albaycin à Grenade (Espagne)*, cuadro de Benjamin Ulmann (1829-1884); *Porte à Séville y Vue extérieure de l’Alhambra*, grabados por Henri-Théophile Hildibrand (1824-1897) según diseños de E. Bayard (1837-1891); y *Almeh, a Dream of the Alhambra*, por Harry Humphrey Moore (1844-1926), son algunos títulos⁹⁸¹.

⁹⁷⁸ “España (Gobierno español) Portada de la Sección Española en el Palacio de la Industria (...): For the handsome façade erected in the nave at the entrance to the Spanish Department. *Main-Building*”. *Expositores de España y sus provincias de Ultramar recompensados...*, *op. cit.* (nota 786), p. 41.

⁹⁷⁹ “Ante las insuperables dificultades que ofrece el hospedaje de la seccion de ingenieros militares, la comisararía se ha visto obligada á construir en el parque un pabellon de madera y hierro para que en él sean acuartelados. Esto, además de ser económico, sirve para mantener la disciplina [*sic*]”. *El Globo. Diario ilustrado*, año II (1876), n° 307, 3 de febrero, p. 133; *El siglo futuro*, I (1876), n° 26, 1 de febrero, p. 3.

⁹⁸⁰ T. WESTCOTT, *Centennial Portfolio: A Souvenir of the International Exhibition at Philadelphia, comprising Lithographic Views of Fifty of Its Principal Buildings, with Letter-Press Description*, Filadelfia, Thomas Hunter, Publisher, 1876, n° 21 [Texto original: “The Moorish doorway may be called plain, but it is in strict subordination to the rules which govern in that fantastic style, lacking only elaboration of ornament which shows in the Alhambra and other ancient remains which certify to the Moorish domination in Spain”]. Wescott elogia especialmente una pequeña estructura erigida junto al pabellón octogonal. Se trataba de una arquería morisca de planta central, mucho más llamativa en sus detalles y empleada para oficinas, comedor y lavabos. *Ibidem. Stanger’s Illustrated Pocket Guide to Philadelphia and Surrounding Places of Interest*, Filadelfia, J. B. Lippincott & Co., 1876, p. 40 [Texto original: “The contemporaries and ancient foes of the Northmen have a memorial in the beautiful Alhambra-like edifice of the Spanish government. Spain has no architecture so distinctive as that of the Moors, and the selection of their style for the present purpose was in good taste”].

⁹⁸¹ *Oeuvres d’art et produits industriels, op. cit.* (nota 207), p. 149; *International Exhibition, 1876, Official Catalogue...* *op. cit.* (nota 205), Part II, p. 43. El cuadro de H. H. Moore figura en el catálogo

Del mismo modo, productos españoles como los damasquinados de Plácido Zuloaga (1834-1910) favorecieron la ligazón establecida entre España y Oriente⁹⁸² hasta tal punto de que a algunos comentaristas estadounidenses les extrañaba encontrar manufacturas hispanas que no siguieran los patrones del arte islámico⁹⁸³.

Por otra parte, no hay que olvidar que en la misma Exposición del Centenario se podían visitar palacios de estilo *orientalizante* como el Horticultural Hall o el pabellón de las joyerías estadounidenses, entre ellas la famosa Tiffany & Co., los cuales, en ocasiones, también fueron relacionados directamente con la Alhambra de Granada⁹⁸⁴; y es que en virtud del denominado “eclecticismo tipológico” que regía la arquitectura del siglo XIX, los estilos de inspiración oriental fueron elegidos con frecuencia para aquellas construcciones o espacios dentro de las mismas relacionados con el ocio, el lujo, el placer, la diversión o la naturaleza⁹⁸⁵. En este sentido, no es de extrañar que se optase por un pabellón “morisco” para representar a España en el parque de la Exposición. Por una parte, servía de contrapunto a la portada monumental de la sección española en el palacio principal, de carácter *occidentalizante* y acorde al carácter industrial del recinto. Mientras, frente al antiguo prestigio de una vieja potencia en decadencia, el pabellón de los ingenieros militares aludía a esa otra España que alimentaba el deseo exótico de las naciones industrializadas, haciendo soñar a su población con fantasías de *Mil y una noches*. Este carácter lúdico encajaba perfectamente entre las atracciones de *Fairmount Park*, no ofreciendo ningún inconveniente para cumplir su misión de acuartelamiento dada su sobriedad y sencillez que, por otro lado, estaban irremediabilmente determinadas por el presupuesto⁹⁸⁶. En

oficial, aunque Kimberly Orcutt da cuenta de la polémica que provocó su rechazo en los Estados Unidos, generando un debate entre los pintores neoyorquinos de paisaje, defensores de una pintura inspirada en lo autóctono, frente a los artistas de Filadelfia o Boston, partidarios de la influencia europea. K. ORCUTT, “H. H. Moore's Almey and the Politics of the Centennial Exhibition”, en *American Art*, vol. 21, nº 1 (primavera de 2007), pp. 50-73.

⁹⁸² *The Masterpieces of the Centennial...*, *op. cit.* (nota 184), p. 154 [Texto original: “(...) this fine work shows how entirely Spanish art retains the traditions of its oriental masters”].

⁹⁸³ *Ibidem*, pp. 368-369 [Texto original: “The oriental richness of design and the arabesque forms which we associate with Spanish decoration are entirely absent from the pattern of the Spanish carpet (...) The bouquet of flowers held together by a ribbon, the latter floating off and interwoven with garlands of roses (...), suggest a preference for and study of French fashions”].

⁹⁸⁴ McCABE, *op. cit.* (nota 179), p. 358 [Texto original: “(...) a crescent-shaped Moorish pavilion of beautiful design, and ornamented in warm, rich colors. It is in all respects the most beautiful structure in the Exhibition, and is occupied by Messrs. Tiffany & Co., and Starr & Marcus, of New York, Caldwell & Co., of Philadelphia, and the Gorham Manufacturing Company, of Providence, R. I. These houses display the richest and most costly articles to be seen in the Exhibition”]; WESTCOTT, *op. cit.* (nota 980), nº. 3 [Texto original: “One of the most attractive structures (...) is Horticultural Hall (...) The style is Mauresque, and of the character of the Moorish architecture of the twelfth century, of which one of the finest examples is to be found in the remains of the palace of Alhambra in Spain (...) The result has been the construction of a building which resembles a palace of Eastern romance, attractive and graceful”].

⁹⁸⁵ C. MIGNOT, *L'architecture au XIXe siècle*, Fribourg, Éditions du Moniteur, 1983, p. 100, citado en BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859), p. 26.

⁹⁸⁶ “Segun noticias de la comisaría régia de España en Filadelfia, se cree que será bastante á cubrir sus atenciones el presupuesto de 691.500 pesetas durante todo el curso de sus funciones (...) El pabellon que

cualquier caso, dada la extrema simplicidad del edificio, cabe preguntarse si la ponderación de su aspecto morisco y las alusiones a la Alhambra que llevaron a cabo algunas fuentes, no sea resultado de un imaginario ya asimilado acerca de *lo español*, antes que una apreciación objetiva de la realidad.

Por último, a las dos estructuras anteriores habría que añadir la ya citada portada gótica del *Agricultural Building*. A este respecto, no hay que olvidar que el estilo ojival constituye otra variante más de la arquitectura nacionalista española, de manera que, a grandes rasgos, podría afirmarse que España mostraba en Filadelfia las muy distintas facetas de una identidad poliédrica, prometiendo mayores logros futuros y acabando con ciertas ideas estereotipadas.

En 1878 vuelve a darse la misma dicotomía Oriente-Occidente a la hora de decidir la representación arquitectónica de España en el Campo de Marte. Así, mientras en la llamada Calle de las Naciones se elige una fachada de reminiscencias moriscas (fig. 122), en el parque de la exposición el pabellón de agricultura es de marcado carácter clasicista⁹⁸⁷ (fig. 123). De la fachada orientalizante, dirá Henry Morford que es “deliciosamente bella –frase que no aporta literalmente nada sin precisiones, pero aún más conclusiva que todas las explicaciones posibles. Era morisca, en el de algún modo elaborado estilo de ese orden” y tras describirla minuciosamente, concluirá que, “no es necesario decir que estaba enormemente decorada, y que llevaba indefinibles recuerdos de aquella maravilla entre los edificios de la tierra, la Alhambra de Granada”⁹⁸⁸. Es preciso recordar que la fascinación que este tipo de arquitectura parece despertar en Morford y la manera en que la asocia con España, le llevan a definir como “moriscas” otras construcciones españolas, como se ha visto que ocurrió en 1867 y vuelve a suceder en este mismo certamen de 1878 con respecto al mencionado pabellón de agricultura.



Figs. 122 y 123, “Façade de l’Espagne dans la rue de Nations” y “Pavillon de l’Espagne dans le Parc du Champ-de-Mars”, ambas en *L’Art et l’Industrie de tous les peuples à L’Exposition Universelle de 1878, description Illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés*, París, Librairie Illustrée, s. d., pp. 461 y 460, respectivamente.

se construye en el Parque para los ingenieros y por cuya edificación se pedían 19.000 duros, se ha rebajado á 4.000 que cuesta el comprar una propiedad transportable y que podrá utilizarse en España [*sic*]. *La Iberia*, año XXIII (1876), nº 5.926, 10 de febrero, p. 3.

⁹⁸⁷ La ausencia de un Palacio de agricultura obliga a muchas de las naciones participantes a construir los suyos propios. Del español se dirá que está dispuesto y ordenado artísticamente. J. J. WOODMAN, “Agricultural Products”, en *Reports of the United States...*, *op. cit.* (nota 192), vol. 5, pp. 259 y 286.

⁹⁸⁸ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), 1878, pp. 308-309. También señala que la fachada de América Central y del Sur bien podía ser andaluza o portuguesa. *Ibidem*, p. 312. En otras guías, aunque no se alude directamente a la fachada española, se ponen en relación las de Túnez y Marruecos con la arquitectura de los moros españoles. *Handbook for Visitors to Paris...*, *op. cit.* (nota 50), p. xv.

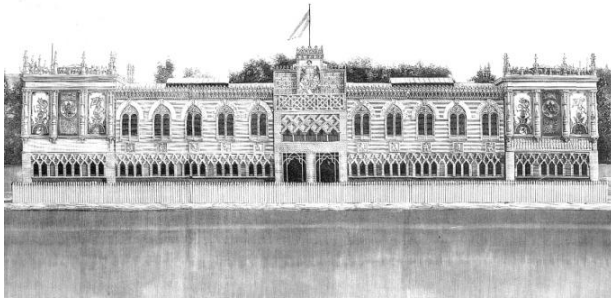


Fig. 124, “Fachada posterior del Pabellón español de productos alimenticios (Vista tomada desde el Sena, según fotografía directa)” en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), n° XXXIII, 8 de septiembre, p. 133.

La propuesta arquitectónica de Arturo Mélida y Alinari (1849-1902) para el Pabellón de sustancias alimenticias de España en la Exposición Universal de París de 1889 va a ser de gran interés (figs. 124, 125, 126). En ella se yuxtaponían los que eran considerados los tres principales estilos históricos nacionales: el gótico isabelino, el mudéjar y el plateresco. En el cuerpo central se sirvió del mudéjar, recurriendo a arquerías ciegas de ladrillo entrelazadas,

bandas de decoración geométrica y un panel de cerámica vidriada. A ambos lados de este cuerpo principal, apenas avanzado, se extendían dos alas laterales configuradas a base de arcos ojivales geminados y angrelados, con bocelos y decoración vegetal inspirada en San Gregorio de Valladolid. Finalmente, remataban los extremos dos cuerpos con balaustres, águilas bicéfalas y pajes que remitían a San Juan de los Reyes, cuya restauración se le había encargado en 1881. Precisamente, el conjunto estaba presidido por un escudo real con el águila de San Juan, tal y como aparece en dicha iglesia toledana y del que ya se había servido en la fachada de la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, proyectada hacia 1882⁹⁸⁹. La importancia de la aportación de Mélida y Alinari es que “por primera vez se llegó a una mezcla de los estilos más representativos de la nación, lo que implicaba optar, no ya por la supremacía de unas formas sobre otras, sino por la síntesis representativa, a la vez, de *lo español* y sus diferencias”⁹⁹⁰. De hecho, Arturo Mélida y Alinari planteaba en sus obras arquitectónicas un eclecticismo que podría haber abierto una interesante tendencia en la construcción española de principios del siglo XX de haber tenido una mayor aceptación. En este sentido, María José Bueno Fidel constata que el éxito del pabellón español de París 1889⁹⁹¹, “no tuvo respuesta inmediata en España; ni en la práctica constructiva ni en forma de discurso”, alegando que cuando Luis María Cabello Lapiedra (1863-1936) y Vicente Lampérez (1861-1923), “hacen un repaso de los principales edificios del XIX, no hablan del pabellón del 89, mientras que sí lo hacen del neoplateresco de José Urioste en la exposición de París de 1900”⁹⁹².

Únicamente le hubiera faltado al proyecto de Mélida una mayor libertad creativa para haberse aproximado a la interesante propuesta planteada un año antes en el concurso barcelonés de 1888, donde se concentraron un conjunto de edificios cuya principal característica fue la de no adoptar un único criterio uniformizador. Además de no apostar por ningún estilo concreto, en

⁹⁸⁹ BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859), pp. 75-77.

⁹⁹⁰ *Ibidem*, p. 74.

⁹⁹¹ El pabellón mereció uno de los tres premios otorgados a los pabellones extranjeros. Mélida fue nombrado académico del Instituto de Francia. *Ibidem*, p. 78.

⁹⁹² Cabello Lapiedra y Lampérez prefirieron los estilos regionales y el Modernismo, de relevancia cada vez mayor, especialmente en Cataluña y en el área levantina, desde la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Bueno Fidel indica que “la interpretación tan personal de Mélida quizás fuese el motivo del silencio”. La unión de los tres estilos “posiblemente desconcertase a estos teóricos”. *Ibidem*.

muchos de ellos se pudo apreciar un deseo de originalidad y fantasía del arquitecto que imposibilitó cualquier encasillamiento.

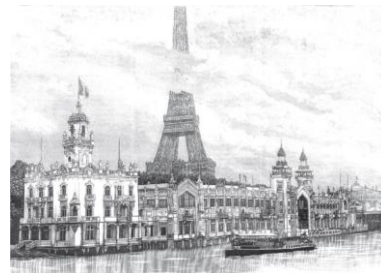
Así pues, no sólo convivieron edificios neoárabes, clásicos, goticistas, o *rundbogenstil* en la Ciudadela, sino que como bien diría Joan Sardà con respecto al Gran Hotel Internacional de Domènech i Montaner, “de todos tenía sin tener de ninguno”⁹⁹³. Es el fenómeno que Bueno Fidel ha denominado como la “indecisión catalana”⁹⁹⁴, para recalcar la indefinición que caracterizó a este nuevo tipo de arquitectura *modernista* consolidada gracias al paso de la dirección de las obras del certamen a manos de Elies Rogent (1821-1897).

En la Exposición Universal de Chicago de 1893 se vuelve a dar nuevamente una contraposición estilística y, por lo tanto, identitaria, entre los principales espacios que representaban a España dentro del recinto ferial. Por una parte, la sección española dentro del Palacio de Manufacturas consistía en un facsímil del interior de la mezquita de Córdoba (fig. 127) y, por otra, el pabellón oficial, erigido en el área reservada a las naciones extranjeras, había sido concebido como una réplica de la Lonja de Valencia (figs. 128, 129). Mientras éste evocaba la España sombría que continuamente se venía asociando a los palacios castellanos de la época renacentista (las crónicas explicaban que en su torre se encerraba a los comerciantes insolventes⁹⁹⁵ y a Hildegarde Hawthorne le parecía “una iglesia”), los arcos moriscos del departamento industrial “embellecían” la sección española creando “adorables vistas en todas direcciones”⁹⁹⁶.

Para finalizar el análisis arquitectónico de los pabellones nacionales de España en las exposiciones universales decimonónicas y sus implicaciones ideológicas en el terreno de la construcción de la identidad, es interesante detenerse en el



Fig. 125. “Ingreso á las naves del piso principal y á la bodega del piso bajo, en el Pabellón de España [sic] (De fotografía directa)”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXXVI, 30 de septiembre, p. 181; y fig. 126 [abajo], “El Palacio de productos alimenticios, sobre el ‘Quai d’Orsay’ (De fotografía directa)”, en *Ídem*, año XXXIII (1889), nº XXXI, 22 de agosto, p. 97.



⁹⁹³ J. SARDÀ, “El derribo del Hotel Internacional”, en *La Vanguardia*, 5 de abril de 1889, citado en R. GRAU, M. LÓPEZ, “La Exposición Universal de 1888”, en GRAU (dir.), *op. cit.* (nota 62), p. 337.

⁹⁹⁴ BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859), pp. 65-72.

⁹⁹⁵ P. COLLIER, “The Foreign Buildings”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, nº 5 (Septiembre 1893), “A World’s Fair Number”, p. 541 [Texto original: (...) the rather somber-looking building of Spain. It is an exact reproduction of a three-fourth’s section of the silk exchange at Valencia. The section here represented shows the columnhall and tower, wherein bankrupt merchants were confined]. El edificio albergaba las oficinas de la Comisión española, una serie de reliquias de Colón y una espada que perteneció a Isabel la Católica.

⁹⁹⁶ HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), pp. 73 y 94 [Texto original: “Spain’s Building resembles a church; it was not open during my stay. It is square and white, with a great arched doorway and windows of stained glass (...) The Spanish section is beautified with Moorish arches, striped pale pink and white. They form lovely vistas in every direction”. Otras fuentes criticaron la dureza y carácter militar del pabellón, nada hermoso a pesar de su monumentalidad. BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859), p. 87.

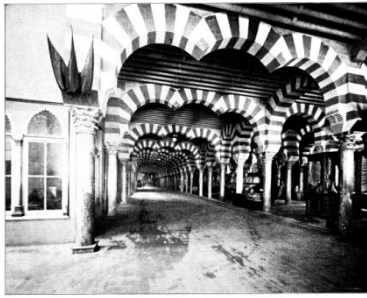


Fig. 127, "Moorish Arcade from Spain", en *Photographs of the World's Fair...*, Chicago, The Werner Company, 1894, p. 63; y figs. 128 y 129 [abajo], "The Spanish Building" e "Interior of Spanish Building", ambas en H. H. BANCROFT, *The Book of the Fair...*, Chicago, San Francisco, The Bancroft Company, 1893, p. 907.

certamen parisino de 1900, celebrado en una fecha delicada para los intereses españoles tras el desprestigio que había supuesto la pérdida de sus colonias en 1898.

En consecuencia, la representación española volverá su mirada nuevamente hacia aquella época imperial en la que *el sol nunca se ponía en sus territorios*, construyendo un pabellón nacional en el estilo plateresco tan característico del renacimiento español⁹⁹⁷ y tomando como referentes edificios emblemáticos del tipo del Palacio de Monterrey y la Universidad de Salamanca, la Universidad de Alcalá de Henares o el Alcázar de Toledo –tal y como muestran algunas postales de la Exposición de 1900, las que, por cierto, llevan a reflexionar sobre el carácter icónico de los pabellones nacionales y la manera en que se convierten en vehículos de transmisión ideológica a través de este nuevo medio de comunicación de masas (fig. 130)⁹⁹⁸. El edificio también aparece reproducido en muchos otros álbumos gráficos⁹⁹⁹; incluso en el del pintor, acuarelista, dibujante y fotógrafo amateur, Maurice-Louis Richer (1881-1969) se le dedican dos fotografías particulares, además de las vistas de conjunto¹⁰⁰⁰ (figs. 131, 132). Y es que en este momento, dados los avances experimentados por el medio fotográfico,



muchos otros aficionados anónimos retrataron el pabellón español, cuya imagen pasó a formar parte de sus colecciones fotográficas privadas¹⁰⁰¹ (figs. 133, 134).



⁹⁹⁷ Véase el álbum fotográfico conservado en la Bibliothèque nationale de France [BNF], *Exposition Universelle de 1900. Pavillon Royal d'Espagne*, Ferd^d Guerrero.

⁹⁹⁸ A. PICARD, *op. cit.* (nota 293), vol. V, pp. 51-52. Según Picard, el palacio era notable por su nobleza, majestad y elegancia. Agradezco a Alicia Fuentes el regalo de la postal del Pabellón de España.

⁹⁹⁹ *Album français. Souvenir de l'Exposition 1900, 51 vues phot. en dépliant, des collections du prince Roland Bonaparte (1858-1924)*, BNF; *Le Panorama. Exposition universelle 1900, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet*, París, Ludovic Baschet, [1900]. En éste se dice a pie de página que "este majestuoso monumento de estilo Renacimiento español (...) revela toda la grandeza, toda la arrogancia y el orgullo de los palacios castellanos". Ibidem.

¹⁰⁰⁰ M.-L. RICHER, *Exposition universelle Paris 1900* [álbum de 204 de fotogr. pos. sur papier au gélatinobromure d'argent; 33 x 45 cm (vol.)]. Collectionneur: Albert Gilles (1873-1959)], BNF.

¹⁰⁰¹ *Voyages et loisirs d'une famille parisienne: 1900-1901, Exposition universelle, environs de Paris, Lyon, Savoie* [álbum de 90 fotogr. pos. sur papier aristotype d'après des négatifs au gélatinobromure d'argent; 26 cm (vol.), 8 x 8 cm (épr.)]. Collectionneur: Georges Sirot (1898-1977)]. BNF; *Recueil. Exposition universelle de 1900* [álbum de 89 fotogr. pos. sur papier gélatino-argentique; 16 x 21 cm (vol.)]. Collectionneur: Georges Sirot (1898-1977)], BNF.



Fig. 130, *Exposition de 1900: Allemagne, Espagne*, tarjeta postal, colección particular; y figs. 131, 132 [derecha], M.-L. RICHER, *Espagne* [arriba] y *Allemagne. Espagne* [abajo], en *Exposition universelle Paris 1900* [album de 204 de fotogr. pos. sur papier au gélatinobromure d'argent; 33 x 45 cm (vol.). Collectionneur: Albert Gilles (1873-1959)], BNF.

Efectivamente, el pabellón de España consiguió su objetivo. William Walton lo consideraba “uno de los más bonitos y más clásicos” de los edificios nacionales¹⁰⁰². Henri Gaillard destacó el “orgullo especial” con que se alzaba en



la calle de las Naciones, siendo ya “extraordinario para el parisino” el color de sus muros, que asemejaba al tinte que la piedra adquiere al ser dorada por el sol. La torre principal evocaba, según Gaillard, las de las residencias señoriales de Fernando *el Católico*,

recuerdo de castillos feudales; mientras que, sin embargo, el *patio* interior era “vestigio de la arquitectura mora”¹⁰⁰³ –aspecto éste en el que tal vez no estuviera tan acertado, pues no era precisamente la arquitectura islámica el pretendido referente del edificio¹⁰⁰⁴; en cualquier caso, otros autores como Gustave Babin (1865-1939) se van a recrear rememorando la España sombría del pasado que el palacio de la exposición de 1900 sugería –demostrando una vez más, los inconvenientes de basar la reputación patria en las glorias pretéritas que, al fin y al cabo, pueden quedar sojuzgadas por la ensoñación poética:



“Páginas enteras de historia o de poesía reviven en la memoria delante de algunos de estos edificios efímeros. En el palacio de España, todo blanco, rígido de líneas, frío de color y esculpido con follaje y repujado con máscaras, con su patio rectangular, sus apartamentos sin otros muebles que las tapicerías reales colgadas de los muros, es toda la corte del Escorial o de Aranjuez bajo los últimos príncipes de la casa de Austria la que se evoca, solemne, hastiada, plegada a una etiqueta severa, tal como la describían Madame de Villars o Saint-Simon, grandes damas con guardainfantes y tontillos, grandes señores ceremoniosos y taciturnos, atravesando al mediodía galerías a paso ligero, el cuello aprisionado en sus golillas almidonadas, llevando, como un ostensorio, su cabeza oculta bajo el ancho sombrero de fieltro emplumado”¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰² WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 290), p. 59.

¹⁰⁰³ GAILLARD, *op. cit.* (nota 294), p. 61.

¹⁰⁰⁴ Al igual que había ocurrido en exposiciones anteriores, vuelven a encontrarse analogías con la arquitectura hispanomusulmana donde ni las había, ni se tenía intención de que las hubiera. En una guía como la de Armand Silvestre, que ofrecía un rápido panorama de la exposición sin profundizar en pormenores, se definía el pabellón español como “obra de gran talento” que, a pesar de “mantenerse fiel a las tradiciones hispano-moriscas, el arquitecto ha hecho sacrificios a nuestros gustos modernos al tiempo que, por la discreción de la decoración, daba la nota de la arquitectura sevillana de la que hay tantos admirables modelos en las márgenes del Guadalquivir”. *Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900*, París, Mericant, 1900, p. 180.

¹⁰⁰⁵ G. BABIN, *Après Faillite. Souvenirs de l'Exposition de 1900*, París, Dujarric et C^{ie}, 1902, pp. 173-174 [Texto original: “(..) grandes dames en *guardainfantes* et en *vertugadins* (...)”].



Fig. 133 [izqda.], *Voyages et loisirs d'une famille parisienne: 1900-1901, Exposition universelle, environs de Paris, Lyon, Savoie* [album de 90 fotogr. pos. sur papier aristotype d'après des négatifs au gélatinobromure d'argent; 26 cm (vol.), 8 x 8 cm (épr.). Collectionneur: Georges Siro (1898-1977)], BNF; y fig. 134, *Recueil. Exposition universelle de 1900* [album de 89 fotogr. pos. sur papier gélatino-argentique; 16 x 21 cm (vol.). Collectionneur: Georges Siro (1898-1977)], BNF.



No obstante y a pesar de que como señala María José Bueno Fidel la elección del diseño del arquitecto José Urioste y Velada (1850-1909) respondía a un clima de opinión que rechazaba *lo oriental* como parte de la imagen de *lo español* debido a sus connotaciones exóticas, festivas y folclóricas¹⁰⁰⁶, las estructuras de corte hispanomusulmán no van a desaparecer totalmente de la Exposición Universal de París de 1900, como sucede, por ejemplo, en la sección hispana de agricultura, presidida por una gran portada cupulada de 15 metros de altura. Como señalaba el comisario general Alfred Picard, esta fachada se inspiraba en la granadina Puerta del Vino y, justamente, su estilo se había considerado apropiado para acoger la riqueza agrícola y vitivinícola del país¹⁰⁰⁷ (fig. 135).



Además, según Picard, si la decoración general de las secciones españolas se había caracterizado por su sencillez – meros trofeos de banderas y paños con los colores nacionales –, era preciso señalar dos excepciones. Así, al



mencionado departamento de agricultura venía a sumarse aquel otro correspondiente a la exposición de hilos, tejidos y trajes. En este caso, una estructura de columnas torsas y arcos mixtilíneos recordaban el gótico tardío tan característico de España, habiéndolo tomado Urioste como referencia el claustro del Palacio del Infantado de Guadalajara –del que había sustituido los escudos originales por los emblemas de las distintas provincias españolas. De esta forma, los estilos representativos del espíritu nacional y que tan claramente se veían por separado en Filadelfia 1876 o yuxtapuestos en un mismo edificio en París 1889, volvían a descubrirse en este certamen de 1900. Pero aún es más interesante el hecho de que, dado el peso de Cataluña en el sector de la manufactura textil, la portada central de la citada arquería mixtilínea se inspirase en la puerta del Salón de Ciento

Figs. 135 y 136, LEVY ET SES FILS, “Espagne. Agriculture, Aliments” [izqda.] y “Espagne. Fils, Tissus, Vêtements”, ambas en A. PICARD, *Rapport général administratif et technique*, París, Imprimerie nationale, 1903, vol. V, p. 19.

¹⁰⁰⁶ BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859), pp. 101 y ss.

¹⁰⁰⁷ PICARD, *op. cit.* (nota 293), vol. V, pp. 17-18. De esta estructura se apuntaba que tenía “la forma de una mezquita toda ella enriquecida de mosaico y arabescos pintados”. *Paris exposition 1900: guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, París, Hachette, 1900, p. 295. Bueno Fidel explica que la asociación del estilo hispanoárabe con la agricultura condicionó su construcción, a pesar del cambio de imagen que España quería proyectar. De ella se dijo que recordaba “la época en que aprendimos a ser agricultores”. Además, el carácter de la Alhambra como emblema nacional seguía siendo incuestionable al margen del contexto histórico. BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859), pp. 54-56.

de Barcelona, “recordando así el rango de Cataluña entre las regiones donde se practican las industrias textiles”¹⁰⁰⁸ (fig. 136).

Sea como fuere, el dilema español entre arte renacentista e hispanomusulmán parece mantenerse hasta mediados del siglo XX. Durante la posguerra el Escorial se había convertido en principal referente de la identidad del régimen, hasta que la firma del *Manifiesto de la Alhambra* de 1953, vuelve a convertir el palacio granadino en modelo de una arquitectura “moderna” pero “española” en línea con las teorías de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) y su discípulo, Fernando Chueca Goitia (1911-2004), principal impulsor del escrito. Sea como fuere y como señala Juan Calatrava, no es que se critique el modelo escorialense sino “el disfraz herreriano” –del mismo modo que la Alhambra no será ya la obra ornamental que la ensoñación romántica decimonónica había pretendido recrear: “Lo que cambia, finalmente, en 1953, no es tanto el modelo cuanto algo mucho más importante: la propia manera de entender la idea de ‘modelo’”¹⁰⁰⁹.

2.2.4. Tradiciones populares españolas: la *fiesta nacional* y el baile flamenco.

Con respecto a la representación de la España folclórica en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX es importante destacar en primer lugar la exhibición por parte de los propios expositores españoles de pequeñas figurillas que representaban tipos provinciales y escenas representativas de la cultura popular, especialmente en relación con el toreo. De esta manera, a medio camino entre la plástica costumbrista y el interés comercial, los nacionales exportaban una imagen del país que contribuía a reforzar el imaginario romántico de *lo español*. Evidentemente, los expositores sabían que ese tipo de representaciones gozaban del favor de un público extranjero que fácilmente se dejaba fascinar por lo exótico. Sin embargo, este fenómeno no fue exclusivo de España. Baste citar como ejemplo los “Ethnographical Models” expuestos en el Palacio de cristal de 1851, de los que la *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace* indicaba que “al margen de su excelencia artística, poseían un gran interés, al proporcionar, *a la vista* una vívida representación de las costumbres, ocupaciones y hábitos de los nativos de países alejados, no tan fácilmente asimiladas por medio de la descripción escrita, por muy bien ilustrada que esta pudiera aparecer”¹⁰¹⁰. Una vez más, queda patente la importancia otorgada a la percepción visual a la hora de asimilar y validar impresiones y, en este sentido, se deja bien claro que las formas escultóricas en actitudes y escenas típicas ejemplifican mejor una determinada situación que su misma descripción gráfica o literaria.

De los citados “modelos etnográficos” la mencionada *Tallis’s History and Description...* destacaba especialmente las colecciones del Indian Court, por su variedad y número. No obstante, en la sección inglesa del Fine Art Court, se exponía también una serie de figuras de

¹⁰⁰⁸ PICARD, *op. cit.* (nota 293), p. 18. De los cinco edificios anejos que conformaban la delegación española, el dedicado a los productos de la panadería y pastelería, la *biscuiterie espagnole*, era de estilo hispanomusulmán. Se trataba de una construcción cupulada, construida en madera y yeso, y decorada con tonos vivos, principalmente rojos, que daban vida al fondo color piedra de sus muros. *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁰⁹ CALATRAVA, *op. cit.* (nota 972), p. 36.

¹⁰¹⁰ *Tallis’s History and Description...*, *op. cit.* (nota 19), vol. II, p. 192. La cursiva es nuestra [NdA].

cera de carácter realista que representaba a los nativos de México y a los Indios Americanos “vestidos con su traje típico y escenificando sus costumbres características en las varias fases de la vida civilizada y salvaje” todas ellas mostrando gran veracidad en las expresiones y desarrollo anatómico¹⁰¹¹. Significativa es la descripción de una de ellas, “un indio, disfrutando del triunfo frente a la desesperación de una víctima blanca, sobre la que había saltado y, aunque estaba a punto de cortarle la cabellera, prolongaba su sufrimiento con crueldad salvaje”¹⁰¹². Otras figuras formaban grupos de títulos tan significativos como “un confesionario”, “el aguador”, “el remendador” harapiento, “el grupo de indios civilizados, cargados con productos, el grupo de indios salvajes llamados *Mecos*, el *fandango*, una danza nacional ilustrada por dos mujeres indias bailando al son de la guitarra que toca una figura masculina”, entre otros muchos ejemplos¹⁰¹³. No es preciso volver a insistir en la intencionalidad didáctica de la contraposición entre indios “civilizados” e indios “salvajes”, tan característica de las exposiciones universales y donde la ejemplificación visual de contrarios alcanza tan claro protagonismo: los indios que han adoptado el estilo de vida occidental y que se dedican al trabajo son dignos de elogio frente a la crueldad salvaje de los que se niegan a ello. El resto de figuras responde a una cuidadosa selección del conjunto de la sociedad mexicana para fascinar al público europeo con su *color local*, siendo la religión, la pobreza y la tradición popular las constantes que se repiten una y otra vez en estos casos que, como siempre, sobre una base de verdad, extrapolan un determinado mensaje a la totalidad, intentando homogeneizar lo que de por sí es heterogéneo.

En cualquier caso, interesa especialmente en este estudio la noticia de que tres expositores españoles presentaron modelos ilustrativos de las costumbres y trajes de España. Dos de ellos enviaron figuras pintadas en terracota que representaban a los habitantes de Andalucía y Málaga. Aunque no muy numerosas, destacaban por su belleza y la corrección del modelado¹⁰¹⁴. Sin embargo, merece la pena resaltar la contribución del tercer expositor, el madrileño Juan de Mata Aguilera, que envió al Palacio de cristal la maqueta en madera de una mitad del interior de la plaza de toros de Madrid, de la que se dice contenía unas 4.000 figuras, escenificando los distintos incidentes propios del lugar¹⁰¹⁵. Además, en el anfiteatro había figuras vestidas con los diferentes trajes provinciales de España y fuera podían verse, entre otras, vendedores de frutas, abanicos y otros artículos¹⁰¹⁶.

¹⁰¹¹ *Ibidem*.

¹⁰¹² *Ibidem*.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

¹⁰¹⁴ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 153), Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, p. 1347 [Texto original: “281 a GUTIERREZ DE LEON, (D, RAFAEL), *Malaga*. Designer and Producer. Three terra-cotta figures. 282. PÉNA, (D. ANTONIO), *Madrid*. Terra-cotta figure (*sic*)”]. En el catálogo español se especifica que la figura expuesta por Pena es un contrabandista andaluz; *Catalogue of the Spanish Productions Sent to the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 159), p. 51 [Texto original: “468, 282, D. A. PENA, MADRID. Terra-cotta figures, representing an Andalusian smuggler. Price, 1000 reals (£10. 8s. 4d.) –*sic*–”].

¹⁰¹⁵ *Tallis's History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol. II, p. 193.

¹⁰¹⁶ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *vid. supra*, p. 1347 [Texto original: “289 MATA AGUILERA (D. JUAN DE), Madrid. Model of the bull-fighting circus of Madrid (one-half of the interior), represented nearly full of spectators; with 4,000 wooden figures,



Fig. 137, "Ethnographical models" en *Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, Londres y Nueva York, John Tallis and Co., s. d., vol. II.

Aunque entre los distintos grupos de estatuillas que ilustra la *Tallis's History and Description...*, aparece el arrastre del toro tras la corrida (fig. 137), según el citado catálogo, la autoría de la escena correspondería al mexicano Montanari. Sea como fuere, la imagen ayuda a hacerse una idea de cómo se habrían dispuesto los citados "modelos etnográficos" y en qué medida contribuyeron a la génesis de un imaginario romántico español.

La representación de la plaza de toros de Madrid no fue la única alusión a la *fiesta nacional* entre los expositores españoles. El *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...* da cuenta de los grupos escultóricos en bronce exhibidos por Juan Bautista Nauri en el Palacio de cristal. En primer lugar, se trataría de un grupo en figuras de bronce dorado representando un episodio característico de la corrida de toros; le seguiría un grupo de bronce del mismo tema y, por último, la figura de un *Picador*, también en bronce¹⁰¹⁷.

También el *Cassell's Illustrated Exhibitor...* de 1862 informa de la exposición de una colección de elegantes figuras malagueñas en la sección española del palacio de la industria que,

"representan las varias etapas de la corrida, desde el primer ataque del picador, las tentadoras diversiones de los *chulillos* y *bandilleros*, el *coup de grace* del matador, y la salida final de la víctima al pie de las mulas que le arrastran ignominiosamente desde la arena. Algunos de los excitantes incidentes de esta bárbara diversión nacional están representados con gran ingenio. Grupos del mismo material y con el mismo terminado artísticos son expuestos por Cubero, de Sevilla"¹⁰¹⁸.

Los calificativos que se emplean en la publicación dejan muy claro el carácter *salvaje* que la *fiesta nacional* tiene para muchos comentaristas extranjeros. De hecho, aún más encendidas serán las críticas –también por parte de españoles–, cuando en 1867 se expongan una serie de cabezas de toro en el Pabellón nacional de De la Gándara. Así por ejemplo, Hippolyte Gautier asegurará que "la sociedad protectora de animales no ha penetrado aún en España"¹⁰¹⁹.

Sea como fuere, puede comprobarse que la exposición de figurillas inspiradas en el mundo toreo en las exposiciones universales será una constante a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. En 1873, entre las obras expuestas por Francisco Moratilla en el grupo VII, referente a la Industria de los metales, se encontraba un "joven toro de raza española, hecho en plata, con banderilla y espada". En este caso, llama especialmente la atención este tipo de representación en un expositor que venía destacando en el contexto de las exposiciones universales decimonónicas por sus obras para el culto religioso. De hecho, el catálogo oficial español del

exhibiting in the arena different incidents of a bull-fight. In the seats of the amphitheatre, in the foregrounds, are figures in the different provincial costumes of Spain; and outside are various sellers of fruits, fans, and other articles; with boy's games, visitors to the circus, &c. (*sic*)".

¹⁰¹⁷ *Ibidem*.

¹⁰¹⁸ *Cassell's Illustrated Exhibitor...*, *op. cit.* (nota 427), p. 130.

¹⁰¹⁹ Citado en BUENO FIDEL, *op. cit.* (nota 859), pp. 96-97.

certamen vienés indica, junto al citado toro, la exhibición de dos cálices, un báculo y una cruz pectoral de obispo, además de una campanilla, servicio de mesa, vinajeras, etc¹⁰²⁰ –lo que, por otra parte, contribuiría a reforzar el complementario estereotipo del fanatismo religioso.

No obstante, además de las figurillas y con respecto a la *fiesta nacional*, Navarro Reverter señalaba que “Los carteles de toros de nuestro paisano Ferrer de Orga, para quien el arte tipográfico es objeto de culto, escitaron mucho la curiosidad de las gentes por sus clásicas viñetas [*sic*]”¹⁰²¹. Imagen la de los carteles en la Exposición Universal de Viena de 1873 que podría hacer pensar en muchos de los puestecillos de artículos para turistas que en la actualidad siguen existiendo en las ciudades españolas.

En la misma línea, la representación “de combates de toros” se pudo encontrar en la universal de 1878 hasta en los azulejos de Francisco Montalban [*sic*] de Sevilla, impulsor hacia 1874 de la fábrica García-Montalvan que había comenzado a operar hacia mediados de siglo –y que ha cerrado sus puertas recientemente¹⁰²².

Obviamente, todas estas imágenes relacionadas con el mundo taurino configuran y/o consolidan un imaginario nacional que arraiga fuertemente en el pensamiento colectivo foráneo. Llama la atención que, con motivo de la Exposición Universal de Chicago de 1893, una de las guías del certamen, la *Hill's Souvenir Guide...*, agote todo el espacio dedicado a España –dentro de la sección informativa acerca de los países participantes en el concurso–, describiendo las corridas de toros en el país, de las que proporciona detalles históricos y de carácter social – hasta, incluso, la frecuencia de su celebración¹⁰²³. Comparando la reseña con la de otros países europeos vecinos de los que se proporcionan datos de su producción o de sus lugares célebres – como en el caso de Francia o Italia– el contraste es aún más significativo.

A este respecto, es especialmente relevante la repercusión de la *fiesta nacional* en el París de 1889, hecho que ha de ser entendido como parte de un fenómeno más amplio que consistió en la explotación comercial de todo tipo de espectáculos folclóricos españoles durante el cuarto certamen universal francés. Precisamente, mientras España pasaba desapercibida en el campo industrial y tecnológico, y su escuela nacional de pintura se veía *deslegitimada*, París era invadido por toda una serie de actuaciones de cante y baile flamenco, además de corridas de toros, eso sí, sin derramamiento de sangre. Eusebio Blasco (1844-1903), de quien más adelante

¹⁰²⁰ *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 123.

¹⁰²¹ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 267.

¹⁰²² C. LAMARRE, L. LOUIS-LANDE, *Les pays étrangers & l'Exposition de 1878: L'Espagne et l'Exposition de 1878*, París, Librairie Ch. Delagrave, 1878, p. 218; *Diario de Sevilla*, 4 de septiembre de 2012; <http://www.diariodesevilla.es/>

¹⁰²³ T. E. HILL, *Hill's Souvenir Guide to Chicago and the World's Fair*, Chicago, Laird & Lee, 1892, p. 15 [Texto original: “E 2. Spain. Situated in southwestern Europe. Area, 196,173 square miles; about the size of California. Population, in 1887, 17,-550.216. Monarchical in government; Catholic in religion. Bull fighting was abolished by Charles IV., but was re-established as a national amusement by Joseph Bonaparte, a brother of Napoleon, the mass of the people being passionately fond of the sport. The bull-fighting season, in Madrid, begins in April, and lasts until November, occupying one afternoon in each week, the proceeds going to the fund of the general hospital. Great numbers attend these exhibitions, it being a general dress occasion, very high prices being charged for admission”].



se dará noticia al abordar la polémica surgida en el campo de las Bellas Artes, insistía en que el sumar a una débil representación industrial y artística este tipo de entretenimientos, sólo podía tener como resultado la configuración de una identidad nacional folclórica y desfasada:

“(…) mientras las paredes del pabellón español de productos están desnudas, y en una salita pequeña del pabellón de industrias diversas

tenemos lo menos posible de cosas útiles, artísticas o agradables, hemos edificado tres plazas de toros, hemos traído las jitanas de Granada, hemos tomado el Vaudeville para cantar la *pobre chica* y menear las caderas; hemos hecho venir de Madrid trescientas manolas, charras, cigarreras, estudiantes vestidos como en tiempos de la tuna, calesas, guitarras, bandurrias y castañuelas, y como llamamos á esto manifestación nacional, resulta que los franceses seguirán creyendo que todos vamos vestidos en Madrid como los currutacos que ahí encontró Pepe Botellas, y mientras á nuestros pintores se les dan recompensas muy inferiores á su mérito, el Ayuntamiento de París, á la hora en que escribo esta carta, toma en consideración una moción para que se cierren todas las plazas de toros [sic]”¹⁰²⁴.

Y es que, el hecho de que España en el extranjero fuera identificada plenamente con el arte del toro, no sólo era debido a que, ciertamente, se trataba de una tradición casi exclusivamente hispana, sino que también influía el partido económico que de ella se intentaba obtener. De manera que, lo que era una característica más de la cultura popular de un territorio, se estereotipaba en el ideario colectivo de comunidades externas como rasgo diferenciador de *lo español*. Así, el plato fuerte de la representación privada española en París 1889 lo constituyeron las corridas de toros (figs. 138, 139), que llegaron a transformar el paisaje urbano de la capital francesa, tal y como se podía percibir claramente desde la emblemática torre Eiffel:

“Con tal ímpetu se ha apoderado de los empresarios la explotación de la afición, problemática aún, del público parisién por los toros, que desde la segunda plataforma de la torre Eiffel se ve distintamente las siguientes plazas: tres terminadas, dos de ellas en la calle de la Federación y otra en construcción frente á aquellas, en la orilla derecha del Sena; otra, las *Arenes landaises*, en no recuerdo cuál muelle, y la última, la verdaderamente seria y en la que se ha de resolver muy pronto si la diversión encaja, allá lejos, junto al Bosque de Bolonia, en la calle Pergolese”¹⁰²⁵.

En cualquier caso, ésta no era la primera vez que las corridas hacían acto de presencia en París. En 1887, por ejemplo, se habían celebrado “parodias de corridas de toros” con carácter benéfico¹⁰²⁶. Sin embargo, con motivo de la Exposición Universal de 1889, las corridas



Figs. 138, 139, Repercusión de las corridas españolas en la prensa francesa, en *Le Petit Français illustré*, año I (1889), n° 25, 17 agosto; y *Le Petit journal. Supplément littéraire*, n° 269, 2 de Agosto de 1889.

¹⁰²⁴ E. BLASCO “Nuestros pintores en la Exposición”, en *Los lunes del Imparcial*, suplemento a *El Imparcial*, año XXIII (1889), n°, 7965, 22 de julio.

¹⁰²⁵ F. URRECHA, “Toros, cañas, manzanilla y -cante-”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), n° 7979, 5 de agosto.

¹⁰²⁶ “(…) de todo ha habido durante él (1887) en Francia. Crisis presidencial, numerosos cambios ministeriales, temblores de tierra en Niza y Menton, fiestas de la *Tarasca*, parodias de corridas de toros en París á fin de remediar los males materiales de las catástrofes del antiguo condado niziano (...)”. Marqués

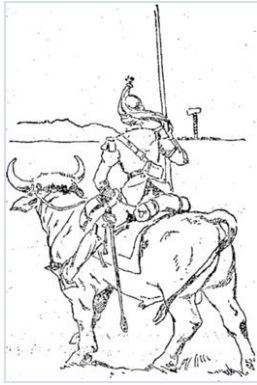


Fig. 140, *Le Petit journal*, *Supplément littéraire*, nº 269, 2 de agosto de 1889 (detalle).

provocaron una gran polémica en Francia. Su gobierno autorizó el espectáculo a condición de que no se produjera derramamiento de sangre, de ahí que en las corridas se simulara la muerte del toro con una espada hueca. Ésta contaba con un plumero de colores en su interior que quedaba ligeramente clavado en el cuerpo del animal¹⁰²⁷. Por una parte, estas medidas provocaron el rechazo de los *aficionados*, que encontraban adulterado el espectáculo hasta el punto de verlo convertirlo en una farsa grotesca¹⁰²⁸ y, por otra, no disminuyeron las críticas de la Sociedad protectora de animales que adoptó medidas de protesta contra las corridas, entre ellas el reparto de folletos con lemas del tipo: “¡No seáis bárbaros; esto es, no seáis españoles!”¹⁰²⁹.

No obstante, los aficionados no cesaron de solicitar la concesión de la muerte del toro. El escándalo se produjo el día 4 de julio de 1889, cuando en la Plaza de la Calle Federación, Juan Ruiz *Lagartija* (1855-1926) acabó con una de las reses ante la insistencia de un público que gritaba “¡mátalo, mátalo!”¹⁰³⁰. Se suspendieron temporalmente las corridas, aunque no tardaron en reanudarse¹⁰³¹. Los partidarios del espectáculo continuaron reclamando la muerte del toro, pero la ley francesa de protección de animales domésticos impedía su propósito. La discusión entre protectores y aficionados llegó hasta el punto de que Antonio Hernández, director de la sociedad de corridas de toros en la plaza del Bosque de Bolonia, desafió al señor Pelvey, presidente de la Sociedad protectora de animales, “a transformar en animal doméstico un toro bravo en un plazo de diez años”¹⁰³². Las disputas entre aficionados y protectores fueron objeto de sátiras en la prensa francesa, como evidencia la sección “Causerie” de Blaise Thiberte en *Le petit journal*, donde se propone la formación de escuadrones militares con toros, idea que aparece convenientemente ilustrada¹⁰³³ (fig. 140).

de PRAT DE NANTOUILLET, “Francia en 1887”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº II, 15 de enero, p. 43.

¹⁰²⁷ “Toros en París” (Servicio Telegráfico), en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7934, 21 de junio. Más adelante, se prohibiría el uso de banderillas y rejoncillos con punta, permitiendo únicamente el uso de pez para su fijación al toro “con lo que resultan los toros llenos de parches al final de la brega”. “Tareaux en París” (Servicio Telegráfico), en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7965, 20 de julio.

¹⁰²⁸ “La res embolada, el estoque sustituido por un plumero, la banderilla sin arpón y la pica sin puya, hacen de la corrida una mojiganga ridícula”. BOULEVARDIER, “París”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7951, 8 de julio.

¹⁰²⁹ *Ibidem*.

¹⁰³⁰ “Toros en París. Tercera corrida”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7948, 5 de julio.

¹⁰³¹ Tras la muerte del toro y la suspensión “las censuras llovieron sobre la autoridad con tanta fuerza que la orden fue revocada, y ahora ya no es una corrida por semana, sino tres las que se celebran”. BOULEVARDIER, *op. cit.* (nota 936), 22 de julio.

¹⁰³² “La domesticidad de los toros bravos”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7967, 24 de julio.

¹⁰³³ B. THIBERTE, “Causerie”, en *Le petit journal. Supplément littéraire*, nº 269, 2 de agosto, 1889.



Fig. 141. J. CHÉRET, *Gran Plaza de toros du Bois de Boulogne*, s. l., s. n., 1889. Litografía en color, 122 x 90 cm. Bibliothèque nationale de France [BNF]; y fig. 142 [abajo], R. ESTEBAN, P. PEREA, *Bois de Boulogne... Deux grandes courses extraordinaires de taureaux... 20 et 21 août 1889...*, Madrid, J. Palacios, 1889. Litografía en color, 131 x 100 cm. BNF.

París. La decoración del friso entre el primer y segundo piso incluía los nombres de toreros célebres. Por lo demás, profusión de banderas españolas junto con las francesas, y algunos otros objetos de marcado carácter hispano como las panderetas y los abanicos. La corrida se inició con un desfile encabezado por un pelotón de guardias amarillas de caballería, seguido por alguaciles a pie y a caballo, las cuadrillas, compuestas de cuatro matadores y dieciséis banderilleros, y “carroza de gala tirada por cuatro caballos primorosamente enjaezados, y seis criados con lujosas libreas”. Terminaban el cortejo, palafreneros, caballos y rejoneadores, picadores y otros mozos. El éxito hizo pensar a algunos en una pronta resolución del conflicto entre defensores del espectáculo taurino y sus contrarios a favor de los primeros, con lo que la fiesta española terminaría imponiéndose en París¹⁰³⁵:



¹⁰³⁴ J. PÉLADAN, “Lettre à l’Archevêque de Paris”, en *La décadence esthétique. Le salon de Joséphin Péladan*, París, E. Dentu, 1890, p. 71 [Texto original: “Vous ne savez peut-être pas la connexité de la luxure et de la cruauté, Éminence, et que les dominicains inquisiteurs d’Espagne, assistant aux tortures ne pouvaient pas ne pas être en ityphallie (...) Donc parfaitement informé sur le point de théologie morale où je suis docteur par la nature même de mes expériences perpétuelles, je vous dénonce la Plaza de Toros de la rue Pergolèse, comme un liue pollutionnel où les femmes vont chercher le spasme et où elles obtiennent le spasme”].

¹⁰³⁵ Una de las razones era la importante donación que de las ganancias del espectáculo se hacía a las instituciones de beneficencia: “Refiriéndose *Le Temps* de París á los ingresos que á la Asistencia pública de pobres ha proporcionado la Plaza de Toros del Bosque de Boulogne, ingresos que alcanzan á 24.000 duros por las 24 corridas realizadas, dice: –Jamás un espectáculo parisién ha dado á los pobres de París un óbolo semejante, debiendo hacerse notar que la Plaza no está abierta al público sino desde hace dos meses y medio.– Por lo visto, nuestros vecinos de allende el Pirineo van encontrando cada día menos horrores en el espectáculo nacional español [sic]”. *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 8068, 2 de noviembre.

“El paseo, con su guardia amarilla, sus coches á lo grande y sus caballeros en plaza; el lujo de las cuadrillas y toda esa palpitación que es peculiar de este género de espectáculos, no agradó, exaltó hasta el delirio. Las suertes de capa entontecían, las de banderillas, los quiebros, las sillas, eran cosa de volver locas las imaginaciones de todas estas mujeres singulares. Hubo quién pidió *la muerte* de verdad. No se les complació. Pero ¡qué delirio para Ángel Pastor, el caballero Tinoco, Currito y Paco *Frascuelo!* El espectáculo va entrando poco á poco en París. Pero él entrará... con todas sus consecuencias [*sic*]”¹⁰³⁶.

La plaza de la rue Pergolese contaba además con un “curiosísimo museo taurino que ha diseñado Mérida” en el que se exhibían “banderillas, estoques, picas, monturas, medias lunas, capotes y cuanto es necesario para la lidia; también se expondrán cabezas de toros célebres y otros recuerdos de la afición”¹⁰³⁷. La idea del museo y los desfiles estaba ya prevista en un proyecto que bajo el título de *La lid universal*, había sido presentado en 1886 al gobierno francés. En él se proponía asimismo la construcción de un teatro para la representación de zarzuelas y un estanque con góndolas entre otros entretenimientos. Además, los desfiles de apertura incluirían a distintas cuadrillas que ejemplificaran el arte del toreo desde el pasado (con la aparición del propio Cid Campeador) hasta la época contemporánea¹⁰³⁸.

España y el mundo de los toros llegaron a ser indisociables. Así pues, el *torero* se convirtió en un motivo recurrente a la hora de representar plásticamente el concepto de *lo español*, lo que explica que, en ocasiones, al dejarse llevar por la fantasía de lo exótico, los periodistas franceses creyeran ver matadores donde supuestamente no los había, como, por ejemplo –de ser cierto el relato de Ortega y Munilla– en la inauguración de dicha Exposición Universal de París de 1889:

“Antes de disolverse el concurso reunido en la rotonda, tomo nota de que en los cuatro ángulos se hallan sentados unos cincuenta salvajes, llevados allí como figuras decorativas. Son tonkineses, indios, tunecinos, árabes, canadienses é indígenas de la Caledonia. Sus trajes talares, sus túnicas rojas, sus collares de indio, sus plumeros, sus narices atravesadas por zarcillos y sus rostros pintarrajeados destacan en rudos contrastes entre los millares de fracs y sobre el tono civil y correcto de la fiesta. Como es costumbre que los periódicos de París lo describan todo con una exactitud relativa, no me ha extrañado que el *Fígaro* diga hoy que en esta turba abigarrada y digna de las pantomimas del Hipódromo, había algunos toreadores españoles [*sic*]”¹⁰³⁹.

En caso de haberse tratado de una alucinación, el fenómeno podría tener una explicación, pues el mismo Ortega describe cómo en la cúpula del Palacio de las industrias diversas –esa “obra maestra de chocolatería” tal y como la calificó *Le Temps*– se encontraban una serie de relieves representando las alegorías de los pueblos de la tierra que habían acudido a la celebración parisina y, curiosamente,

¹⁰³⁶ IOB [Seudónimo de Juan Pérez de Guzmán (1841-1928)], “Crónicas de la Exposición de París”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXX, 15 de agosto, p. 87.

¹⁰³⁷ “Toros en París” (Servicio Telegráfico), en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7985, 11 de agosto.

¹⁰³⁸ M. TIMONER RUIZ, *La Lid Universal: España en Francia, proyecto para exhibir en la Exposición universal convocada en París para 1889*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1886.

¹⁰³⁹ J. ORTEGA y MUNILLA, “La Exposición Universal. La inauguración. París 6 de mayo de 1889”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7892, 10 de mayo.

“En el muro circular hay una curiosa y apiñada multitud de tipos que representan las distintas zonas, razas y naciones de la tierra. Díchose está que encima del letrero *Andalousie* hay el indispensable torero en compañía de una maja de las que ya sólo existen en las operetas francesas”¹⁰⁴⁰.



Fig. 143, “Vue intérieure du Dôme central” (detalle), en GLÜCQ, *L’album de l’Exposition 1889*, vol. 2, París, Ch. Gaulon, 1889.

De hecho, el torero y la maja antecederían a dos picadores, una mujer con mantilla blanca y un joven que tocaba la guitarra, entre otros personajes que aparecerían precedidos por el personaje con gorro frigio que Pellicer identificaba con Cataluña, aunque Ortega no hace mención al respecto (fig. 143).

Por otra parte, cuando Ortega se dedica a recoger las afirmaciones que sobre *lo español* habían aparecido en los medios de comunicación franceses del momento, resulta que todas ellas estaban íntimamente ligadas a la celebración de las corridas de toros en París, de donde se colige que los espectáculos debieron haber excitado sobremanera la imaginación de los articulistas. Sin embargo y al contrario de lo que pudiera parecer, la importación del espectáculo y el poder experimentarlo de primera mano, no habían conseguido sino acentuar el desconocimiento que de las costumbres españolas se tenía en la capital francesa¹⁰⁴¹.

Sea como fuere, del mismo modo que las gitanas españolas se iban a convertir en auténticas celebridades en Francia, también los toreros alcanzaron gran fama, asociándoseles el lujo y la sensualidad propios de relatos de fábula. Según Ortega, Alberto Wolf, en *Le Figaro* llegó a afirmar que “los toreros llevan en las manos anillos con piedras preciosas que les arrojan las damas madrileñas en los días de corrida”. En el *Gil Blas* el artículo “Psicología del toreo” aseguraba que “las banderillas se usan para excitar la fiereza del toro, de manera que cuando el torero ve que la res va disminuyendo en su bravura le aplica un par de arpones, con lo cual el bicho vuelve a excitarse”¹⁰⁴². De esta forma, se reforzaba el estereotipo del torero aguerrido y valeroso, el héroe que arriesga su vida desafiando la fiereza del toro y que rinde los corazones de las damas, aunque muchas veces no se supiera muy bien de quién se trataba pues como se sigue afirmando en el citado artículo de *Los lunes de El Imparcial*, los franceses confunden a *Lagartijo* con *Lagartija*, “que es como confundir a Sarah Bernhardt con Sadi Carnot”. Además, al parecer, el arte del toreo era en España una salida profesional reglada de carácter oficial:

“Un cronista del *Echo de Paris* dice que en Sevilla hay una escuela de tauromaquia protegida por el gobierno, y así por este orden los españoles encuentran en las columnas de la prensa de esta capital disparates que demuestran una vez más que los parisienses ocupados en admirar las muchas maravillas de su ciudad hermosísima, no tienen tiempo para enterarse de lo que concierne a los demás pueblos”¹⁰⁴³.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ “Diríase que entre Madrid y París hay, no una cordillera atravesada por vía férrea, sino una muralla impenetrable ni más ni menos que la de la China”. BOULEVARDIER, *op. cit.* (nota 1031).

¹⁰⁴² *Ibidem*.

¹⁰⁴³ *Ibidem*.



Fig. 144, L. JIMÉNEZ. “Fiestas españolas en París: Baile de gitanas en el teatro de la Exposición” (detalle), en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), n.º XXXII, 30 de agosto, p. 120.

Es indudable que el carácter español impregnó la vida social parisina durante el verano de 1889 y no sólo a consecuencia de las corridas de toros. Muchos otros espectáculos entretuvieron al público extranjero que acudía a la exposición universal, entre ellos, no podía faltar el canto y baile flamenco. De acuerdo con la crónica de Federico Urrecha, se podía encontrar el “jipio hondo” en las Montañas rusas del boulevard de los Capuchinos; un tipo de canto y espectáculo de estudiantina, “más serio”, en el Circo de invierno; y en el Vaudeville, “gallegada, peteneras, boleros, e intermedio por Elena Sanz”, aunque...

“donde está lo mejorcito es en la Exposición. La *troupe* de gitanas auténticas, del propio Albaicín, con su *capitán*, como dice el cartel, llama más gente que las damas suecas y las violinistas húngaras que tocan en los *restaurants* del palacio de Bellas Artes. Una de ellas, la *Chiva*, se ha traído un baile de cadera (ó *de ventre*, como por aquí le llaman) que es lo que hay que ver, y que no se gasta seguramente ni entre las bayaderas más maleables de la corte del shah. Por allí van muchos españoles de buen humor que hacen más original para los franceses el espectáculo con los *ole, tu madre venga ... ahí* y demás exclamaciones obligadas del repertorio cuando la *cantaora* se arranca con *estilo* y *salero*, y es de ver la extrañeza silenciosa con que los ingleses, sobre todo, miran á los que así alegran las sesiones, repartiendo su atención entre las *cañís* del tablado y los espectadores que jalean [*sic*]”¹⁰⁴⁴ (figs. 144, 145).

En suma, los empresarios ofrecían aquello de lo que esperaban obtener beneficios, contribuyendo a reforzar en el imaginario del espectador el estereotipo de *lo español*. Sin embargo, este tipo de espectáculos solía adulterar su condición tradicional, perdiendo su carácter artístico en pro de la especulación comercial y, por consiguiente, careciendo del más mínimo rigor cualquier idea que el público se pudiera formar. Y es que, según Çelik y Kinney, la información cultural se hace rentable reinventando la forma en detrimento de su esencia¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁴ URRECHA, *op. cit.* (nota 1025). Sobre la actuación de las gitanas españolas en el Teatro de la exposición, situado cerca del pilar sur de la Torre Eiffel, bordeando la avenue de Suffren, *vid.* A. POUGIN, *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*, París, Fischbacher, 1890, pp. 103-109. Arthur Pougin (1834-1921) cuenta como el director del teatro, Léon Sari, fue puesto sobre aviso por Mme. Monteaux de la existencia de una *troupe* de gitanas que ésta había descubierto durante un reciente viaje a Granada. El poco éxito del teatro hasta el momento hizo que Sari contactara con ellas, las cuales, aunque en principio reticentes y temerosas ante la idea de tener que desplazarse a París, accedieron finalmente al requerimiento en razón de los importantes beneficios económicos que les proporcionaría. Cuando se presentaron al público, lo hicieron “¡Dios sabe con qué éxito! –un éxito que no se vio desmentido un instante durante más de cuatro meses”. Pougin también describe la atmósfera del local. *Ibidem*, p. 107 [Texto original: “La petite scène du ‘Grand Théâtre’ de l'Exposition représentait, dans un mignon décor très lumineux et très gai, quelque chose comme l'extérieur d'une posada quelconque. Au lever du rideau, danseurs et danseuses, assis sur des chaises, étaient placés en ligne au milieu et en travers du théâtre, les trois hommes au centre, les femmes sur les côtés. Ceux des hommes qui ne dansaient pas jouaient de la guitare, et formaient le seul orchestre chargé de rythmer la musique des pas, orchestre accompagné d'une part par les castagnettes des danseuses, fort habiles à s'en servir, de l'autre”].

¹⁰⁴⁵ ÇELIK, KINNEY, *op. cit.* (nota 696), p. 41.

Este es el caso de esa llamada “*danse du ventre*”¹⁰⁴⁶ que ofrecía la “Chiva”¹⁰⁴⁷ –y cuya denominación *orientalizaba* aún más lo español¹⁰⁴⁸–, o el de los ademanes y groserías que Emilia Pardo Bazán criticaba en otra de las *bailaoras* estrella de la delegación española, la “Macarrona”, –que como bien señalaba la escritora gallega, ¡ya podía haberse llamado la “Macarena”!¹⁰⁴⁹. No obstante, algunos consideraron esa “falta de rigor” como una manera original de interpretar lo tradicional eludiendo la rigidez que impone la norma académica:

“Desde las gitanas granadinas del gran teatro de la Exposición, hasta la numerosa y abigarrada *troupe* de las *soirées d’Espagne* en el Circo de Invierno, estos espectáculos resultan una manifestación atractiva y pintoresca de una cosa original, inédita, espontánea y bizarra, que conservando el tipo característico de la influencia local, no está sujeto á las despóticas imposiciones, casi matemáticas, casi mecánicas, de lo que en el mundo del arte puede muy bien llamarse *el diapasón normal* [sic]”¹⁰⁵⁰.

Sin embargo, a pesar de las aspiraciones artísticas que algunos creían ver en este género de actuaciones, parece que el rédito económico sirvió en buena parte de las ocasiones para estimular la inspiración de emprendedores e intérpretes. De hecho, Zeynep Çelik y Leila Kinney han analizado la forma en que la danza del vientre fue desvirtuada en los certámenes



Fig. 145, *Grand Théâtre de l'exposition "Les Gitanes" de Grenade*, París, Imp Emile Levy, litografía en color, 1,30 x 0,97 m. Bibliothèque nationale de France.

¹⁰⁴⁶ “El baile lascivo e incitante de nuestra Andalucía, los desplantes gallardos y airosos de las bailadoras granadinas, han merecido un entusiasmo tal por parte de los franceses, que no hay sino leer los periódicos para convencerse de ello. Los movimientos ondulatorios del cuerpo de la bailadora y el vibrar de su cintura, constituye un baile que los cronistas parisienses llaman *danse du ventre*, nombre por cierto nada poético, que sólo puede asociarse á la idea de baile, suponiendo que Tersícore padezca de cólicos [sic]”. BOULEVARDIER, *op. cit.* (nota 936). También Pougin justifica la creatividad de la *troupe*: “Eso era arte, un arte popular, sin duda, pero un arte *sui generis*, muy expresivo, verdaderamente original, interesante por muchos aspectos y hecho para llamar la atención”. POUGIN, *op. cit.* (nota 1044), p. 109.

¹⁰⁴⁷ Según Pougin, Chivo era el padre de Viva, Mathilda y Soledad. *Ibidem*, p. 109.

¹⁰⁴⁸ A este respecto es preciso señalar que, entre los entretenimientos ofrecidos por las distintas naciones participantes, la danza del vientre fue uno de los espectáculos que más éxito tuvieron en la Exposición Universal de París de 1889, fenómeno que puede explicar el hecho de que su nombre también fuera extrapolado y aplicado al pseudo-baile flamenco de las gitanas españolas – al fin y al cabo, dada la mentalidad generalizadora del *centro* de la *civilización*, esta atribución no suponía una gran incongruencia, al ser España un país *oriental* para muchos europeos del norte y centro del continente.

¹⁰⁴⁹ PARDO BAZÁN, *op. cit.* (nota 4), p. 290. POUGIN, *op. cit.* (nota 1044), p. 107 [Texto original: “On lisait dans le Figaro, à propos de la Maccarona: ‘C’est Macarena qu’il faudrait dire et écrire. C’est, bien entendu, un surnom. La *Macarena* signifie en argot espagnol la reine, la plus *chouette*, la plus *gironde*. C’est un sobriquet faubourien. Il ne faut pas oublier que la *Macarena* est une danseuse faubourienne et que ses danses, étant donnée la différence de latitude, sont l’équivalent de celles des partenaires de notre quadrille naturaliste: ses déhanchements représentent les levées de jambe les trémoussements de la Grille d’Égout parisienne.’ C’est égal, je préfère encore le surnom espagnol au sobriquet parisien”].

¹⁰⁵⁰ IOB, “Crónicas de la Exposición de París”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXVIII, 30 de julio p. 51.

internacionales con fines puramente mercantiles y encuentran la razón de esta transformación en el gusto parisino por el tipo de diversión que se ofrecía en los cabarets y cafés concierto del momento¹⁰⁵¹.

De esta forma, un baile que en algunas áreas culturales de Oriente había sido concebido para divertir a hombres y mujeres ó que poseía una carga erótica mucho menor, fue convertido en una atracción excitante ideada exclusivamente para satisfacer las fantasías del hombre occidental, en un momento en el que en las grandes capitales industriales europeas se generalizaba el fenómeno de la prostitución. A su vez, esta readaptación se exportaba desde las metrópolis a sus colonias, como en la Algeria francesa, cuyas bailarinas serán muchachas pobres que encuentren en esta suerte de actuación su medio de subsistencia, muchas veces como diversión adaptada para los turistas. Curiosamente, esta reimplantación del baile se produce cuando en Egipto estaba desapareciendo o en Turquía se imponía el ballet occidental como signo de *modernidad*. Al mismo tiempo, los propios bailes franceses se impregnaban de los giros y requiebros del baile oriental, y en los cabarets triunfaba la *danza morisca*, como se puede apreciar en parte de la obra de Toulouse Lautrec¹⁰⁵². Además, del mismo modo que bailarinas francesas como *la Goulue* gozaban de una gran popularidad, las jóvenes orientales que escenificaban sus bailes en el París de la época alcanzaron una importante notoriedad, como *La Belle Fathma* que, aunque presentada como indígena tunecina en la Exposición Universal de 1889, ya ocupaba las portadas de publicaciones como la de *La Seine* del 10 de Octubre de 1886¹⁰⁵³. Las bailarinas españolas no causaron menor expectación: de “Mathilda”, Pugin señala que levantaba la pierna como la citada *Goulue*¹⁰⁵⁴ y, según cuenta IOB en *La Ilustración Española y Americana*, la Macarrona no le pasó desapercibida al propio sah de Persia:

“Al salir del del Brasil, dirigióse bruscamente al gran teatro de la Exposición donde cantan y bailan las gitanas granadinas. Estaba anunciado precisamente para aquella tarde el debut de una nueva estrella del arte flamenco, la *Macarrona*. El Shah y su comitiva se presentaron inopinadamente á presenciar el debut. Tienen los bailes gitanos, y en general todos los andaluces, grandes reminiscencias de los bailes

¹⁰⁵¹ ÇELIK, KINNEY, *op. cit.* (nota 696), p. 42 [Texto original: “In addition to the painting gallery, the model for display of foreign people at the universal expositions is to be found in the Parisian entertainment industry –in the cabarets, café-concerts, *jardins d’hiver*, and *bal publics* (...)”]. Las “brasseries à femmes”, aunque ya conocidas, se consolidaron a raíz de París 1867. El café *Le tambourin*, regentado por Agostina Segatori y donde Van Gogh y Toulouse Lautrec expusieron en 1886 y 1887, se distinguió por sus camareras vestidas con traje italiano. *Ibidem*.

¹⁰⁵² La contaminación cultural llega a ser tan intensa que el *centro* también se convierte en objeto de la reinención, lo que ha llevado a Çelik y a Kinney a cuestionar el concepto de *el otro*: y es que todo contacto cultural puede derivar en interacciones tan imprevisibles que el sistema binario en el que se basa la percepción de *la otredad* queda completamente desestabilizado. *Ibidem*, pp. 36 y 55 [Texto original: “As the circuit of representation followed by the belly dance in Paris will suggest, the dynamic of cultural contact was the occasion for unpredictable interactions, which continually reformulated cultural identities and destabilized the binary system upon which otherness is based (...) it is the density of cultural interchange in specific historical situations that made us question the most frequently used concept in postcolonial and feminist discourse- the other”].

¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 43. Cfr. E. BURKE, D. PROCHASKA (eds.), *Genealogies of Orientalism: History, Theory, Politics*, University of Nebraska Press, 2008.

¹⁰⁵⁴ PUGIN, *op. cit.* (nota 1044), p. 106.

orientales, y Nassir-ed-Din fue muy sensible á las emociones que aquellos artistas improvisados le hicieron experimentar. Aquella danza extraña tuvo para él atractivos de fascinación, y al terminar la *Macarrona*, queriendo hacer llegar hasta ella sus cumplimientos: ‘Andad y decid á esa serpiente, dijo á uno de sus ayudantes, que la mejor de mis odaliscas palidece al lado de semejante estrella’ [sic]¹⁰⁵⁵.

Por su parte, la Soledad, se convirtió en protagonista de la vida social parisina, especialmente tras su desaparición el 8 de noviembre de 1889, lo que dio lugar a todo tipo de especulaciones. Al parecer, la opinión mayoritaria era la de que “la primera bailarina de la compañía de gitanas españolas” había sido raptada por un joven millonario ruso, “que la visitaba con permiso del padre”. Así pues, la Soledad se convirtió en “la nueva Elena”, como alguien llegó a sugerir, y pasó a ser el tema preferente de las conversaciones en París¹⁰⁵⁶.

Tampoco el mundo del toreo escapó a la especulación y la figura del torero trascendió más allá de las Plazas de toros. Según Ortega y Munilla, “en el Nouveau Cirque sigue ejecutándose la parodia de una corrida de toros en que actúa de diestro el mulato Merie”¹⁰⁵⁷. Asimismo Urrecha daba cuenta de la exposición en el Teatro Robert Houdin, de una “colección de figuras de cera representando los lances todos de la lidia. En el portal hay una figura, con cara de mozo de *brasserie*, vestida de torero, y sobre ella llama la atención el *crieur*, diciendo á grito pelado, como es su deber –¡Entrez, messieurs! ¡Voilà le vrai torero espagnol ¡C’est comme ça! [sic]”. En otro artículo, Ortega aseguraba que “las corridas de toros van de mal en peor. En la plaza de la Federación se celebran novilladas que avergonzarían á la más humilde aldea castellana [sic]”. Al parecer, el programa de dichas novilladas aglutinaba bajo el título de “Grande course de taureaux espagnols, connue en Espagne sous le nom de mojigangas”, toda una serie de situaciones cómicas en las que el toro aparecía en el convento, a la hora de distribuir la sopa a los pobres, o bien sorprendía al enfermo, a su familia y al médico. En todos los números, el toro terminaba persiguiendo a los toreros, obligados a refugiarse¹⁰⁵⁸. Federico Urrecha no ocultaba su pesar al narrar lo sucedido en otra de las corridas celebrada en la capital francesa:

“Sentí melancólica desazón al ver aquello que aquí se anuncia como espectáculo nacional español, al contemplar á Metodo y compañeros mártires, todos torerillos de invierno de los que van á matar á Parla y Villaconejos, cobrando en perros chicos, mal vestidos y con cara de no muy holgada bienandanza y de oír, sobre todo, á derecha é izquierda los comentarios de algunos franceses que expresaban su desilusión ante lo que de buena fe creían lucra nuestra diversión favorita [sic]”¹⁰⁵⁹.

Por otra parte, en el Circo de Invierno se celebraron las llamadas *Soirées espagnoles*, de las que se dijo que “jamás, ni en Madrid mismo, se ha visto un espectáculo del género tradicional presentado con mayor lujo ni con mayor seriedad”. En dichas fiestas españolas, participaba “la orquesta de la Unión Artístico-Musical, con su director Sr. Pérez, compuesta de 50 profesores; la estudiantina dirigida por el Sr. Mora, con 25 individuos; la infantil Rondalla aragonesa,

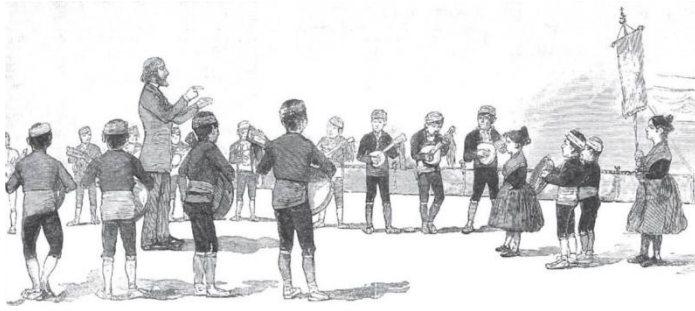
¹⁰⁵⁵ IOB, “Crónicas de la Exposición de París”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), n° XXX, 15 de agosto, p. 86.

¹⁰⁵⁶ *El Imparcial*, año XXIII (1889). Noticias de los días 9, 10, 11 y 18 de noviembre.

¹⁰⁵⁷ BOULEVARDIER, *op. cit.* (nota 936), 22 de julio de 1889.

¹⁰⁵⁸ BOULEVARDIER, *op. cit.* (nota 960), 5 de agosto de 1889.

¹⁰⁵⁹ URRECHA, *op. cit.* (nota 1025), 5 de agosto de 1889.



Figs. 146, 147, L. JIMÉNEZ, “Fiestas españolas en París: La Rondalla de niños aragoneses” y “Desfile de comparsas provincianas, en el Circo de invierno” [abajo], en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), n° XXXII, 30 de agosto, p. 124.

formada por 30 niños, y á su frente el Sr. Nebot (fig. 146); las primeras bailarinas señoras Menéndez, Tejero y Jiménez, 90 bailarinas de Madrid, Málaga, Sevilla y Valencia [sic]”, en conjunto, algo más de trescientas personas formaban el personal de esta gran compañía, que interpretaba piezas musicales del repertorio tradicional español, bailes populares, y presentaba

desfiles de mujeres que representaban a las distintas comarcas españolas vistiendo sus respectivos trajes regionales (fig. 147), siendo éste uno de los números que obtuvo mayor aceptación por parte del público. La opinión generalizada fue que “nunca se ha presentado un espectáculo tan completo, por lo numeroso de las tres orquestas y de la compañía coreográfica, por la propiedad de los trajes y por la belleza de las artistas”:



“Donde el entusiasmo llegó al delirio fue al presentarse las nueve cuadrillas de baile representando las diversas regiones de España, cada una de aquellas formada con doce bailarinas, con ricos trajes construidos por el Sr. Paris, director de la sastrería del teatro Real de Madrid. La salida de cada grupo era saludada con vivas y con nutridas salvas de aplausos. Las madrileñas usan mantilla blanca y trajes de seda con volantes de madroños, las mallorquinas y las catalanas, las valencianas, que produjeron un movimiento de asombro por su hermosura y por lo encantador de sus trajes; las aragonesas, las salamanquinas, que admiraron por la riqueza de sus vestidos; las gallegas, las sevillanas, verdaderos tipos de belleza española, las vascongadas con sus boinas encarnadas, y por último, al presentarse las doce chulas madrileñas con riquísimos paños de Manila, todo el mundo se puso de pie para aclamarlas”¹⁰⁶⁰.

En realidad, la puesta en escena de los espectáculos que se idearon para el entretenimiento del público parisino y de los millones de visitantes de la exposición universal, no fueron más que una carnavalada, una fiesta de disfraces en la que se representó libremente la ficción de lo exótico para mayor deleite de las grandes potencias occidentales¹⁰⁶¹. Como indica Daniel Canogar, “el carnaval, las ferias y los mercados se cohesionaron en el siglo XIX para llegar a la

¹⁰⁶⁰ “Sección de noticias”, en *El imparcial*, año XXIII (1889), n° 7966, 23 de julio. A este respecto, es preciso reflexionar sobre la instrumentalización a la que sistemáticamente se somete el folclore en las ferias internacionales; ya sea en pro de su explotación comercial o ideológica, el sector empresarial y los gobiernos de distinto signo siempre han recurrido a la tradición popular. Véase, por ejemplo, el protagonismo del traje regional y el arte popular español en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 así como en la de París de 1937. J. MENDELSON, *Documenting Spain, Artists, Exhibition, Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005.

¹⁰⁶¹ SAZATORNIL, LASHERAS, *op. cit.* (nota 914), pp. 265-290.

nueva fórmula de las exposiciones industriales”¹⁰⁶². Y, en realidad, resultaba necesario hacer un esfuerzo para no dejarse arrastrar por los pastiches y las decoraciones de opereta, por las representaciones y escenificaciones en vivo, pues como llegó a reconocer Emilia Pardo Bazán, “¡se pierde uno tanto buen rato con la pícara desconfianza! La duda lo estropea todo: con la duda no se goza ni en las ciudades viejas ni siquiera en la novísima Exposición”¹⁰⁶³. Sin embargo, la reacción de la escritora no era la misma cuando España era el objeto de la mascarada, no ya en cuanto a los espectáculos privados, sino también con respecto a la representación de la propia delegación española de la Cámara de comercio en el Pabellón de sustancias alimenticias. Allí, tal y como se aprecia en los grabados publicados por *La Ilustración Española y Americana*, jóvenes de ambos sexos vestidos con trajes inspirados en la tradición popular española, se encargaban de atender al público en los puestos y quioscos de degustación de productos (figs. 148, 149), como los de Málaga y Jerez, donde según Pardo Bazán había “muchachos que nos parecen sumamente graciosos a los españoles”, advirtiendo a continuación de que aunque “bueno es el color local, y la fisonomía, y el carácter, y otras zarandajas (...) hay que andarse con pies de plomo para no exagerar de un modo carnavalesco”¹⁰⁶⁴.



Figs. 148 [arriba], 149 [abajo], L. JIMÉNEZ, “España en la Exposición de París: Interior del Pabellón español de sustancias alimenticias” (detalle); y “España en la Exposición de París: Instalaciones y quioscos para la venta de productos españoles, delante del Pabellón principal [sic]” (detalle), ambas en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXXI, 22 de agosto, pp. 104 y 105.



Precisamente, la carnavalada española estuvo presente aquel año de 1889 en otras capitales europeas. En Londres se celebró una Exposición española, promovida por la iniciativa privada, del mismo modo que en los dos años anteriores se habían organizado en la capital británica una exposición italiana y otra “americana”. Desde luego, se trataba de eventos de carácter comercial que pretendían estimular el negocio de las empresas antes que llevar a cabo una presentación rigurosa de la riqueza cultural patria. Aún así, la organización española, al igual que en París, brillaba por su ausencia. Como de costumbre, los expositores no habían llegado a tiempo a la muestra, hasta el punto de que llegó a decirse que la exposición londinense tenía “la menor cantidad posible de cosas españolas” y que “lo único completo son los programas de la Exposición que ya lo estaban hace un año”¹⁰⁶⁵. En definitiva,

¹⁰⁶² D. CANOGAR, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, Imaginario, Julio Ollero Editor, 1992, p. 19.

¹⁰⁶³ PARDO BAZÁN, *op. cit.* (nota 144), p. 388.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*, p. 412. Exposición la de París de 1889 que, como anécdota curiosa, ayuda a Pardo Bazán a superar emocionalmente la marcha de Benito Pérez Galdós. E. PARDO BAZÁN, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Madrid, Turner, 1978, pp. 15-18. Edición de Carmen Bravo Villasante.

¹⁰⁶⁵ “Los periódicos de Londres describen los terrenos de Earl’s-Court como un gran desierto. Aquí y allá hay instalaciones con alguno que otro adorno, que lo mismo puede ser español que maorí. El consuelo es que si las instalaciones están vacías no hay señales de que se piense en llenarlas. De dónde saldrá la ‘magnífica exposición de industrias’ de que hablan los anuncios, nadie lo sabe. Tal vez esté

escasa representación industrial y mucho pastiche cultural caracterizaban nuevamente a España en el extranjero:

“Las ruinas del Coliseo, de la Exposición italiana, han sido transformadas en una vista de la Alhambra, por difícil que esto parezca. La ‘plaza del Mercado’ de una ciudad española es la metamorfosis que ha sufrido el ‘mercado italiano’ del año anterior. La Gruta Azul de Capri es ahora una Cueva del Gitano. En la Exposición Americana había una montaña rusa; en la italiana la montaña rusa con una decoración alpestre se llamaba ‘el ferrocarril de los Alpes’; para la española no han variado la decoración, pero sí el nombre, pues ahora se llama ‘ferrocarril del Pirineo’. Hay, por último, un pabellón morisco, un diorama representando las diversas suertes del toreo y un cuadro plástico de figuras de cera en que Cristóbal Colón aparece en la cámara de la Santa María examinando un mapa. Con la banda militar inglesa que ameniza la Exposición alternan (...) y algunas *bailaoras*, que no han conseguido despertar todavía grandes entusiasmos”¹⁰⁶⁶.

A pesar de todo y en el caso concreto de París en 1889, puede afirmarse que la *fiesta de disfraces* que caracterizó la imagen cultural española en la exposición universal tuvo una enorme repercusión en el país vecino, a tenor de las crónicas tanto nacionales como foráneas:

“Si hemos de juzgar de lo que París piensa por lo que dicen sus periódicos favoritos, no cabe dudarlo, España y sus costumbres son los asuntos preferentes de la capital de Francia. Toros y bailadoras; el *Gordito* y el *Espartero*, los quiebrros del *Gallo* y los gorgoritos de la Salvadora han causado un efecto tan grande en los cultos hijos de París, que Eiffel y su torre, la fuente luminosa del Campo de Marte y el Palacio de Máquinas, todo parece olvidado ante la curiosidad que despiertan aquellos tipos y aquellas escenas de las costumbres españolas”¹⁰⁶⁷.

Y es que, tal y como sostenía IOB en *La Ilustración Española y Americana*, España se había *puesto de moda* en París. Así lo demostraba el entusiasmo con el que los diarios parisinos hablaban de las fiestas españolas, superando las críticas que en un principio habían suscitado algunas de ellas, como las corridas de toros¹⁰⁶⁸. En un artículo del *Petit journal*, del 26 de Octubre de 1889, se elogiaba la exhibición española incluso desde el punto de vista industrial, teniendo en cuenta la escasa subvención concedida por el gobierno español a la Cámara de

camino de Inglaterra y llegará por el próximo vapor. Español no hay en la Exposición más que el *bohío* de la Compañía de Tabacos de Filipinas y una colección de cuadros y de esculturas, españoles algunos de ellos y otros no, pero todos ellos referentes á la historia y á las costumbres de España [*sic*]”. WANDERER [Manuel Alhama Montes (1857-1910)], “Alrededor del mundo”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7923, 10 de junio. Afortunadamente, una semana más tarde se destacaba la buena aceptación de la música de Chueca en Londres, que alcanzó una gran popularidad entre el público inglés gracias a la actuación de una estudiantina, ésta sí, al parecer, genuinamente española (aunque vino a sustituir a un grupo de mandolinistas napolitanos que actuaban disfrazados de andaluces). “La Exposición Española en Londres tiene al fin algo español y esto es una estudiantina dirigida por el veterano Mas y que ha ido á sustituir á los mandolinistas napolitanos, que disfrazados con trajes andaluces querían hacer pasar por hijos de la tierra de María Santísima los organizadores de la Exposición”. WANDERER, Ídem, nº 7930, 17 de junio.

¹⁰⁶⁶ WANDERER, *loc. cit.*, 10 de junio.

¹⁰⁶⁷ BOULEVARDIER, *op. cit.* (nota 936), 22 de julio.

¹⁰⁶⁸ IOB, *op. cit.* (nota 1050), 30 de julio, p. 51. “Al cabo, el sentimiento de la opinión aquí se ha impuesto respecto á los espectáculos españoles, á las interesadas censuras y repugnancias de los menos, y como dicen la mayor parte de los periódicos locales, nos hemos puesto de moda [*sic*]”. *Ibidem*.

Comercio¹⁰⁶⁹. Se llegaba a afirmar que España “no ha desmentido la fama antigua, y *les espagnols, comme toujours, se sont montrés grands seigneurs*”. Según IOB, “el artículo está escrito con verdadero amor hacia nuestro país, siéndonos muy favorable su juicio”¹⁰⁷⁰. Más adelante, en otra de sus crónicas, el corresponsal da cuenta de cómo el mundo del toreo y del flamenco habían irrumpido en el mundo de las artes de la capital francesa, convirtiéndose en objeto de representación artística y despertando el interés de los intelectuales:

“Ya en una de mis anteriores anuncié que toreros y gitanos, *cantaores* y bailarinas, se pondrían pronto de moda en cuadros, libros y obras de teatro. No ha tardado en empezar a cumplirse mi profecía. Raimundo Madrazo ya está haciendo, por encargo, el retrato de la Gutiérrez; Matilde Shée ejecuta al pastel el de Soledad, y en *La Vie Moderne* se ha publicado un dibujo encantador de las grandes fiestas españolas. Rosita Maury, que ha sido el ojito derecho del Shah, lo es de todos los aficionados de lo bonito, y la corte de nuestras bailarinas la forman, aunque sólo bajo las honestas relaciones del arte, Gervex, Carmon, Stevans, Toulmouche, Aimé Perret, Dameron, Beuner, Ballue, Mesplès, Saintin, Brispot, Moreau, Fichel, Duez y otros”¹⁰⁷¹.

Si alguna duda pudiera quedar, atiéndase a la afluencia de público al Teatro de la Exposición durante la actuación de las gitanas pues “cinco funciones diarias se dan en el gran teatro del Campo de Marte, y no sólo en todas el lleno es completo, sino que se disputan las entradas con más calor que las de la primera ascensión todas las mañanas á la torre Eiffel: por las noches se queda sin localidad más de dos veces el número de personas que la sala puede contener [*sic*]”:

“*Chivo y Pichirri, Pepa, Soledad y Matilde*, son aquí los héroes del día, y en cuanto á ellas, ya podrían tener como destronadas á todas las *atracciones* del Bois. El ímpetu de la atracción que estas gitanas producen, sobre todo en cierta clase de espectadores, es muy violento. La sala del gran teatro se ha convertido en el punto de cita de todo el París artístico, literario y mundano, y un clavel rojo ó una rosa encendida que ha adornado alguna de aquellas cabelleras de un negro casi azulado, es una reliquia de inmensa presunción y vanidad. Bonnat, Delaunay y Antonin Proust, en un grupo, en uno de los intermedios, decían noches pasadas que nada puede concebirse más bello que el cuadro de aquellas danzas, á la vez sencillas y lascivas, que aturden los sentidos y embelesan el corazón (...). Y Delaunay exclamaba: “¡Esto pudiera celebrarse hasta en la Gran Ópera!” En mi sentir, París tiene ya gitanos españoles para rato, si no en presencia, en influencia, y el teatro, la pintura y las modas pronto nos darán testimonio de ello [*sic*]”¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁹ Aunque España no participaba de manera oficial en una exposición que conmemoraba la Revolución, se aprobó un presupuesto de 500.000 pesetas para ayudar a la delegación de la Cámara de Comercio española, así como de otras 225.000 pesetas para las de Cuba, Filipinas y Puerto Rico.

¹⁰⁷⁰ IOB, “Crónicas de la Exposición de París”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XL, 30 de octubre, p. 259.

¹⁰⁷¹ IOB, *op. cit.* (nota 1055), 15 de agosto, p. 87.

¹⁰⁷² IOB, *op. cit.* (nota 1050), 30 de julio, p. 52. También Arthur Pougin incidía en que el gran éxito de las gitanas de Granada no sólo se había dado entre el “público vulgar” sino también entre “los espectadores más delicados y refinados”, entre los que cita a la bailarina francesa Julia Subra (1866-1908) y a la española Rosita Mauri (1850-1923) –a la que Degas, por cierto, inmortalizó en su obra *Danseuse sur la scène*. POUGIN, *op. cit.* (nota 1044), p. 109. Cfr. F. CANYAMERES, J. IGLÉSIES, *La Dansarina Roseta Mauri (1853-1920)*, Reus, Asociación de Estudios Reusenses, 1971, vol. I., p. 93.

Por su parte, Eduardo de Palacio publicó en *El Imparcial* el artículo satírico titulado “La conquista de París”, en el que afirmaba “que no hay torero, ni ganadero, ni cantaora, ni jaleador, ni bailaoras de *i due sexi combinatti* que no sueñen con París de Francia [*sic*]”. De Palacio ridiculizaba la invasión de la capital francesa con espectáculos de baile flamenco y corridas de toros, llevando hasta el absurdo su excesiva presencia en la capital mediante el planteamiento de situaciones en las que aparecen mujeres toreras, bailaoras que chapurrean el francés, novilleros que dicen haber sido contratados para cierta empresa llamada *Pere Lachaise* [*sic*] ó aprendices de torero que alcanzan un éxito inmediato:

“-‘Chica, estamos aquí mimados: un día nos lleva una duquesa á torear á los niños, y otro día un conde para que cantemos alguna cosa.

-Y venga Champagne y otros vinos todos de idiomas diferentes, y vengan tabacos.

-Nos han dicho que un día vamos á ir á las Cortes.

-Ahora vamos á Versalles, que es lo mismo que Caramanchel alto’.

Cuando un compañero del autor de la carta, cuyo compañero anda por Madrid dando volapiseses á dos pesetas, oyó leer el contenido, dijo entusiasmado á la señora del amigo:

-Frasquita, quisia dir á París manque fuera de toro, que yo me lo ganaría por migo mismo [*sic*]”¹⁰⁷³.

Sea como fuere, habría que reconsiderar hasta qué punto se podía celebrar el éxito de España en París, teniendo en cuenta que ni su exposición artística ni industrial habían sobresalido en 1889. En realidad, el triunfo de toreadores y gitanas no hacía sino reforzar el estereotipo al que los extranjeros reducían todo lo concerniente al país, tal y como denunciaba José de Castro y Serrano en su artículo “La España flamenca”:

“Si hubiésemos llevado industrias fabriles, artes liberales, descubrimientos científicos ó sorprendentes invenciones, bueno y pase que enseñásemos también toreros y cantadoras; pero acudir con ese humilde bagaje de civilización y ostentar lo abundantísimo de flamenquería, es ciertamente engañar á la Europa y satisfacer sus absurdas preocupaciones hacia nosotros. Ellos, que creen que nuestras damas llevan navaja en la liga, que nuestras mujeres fuman, cuando las que fuman son sus mujeres, y que en los paseos públicos de nuestras ciudades bailan las familias con castañuelas y cantan con voz aguardentosa cantares provocativos, ¿cómo se les saca hoy de la cabeza que sus informes son exactos y esas y no otras nuestras costumbres? ¿Cómo se les persuade, sobre todo, de que la generalidad de los españoles ignoran lo que es eso, no gustan de eso ó les repugna eso? [*sic*]”¹⁰⁷⁴.

El problema no era sólo que de España no se explotaran más que las corridas de toros y el baile flamenco, sino la manera en que esos espectáculos habían sido interpretados por los propios españoles –e imitadores franceses; de manera que no solamente la compleja y dispar riqueza cultural española quedaba reducida a una única vertiente dentro sus múltiples manifestaciones, sino que ésta no parecía corresponderse con la que por tradición era conocida en España. Así, la carnavalada fue acogida con aceptación en París y España, una vez más, se

¹⁰⁷³ E. de PALACIO, “La conquista de París”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7947, 4 de julio.

¹⁰⁷⁴ J. de CASTRO y SERRANO, “París en 89- IV. La España flamenca”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XL, 30 de octubre, p. 246. Federico Urrecha se mostró algo más optimista, al menos por cuanto respecta al pabellón de Arturo Mérida y a la pintura nacional. Sin embargo, también era consciente de cómo la representación española podía influir negativamente en la imagen que del país se tenía en el extranjero. “Afortunadamente, Mérida en el palacio de *Sustancias Alimenticias*, y nuestros pintores en la sección española de Bellas Artes, han dejado á gran altura el pabellón español. De no ser así, con el exceso de *cante* que hay por acá, los errores hasta que al juzgarnos se cometen aumentarían hasta lo increíble [*sic*]”. URRECHA, *op. cit.* (nota 1025), 5 de agosto.

convirtió en el maniquí disfrazado al gusto francés/occidental, descubriendo al mirarse en el espejo de la civilización, que no podía encontrar el reflejo de su propia imagen, sino la de su propia reinención. Ésta, a fin de cuentas, no era sino una variación más de un mismo tema que venía repitiéndose desde tiempo atrás. En consecuencia, lo que para los franceses era una exitosa novedad, también lo era para los mismos españoles:

“Efectivamente: de España se ha hablado en París como de ningún otro pueblo de la tierra, y si la conversación y el ruido son síntomas de esplendor, esplendor no ha habido en París como el castellano. Hombres y mujeres, nacionales y extranjeros, artistas y escritores, *mucho de mundo*, como en Francia se dice, y esta vez con absoluta razón, han concurrido á las plazas de toros y á los teatros de cante y baile para aplaudir y requebrar al *toreador* y á la *quitana*. Sastres, modistas y sombrereros han hecho su agosto modificando, extractando y reconstruyendo el disfraz de los que llamaban españoles, para adaptarlo á las cinturas de las bellas ó á la cabeza y rostro de los valientes, con lo cual el calañés y la monterilla, los alamares y las caponas, el oro y la plata en randas han contribuido á sancionar por la moda el éxito innegable de nuestras costumbres. Pero es el caso que para una gran parte de los españoles también, ó por mejor decir, para la generalidad de los mismos, las tales costumbres eran tan nuevas y desconocidas como para los franceses ó extranjeros, si no tocante á toros, de lo cual por desgracia sabemos mucho, en lo que hace relación á la flamenquería, de la cual el noventa por ciento de nuestros compatriotas están á oscuras. ¿Quién, si no, se atreve á decirnos cómo ó por qué á todo canto y baile desordenado se le llama en nuestra patria flamenco? [*sic*]¹⁰⁷⁵.

En definitiva, España desempeñó el papel que de ella se esperaba¹⁰⁷⁶ y si, por una parte, los particulares –nacionales y foráneos– eran conscientes de que obtendrían pingües beneficios, por otro, las consecuencias eran previsibles. Como indicaba Boulevardier “es más fácil engañar a París de lo que parece”, aunque, al mismo tiempo, “la representación de España en París (...) se diría ideada por algún enemigo nuestro”¹⁰⁷⁷ y es que a París no se le engaña, París se deja engañar. En realidad, la especulación termina volviéndose en contra de los intereses del estado al repercutir de forma negativa en la génesis de su identidad:

“Desista, pues, la especulación de sacar á la luz lo que según el refrán debe lavarse en casa, y no vaya á seguir progresiones geométricas en esto de exponer costumbres españolas, porque si las sigue, tal vez en el inmediato concurso se le ocurra alquilar una partida de bandoleros de Sierra Morena, para que las gentes extrañas se enteren bien de cómo robaba á los caminantes Jaime el Barbudo [*sic*]¹⁰⁷⁸.

Así pues, De Castro y Serrano lamentaba que España llevara a cabo una puesta en escena que sólo igualaba a la que las metrópolis habían ideado para sus colonias. Por ello, “sólo el considerar que los pueblos semibárbaros eran únicamente los que llevaban canto y baile á París, debió retraer de su propósito á los promovedores de una idea que iba á igualarnos con Egipto y

¹⁰⁷⁵ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 1074), 30 de octubre, p. 246.

¹⁰⁷⁶ “Nos gusta, sí, y nos embelesa el canto y baile andaluz; pero no nos embelesan ni nos gustan los andaluces asalariados que cantan y que bailan. Una turba de ellos, después de todo, es lo que España ha remitido á la Exposición de París. La prensa periódica los recibió con alborozo, los corresponsales extranjeros se hicieron lenguas de su gallardía, y hasta muchos de nuestros compatriotas, según dijimos antes, se regocijaban del ruido que los españoles estábamos haciendo [*sic*].” *Ibidem*, p. 246.

¹⁰⁷⁷ BOULEVARDIER, *op. cit.* (nota 960), 5 de agosto de 1889.

¹⁰⁷⁸ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 1074), 30 de octubre, p. 247.

la Nubia, con el Indostaní y la Sud-Africa [sic]¹⁰⁷⁹. De este manera, España contribuía a la proyección del carácter ilusorio de la efímera ciudad del progreso edificada a orillas del Sena, estimulando la fantasía de sus visitantes y robusteciendo (por contraste) la idea de superioridad de las naciones más desarrolladas, especialmente en el caso de la República francesa. Así pues, majas, manolas, gitanas, bailarinas, guitarreros, toreadores, chulos y bandoleros, más de lo mismo, de nuevo en París. El disfraz recurrente que desde tiempo atrás, viajeros y artistas, en su anhelo de lo exótico, habían creado al dar rienda suelta a su imaginación y que los españoles habían sabido –y demuestran saber– explotar a la perfección. Insistía Castro y Serrano en que “hemos hecho mal en exhibir ante los extranjeros, y como costumbres españolas, esas que los españoles no aceptamos, y de que estas humildes líneas son protesta. El majo y la maja no existen ya sino en la imaginación de los que quieren que existan: para fingirlos hay que vestir hombres ó mujeres de máscara y enseñarles modales groseros [sic]¹⁰⁸⁰”.

Esta idea que de España se tenía en el exterior y que, al mismo tiempo que servía como reclamo turístico, anclaba al país en el estereotipo de la tradición, contrastaba con la imagen de modernidad que Francia proyectaba al resto del mundo, pero también, con la que un año antes se había generado en el mismo estado español durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888. España presentaba dos caras bien distintas en un brevísimo espacio de tiempo y, finalmente, el progreso y las expectativas de regeneración cedían el paso ante un rostro cincelado al gusto de la ensoñación de la Europa industrializada. Según Ortega y Munilla, *el centro* no contempaba *lo español* sino “a través de la niebla de la poesía”:

“Hay viajeros que sólo vienen á España por ver la Alhambra, la catedral de Toledo y una zambra gigantesca en el barrio del Chapiz. Las leyendas rodean á España de guirnaldas de flores. No es nuestra historia otra cosa, para quien la ve á través de la niebla dorada de la poesía, que larga serie de episodios romancescos en que ora es el Cid quien, solo, vence á la morisma en Valencia, ora es el Empecinado el que destruye un escuadrón de veteranos de Italia en Castrillo. Las guerras civiles son consideradas por estos singulares observadores de nuestras costumbres como viciosa vegetación de esta floresta de héroes y caudillos. Por donde España, así que se pasa el Sena y aun poco más allá del Bidasoa, no es sino un país fantástico en que la aventura pulula y en que la vida pierde el ritmo prosáico de la realidad, ese movimiento pausado y aburrido que hace los días iguales y tediosos para convertirse en algo imprevisto, dramático á trechos, idílico en ocasiones, siempre nuevo y curioso. Si así no fuera, ¿cómo vendrían el inglés y el tudesco á hospedarse en los malos hoteles, á viajar por los infernales ferrocarriles, á llenarse de polvo en nuestras carreteras, olvidándose de las comodidades que les da una superior cultura y un estado social más próspero que el nuestro? Esa leyenda española es tanto más fantástica cuanto más de lejos se mira¹⁰⁸¹”.

¹⁰⁷⁹ “esparcidas por su parque, hay diferentes tiendas, no de napolitanos con sus trajes pintorescos y su graciosa música, ni de húngaros con sus gorras empenachadas y sus tacones de oro, ni de montañeses suizos ó vendimiadores griegos, sino de nubios, persas y etíopes, aullando de placer y mostrando sus carnes al desnudo, entre cuya familia se confunden los míseros flamencos españoles. Y lo triste del caso es que las *almeas* y *bayaderas* de Oriente han conservado la gravedad y elegancia de su apostura, el fingido decoro de sus movimientos, las esculturales actitudes de una danza que fue seria en origen, y aún hoy es artística en su manifestación; mientras que nuestro baile y nuestro canto de ahora, con venir indudablemente del otro, han descendido al último extremo de la chabacanería”. *Ibidem*, pp. 246-247.

¹⁰⁸⁰ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 1074), 30 de octubre, p. 247.

¹⁰⁸¹ J. ORTEGA y MUNILLA, “Madrid”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), 11 de noviembre.

Durante la Exposición Universal de París de 1889, se optó por aplicar á los espectáculos españoles la lente deformante que exageraba sus peculiaridades, alejando en la mayor medida posible, de acuerdo con la reflexión de Ortega y Munilla, la mirada del observador extranjero del carácter “prosaico” de la vida nacional –es decir, generando ese “reflejo poético” que los viajeros foráneos decían percibir desde la lontananza en España –o en Oriente, que para el caso era lo mismo. De esta manera, frente a la diversidad cultural y el carácter emprendedor que se había conseguido poner de relieve en el certamen barcelonés de 1888, lo español se envolvía en un halo de ensueño que, obviamente, alcanzó un éxito rotundo en la Francia de fin de siglo. París y el mundo entero se rindieron ante los espectáculos españoles, aunque no siempre el aplauso de la multitud pudiera ser interpretado como “signo de admiración”¹⁰⁸².



Figs. 150, 151, 152, “La ville espagnole à l’Andalousie”, “L’Alhambra”, “Le Théâtre espagnol à l’Andalousie”, todas en *Le livre d’or de l’Exposition de 1900*, París, E. Cornély, 1900, pp. 239-240.

En este sentido, en la Exposición Universal de París de 1900, *lo español* se vuelve a ver sometido a un interesante fenómeno de fantasía desbordante al servicio de intereses puramente comerciales. La atracción llamada *L’Andalousie au temps des maures* amalgamaba réplicas arquitectónicas de distintos lugares de España conformando heterogéneos escenarios en los que se entremezclaban representaciones de tradiciones totalmente discordantes (figs. 150, 151, 152). El resultado, tan irreal como un sueño, se debía más a la propia imaginación occidental y a la búsqueda del provecho económico que a la tan ansiada representación de *lo auténtico* que muchos pretendían encontrar en los recintos expositivos decimonónicos. De ahí que en dicha *Andalucía del tiempo de los moros*, la Giralda de Sevilla, la Alhambra de Granada y barrios de casas toledanas se convirtieran en testigos de torneos, matrimonios gitanos y bailes andaluces, musulmanes y judíos¹⁰⁸³. Tal y como se describía parte de la visita en *Le livre d’or de l’Exposition de 1900*:

¹⁰⁸² “(...) permítasenos lamentar que como muestra característica de nuestra patria hayamos expuesto á la consideración del mundo dos vicios sociales de que en verdad tenemos que avergonzarnos: los toros y la flamenquería. Una y otra fiesta, mejor para reservadas que para lucidas, tienen en sí prestigio suficiente para excitar la curiosidad de los que las desconocen, y tomando nosotros el aplauso de la multitud por signo de admiración ó al menos de alabanza, no sólo estamos satisfechos de nuestra obra, sino que gran número de españoles se envanece del importante papel que hemos desempeñado en el concurso [*sic*]”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 1074), 30 de octubre, p. 246.

¹⁰⁸³ El recinto, de unos 5.000 m², se situaba en el extremo oeste de los jardines del Trocadero y la entrada costaba entre 1 franco y medio y tres francos. Tal y como se indicaba en la guía *Paris exposition 1900*, se entraba por la puerta del Alcázar de Sevilla para acceder al Patio de los leones de la Alhambra. A la derecha se encontraba la Giralda y más lejos en la misma dirección un *gourbi* “uno de esos pueblos árabes, tal y como existían en la Edad Media en el mismo corazón de Andalucía”, con su mezquita, sus casas encaladas y “los ricos productos de la industria de sus habitantes: alfombras, cueros, telas y armas de una riqueza inaudita”. A la izquierda, atravesando la Puerta de la Justicia de Granada, se pasaba a la “Calle de pueblo español de la provincia de Toledo”, con sus casas románicas y renacentistas, y negocios



“Pasamos bajo la puerta del Alcázar, llegamos a un amplio patio de honor donde pequeños asnos negros, enjaezados a la andaluza, esperan melancólicamente el momento en que llevarán a los visitantes sobre las maravillosas terrazas de la Giralda. Por una serie de escalones llegamos a una terraza bordeada de tiendas árabes en cuya mitad se eleva una plataforma. Allí, con pintorescos trajes, bailan las regordetas judías de Túnez y de Tánger”¹⁰⁸⁴.

Y toda esta combinación de efectos, según aseguraba Armand Silvestre (1837-1901), para conseguir “el sello más pintoresco, sin sacrificar nada de la verdad histórica”¹⁰⁸⁵.

Este espectáculo era aún más interesante cuando, como se ha visto, España pretendía proyectar una imagen de seriedad y solemnidad que amortiguase el efecto de la pérdida de las colonias tras el *desastre* de 1898, momento a partir del cual el componente oriental de *lo español* adquiere una clara connotación negativa. Sin embargo, *L'Andalousie au temps des maures* es un entretenimiento explotado por foráneos y, por lo tanto, España no puede evitar que la representación que de ella existe en el imaginario colectivo popular extranjero aflore sin ningún tipo de cortapisa, hecho que ayuda a entender el juego y contraposición de identidades nacionales que tuvo lugar en los certámenes internacionales durante la segunda mitad del siglo XIX¹⁰⁸⁶.



Fig. 153 [arriba izqda.], L.-A. GIRARDOT, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 260 x 90 cm. París, Imprimeries Lemerrier, 1900. Bibliothèque nationale de France; y fig. 154, E.-S. GRASSET, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 120 x 180 cm. París, Imp. de Vaugirard, 1900. BNF.

“ocupados por una infinidad de curiosos oficios” dedicados a la fabricación –como no – de mantillas, joyas, panderetas y guitarras. La “ilusión” se completaba con una vista de la *sierra*, áspera y sin árboles, y, entre otras atracciones, en el Teatro español las gitanas bailaban el *bolero* y las *manchegas* (fig. n°). El espectáculo contaba además con una arena para disfrutar de “fantasías árabes”, un museo de pinturas y una exposición de tauromaquia, entre otras atracciones. *Paris exposition 1900...*, *op. cit.* (nota 1007), p. 341. Al parecer, el museo fue organizado por la Sociedad de pintores orientalistas presidida por Léonce Bénédite, conservador del Museo del Luxemburgo y, junto a los lienzos, se podía ver una exposición retrospectiva del arte musulmán. J. DANCOURT, “L’Andalousie au temps des maures”, en *Le livre d’or de l’Exposition de 1900*, París, E. Cornély, 1900, pp. 239-240; las fuentes destacaban la variedad de bailes populares españoles –se dice más de doscientos–, aunque en Francia se conocieran especialmente las sevillanas; se decía además que el hipódromo, con sus cerca de mil metros cuadrados, era la arena más grande que en una exposición universal se había dedicado a los ejercicios ecuestres. “L’Envers des spectacles. L’Andalousie au temps des maures”, en *L’Exposition en famille...*, *op. cit.* (nota 294), pp. 142-143. Cfr. SAZATORNIL RUIZ, LASHERAS PEÑA, *op. cit.* (nota 914), pp. 265-290.

¹⁰⁸⁴ J. DANCOURT, *vid. supra*, pp. 239-240. En este artículo se comienza recordando la espléndida civilización que los musulmanes –“supuestos bárbaros”– llevaron a España.

¹⁰⁸⁵ *Guide Armand Silvestre...*, *op. cit.* (nota 1004), p. 140. La gastronomía también jugaba un papel importante. En el pueblo español, la Posada de Cervantes ofrecía a los aficionados a la cocina, arroz a la valenciana, garbanzos, pastelillos y chocolate, entre otros platos y postres típicos. *Ibidem*, p. 142.

Tal y como se anunciaba en los carteles publicitarios de la exposición, en *la Andalucía del tiempo de los moros* se daban todos los elementos que caracterizan el gusto occidental por lo exótico. Para empezar, lo truculento se hacía ostensible en la imagen gráfica diseñada por Louis-Auguste Girardot (1858-1933), en la que sobre un fondo de arcos de herradura desornamentados y encalados se destaca la figura de un encantador –cuya alargada silueta sirve de eje y principal reclamo a la composición–, sujetando entre sus manos una serpiente, punto central de atención del espectador. Además, en primer plano y junto al título de la atracción, un faquir se atraviesa el pecho con un cuchillo ante una serie de figuras sentadas alrededor del fuego (fig. 153).



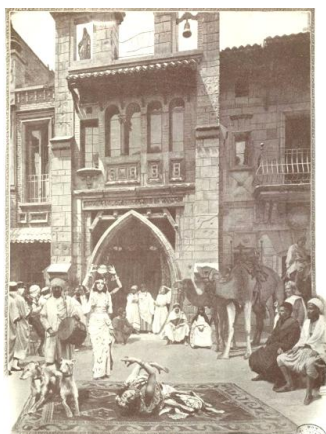
Otro cartel, el de Eugène-Samuel Grasset (1845-1917), presenta a dos caballeros con atuendos musulmán y cristiano, respectivamente, en el momento de cargar el uno contra el otro, en clara alusión a los torneos que tenían lugar dentro del recinto (fig. 154). Asimismo, en la obra del español Ulpiano Checa (1860-1916), cinco jinetes con llamativos tocados avanzan al galope a través de un paraje desértico, disparando sus armas de fuego y enarbolando su estandarte mientras dejan atrás una ciudad de claro perfil musulmán (fig. 155). Resulta obvio que el combate sangriento, la agresividad y la irracionalidad de las costumbres orientales se convertían en señuelo del espectáculo parisino, al que habría que añadir para que no quedase incompleto, el componente sensual y voluptuoso del baile femenino, tal y como se representa en el cartel de Étienne Dinet (1861-1929) en el que una odalisca danza alzando su velo ante un grupo de hombres que la contempla tras el umbral de un arco de herradura en plena noche estrellada (fig. 156).



Aún más explícita es la estampa de la Belle Lallah tendida sobre una alfombra y haciendo ondear sugerentemente su cuerpo ante la presencia de hombres de atuendo islámico, sentados o transitando por el lugar, junto a perros y camellos, un tamborilero

Fig. 155 [arriba], E. DINET, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 240 x 90 cm. París, Imp. de Vaugirard, 1900. Bibliothèque nationale de France [BNF]; y fig. 156, U. CHECA, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 150 x 350 cm. París, Imprimeries Lemercier, 1900. BNF.

¹⁰⁸⁶ Aunque tal vez entre realidad y ficción literaria, la repercusión social del espectáculo se revela en las conversaciones que Jean Lorrain recopiló en sus *Poussières de Paris* durante la exposición. En uno de los diálogos entre unas mujeres francesas se decía lo siguiente: “Encuentro en todo lo que no es europeo un aire animal, incluso en Pepe, el bailarín gitano de ‘la Andalucía’, de donde salimos. Me da miedo este hombre con su tinte aceitunado verde y sus patillas”. De la endogamia gitana se pasaba a diferenciar las cigarreras de Sevilla de las gitanas de Granada y a poner de manifiesto el rechazo del resto de la sociedad española a este colectivo social. De ahí que se rumorease que otros artistas no hubieran querido viajar en el mismo tren ni alojarse en el mismo lugar, actitud reprobada por las mujeres al afirmar que “Y sin embargo, todo este pueblo vive de la padereta y la castañuela, del tango y de la habanera –Lo que prueba que el hombre es en todos los lugares el mismo y que el clima no tiene nada que ver; prejuicios de casta, odios de raza” –aseveración que, curiosamente y a su vez, contrasta con la idea anteriormente expresada por una de ellas de que todo lo *no europeo* presenta rasgos de *animalidad*. J. LORRAIN, *Poussières de Paris*, París, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1902, pp. 273-274. Más adelante, Lorrain da cuenta de cómo el mismo Pepe y sus contorsiones atraen a la masa que jalea sus olé y las palmadas de su *troupe* –lo que lleva al mismo Lorrain a abandonar a las Ouled. *Ibidem*, p. 303.



y otra mujer que porta sobre su cabeza una tinaja (fig. 157). No obstante, la imagen de esta mujer oriental se complementa con la de la andaluza cristiana, cuyo baile también va a ser representado por Jules Chéret (1836-1932) y cuya credulidad y carácter supersticioso quedan patentes en la escena de la buenaventura que describe el cartel de Alexandre Lunois (1863-1916), en el que, además, se enfatiza el atractivo de su aderezo: la vistosidad de sus mantones, el colorido de las flores con que engalana su peinado, el encanto del gracioso rizo que deja caer sobre su frente y la presencia indispensable del abanico (figs. 158, 159).



También en el cartel que elaboró Henri Achille Zo (1873-1933) para promocionar la misma atracción del Trocadero, dos mujeres bailan flamenco enérgicamente jaleadas por otras varias cuyos rostros se aprecian al fondo, en el ángulo superior izquierdo, justo donde comienza a leerse *L'Andalousie*. El movimiento de las bailarinas se acentúa por la flexión de sus cuerpos que, junto a los flecos de sus chales, forman dos aspas que se cruzan diagonalmente abarcando la totalidad de la composición (fig. 160).



Por último, otra mujer, pero, en este caso, *a la moderna*, es la que aparece en el cartel de Denis Etcheverry (1867-1952) enarbolando la bandera de España ante una Giralda de Sevilla bajo la que se recorta una media luna. Sin embargo, resulta curioso y un tanto cómico el hecho de que esta alegoría femenina que, por una parte parecía desligarse de la tradición en lo que a su atuendo se refiere, aparezca en la imagen montada en un



burro, en cuanto animal representativo del país (fig. 161).

Fig. 157 [arriba izqda.], "L'Andalousie au temps des maures. La belle Lallah", en *Le Panorama. Exposition universelle 1900*, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet, Paris, Ludovic Baschet, [1900]; fig. 158 [mitad izqda.], J. CHÉRET, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 129 x 93 cm. París, Imprimerie Chaix (Ateliers Chéret), 1900. Bibliothèque nationale de France [BNF]; fig. 159 [arriba dcha.], A. LUNOIS, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 255 x 94 cm. París, Lemerrier, 1900. BNF; fig. 160 [abajo izqda.], H.-A. ZO, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 130 x 93 cm. París, Lemerrier, 1900. Agence Photographique Roger-Viollet; fig. 161 [mitad dcha.], D. ETCHEVERRY, *Exposition de 1900. L'Andalousie au temps des Maures*, litografía en color, 255 x 90 cm. París, Lemerrier, 1900. BNF; fig. 162 [abajo dcha.], M.-L. RICHER, *L'Andalousie au temps des maures*, fotografías de su álbum *Exposition universelle Paris 1900* [album de 204 de fotogr. pos. sur papier au gélatinobromure d'argent; 33 x 45 cm (vol.). Collectionneur: Albert Gilles (1873-1959)]. BNF.



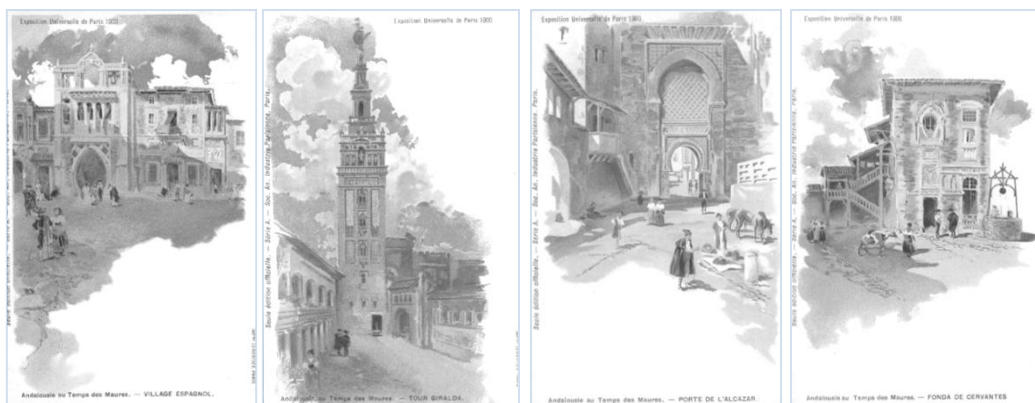


Figs. 163, 164, 165, “L’Andalousie au temps des maures. Le Théâtre pendant une répétition”; “Ídem. Les danseuses espagnoles”; e “Ídem. Les arènes”, todas en *Le Panorama. Exposition universelle 1900*, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet, Paris, Ludovic Baschet, [1900].

L’Andalousie au temps des maures fue objeto de la fotografía, entre otros de los hermanos Neurdein y Maurice Baschet, dentro del ámbito profesional (figs. 163-168); así como del artista y fotógrafo amateur Maurice-Louis Richer (fig. 162), y su imagen llegó a ser reproducida en tarjetas postales como las series de acuarelas y dibujos sobre carta postal de las imprentas Lemercier y S^{te} Lyon, respectivamente (figs. 169-176).

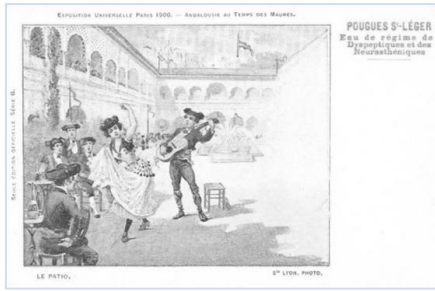


Figs. 166, 167, 168, “L’Andalousie au temps des maures, les gitanes”; “Ídem. Le gourbi árabe”; e “Ídem. La Cour des lions”, todas en *Le Panorama. Exposition universelle 1900*, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet, Paris, Ludovic Baschet, [1900].

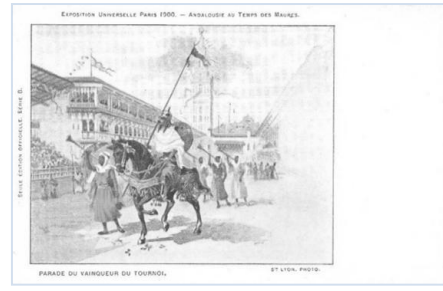


Figs. 169, 170, 171, 172, Tarjetas postales, *Exposition Universelle de Paris 1900. Andalousie au Temps des Maures-Village espagnol; Tour Giralda; Porte de l’Alcazar; Fonda de Cervantes*; Seule édition officielle. Série A. Soc. An. Industrie Parisienne, París. Imprimerie Lemercier. http://exposition-universelle-paris-1900.com/L/ANDALOUSIE_AU_TEMPS_DES_MAURES

No obstante, que *la Andalucía del tiempo de los moros* fuese un espectáculo impulsado por la iniciativa foránea –una sociedad anónima de un capital de 650.000 francos dividida en 1300 de acciones de 500 francos cada una–, no quiere decir que los propios españoles no explotaran



también las
costumbres
populares y
festivas del país,
a pesar de la
pretensión de
proyectar en
París una imagen



de prestigio más sólida y severa que se mantuviera al margen de lo folclórico. De hecho, en el mismo sótano del Pabellón real español se encontraba ubicado el restaurante nacional llamado *la Feria* (fig. 177), que aunque a menor escala y en un tono más *serio* que la atracción del Trocadero, entretenía a sus huéspedes con actuaciones musicales y de bailes tradicionales que, una vez más, gozaron de un gran éxito de público...

“He aquí la Feria: es el restaurante español, al momento de moda, puede ser a causa de su cocina, sobre todo a causa de sus bailarinas españolas, cuyas contorsiones sobre el escenario, levantado en un extremo de la sala, acompañan el ruido de los tenedores. Los parisinos encontraron encantador, desde los primeros días, cenar al son de las castañuelas y los visitantes de la provincia y del extranjero han hecho desde entonces lo mismo. Añadid que alrededor de la sala, en unos camarines, detrás de mostradores abigarrados, presiden unas parisinas que echan una sonrisa al vender figurillas españolas”¹⁰⁸⁷.



...aunque parece
que en esta
ocasión *Carita*,
no despertó el mismo
entusiasmo que
sus predecesoras
de 1889:



“Hay, sin embargo, en la calle de las Naciones, en la Feria, bajo el pabellón español, una bailarina de gran éxito, una tal “Carita” incitante, de zarandeos lascivos, el rostro fino y expresivo, de ojos febriles, que con sus largas y flexibles manos, acaricia extrañamente sus caderas trémulas. ¡No importa! No ha sabido recoger el cetro de relumbrón de la Soledad y de la Macarona de antaño, tan fogosas; no reina en absoluto sobre su imperio tumultuoso y las bacanales pasadas están bien pasadas. ¡Olé! ¡Olé!”¹⁰⁸⁸.



Sea como fuere, Jean Lorrain (1855-1906) constataba que, entre lo que se decía que *tenía que haberse visto* en la exposición de 1900, se encontraban los tapices de España pero también los españoles en *la Feria*¹⁰⁸⁹.

Figs. 173-176, *Exposition Universelle Paris 1900. L'Andalousie au Temps de Maures, Le Patio; Parade du vainqueur du tournoi; Grotte de la gitana; Devant la fonda de Cervantés*; Seule édition officielle. Série B. S^o Lyon Photo; fig. 177, “La Feria, restaurant espagnol”, en *Le livre d'or...*, París, E. Cornély, 1900.

¹⁰⁸⁷ J. VERMONT, “Les Restaurants”, en *Le livre d'or...*, *op. cit.* (nota 1083), p. 214.

¹⁰⁸⁸ G. BABIN, *op. cit.* (nota 1005), p. 260.

¹⁰⁸⁹ LORRAIN, *op. cit.* (nota 1086), p. 292.

2.3. DIRECCIONALIDAD DE LA MIRADA EN EL RECINTO EXPOSITIVO.

2.3.1. La contemplación emotiva: escenografía y luminosidad.

Aquel “reflejo poético” del que hablaban Latour y Ford es el que también parecen contemplar los personajes de John Frederick Lewis, otro de los muchos viajeros que visitaron la península durante la primera mitad del siglo XIX y cuyas obras serían expuestas años más tarde en las exposiciones universales. Además de residir y viajar por España entre 1832 y 1834 –habitando en Granada y siendo huésped de Richard Ford en Sevilla¹⁰⁹⁰–, el “Spanish Lewis” –tal y como fue apodado–, pasó por Italia, Grecia, vivió en Constantinopla, El Cairo y contrajo matrimonio en Alejandría¹⁰⁹¹; de ahí que en sus pinturas se haga ostensible, una vez más, esa poesía que Oriente inspira al viajero occidental y que la crítica especializada resumía en series de arabescos y tintes ocre y turquesa que podrían ser perfectamente intercambiables entre Turquía, España y Egipto. En efecto, de sus obras presentadas en Londres 1862 se dirá:

“Lewis ha traído a casa la vida de España y Turquía, familiarizándonos con los entrelazos y arabescos de Sevilla, o el valle de Egipto con sus tintes esmeralda y ámbar (...)”¹⁰⁹².

Sin embargo, más allá de su aportación concreta a la definición de una imagen oriental de España y su proyección en el contexto de los certámenes internacionales decimonónicos, Lewis resulta especialmente interesante por definir plásticamente el proceso de configuración sentimental de lo exótico a partir de la contemplación visual. En este sentido, las obras de Lewis supieron captar el colorido y la brillantez de la luz meridional –cualidades a las que hay que sumar el dominio del dibujo y la acertada composición–, obteniendo como resultado seductoras imágenes de paisajes legendarios, las cuales invitan a la ensoñación de un espectador que no puede dejar de imaginar, de viajar, de proyectar su deseo sobre ellas, sustituyendo la acción por la intensidad del sentimiento que produce su mirada, tal y como parecen experimentar muchos de los personajes en ellas representados, a menudo mujeres extasiadas que visualizan las propias instantáneas de su fantasía, una fantasía alhambresca, una fantasía oriental. Precisamente, en su *Alhambra y Sierra Nevada desde el Peinador de la Reina*, litografiada en *Sketches of Spain and Spanish Character* (fig. 178), queda claramente manifiesta esta direccionalidad de la mirada –que no es más que la del propio viajero o la del visitante de la exposición–, y que dota a la Alhambra de Granada de una dimensión especial no sólo como objeto de la mirada, sino –en palabras de Carlos Reyero–, “lugar ideal desde el que mirar”. Desde allí, el observador occidental, identificado con la figura acodada, puede experimentar “la ensoñación utópica (...) en pleno proceso contemplativo de un paisaje de fantasía y leyenda”, lo que resulta terminar

¹⁰⁹⁰ ROBERTSON, *op. cit.* (nota 569), p. 234.

¹⁰⁹¹ C. WILLIAMS, “John Frederick Lewis: ‘Reflections of Reality’”, en *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVIII, p. 227.

¹⁰⁹² PARDON, *op. cit.* (nota 594), p. 178. En realidad, no hay más que leer las obras maestras de la literatura exótica occidental para apreciar la similitud de las descripciones de los lugares y costumbres considerados *orientales*, a pesar de las diferencias culturales y de la distancia geográfica que los separa. Para una mayor profundización en el conocimiento de las estrategias de construcción de la literatura exótica, véase la obra de Vladimir KAPPOR, *Pour une poétique de l'écriture exotique: les stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850*, Paris, L'Harmattan, 2007. Por otra parte, ya se ha mencionado la comparación que Adolphe Blanqui establecía entre Turquía y España en 1851 en cuanto países *fronterizos y vírgenes*. Vid. nota. 677.



Fig. 178, J. F. LEWIS, “Distant View of the Sierra Nevada”, en *Sketches of Spain and spanish characters*, 1836.

siendo “trasunto de nuestra propia mirada, dirigida por el marco arquitectónico (...) codificación del significado mismo de mirar, y de lo que es posible alcanzar a ver”¹⁰⁹³.

De este modo, la obra de Lewis pone de relieve cómo la fantasía del individuo puede ser *dirigida* escenográficamente, reproduciendo en miniatura el mismo mecanismo que las exposiciones universales decimonónicas pusieron en marcha, en este caso, en tanto en cuanto espacios efímeros diseñados expresamente para la ocasión –donde nunca faltaron lugares desde los que poder abarcar la totalidad del recinto– y en los que, como señala Canogar, se producía un fenómeno de “seducción psicológica” que favorecía la interiorización de ciertos mensajes ideológicos¹⁰⁹⁴. En este sentido, conviene no olvidar que la tramoya expositiva era capaz de generar decorados cambiantes según el momento del día y su iluminación, consiguiendo que hasta los más críticos sucumbieran a sus encantos. Quizás por este motivo, Jean Lorrain aseguraba que la Exposición Universal de París de 1900, ese conjunto que asemejaba al cartón-piedra, lucía mejor columbrándose desde la distancia en días brumosos o bajo los efectos del crepúsculo y el amanecer¹⁰⁹⁵; fenómeno que demuestra que estos concursos internacionales también se vieron afectados por el “reflejo poético” que la lejanía y la luz les conferían, mientras que se hacía imposible disimular su artificiosidad cuando el espectador se aproximaba demasiado o cuando se hallaban desprovistos de un efecto lumínico que atenuase las contradicciones que les eran características: es decir, cuando la emoción desaparecía para dejar paso al análisis crítico. Ya en 1851, en el volumen *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace...* se detallaba al lector el aspecto del de por sí fascinante Palacio de cristal, bañado por la luz de la luna y bajo los efectos del silencio, la soledad y la oscuridad:

“(…) De Turquía y Egipto podíamos ver solamente a la entrada el débil destello de las espadas de Damasco y de las muselinas brocadas y arcos (“trappings”). Todo lo que había más allá estaba enterrado en la oscuridad y el misterio. Las sombras de la noche también caían pesadamente sobre Grecia, España e Italia, aunque detrás de ellas, a través de las vigas abiertas (“open girders”), se veía como se elevaban destellos de una luz inexplicable. La estatua de zinc de la reina permanecía en grata oscuridad, y la vitrina de las joyas de Lemonnière había sido cuidadosamente desprovista de sus atracciones”¹⁰⁹⁶.

Muchos otros testimonios darán cuenta de este tipo de contemplación emocional del recinto

¹⁰⁹³ C. REYERO, *Observadores: estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Publicacions i Editions de la Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Servei de Publicacions, Editions i Publicacions de la Universitat de Lleida, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 127. Cfr. M. PASTOR MUÑOZ (coord.), *La imagen romántica del legado andalusí*, Madrid, Lunwerg, 1995.

¹⁰⁹⁴ Cfr. CANOGAR, *op. cit.* (nota 1062).

¹⁰⁹⁵ J. LORRAIN, *Mes expositions universelles*, París, Honoré Champion, 2002, pp. 186 y 332. Tal vez porque como también diría Oscar Wilde, frente a la desilusión “Es la incertidumbre lo que nos encanta. La bruma vuelve maravillosas las cosas”. WILDE, *op. cit.* (nota 328), p. 262.

¹⁰⁹⁶ *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol. I, pp. 60-61.

expositivo. La visita nocturna del parque de la Exposición Universal de París de 1867, por ejemplo, impresionó al estadounidense Howard Payson Arnold, quien también resaltó su aspecto *misterioso*: la oscuridad conseguía efectos inesperados en cada una de las partes de un todo cuyo fondo siempre aparecía dominado por la silueta del Palacio de la industria:

“Las extrañas y raras formas que miran desde la oscuridad, o a las que a veces un haz de luz baña por completo, son de lo más peculiar. Templos egipcios y esfinges, casas de verano y puentes rústicos, torrentes de agua y estatuas de bronce, tristemente grandes en la penumbra; el palacio del Bey de Túnez en el lado de una repostería de Boston, la enorme cúpula de cobre de la nueva ópera junto al edificio de la sociedad misionera de la Iglesia de Inglaterra; una máquina depuradora gigante en amistosa rivalidad con una prominente columna coronada con un ángel; leones de bronce y elevados faros; una hilera de cabañas campesinas de Rusia en agradable armonía con una escuela de Chicago, ambas de hermoso pino blanco, – éstos son algunos de los peculiares contrastes ofrecidos al visitante y son ciertamente únicos; especialmente de noche, cuando aparecen dispersos en grandes masas misteriosas de luz y sombra, y el ojo, abrazando de una vez solamente una pequeña porción, es así incapaz de estar preparado para las diferentes fases de este extraño panorama, a medida que echa un vistazo a cada vuelta de los varios senderos serpenteantes. En cada dirección, por supuesto, aparece el gran edificio; la parte superior un enorme muro de hierro, de amplio alcance hasta que su curva se desvanece por cada lado en la lejanía y cuya cúspide deja fuera a las estrellas como el horizonte de la tierra; la inferior, definida por una interminable serie de grandes globos de cristal relucientes que cuelgan como ‘por sutil arte de magia’. El parque está adquiriendo un elevado grado de belleza y éste es realmente artístico y de buen gusto”¹⁰⁹⁷.

En ocasiones, algunas de estas visiones iban acompañadas de un trasfondo de carácter existencial que llevaba a la reflexión acerca del *progreso* alcanzado por la *civilización* occidental. El “momento mágico” que se producía a la hora del cierre diario del certamen vienés, era para Navarro Reverter una invitación a la meditación sobre la fugacidad de la vida, la destrucción de la materia y la decadencia de los colectivos humanos. La *civilización*, volátil, caprichosa y pasajera, escapaba de un pueblo a otro, quedando únicamente la ruina como testimonio de lo que un día había constituido la gloria de las distintas sociedades humanas:

“La Rotonda tenía también su hora de misterio y de romanticismo, que inclinaba á la meditación. A la caída de la tarde salía el público á los jardines ansioso de vengarse del calor horrible de un verano abrasador, ó de consolarse oyendo el violín mágico de Straus. Nadie dejaba de pasar por la Rotonda (...). Poco á poco desaparecía la concurrencia; el rumor de las oleadas debilitábase gradualmente; las armonías de los órganos, heridos por inspirada mano, perdíanse entre los arcos de medio punto con eco doliente y moribundo; las jóvenes que vendían planos, guías, catálogos y fotografías cerraban sus puestos; los armarios se cubrían poco á poco con cenicientos embozos y plomizas cortinas; el tumulto cesaba, apagábase el bullicio, y se hubiera dicho que los ángeles pintados en los lienzos de la cúpula se convertían en esos monstruosos vampiros de los trópicos que chupan lentamente la sangre del viajero, adormeciéndole con el calor soporífero del sedoso plumaje. La Rotonda quedaba desierta; la fuente callaba; los encantos y los portentos se ocultaban; el último rayo del sol poniente se rompía en los cristales de la elevada lucerna; todo se envolvía en el manto gris del crepúsculo, y entre las dudosas sombras evocaba fantasmas la imaginación sobrecitada. Era preciso entonces huir de aquel sitio; parecía un inmenso cementerio, cubierto de mudos mausoleos, un organismo sin sangre; un sér sin movimiento; el vértigo era letargo; la escitación parálisis; la animación soledad; la vida muerte [*sic*]”¹⁰⁹⁸.

A pesar de que, como se ha indicado, esta imagen del atardecer servía a Navarro para

¹⁰⁹⁷ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), pp. 262-263.

¹⁰⁹⁸ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 417-419. *Vid.* nota 364.

defender sus tesis acerca de la incesante efusión del dinamismo civilizador, justamente por ese mismo motivo se convertía en la mejor garantía de que, al margen de lo que pudiera ocurrir el día de mañana, Occidente lideraba en ese momento el curso de la historia.

Precisamente, otro de los espectáculos que atrajo en gran medida al público de los concursos internacionales decimonónicos y del que el de Viena constituye uno de los primeros exponentes, fue el de la iluminación de los edificios principales del recinto expositivo, además de otros elementos decorativos, como por ejemplo, las fuentes ornamentales, de cuyo estudio se ha encargado en parte David Caralt en su obra *Agualuz*¹⁰⁹⁹. En este sentido, los avances en el campo de la electricidad van a posibilitar la multiplicación de los efectos estéticos de los juegos lumínicos –y, por lo tanto, controlar de una manera más eficaz sus implicaciones ideológicas en el contexto de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. Y es que como señala Caralt, “los lugares donde no llega la luz son las partes invisibles del territorio”¹¹⁰⁰. A lo que podría añadirse la afirmación de Estrella de Diego según la cual, en la misma línea y en relación con las estrategias político-económicas del turismo, cuando llega la noche “cada secreto se desvela”¹¹⁰¹. Así, por ejemplo, la iluminación nocturna de la Exposición Universal de Viena de 1873 revelaba ante la muchedumbre que contemplaba embelesada las fuentes luminosas la figura alegórica de Austria que remataba la portada del Palacio de la industria, así



Fig. 179, “Éclairage électrique des grandes fontaines. Devant le portail principal du Palais de l’Industrie, à l’occasion de la fête populaire du 22-23 août 1873, à l’Exposition”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 31, 11 de octubre de 1873, pp. 488-489.

como la corona imperial que estaba situada en la cúspide de su monumental Rotonda¹¹⁰² (fig. 179).

El efectismo conseguido mediante la luz eléctrica será cada vez mayor, ganando en complejidad de forma paralela al desarrollo tecnológico y al aumento progresivo de la monumentalidad y espectacularidad de los certámenes. Veinte años después del certamen vienés, en la exposición

colombina de 1893, se llegará a asegurar que “decir que ésta será la muestra más maravillosa de toda la historia es emplear un lenguaje muy suave”, y ello en parte debido a que en ella tendrá lugar un “espectáculo que nunca se olvidará”:

“De noche, cuando los edificios estén centelleando con sus miríadas de luces eléctricas y grandes lluvias de fuegos artificiales disparándose

¹⁰⁹⁹ D. CARALT, *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: visiones de Carles Buïgas*, Madrid, Siruela, 2010.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹⁰¹ E. de DIEGO, “Monumentos iluminados y otras ficciones turísticas”, en *Exit –Imagen y cultura–*, nº 54, “De vacaciones/ On holidays”, 2014, pp. 16-20.

¹¹⁰² *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 31, 11 de octubre de 1873, p. 487 [Texto original: “(...) A la nuit complète les flammes électriques brillèrent et créèrent un spectacle d’un charme si merveilleux, que la fantaisie la plus hardie ne pourrait le produire”].

hacia el cielo; cuando el mismo gran lago resplandezca justamente bajo el brillo de las iluminadas embarcaciones y el estupendo carnaval esté en su momento álgido, el visitante puede ser perdonado, si, en la excitación del momento, imagina que ha caído de la tierra y se ha metido en otro mundo, poblado por hadas y decorado con palacios creados por la varita del mago”¹¹⁰³.

Evidentemente, el juego nocturno de luces subyugó la sensibilidad poética de espíritus de gran creatividad plástica, como el simbolista Odilon Redon (1840-1916) quien, en una carta escrita a su madre el 12 de junio de 1889, definió las fuentes de colores cambiantes de la Exposición Universal de París de aquel mismo año como “*fleurs de lumière*”¹¹⁰⁴.

2.3.2. Colosalismo e impacto visual.

En relación con la contemplación entusiasta del espectáculo visual que ofrecieron las exposiciones universales decimonónicas, debe tenerse bien presente que otro de los recursos empleados para provocar la admiración del público y, en consecuencia, su conversión a la religión que proclamaba la fe en el *progreso* alcanzado por el Occidente de la época, fue la potenciación máxima del efecto que Jacques Peyrat ha denominado “la bulimia de lo grande” o “la concretización del gigantismo”¹¹⁰⁵. De ahí que la progresiva ampliación del recinto ferial haya sido una constante a lo largo de la historia de las exposiciones universales. Desde 1798, cuando tuvo lugar el primer certamen nacional francés, la extensión, el número de expositores y el carácter espectacular de los pabellones, aumentó constantemente. Obviamente, el prestigio nacional estaba en juego y, en parte, no se trataba sino de un asunto de percepción visual¹¹⁰⁶. De ahí que las guías y crónicas expositivas informasen con detalle de la extensión del recinto y las dimensiones de los edificios, subrayando expresamente la superación de las cifras alcanzadas en certámenes anteriores, tendencia que para Wolowski reflejaba el sentir de una época:

“Se ha tenido a bien hablar mal de estas grandes fiestas del trabajo; éstas han hecho como el filósofo de la antigüedad ante el que se negaba el movimiento; han avanzado, han conquistado un terreno cada vez más amplio”¹¹⁰⁷.

¹¹⁰³ VYNNE, *op. cit.* (nota 83), p. 264. La noria Ferris estaba iluminada por 3.000 luces eléctricas incandescentes. *The Columbian Exposition Album...*, *op. cit.* (nota 143), “The Ferris Wheel”. El espectáculo lumínico nocturno se compara con la visión del apocalipsis. W. BESANT, “A first impression”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, nº 5 (Septiembre 1893), “A World’s Fair Number”, p. 538 [Texto original: “It will remain in their minds as the Vision of St. John an actual sight of the New Jerusalem; all the splendors that the apostle describes they will henceforth understand. A new sense has been awakened in them”].

¹¹⁰⁴ O. REDON, *Lettres de Odilon Redon, 1878-1916*, París, Bruselas, G. van Oest, 1923; citado en MESSINA, *op. cit.* (nota 16), p. 92.

¹¹⁰⁵ J. PEYRAT, “L’Exposition ou la concrétisation du gigantisme”, en MABIRE (dir.), *op. cit.* (nota 13), p. 42.

¹¹⁰⁶ Se decía que la mayoría de los visitantes de la exposición de Filadelfia quedaban tan impresionados de la magnitud de la feria que no eran capaces de encontrar un punto de partida desde el que comenzar a examinar el certamen. *The Herald Guide Book...*, *op. cit.* (nota 134), p. 27.

¹¹⁰⁷ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 6. No obstante, dado el poco acierto del sistema de clasificación adoptado, la enormidad del certamen vienes imposibilitaba su correcto estudio, lo que lleva

Esta propensión al colosalismo, convirtió a los nuevos edificios expositivos en hitos arquitectónicos que habían de provocar la admiración general y permanecer para siempre en el recuerdo colectivo. Ya desde antes de que el Crystal Palace fuera una realidad en 1851, las críticas aseguraban que su “atrevida concepción” se convertiría en “una de las más atractivas y maravillosamente excitantes atracciones de la Exposición”, hasta el punto de que sería “casi tan fascinante para la imaginación del hombre, antes de haberlo visto y una vez ante sus ojos, como los ilimitados tesoros de la propia muestra, constituyendo un espectáculo de los más magníficos y deslumbrantes”¹¹⁰⁸ (fig. 180). Por supuesto, uno de sus principales reclamos sería su carácter grandioso, no faltando las comparaciones con otros de los grandes monumentos del lugar, tendencia a partir de entonces muy habitual¹¹⁰⁹.

Esta confrontación también se llevará a cabo con las principales construcciones realizadas a lo largo de la historia de la humanidad, de manera que la creciente magnitud de los pabellones y resto de edificios emblemáticos de los concursos internacionales contribuyese a reforzar la creencia del público en el *progreso* experimentado por la sociedad occidental contemporánea, en cuanto avance indefectiblemente mayor que el de cualquier otro pueblo en no importa qué época o área geográfica. Obviamente, la visión de los palacios o, como en el caso anterior, las imágenes mentales generadas ante las expectativas creadas por sus proyectos de construcción, cristalizaron en el imaginario colectivo de un público –como siempre– ávido de nuevas ilusiones y necesitado de una buena dosis de autoestima.



Fig. 180, “Transverse Section of the Building, Showing the Interior Completed”, en P. BERLYN y C. FOWLER, Junr., *The Crystal Palace, Its Architectural History and Constructive Marvels*, Londres, James Gilbert, 1851, frontispicio.

Así mismo, la siguiente Exposición Universal de Londres de 1862, pretendió reafirmar la idea de la concentración de todo el orbe en la capital británica bajo la supremacía tecnológica inglesa¹¹¹⁰ y, para ello, se construyó un palacio del que se dijo que ni la Alhambra de Granada ni las Tullerías de París podrían albergar exposiciones de un cariz semejante¹¹¹¹.

a Wolowski a admitir que habrá que repensar su planteamiento si se quiere que este tipo de acontecimientos continúen celebrándose. *Ibíd.*, p. 9.

¹¹⁰⁸ *London in All Its Glory... op. cit.* (nota 68), p. 1.

¹¹⁰⁹ Del Crystal Palace se destacará su longitud, tres veces y media mayor que San Pablo y su anchura similar a la longitud de la abadía de Westminster. *Ibíd.*, p. 6.

¹¹¹⁰ *The Athenaeum...*, *op. cit.* (nota 405), p. 594 [Texto original: “(...) from the poorest toy a peasant’s child can buy to the mightiest engine England can produce (...) The whole circle of the globe seems here in miniature”].

¹¹¹¹ *Ibíd.* También en 1862 se alardeó de que el espacio cubierto dedicado a la exposición de productos era superior al de las mismas Londres 1851 y París 1855. La comparación de cifras será algo

Sin embargo, los concursos internacionales no fueron concebidos a la manera de un mero bazar o almacén de mercancías y, a veces, las dimensiones exageradas no bastaban si no se veían acompañadas de espectacularidad y belleza, elementos de primer orden a la hora de proyectar una idea de prestigio de la nación anfitriona. De esta forma, se ponía de manifiesto la relevancia de la impresión visual y de la sensibilidad artística como base de un sólido proyecto ideológico. Justamente, la dimensión patriótica que adquiriría este tipo de construcciones se evidencia claramente en el caso del mencionado Palacio de la Industria de 1862, que generó una gran polémica por su radical distanciamiento de la afortunada concepción arquitectónica que Joseph Paxton (1803-1865) había materializado once años antes en el Palacio de cristal de la primera exposición universal londinense. Quienes defendieron el nuevo edificio argumentaron que respondía claramente a la función para la que se había concebido y que el hecho de que una parte estuviera destinada a perdurar en el tiempo, había obligado a emplear materiales convencionales, debiendo renunciar, por tanto, a la aplicación del metal y el vidrio que tanto éxito habían alcanzado estructurando el armazón del Crystal Palace¹¹¹². No obstante, si por una parte la imposibilidad de que la luz se filtrase desde las alturas no conseguiría el efecto incomparable de su predecesor, es cierto que las decoraciones en mosaico con las que estaba previsto decorar su fachada de ladrillo darían al conjunto un marcado carácter artístico¹¹¹³. Además, la iluminación cenital de las galerías de pintura fue uno de los logros de la construcción más alabados por parte de la crítica, especialmente el hecho de que se hubiera calculado el ángulo de incidencia de la luz para determinar la distancia a la que podría situarse el espectador evitando destellos o reflejos molestos a la hora de contemplar los cuadros expuestos¹¹¹⁴ (fig. 181). Sea como fuere, al margen del debate acerca de sus ventajas o inconvenientes y en relación con la asimilación de ciertos presupuestos a través de la mirada y el placer estético que siempre la acompaña, lo más importante era que la construcción no carecía

habitual a lo largo de la tradición del fenómeno expositivo. *The Art Journal... 1862, op. cit.* (nota 106), pp. ix-x.

¹¹¹² *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 3. Justamente, la inclusión de una sección artística en el programa general de lo que en 1851 sólo había sido una muestra industrial, obligó a que el edificio tuviera unas condiciones diferentes que garantizaran la conservación de las obras (y, precisamente, ésta era la parte que se pretendía mantener en pie tras el cierre). *The Quarterly Review, op. cit.* (nota 40), p. 183.

¹¹¹³ *The Athenaeum...*, *op. cit.* (nota 405), p. 593 [Texto original: “What would San Marco be without the mosaics, the columns and the gold?”].

¹¹¹⁴ *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 20 [Texto original: “(...) they are lighted on the principle which Captain Fowke applied with such complete success in the Turner and Sheepshank and Vernon Galleries at Kensington”]; precisamente, la ausencia de vanos en la fachada de la galería de pintura contribuía a la monotonía exterior del edificio. TRESKA, *op. cit.* (nota 94), p. 7. Según el diario de la Society of Arts, la ausencia de reflejos se basaba en la relación de las dimensiones del vano superior, su altura con respecto al suelo y su consecuente distancia a los cuadros, así como la anchura de la galería –exactamente el doble de la abertura. Captain William C. PHILLPOTTS, “The Building for the International Exhibition of 1862”, en *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 44. En París 1867 se criticará, al contrario, la mala iluminación de las obras situadas en la galería central del palacio elíptico de Le Play. Se lamentó además la falta de espacio, debiendo ubicarse parte de las obras en los pabellones aislados que las distintas naciones erigieron en el parque, y la dispersión de la estatuaría. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 19. La idea de que la iluminación cenital es la más apropiada para la contemplación de la exposición de pintura también la expresa Maurice Cottier a propósito de la Exposición Universal de Viena de 1873. COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 15.

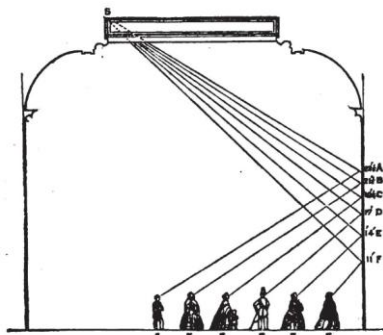


Fig. 181, "Transverse Section of Picture Gallery, showing the way of admitting the light to avoid glitter."

Fig. 181, "Transverse Section of Picture Gallery, showing the way of admitting the light to avoid glitter", en *The Journal of the Society of Arts...*, vol. X, Londres, Bell and Daldy, 1862, p. 44; y fig. 182 [dcha.], "Interior: the Nave looking West", en *The Art Journal Illustrated Catalogue... 1862*, Londres y Nueva York, James S. Virtue, s. d., p. ix.

Internacional es infinitamente más merecedora de elogio de lo que muchos críticos nos harían creer. Pero entonces echa una ojeada a los contenidos. Mira desde nuestra ventajosa posición la bien vestida multitud serpenteando entre los trofeos, aquí un obelisco, allí una estatua; en un lugar una vitrina de joyas resplandeciente a la luz del sol, en otro el parpadeo de mil rayos de distintas tonalidades a través de formas de cristal como en un cuento de hadas o los colgantes de elegantes arañas. Seguramente, pocos panoramas pueden ser más gratificantes a la vista. Y entonces, desde las distintas partes del edificio, llegan fragmentos musicales, mezclándose —¿quién dirá hasta qué punto de forma armónica?— con el indescriptible zumbido de la multitud, y combinando el conjunto —palacio, gente, y tesoros— en una desconcertante escena de deleite¹¹¹⁶.



También las fuentes españolas van a ensalzar la visión de la nave principal del palacio de Londres 1862. Así, en las crónicas que Bazán publicó en *La Iberia* y que reprodujo Manuel Ovilo y Otero, se consideraba el recinto digno de ser descrito por Miguel de Cervantes:

"El espectáculo que se ofreció ahora á mi vista, solo podría reproducirlo el pincel de Frith, ó describirlo la pluma de Cervantes. El primer objeto que hiere la imaginacion al hallarse uno dentro del edificio, es la gran nave de mil piés de estension con sus tremendas cúpulas á sus estremidades, y su techumbre formada de bellos arcos y decorada con el gusto mas esquisito y delicado. El azul del firmamento que se trasparenta por sus gigantescas ventanas de cristales, sus bellas columnas con capiteles góticos, los lujosos pabellones de todos los paises, los rosetones de cristal pintado de las cúpulas, las figuras alegóricas y las inscripciones de las mismas, las macizas columnas de hierro color de chocolate que las sostienen, y las vistosas urnas y aparatos de los esponentes, forman un fondo digno de la soberbia escena de que sirve de teatro la gran nave [sic]¹¹¹⁷.

¹¹¹⁵ *The Athenaeum...*, *op. cit.* (nota 405), p. 594.

¹¹¹⁶ "The foreign half of the building", *op. cit.* (nota 651), p. 27.

¹¹¹⁷ OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 52-53. A pesar de la magnificencia de la vista, también se criticó la presencia de algunas incongruencias que, precisamente, impedían el poder contemplar el todo

Por otra parte y en función de los datos estadísticos, parece que este palacio de 1862 también resultó airoso del examen comparativo al que fue sometido, resistiendo la confrontación – especialmente gracias a sus cúpulas– con los principales monumentos de la historia de la arquitectura¹¹¹⁸. Sin embargo, ni siquiera sus espectaculares domos consiguieron atenuar su aspecto de “(...) enorme cuartel sin carácter distintivo, sin belleza alguna, frío, sin novedad arquitectónica”; es más, también se dijo de las cúpulas, que “no tienen razón alguna de ser, y que por lo mismo que no dan más idea que la de dos inexplicables pegotes, no solo pierden toda su belleza propia, sino que dan mayor realce a la fealdad imponderable de este monstruoso edificio”¹¹¹⁹. Y es que las críticas al palacio en cuestión ponen de relieve que colosalismo y belleza no siempre fueron de la mano en las exposiciones universales del siglo XIX. Precisamente, en ese mismo 1862, se advertía de que las dimensiones exageradas llevaban a la desproporción, sacrificando el ideal clásico de la armonía de las partes a costa del efectismo:

“Cuando al culto de lo bello se sustituye la admiración de la simple magnitud, desentendiéndose de la belleza del conjunto y de la armonía de las partes, el gusto debe haber descendido a un deplorable nivel. Las gigantescas dimensiones del Coliseo de Roma señalan la decadencia del buen gusto y aun del poder político del imperio Romano. No hay país en que el mal gusto reine con tan ilimitado poder como en los Estados-Unidos, donde todo se hace en escala colosal”¹¹²⁰.

de forma armónica. Ibídem; *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 194 [Texto original: “(...) the conglomeration of telescopes, organs, light-houses, fountains, obelisks, pickles, furs, stuffs, porcelain, dolls, rocking-horses, alabasters, stearine, and Lady Godiva, which reduced the nave to a striking similitude of a traveller’s description of Hog-lane, Canton”].

¹¹¹⁸ OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), p. 51. Manuel Ovilo precisa las dimensiones del diámetro y altura de la cúpula del Panteón de Roma (142 y 70 pies, respectivamente), las de Santa María de las Flores de Florencia (139 y 135), San Pedro de Roma (158 y 262), además de las de San Pablo de Londres (112 y 215) para poner de manifiesto la mayor magnitud de las del capitán Fowke en 1862 (160 y 270 pies, respectivamente). También Mariano Carreras y González insiste en esta idea, ampliando el número de ejemplos susceptibles de comparación: “Para que V.E. pueda formarse una idea de la magnificencia de aquella, bástele saber que ocupaba una superficie de mas de 8 hectáreas de terreno, mayor que la base de la Gran Pirámide, siendo la estension del edificio de 1152 pies de largo por 692 de ancho, sin contar el *Anejo* destinado á la maquinaria, el cual tenía 872 pies de largo por 200 de ancho; que la longitud de los cruceros era de 635 pies, y la de la nave de 800, casi una cuarta parte mas que la nave de la Basílica de San Pedro; que las cúpulas tenían 160 pies de diámetro, siendo mas anchas que las del Panteon, los Baños de Caracalla, el Duomo de Florencia y las catedrales de San Pedro y San Pablo”. CARRERAS Y GONZÁLEZ, *op. cit.* (nota 471), pp. 5-6. Es preciso tener en cuenta que el proyecto del palacio de 1862 incluía una tercera cúpula central aún mayor. *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 186.

¹¹¹⁹ OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 63-64.

¹¹²⁰ Ibídem, p. 64. Curiosamente, aunque la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 se caracterizó por este carácter colosal, el primer certamen internacional estadounidense buscará en general una mayor sencillez y carácter práctico en sus construcciones en comparación con los celebrados hasta entonces en Europa. Así lo recomendaba la Comisión de Filadelfia que, enviada a Viena en 1873, estudió a fondo el certamen austríaco con vistas a sacar el máximo provecho de cara a la organización de la exposición de Pennsylvania. No era únicamente una cuestión económica, sino también de identidad. MITCHELL, COLLIS, *op. cit.* (nota 490), p. 7 [Texto original: “(...) it is not necessary in order to do so that we should attempt to imitate the grandeur and dazzling beauty of the expositions of the old world, but rather desire to appear for what we really are—a plain, practical and common sense people”].

Así, del palacio de 1862, *The Quarterly Review* critica que, a pesar de la magnitud de las cúpulas –“el *non plus ultra* de la delincuencia arquitectural”–, éstas no sean perceptibles en función de la posición que ocupe el espectador frente a la fachada del edificio; que siendo de cristal, no cumplan su misión estructural y decorativa habituales, además de convertirse en un foco de luz no controlada que deja parte de la nave principal mal iluminada; que el pesado techo que apoya sobre un claristorio continuo, viola todas las leyes de composición; que la amplitud de las bulbosas cúpulas laterales sin equilibrio central, destruyan la escala del conjunto y, así sucesivamente, hasta el punto de que,

“La única cosa que, a parte de la pura caridad, se buscaba, pero no podía encontrarse, era algo que alabar. Del conjunto, los anejos, siendo meros cobertizos, fueron justamente considerados los elementos más satisfactorios (...) El veredicto que simplemente recogemos de la unánime consulta del jurado colectivo de doctos y profanos de la sociedad es –ignorante, presuntuoso, sin gusto, error extravagante”¹¹²¹.

La misma publicación lamentaba que se hubiera despilfarrado tanto dinero en las cúpulas para construir una “abominación odiosa a la vista y sin utilidad para el objeto de la Exposición” que se había convertido en el “*hazmerreir*” de toda Europa¹¹²². Comparándola con el palacio de Westminster, añade que “tan poco tiempo ha llevado a la administración oficial degradar la animosa reputación artística de Inglaterra”. Es decir, fama, confrontación histórica y visualidad van de la mano en la celebración de las exposiciones universales del siglo XIX¹¹²³.

Y así continúa sucediendo en 1867. En esa ocasión, el Palacio de la Exposición Universal de París, va a ser puesto en comparación con otro de los monumentos más emblemáticos de la Antigüedad clásica, el Coliseo de Roma. Su forma similar a la del anfiteatro romano facilitaba el parangón, aunque siempre dejándose bien claro que el *coliseo parisino* superaba con mucho en dimensiones a su *gemelo* italiano, “exagerando aún más sus proporciones”¹¹²⁴ y es que, en definitiva, no se trataba sino de un “Coliseo de hierro, pero Coliseo agrandado”¹¹²⁵.

Y de nuevo ocurre lo mismo en 1873, cuando la Rotonda central del palacio de la industria de la Exposición Universal de Viena será objeto de comparación con las cúpulas más grandes que hasta entonces habían sido construidas a lo largo de la historia (fig. 183). La Rotonda era superior a todas las demás en diámetro sin contar con ningún tirante o soporte intermedio¹¹²⁶. En

¹¹²¹ *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), pp. 187-188.

¹¹²² Con respecto al aspecto financiero, la carrera desmedida hacia la enormidad fue considerada, en ciertos casos, causa del fracaso económico de estos certámenes, como en 1873: “Cabalmente esta enormidad de estension, mérito alegado por la multitud, ha sido uno de los gravísimos defectos de la Exposicion, y ha contribuido no poco á su discutible éxito [*sic*]”. NAVARRO, *op. cit.* (nota 8), p. 156.

¹¹²³ *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 189.

¹¹²⁴ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 337.

¹¹²⁵ *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 6. Por su parte, el comisario estadounidense Elliot C. Cowdin, afirmará que a pesar del parecido que muchos encuentran al palacio de la exposición con el Coliseo, no es ni coliseo ni palacio, al carecer de pretensión de belleza arquitectónica alguna. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 14.

¹¹²⁶ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 17; NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 139.

altura, quedaba por detrás de San Pedro de Roma, San Pablo de Londres y casi igualaba al Capitolio de Washington. Incluso Castro y Serrano la comparará con una enorme plaza de toros cubierta¹¹²⁷. Para el granadino, su dimensión colosal “es un atrevimiento, es un desafío, es un hermosísimo acto de vanidad y de grandeza humana”¹¹²⁸, cuya audacia imposible permite creer en una regeneración moral del ser humano:

“Las antiguas civilizaciones llegaron hasta la pirámide de Egipto y se enterraron debajo: la civilización moderna sopla la Pirámide, produce la Rotonda, y en ella abre cien puertas que conducen á la luz del estudio y de la vida moral. La Rotonda de Viena no es de mampostería. El hombre puede llegar á ser bueno”¹¹²⁹.

En el caso de la de Filadelfia, no sólo la feria en sí ocupaba una mayor superficie que sus antecesoras, sino que el lugar seleccionado para ubicarla, Fairmount Park, podía enorgullecerse de poseer una extensión más de tres veces mayor que la de Central Park, tal y como indicaba la *Stranger's Illustrated Pocket Guide...*, poniendo de manifiesto al mismo tiempo la rivalidad subyacente entre las que fueran las dos capitales más desarrolladas del momento en los Estados Unidos de América y candidatas a organizar el concurso de 1876¹¹³⁰. Durante el certamen, la

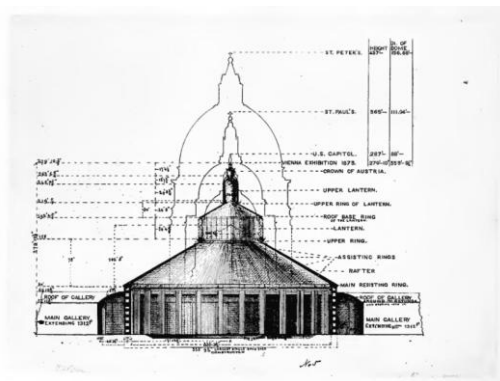


Fig. 183, “Cross section through the rotunda (...) and an outline comparison with the greatest domes of the world, both in height and width”, en J. V. MEIGS, *General Report upon the Exposition at Vienna, 1873*, Washington, Gibson Brothers Printers, 1873, pp. 16-17.

¹¹²⁷ “Nosotros los españoles podemos comprenderla mejor que nadie, porque en imaginándonos la mayor de nuestras plazas de toros cubierta con un techo embudado que remata por un tragaluz central, tenemos completa idea de su tamaño, de su estructura y de su imponente grandeza”. Un CABALLERO ESPAÑOL, *op. cit.* (nota 599), 16 de mayo, p. 302.

¹¹²⁸ *Ibidem*, p. 303.

¹¹²⁹ *Ibidem*. De nuevo se alude a la linealidad del progreso, la comparación como prueba irrefutable de la superioridad de la civilización occidental del momento y la creencia en la consecución de los sueños utópicos gracias a la superación de desafíos técnicos antes considerados irrealizables. De hecho, la comparación con las obras de la antigüedad, además de suponer una equiparación y adelanto técnico que legitima la gloria de la época contemporánea, conlleva una idea de superioridad moral, no ya con relación al carácter benefactor de la exposición universal, sino en cuanto a la finalidad misma de todas y cada una de las grandes empresas modernas que se llevan a lo largo y ancho del planeta –y que en buena parte de las ocasiones aparecen representadas por medio de modelos, maquetas o reconstrucciones en los recintos expositivos, como el del citado túnel del Mont Cenis (1871) en los Alpes, del que Italia edifica una reproducción en Viena 1873, de la que se dice: “La puerta de apertura en piedra es imponente y recuerda por sus masivas dimensiones las colosales construcciones del antiguo Egipto. Sólo que, mientras que las pirámides de los Faraones son monumentos perpetuos de despotismo y egoísmo, la abertura del Mont-Cenis es el brillante testimonio y el mayor triunfo de los esfuerzos combinados de la ciencia y del arte técnico, por el bien de la humanidad”, lo que, además, enlaza de nuevo a las teorías de Saint-Simon. *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 10, 7 de junio de 1873, p. 151.

¹¹³⁰ *Stranger's Illustrated Pocket Guide...*, *op. cit.* (nota 885), p. 55. Los 3160 acres de Fairmount Park dejaban atrás incluso los 2.500 del Prater de Viena o los casi 2.200 del Bois de Boulogne en París. Además, se recomendaba la imponente vista desde George Hill y se hacía hincapié en las delicias del entorno natural como un atractivo turístico que incrementaría el interés de la feria. C. KEYSER,



Fig. 184, Bartholdi's "Liberty"- Hand and Torch, CEDC n° c120025, The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.



Figs. 185, "Emblematical chapter heading", en *Columbus and Columbia, a Pictorial History of the Man and the Nation*, San Luis, Historical Publishing Company, 1892, p. 35; y 186 [dcha.], *The American volunteer (granite statue)*, CEDC n°. c010679, The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.



mayor parte de los expositores de manufacturas, mineralogía y educación y ciencia se reunieron en el Main Building, pabellón de más de 1800 pies de largo y, por consiguiente, más grande que cualquier otro palacio de industria precedente¹¹³¹. Por supuesto, el público podía subir a lo alto y disfrutar de las magníficas vistas que se ofrecían desde las torres, perspectivas a su vez immortalizadas y difundidas por medio de la fotografía¹¹³².

Es preciso añadir que surtidores y estatuas monumentales fluctuaron entre la estética de la enormidad y el simbolismo iconográfico¹¹³³. En el mismo certamen de Filadelfia –además de la fuente de *The Sons of Temperance of Pennsylvania* y el comentado *Columbus Monument*–, un Moisés colosal de 15 pies de altura presidió la *Catholic Total Abstinence Union Fountain* y la comunidad judía levantó el *B'nai B'rit monument* en honor de la libertad religiosa. Al mismo tiempo, los visitantes pudieron subir a lo alto de la antorcha de la estatua de la *Libertad iluminando al mundo*, cuyo brazo fue expuesto durante el certamen antes de ser trasladado a Madison Square en Nueva York (fig. 184). Aunque la escultura de Bartholdi aún no se había completado, ya había alcanzado una enorme popularidad, simbolizando el inicio de una nueva era de hegemonía estadounidense¹¹³⁴. De hecho, con motivo de la exposición colombina de 1893, se convierte en representación alegórica de los Estados Unidos que, a su vez, pasaban a identificarse con la totalidad del continente americano en cuanto epítome del *Nuevo Mundo* (fig. 185). En suma, percepción panorámica, estructura colosal y connotación ideológica aparecían juntas en una misma atracción, como en la *American Volunteer Soldier Statue*,

Fairmount Park and the International Exhibition at Philadelphia, Filadelfia, Claxton, Remsen & Haffelfinger, 1876, pp. 51 y 143.

¹¹³¹ De las numerosas publicaciones sobre los edificios del certamen, baste mencionar entre las oficiales, *International Exhibition, Fairmount Park, Philadelphia, 1876: Acts of Congress, Rules and Regulations, Description of the Buildings*, Filadelfia, 1875, p. 34 y ss.; y entre las turísticas, *The Centennial City: a Condensed History of Philadelphia, and a Complete Guide to the City and Exhibition of 1876*, Nueva York, Chas. A. Coffin, 1876, p. 116 y ss.

¹¹³² The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection, *View from southwest turret of Main Building*, CEDC n°. c011874.

¹¹³³ *Vid. Magee's Illustrated Guide...*, *op. cit.* (nota 187), p. 146 y ss.

¹¹³⁴ En su base se informaba de los detalles de la construcción y se invitaba a tomar parte en la financiación del pedestal mediante suscripciones que iban desde los diez céntimos hasta los cien dólares. R. F. LOONEY, *Old Philadelphia in Early Photographs 1839-1914. 215 Prints from the Collection of the Free Library of Philadelphia*, Nueva York, Dover; The Free Library of Philadelphia, 1976, p. 214.

exhibida por la New England Granite Company of Pennsylvania. Una fotografía del momento muestra a un hombre en su base, subido al pedestal de la escultura (fig. 186). Mientras su altura sirve de escala para evidenciar la monumental magnitud de la obra, el componente patriótico que le es inherente adquiere una dimensión eterna y universal gracias a su reproducción gráfica.

Serían interminables los ejemplos que podrían citarse al respecto. Baste indicar que dentro de esta irrefrenable progresión *bulímica*, la monumentalidad parece alcanzar límites insospechados en la llamada *Ciudad blanca* de la Exposición Universal de Chicago de 1893, de la que las crónicas ensalzaron su “mammoth grandeur”¹¹³⁵; indicándose, incluso, que obligaba al individuo a asimilar nuevos estándares de medida, teniendo el ojo humano que formar insólitas asociaciones comparativas para poder llegar a comprender su magnitud¹¹³⁶.

2.3.3. Ordenación del caos.

En función de todo lo anterior, puede afirmarse que desde la primera exposición universal celebrada en Londres en 1851 queda patente el carácter eminentemente visual de este tipo de concursos internacionales, que intentarán sistemáticamente rebasar la capacidad perceptiva del público por medio de su colosalismo y magnificencia. De hecho, como se ha visto, a partir de dicho certamen las ciudades utópicas del positivismo y el librecambio van a ser concebidas a una escala cada vez mayor, con monumentales edificios abarrotados de productos y profusamente decorados en recintos cada vez más extensos, todo ello con la pretensión última de aturdir y desconcertar a un espectador ofuscado ante los triunfos de la *civilización* occidental. Reiteradamente, los visitantes afirmarían sentirse desorientados y sobrecogidos, impresionados y desbordados ante una cantidad ingente de maquinaria, productos industriales y obras de arte: Adolphe Blanqui confesaba dentro del Palacio de cristal que “cuando se mira este panorama del mundo industrial, la atención se divide en tal medida que hace daño al sentido”¹¹³⁷.

Probablemente víctima de un *síndrome de Stendhal* a la manera de los certámenes decimonónicos, el caso es que el público de la época sucumbía ante una infinitud de maravillas entre las que, más allá de los confines de lo que tradicionalmente se ha definido como expresión artística, se incluían las proezas del genio humano en todas las áreas de producción y creación universal. De este modo, Mariano Carreras y González describía la inabarcable cantidad de objetos acumulados en el palacio de la Exposición Universal de Londres de 1862:

“(…) bajo este gigantesco edificio, en cuya construcción se han empleado 10 millones de ladrillos, 1,000 columnas de hierro, 17,000 cargas de madera, 45,000 pies superficiales de cristal y 4,000 toneladas de hierro, se ostentaban por dó quiera los minerales de toda especie, los mármoles, los metales y las piedras preciosas, los cereales, las legumbres, las frutas, las yerbas, las flores, los aceites, los vinos, los licores, las materias textiles y tintoriales, los cueros, las maderas, las resinas, las confecciones alimenticias, las sustancias químicas usadas en la medicina y las artes, las manufacturas de seda, de algodón, de lana, de hilo, de cáñamo etc.; los muebles, los objetos de ornamentación; los instrumentos de

¹¹³⁵ *The Columbian Exposition Album...*, *op. cit.* (nota 143), s. p.

¹¹³⁶ H. C. BUNNER, “The Making of the White City”, en *Scribner’s Magazine*, vol. XII, nº 4 (octubre de 1892), p. 400.

¹¹³⁷ *Tallis’s History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol II, p. 196.

la guerra, de la música y de la mecánica; los cuadros, los perfumes, las joyas, los grabados, los dibujos, las estatuas, los modelos y los planos de edificios y obras públicas etc. etc., contándose por millones el número de artículos exhibidos y ascendiendo á unos 30,000 los espositores [sic]¹¹³⁸.

Resulta, pues, comprensible que en Londres 1862, el *Cassell's Illustrated Exhibitor...* afirme que “es imposible que en una visita o dos el extraño pueda organizar su mente con calma para el examen cuidadoso de una única sección del edificio” y acto seguido se pregunte,

“¿No es mucho más probable que camine sorprendido y admirado a través de la nave y haga visitas esporádicas una y otra vez a los salones de cada lado, y permanezca un momento ante este mostrador de buen gusto, y ante este hermoso objeto, y luego vuelva otra vez a contemplar la ahora exquisita vista, tachonada con las pruebas del comercio, la riqueza y los refinamientos del mundo?”¹¹³⁹.

Otros, como el español José de Castro y Serrano, afirmaban verse afectados por un “vértigo indefinible” y su “ofuscada fantasía” al recorrer el palacio de la exposición de París 1867:

“Reunidas todas las naciones del mundo en una superficie semicircular, pues su reunion en una superficie plana ocuparía la línea entera del universo; un observador á pie firme, que no balanceándose sobre el puente de un buque, va á revistar en perfecto orden de parada el ingenio, la actividad y el producto de las gentes que constituyen el género humano, poseido quizá de ese vértigo indefinible del ébrio que ignora á punto fijo si es él el que se mueve al rededor del mundo, ó el mundo quien da vueltas al rededor de su ofuscada fantasía [sic]”¹¹⁴⁰.

Justamente en esa misma ocasión Benito Pérez Galdós confesaba que “si he de decir la verdad, la Exposición me mareaba, me aturdí, y siempre salía de allí con dolor de cabeza”¹¹⁴¹. En una tal aglomeración de gentes, mercancías y ruidosas máquinas de toda clase, no es de extrañar que sea necesario establecer un orden que permita al espectador recuperar la conciencia de su propia existencia dentro de la inmensidad de un mundo que resulta espantoso por presentarse inabarcable¹¹⁴². Y es que los fenómenos de la realidad son demasiado complejos

¹¹³⁸ CARRERAS y GONZÁLEZ, *op. cit.* (nota 471), pp. 6-7.

¹¹³⁹ “The foreign half of the building”, *op. cit.* (nota 651), p. 27.

¹¹⁴⁰ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 1. La misma sensación de aturdimiento afectaría a Juan Navarro Reverter siete años más tarde bajo la Rotonda de la Exposición Universal de Viena de 1873, sintiendo con orgullo que aquel era propiamente el espíritu de su tiempo, tan elevado que a veces era difícil discernir si se trataba de ficción o realidad: “Era preciso sentir y arrebatarse en aquella esplosion de vitalidad y de ingénio; era preciso percibir allí los latidos vigorosos del siglo XIX; era preciso respirar aquella, atmósfera candente de grandezas y prodigios; era, preciso impregnar el alma de orgullo ante las producciones del ingénio humano, y recrearla en la contemplacion de las obras mas delicadas del arte de lo bello, y caer embriagado y aturrido en una silla, junto á la fuente central, fuente de las sensaciones, Catánia de aquel Olimpo, para reflexionar si todo aquello era un cuento fantástico de las *Mil y una noches*, ó una verdad tangible y una realidad palpable. Entonces se gozaba de lleno el espectáculo; entonces se completaba una sensacion que, si en el acto embriaga sentida, estremece después recordada [sic]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 413-414. Sus palabras constatan que la impresión del momento era difícil de olvidar y, con ella, el trasfondo ideológico que subyacía a la puesta en escena.

¹¹⁴¹ B. PÉREZ GALDÓS, *Memorias de un desmemoriado*, en GUEREÑA, *op. cit.* (nota 369), p. 42.

¹¹⁴² El escritor estadounidense Henry Morford ironizaba con el aburrimiento que provocaba el examen de los innumerables productos expuestos en la Exposición Universal de París de 1867, lo que provocaba el terror de los visitantes. MORFORD, *op. cit.* (nota 47), pp. 17-18 [Texto original: “I am not among the

como para poder encontrar una única respuesta o solución que explique su naturaleza. La paradoja y la controversia son parte de su propia esencia y, en este caso, el mecanismo de interiorización del mensaje ideológico que es inherente a las ferias mundiales del siglo XIX se lleva a cabo a través de un doble proceso perceptivo que finalmente consigue someter el caos a la razón humana¹¹⁴³. Si en un primer momento el individuo ha sentido su incapacidad para poder comprender un todo múltiple e infinito, la misma exposición se encargará de brindarle la oportunidad de poder apreciar en su conjunto la totalidad, consiguiendo someter a su entendimiento la anarquía primigenia¹¹⁴⁴. Ni que decir tiene que por medio de esta doble y contradictoria operación visual de confusión y orientación, desasosiego y serena contemplación, se inducía al individuo a la asimilación de los principios en los que se basaba la celebración de las exposiciones universales decimonónicas. En el momento en el que se logra conferir una cierta coherencia a la totalidad –como cuando Navarro confesaba entregarse a la reflexión tras dejarse caer sentado “embriagado” y “aturdido”–, se dilucida la controversia y se confiere una explicación al todo, esclarecimiento que mimetiza el espíritu e intencionalidad de las elites organizadoras del certamen. Como había señalado el Barón de Schwarz-Senborn, comisario austríaco en París 1855, comisario general de Austria en Londres 1862 y director general de la Exposición Universal de Viena de 1873¹¹⁴⁵:

“Un gran sabio alemán, el profesor Virchow, hizo una observación muy interesante y muy certera, que podría aplicarse aquí. Dijo que ‘nada que llega a tu cabeza a través de tus ojos se va alguna vez’. Y así digo yo. Las impresiones que obtenemos a través del sentido de la vista afectan al cerebro y cambian nuestras opiniones de la manera más favorable”¹¹⁴⁶.

bored-as bored people are, in connection with the Exposition: quite as thoroughly ennuied as ever men have been with harmless inanity, overgushing tenderness, or *toujours perdrix*. To more than a few (the observant visitor to Paris, of June or July, could read it in their faces), the passage over the Pont de Jena has become a terror, the Grande Porte a horror, and the great building itself a fiendish fascination that could no more be endured than escaped. The labyrinths of products and ameliorations of human labor, instead of becoming clearer to the eye by habit, have simply grown more tangles and confused as the eye grew wearier (...)].

¹¹⁴³ Jonathan Sweet ha resaltado la importancia de la imagen gráfica a la hora de conseguir esta ordenación, no exenta de cierta manipulación representativa: desde 1851, los grabados jugarán con las proporciones de los objetos expuestos, confiriéndoles una mayor o menor presencia –si es que previamente se habían juzgado dignos de ser reproducidos visualmente. SWEET, *op. cit.* (nota 957).

¹¹⁴⁴ De ahí la preocupación que en cada certamen acarreó el adoptar un sistema de clasificación coherente. En este sentido, el pabellón de la Exposición Universal de París de 1867 fue modélico. Elliot C. Cowdin alababa la manera en que el orden había conseguido sobreponerse al caos. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 19 [Texto original: “An arrangement so simple, by which order was brought out of apparent chaos, must inevitably be followed in all future exhibitions of this kind”].

¹¹⁴⁵ El Barón Schwarz-Senborn es un claro ejemplo de cómo las exposiciones universales responden a los intereses de unas élites que se reparten sistemáticamente los cargos de responsabilidad en un complejo entramado social. Sobre el Barón austríaco, que ya había ocupado puestos en los consulados de Austria en París y Londres, *vid. La Ilustración española y americana*, año XVII (1783), nº XV, 16 de abril, p. 227.

¹¹⁴⁶ Las palabras son pronunciadas por Schwarz-Senborn en un encuentro celebrado en Washington, donde el barón desempeñaba el cargo de ministro plenipotenciario de Austria en los Estados Unidos de América desde septiembre de 1874. *Vid. The New York Times*, 15 de septiembre de 1874. Su reflexión sirve además para vincular el componente visual de las Exposiciones Universales con la idea del viaje y la

Idea que tradujo literariamente Guy de Maupassant (1850-1893) al afirmar que:

“¡Ah, misterio! ¿Qué misterio? La mirada... Todo el universo está ahí, puesto que lo que ve puede soñarlo de otra manera. En la mirada vive el universo entero, con todas las cosas y los seres, los bosques y océanos, hombres y bestias, las puestas de sol, las estrellas, las artes, todo, todo lo ve, lo recoge y se lo hace suyo (...) La mirada! ¡Soñadla! ¡La mirada! Bebe de las apariencias para alimentar la imaginación. Bebe el mundo, el color, el movimiento, los libros, los cuadros, lo hermoso y lo feo y con todo ello estructura nuevas ideas (...)”¹¹⁴⁷.

Tal vez por eso Richard Cunningham McCormick (1832-1901), comisario de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, defendía en la Cámara de representantes de los Estados Unidos de América la necesidad de una subvención económica para el certamen definiéndolo como una “demostración ocular”¹¹⁴⁸. Puesto que el concurso permitiría visualizar la superioridad de la nación, bien valía la pena contribuir oficialmente con una inversión que garantizase su triunfo.

Precisamente, el éxito o fracaso de esta estrategia dependerá en última instancia de la capacidad crítica del visitante –y es que como bien aseveraba Ramón Torres Muñoz de Luna (1822-1890), no bastan los ojos del rostro, sino los de la inteligencia¹¹⁴⁹. Sea como fuere, lo que es una necesidad del individuo en su contante búsqueda de la satisfacción de la curiosidad, de ese deseo de conocimiento que se manifiesta a la hora de relacionarse con sus semejantes o cuando recorre y descubre territorios que hasta un determinado momento le eran desconocidos, esto es, el examen y posesión visual a través de la mirada, será explotado una y otra vez por las distintas exposiciones universales decimonónicas¹¹⁵⁰.

Esta premisa va a llevarse al límite en la Exposición Universal de Chicago de 1893, en la que las perspectivas conseguidas desde lo alto de la noria Ferris, el globo cautivo o los pabellones del recinto expositivo se hacían imprescindibles para apreciar las descomunales dimensiones de

elevación del gusto de la población por medio de la acumulación del conocimiento. De hecho, el Barón añade que “(...) el hombre que ha visto muchas cosas, que ha viajado muchísimo, verá sus facultades intelectuales enormemente mejoradas” y, en concreto sobre el gusto del pueblo austríaco, asegura que “(...) especialmente tras la Exposición Universal y el establecimiento de museos y escuelas, ha habido una notable mejora”. Citado en STETSON, *op. cit.* (nota 344), p. x, nota 1. De la misma manera se expresa el cronista español Erosec a propósito de la sección de instrucción y enseñanza del certamen vienés de 1873, haciendo referencia a los nuevos métodos educativos en la escuela y a los principios en los que se basa la constitución de los museos de artes aplicadas: “El material de las escuelas se ha multiplicado por necesidad con este método práctico que obedece al principio mismo de creación de los museos industriales: lo que entra de cierto modo por la vista produce en el ánimo sensación más rápida, y se hace lugar en la memoria de manera más estable [*sic*]”. EROSECA, *op. cit.* (nota 942), p. 760.

¹¹⁴⁷ G. de MAUPASSANT, “Un caso de divorcio” (1886), en *El miedo*, Madrid, Artemisa, 2008, pp. 35-37. En el original “mirada” corresponde a “l’œil”.

¹¹⁴⁸ *The International Exhibition of 1876, Speech of Hon. R. C. McCormick, of Arizona, in the House of Representatives, May 6, 1874*, Washington, Government Printing Office, 1874, p. 10.

¹¹⁴⁹ R. TORRES MUÑOZ de LUNA, *Memoria relativa a la Exposición Universal de Londres*, Madrid, Imprenta nacional, 1863, p. vi.

¹¹⁵⁰ Como señala Abbattista, se permitió a la gente mirar, desde arriba o desde detrás de barreras, lo que y como no había visto nunca antes. ABBATTISTA (ed.), *op. cit.* (nota 7), p. 14.

la *Ciudad Blanca* –colosalismo que, además, reforzaba la idea de superioridad de EE.UU., afirmándose que nunca antes se habían aplicado los principios de la composición, variedad y unidad a tan gran escala:

“Toda esta enormidad, esta complejidad, el infinito detalle se comprenden mejor con una mirada, con una ojeada a vista de pájaro –se comprenden tan bien que nos apartamos de ellos (...) Debido al mero cansancio del esfuerzo de abarcar tanto, cedemos una vez más al deseo del reposo, a la simple grandeza y al sosiego del punto de vista distante. ¿Fueron alguna vez, la composición, el orden, la variedad, la unidad –aquellos principios invocados por el artista en la creación de su lienzo, por el arquitecto en la erección de su edificio –fueron alguna vez estos principios aplicados a tan gigantesca escala?”¹¹⁵¹.

Así pues, por una parte, los organizadores de los concursos internacionales se preocuparán de que la arquitectura de sus palacios y pabellones facilite a los visitantes puntos de vista de conjunto o de que los accidentes geográficos del entorno se publiciten como lugares desde donde obtener vistas panorámicas de todo el recinto, otorgando además concesiones a los emprendedores que impulsasen atracciones populares como el globo cautivo, el ferrocarril elevado, el ascenso a observatorios, torres y miradores, así como las montañas rusas o cualquier otro tipo de entretenimiento que permitiera asociar diversión y percepción visual. Por otra, las guías turísticas, crónicas y libros de viajes indicarán constantemente al público los puntos desde donde conseguir una mejor perspectiva del interior de cada edificio o del espacio comprendido entre los límites de la exposición –lo que no siempre bastará, pues como señalaba Henry Morford acerca de la panorámica disfrutada desde una de las torres del Palacio del Trocadero de la Exposición Universal de París de 1878, “literalmente el ojo dolía con lo que veía; el cerebro vacilaba un poco en aquel maravilloso festín de riqueza, belleza y vida”¹¹⁵². Sea como fuere, ya el *Art Journal Illustrated Catalogue* de 1851 sugería que,

“Desde este extremo del edificio, y desde la galería del órgano aún más especialmente, puede obtenerse el mejor *coup d’œil* de la nave y sus galerías adyacentes”¹¹⁵³.

Uno de los testimonios más sugerentes a este respecto nos lo proporciona Jules Janin, cuando describe la vista del Palacio de cristal desde lo alto:

“(…) continuad, ahora os hace falta subir, por estas escaleras vastas como la gran escalera del Louvre, a los reinos superpuestos a estos reinos, a las naciones superpuestas a estas naciones; el camino es fácil, se trata solamente de subir (...) Y desde estas alturas todo recomienza; y la ronda industrial, interrumpida un instante, retoma, aún más hermosa, el curso desenfrenado de sus triunfos; y más que nunca se diría un cuento fantástico en medio de todas las fuerzas serias y de todas las ironías de la cosa creada o fabricada, hija (“*fille*”) de Dios, niña (“*enfant*”) de los hombres, ciencia, trabajo, incluso azar, ¡porque el azar es aceptado bajo estas bóvedas y cuenta como una obra para aquél que le hace obedecer!... ¡No temáis que yo retome desde estas aturas mi descripción insatisfecha, inagotable! Habría que recomenzar todo y todo reproducir; prefiero, apoyado sobre la ligera balaustrada, seguir con una mirada emocionada y encantada las sombras que pasan, estos hombres y mujeres que admiran lo que nosotros admiramos más tarde: ¡esta nube sobre nuestras cabezas, este universo a nuestros pies! Estas alturas del Palacio de cristal os presentan la parte más brillante de toda la Exposición; merecen ciertamente un viaje a parte; son similares a las montañas elegidas que el viajero mantiene en reserva para los últimos momentos de su estancia. ‘¡La

¹¹⁵¹ SHERBURNE HARDY, *op. cit.* (nota 36), p. 196.

¹¹⁵² MORFORD, *op. cit.* (nota 138), p. 273.

¹¹⁵³ *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. xxv.

llanura es el buen país!’, dicen en su *patois* los buenos campesinos de la Auvernia; aquí, en la Exposición, la montaña es tan buen país como la llanura. –¡Se diría este monte Atlas, desde lo alto del cual el demonio tentador muestra a nuestras miradas deslumbradas los reinos del universo!”¹¹⁵⁴.

Por su parte, también William A. Drew recomendaba el ascenso a la galería del transepto, sentarse en alguno de los espléndidos sofás donde cientos de damas y caballeros reposaban deleitados y aprovechar para disfrutar de la vista del interior del Palacio de cristal¹¹⁵⁵.

Años más tarde, los siguientes certámenes mantendrán la misma tónica. En el caso de los concursos franceses, la *Paris-Exposition* de Edmond Renaudin, daba cuenta del programa que, desde un primer momento, se había seguido para conseguir impactar al espectador. De esta forma, dejaba constancia de la vista de la que disfrutaría el visitante situado al comienzo del puente de Iéna o desde el Trocadero, indicando cada uno de los elementos que compondrían el palacio, los puntos más destacados y el aspecto del edificio¹¹⁵⁶.

Aunque de éste hay quien critica su menor atractivo en comparación con el Crystal Palace y los de las exposiciones de 1855 y 1862, su apariencia se justifica en función del terreno disponible y del carácter funcional de la construcción. Por otra parte, se recalca el hecho de que su disposición elíptica –o mejor, la de un rectángulo con sus dos extremos menores curvos– obliga a que el ojo “huya, por así decirlo a lo largo de las curvas que se borran, y no se vea detenido por ninguna arista, por ningún ángulo”¹¹⁵⁷. En cualquier caso, el debate acerca del aspecto del palacio, vuelve a constituir –al igual que en 1862– una prueba irrefutable de la importancia otorgada al componente estético de la arquitectura expositiva durante la segunda mitad del siglo XIX. Así lo señalaba, precisamente, la Comisión de Filadelfia enviada a la exposición de Viena de 1873 para tomar ideas de cara al inminente concurso de 1876:

“En la ubicación de edificios de este carácter en Europa, se elige siempre un promontorio, cuando puede lograrse, aumentando así el efecto de la estructura y dando una extensa vista desde lo alto”¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁴ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 111.

¹¹⁵⁵ DREW, *op. cit.* (nota 67), p. 335. Asimismo, el impacto visual que provocaba la contemplación del conjunto desde lo alto puede apreciarse a partir de la reproducción gráfica de las vistas generales del recinto a vista de pájaro. En el caso del primer certamen londinense, la *Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition* publicaba un grabado a doble página realizado a partir del boceto de un daguerrotipo, precisamente aquel en cuyo ángulo inferior derecho se destacaban las grandes tinajas de vino españolas junto a otros “imprescindibles” como el Koh-i-Noor o la estatua colosal de la reina Victoria¹¹⁵⁵ (fig. 100).

¹¹⁵⁶ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 341 [Texto original: “(...) il verra apparaître les larges vitraux de la grande galerie. Le tout sera surmonté par une toiture cintrée assez basse que découperont de distance en distance les crêtes des arcs et les clochetons des piliers. Sobrement décorée, cette entrée ne devra présenter que des effets de masse. Il serait inutile d’y rechercher des ornements de détail que l’édifice ne comporte pas. L’aspect du monument ne variera pas sensiblement, quel que soit le point d’où on le voudra regarder. Partout la grande galerie couvrira tout le reste. C’est là le trait distinctif du parti auquel on s’est arrêté”]. Según Morford la vista desde el otro lado del Sena “no era fácil de olvidar”. MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 34 [Texto original: “That is a picture not easily forgotten”].

¹¹⁵⁷ *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 10.

¹¹⁵⁸ MITCHELL, COLLIS, *op. cit.* (nota 490), p. 10.

Sin embargo, el placer del dominio visual del conjunto no se va a limitar a lo que podría considerarse más pintoresco, exótico o hermoso para favorecer el goce de los sentidos del visitante; sino que, tal y como se viene insistiendo, la contemplación de la maquinaria en acción se convierte progresivamente en un recurso de atracción turística cada vez más explotado en el contexto de las grandes exposiciones universales decimonónicas, haciendo de lo que tradicionalmente era ajeno al mundo de la exhibición y del deleite sensorial, uno de los *imprescindibles* de la visita.

En efecto, durante los siglos XVIII y XIX las sesiones de experimentación técnica habían alcanzado un gran éxito de público, especialmente en las sociedades de la pre y plena Revolución industrial en Gran Bretaña y Francia. En este momento, la curiosidad popular no sólo se provocaba por la contemplación estética sino también por la demostración tecnológica, dando lugar al fenómeno de la denominada “tecnología-estética”, de la que Liliane Hilaire-Pérez ha analizado la cultura del artificio en el Londres del setecientos. Pérez ha enfatizado la transición de una cultura visual dominada por el arte, el ornamento y la ilusión óptica, a la de la innovación técnica y la utilidad, sin olvidar la tradicional admiración que hasta entonces siempre había despertado la cualidad del genio creador, su capacidad de invención y la ideación de prodigios sorprendentes¹¹⁵⁹. Es por ello que las *performances* en los palacios de los aristócratas, en espacios públicos como las *coffee-houses* o durante las primeras exposiciones industriales, sientan las bases de una “nueva geografía experimental itinerante” que puede considerarse como el germen de la puesta en escena tecnológica de las exposiciones universales. Además, es preciso tener en cuenta que, en el contexto de estas últimas, se está produciendo la ya aludida transformación de un sistema industrial que deriva de una *economía de producto* hacia la producción *en serie*, convirtiendo a los gigantescos y complejos dispositivos mecánicos en absolutos protagonistas del espectáculo técnico.

Así, en la Exposición Universal de París de 1867, la galería del palacio de la industria dedicada a la exposición de maquinaria presentaba en su punto medio una plataforma que se extendía a lo largo de todo su perímetro, de unos 1.200 metros de longitud. Sus tres metros de ancho se elevaban a una altura de cuatro metros y medio gracias al sustento de una serie de columnas. A la vez que servía para mantener los mecanismos de transmisión que ponían en funcionamiento las máquinas, permitía que los visitantes la recorrieran y disfrutaran de la actividad de los mecanismos a su alrededor, pudiendo “abrazar con la mirada toda una serie de aparatos en movimiento”¹¹⁶⁰. Era pues en esa misma nave dedicada a la mecánica dentro del palacio de la industria –“templo de Prometeo rehabilitado”– donde aguardaban “las sorpresas (...), los asombros y la admiración”¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁹ L. HILAIRE-PÉREZ, “‘Techno-esthétique’ de l’économie Smithienne, valeur et fonctionnalité des objets dans l’Angleterre des Lumières”, en *Revue de Synthèse*, 133 (2012), p. 510 [Texto original: “Une culture technique naît de ces mises en scène, des procédures d’exposition et de démonstration, de l’entrecroisement de multiples dispositifs visuels qui sous-tendent l’économie de marché, densifiant le réseau sémantique de la curiosité et la portant à ses confins, l’utilité et le profit”]. Sobre la construcción simbólica del inventor como héroe y la admiración por la demostración visual de procedimientos técnicos durante la Revolución industrial y las exposiciones universales londinenses, *vid.* C. MacLEOD, *Heroes of Invention. Technology, Liberalism and British Identity, 1750-1914*, Cambridge University Press, 2007.

¹¹⁶⁰ *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 7.

¹¹⁶¹ *Ibidem*, p. 11.

También en la Exposición Universal de Viena de 1873 se ensalzaba el poder “demoníaco” que parecía dirigir el funcionamiento y actividad incesante de las máquinas expuestas, haciendo que el visitante no supiera a dónde dirigir la mirada, teniendo el ojo y el oído en “un estado de excitación continua” a causa de estanques, surtidores y los “gemidos” del vapor que recordaban las conquistas de la humanidad¹¹⁶². Muchos, como la escritora Hildegard Hawthorne, se preguntarían con temor, qué sucedería si esas invenciones adquirieran vida propia convirtiéndose en terribles “*Frankenstein-monsters*”¹¹⁶³.

Por otra parte, la gran Rotonda del certamen vienés imitaba a los palacios de las exposiciones universales que la habían precedido en facilitar al público un punto de vista desde el que dominar tanto el microcosmos expositivo como la ciudad de Viena y el Danubio. En el interior del Palacio de la Industria, ocho de las columnas en las que se apoyaba su anillo, se habían dispuesto en pares para ubicar en el espacio intermedio los ascensores y escaleras que llevaban a una terraza situada en la cornisa interior, y al tejado y linternas al exterior¹¹⁶⁴. Tal y como detallaba el *Moniteur*, esta estructura arquitectónica iba a contar con un ascensor hidráulico similar al montado también por León Édoux (1827-1910) en el palacio de 1867¹¹⁶⁵. El *Journal Illustré* de la exposición describía de la siguiente manera la impresión que provocaba la vista que se podía contemplar desde lo alto, que llegaba a ser –se aseguraba– incluso más instructiva que el examen de los productos exhibidos:

“Una distracción muy a la moda en el Palacio de la Exposición es la que consiste en subir a la galería exterior de la Rotonda, por medio del ascensor hidráulico del ingeniero Édoux. Cada visitante de la Exposición quiere procurarse la vista del maravilloso cuadro que ofrece el panorama a vista de pájaro que se disfruta desde esta altura, y se desciende de allí llevando un recuerdo que no puede olvidarse, que incluso hace superfluo todo estudio del plan de la Exposición, tan impactante es el espectáculo que se acaba de ver y da una idea completa de las maravillas del Prater”¹¹⁶⁶.

¹¹⁶² “Les machines à l’Exposition”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 32, 18 de octubre de 1873, p. 502 [Texto original: “(...) l’attention est saisie aux points les plus différents à la fois. Bref, il n’y a personne qui pourrait se vanter d’avoir quitté la halle aux machines de l’Exposition, autrement que presque étourdi de son effet puissant, et en même temps pénétré du sentiment de la plus haute admiration pour l’esprit humain, qui a crée toutes ces merveilles”].

¹¹⁶³ HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), p. 48.

¹¹⁶⁴ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 17. “Una bella imposta corre encima de las adornadas claves de los arcos, dando campo á una cornisa que sostiene la galería practicable, con barandilla de hierro, desde donde se ve hormiguar la multitud que llena la Rotonda, y poco mas arriba, á los 24 metros del suelo, nace la cubierta de aquel espacio inmenso [*sic*]”. NAVARRO, *op. cit.* (nota 8), p. 140.

¹¹⁶⁵ “A travers l’Exposition”, en *Moniteur de l’Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, 15 de abril de 1873, p. 10. En 1867, un ascensor permitía a los vistantes del Palacio de la Industria ascender desde la galería de máquinas hasta la cubierta del edificio, donde desde una terraza disfrutaban de la vista y se les ofrecía una bebida refrescante. En Viena, el ascensor de León Édoux llevaba hasta la primera galería, desde donde unas escaleras conducían a la gran y a la pequeña linterna situada bajo la corona, respectivamente. *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 13, 28 de junio de 1873, p. 202. Desde el 20 de julio al 30 de septiembre de 1873, 146.000 personas subieron a la Rotonda y desde el 15 de agosto al 15 de octubre, 52.990 alcanzaron la pequeña linterna.

¹¹⁶⁶ *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 31, 11 de octubre de 1873, p. 493.

Curiosamente, del éxito de este ascensor durante la exposición parisina de 1867 había dado cuenta José de Castro y Serrano:

“El ascensor se compone de dos elegantes y sólidos monta-cargas provistos de asientos, en los cuales suben ó bajan las personas como en globo: una plataforma de la que parten dos escaleras que conducen con facilidad á los tejados, sirve de estacion á yentes y vinientes, en aquel extraño viaje de que la novedad constituye el principal atractivo. En la altura se halla establecida una fonda para los que quieran comer en la region de los vientos; y á mas de un hermoso paseo en que caben millares de individuos, se encuentran allí telescopios y lentes de todas clases, para contemplar el sol y la bella perspectiva que desde tan elevado punto ofrecen París y sus alrededores [sic]”¹¹⁶⁷.

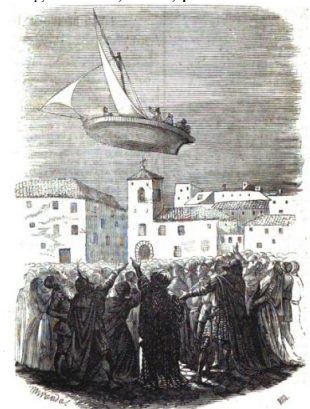
La descripción de Castro y Serrano, interesa especialmente por su referencia a otros dos aspectos que confirman la importancia del componente visual como medio de satisfacción de la curiosidad y el conocimiento en el ámbito de las exposiciones universales: se trata, sin duda, de las vistas aéreas, así como aquellas telescópicas y microscópicas; propias de una sociedad decimonónica occidental que se esfuerza en servirse de la técnica para explorar y ampliar al máximo el campo de la visión en todas direcciones.

2.3.4. Más allá de los límites de la visión humana: de globos cautivos y lentes ópticas.

Durante la Exposición Universal de París de 1900, la atracción del *Cinéorama* pretendió generar entre el público asistente al certamen la ilusión de poder viajar en globo alrededor del mundo, llegando a ofrecer la posibilidad de disfrutar, entre otras experiencias visuales, de una corrida de toros en España, tal y como se representaba en la parte superior derecha del cartel anunciador¹¹⁶⁸ (fig. 187). Este espectáculo rentabilizaba, pues, el deseo de poder volar que el ser humano siempre ha experimentado a lo largo de su historia, fantasía que se ha plasmado continuamente en su producción artística. Baste citar, por la analogía con el fenómeno del globo cautivo y sus implicaciones ideológicas dentro del recinto expositivo, la aventura vivida por los personajes del poema heroico de Bernardo de Balbuena, *El Bernardo* (1624), en la que Malgesí se ofrecía a enseñar a Orimandro desde lo alto el nuevo mundo que el cielo tenía prometido a la monarquía hispánica, tal y como se aprecia en una ilustración de la edición de la obra publicada en Madrid



Figs. 187, Louis GALICE (1864-1935), *La Grande Attraction nouvelle de l'Exposition. Ballon Cinéorama, projections panoramiques animée de Grimoin-Sanson près la Tour Eiffel, 1900*, Litografía en color. Musée Carnavalet, París; y 188 [bajo estas líneas], B. de BALBUENA, *El Bernardo* (1624), Madrid, Gaspar y Roig editores, 1852, p. 204.



¹¹⁶⁷ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 100.

¹¹⁶⁸ Sobre los espectáculos de masas en las exposiciones universales decimonónicas, *vid.* V. R. SCHWARTZ, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1998, p. 149 y ss. Acerca del cineorama, *Ibidem*, p. 171. El cineorama se ha considerado antecedente de la cinematografía en tres dimensiones. El cinematógrafo como forma de entretenimiento y de visualización identitaria comenzará a ganar peso en el contexto de los certámenes internacionales a partir de París 1900. *Vid.* E. MORETTIN, “Universal Exhibitions and the cinema: history and culture”, en *Revista Brasileira de História. São Paulo*, vol. 31, nº 61, 2011, pp. 231-249.



en 1852¹¹⁶⁹ (fig. 188). Así pues, el placer del viaje y el goce de la posesión a través de la mirada, no son nada nuevo en la época de las grandes exposiciones universales del siglo XIX, aunque siguen suponiendo una de sus atracciones más fascinantes.

A este respecto, es preciso señalar que el globo cautivo llegó a ser un elemento omnipresente en casi todas ellas, no sólo en cuanto atracción de feria, sino también como símbolo del universo¹¹⁷⁰. Precisamente, Patricia Mainardi sugiere que Édouard Manet podría haber redondeado su forma en el famoso lienzo *Vue de l'Exposition Universelle de 1867* para asemejarlo al globo terráqueo que, al mismo tiempo, el palacio de Frédéric Le Play desplegaba horizontalmente en el Campo de Marte¹¹⁷¹ (fig. 189). Así pues, si desde las alturas el público podía contemplar el microcosmos expositivo del concurso en toda su extensión, recorriendo a pie el recinto ferial la presencia omnipresente del globo se convertía en metáfora de la esfera terrestre. Dos imágenes distintas desde puntos de vista diferentes que, sin embargo, coinciden en su significación como si de un mismo reflejo especular se tratase¹¹⁷². En este



¹¹⁶⁹ B. de BALBUENA, *El Bernardo* (1624), Madrid, Gaspar y Roig editores, 1852, p. 204.

¹¹⁷⁰ Que la ascensión en globo constituía uno de los entretenimientos populares de mayor aceptación durante la segunda mitad del s. XIX y principios del XX y que en buena medida era asociada a la ciudad de París, se refleja en dramas como *El jardín de los cerezos* (1903) de Antón Chéjov (1860-1904): una de las novedades del viaje de Ania a la capital francesa es, precisamente, la subida en globo. A. CHÉJOV, *La gaviota, Tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 314-315.

¹¹⁷¹ MAINARDI, *op. cit.* (nota 633), p. 148. El globo también se representa en el mencionado *Autorretrato* de Rousseau, *el aduanero*, expuesto en el Salón de los Independientes de 1890.

¹¹⁷² Henry Morford comparaba la impresión de conjunto que se llevaba la mayoría de visitantes de la exposición, con la del viajero que contemplaba una ciudad desplazándose en globo lentamente sobre ella. De esta manera, las metáforas visuales y sus significados se multiplican e identifican mutuamente en el contexto de las grandes exposiciones universales decimonónicas. MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 17. También en el parque de la exposición de Viena de 1873 se pretendió explotar la atracción del globo cautivo, siguiendo un sistema similar al de 1867, ideado por el ingeniero y aeronauta Gabriel Yon, y “teniendo como objetivo ofrecer a los visitantes, al mismo tiempo que la sensación del vacío, las panorámicas a vista de pájaro más interesantes”. *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 12, 21 de junio de 1873, p. 187. Sin embargo, parece que la atracción no pudo ponerse en marcha durante el certamen. Como nota anecdótica, en el número 15 de dicha publicación, se da cuenta de la destrucción de dicho globo a causa de la tormenta de violencia extraordinaria que asoló Viena el 29 de junio de 1873, justo cuando el globo debía hacer su primer vuelo de prueba. El globo, de un valor de 140.000 francos, apareció en Hungría, de donde fue recogido para su reparación y posterior nueva puesta en funcionamiento por el empresario barón Klein. *Ibidem*, nº 15, 12 de julio de 1873, p. 234. Sin embargo, tras ser reparado en París y enviado de vuelta a Viena, la acción del sol provocó que parte del barnizado protector se fundiera en distintos puntos de su superficie, impidiendo que el gas quedara retenido en su interior, lo que obligó a renunciar a su explotación de forma definitiva. *Ibidem*, nº 30, 4 de octubre de 1873, p. 475. La actualidad estuvo marcada por el anuncio del viaje que desde Viena hasta América, vía Asia, se proponía llevar a cabo el americano Wells. *Ibidem*, nº 32, 18 de octubre de 1873, p. 510.

sentido, ya en la primera exposición universal de Londres, alguno de los productos expuestos había rendido homenaje al globo aerostático, como gran innovación que había marcado precisamente el inicio de la tan celebrada *modernidad*, objeto de culto en cada nuevo certamen expositivo. Así pues, en la sección rusa del Palacio de cristal se expuso un reloj cuyo motivo ornamental constituía un tributo conmemorativo a la primera ascensión en este medio de navegación aérea¹¹⁷³ (fig. 190).



De la fascinación de volar y dominar visualmente el entorno constituye un buen ejemplo la ascensión en globo de Sarah Bernhardt y Georges Clairin (1843-1919), “acontecimiento capital de la Exposición Universal de 1878” que ponía de manifiesto, según Émile Bergerat, el deseo de “irse a lo desconocido, cabalgar lo inexplorado, incorporarse al espacio y fundirse en la ondulación de la atmósfera” que sentía Doña Sol –como la propia Bernhardt gustaba llamarse a sí misma–, la cual “gustosamente interpretaría *Hernani* ante las gentes del paraíso, con las estrellas como focos de escenario”. Éste era también el sueño de los grandes poetas, el ideal de las nobles almas, pues “¿hay mayor felicidad que la de creerse pájaro en un sueño?”¹¹⁷⁴ (fig. 191).

Figs. 189 y 190 [página anterior], E. MANET [izqda.], *Vue de l'Exposition Universelle de Paris, 1867*, 1'08 x 1'965m. Najonalgalleriet, Oslo; y “A clock and stand. The design of the clock represents the ascent of the first balloon” [dcha.], en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue... 1851*, Londres, Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1851, vol. III, Foreign States, lámina 196, pp. 1382-1383. Fig. 191[sobre estas líneas], G. CLAIRIN, “Dessin tiré de *Dans les nuages*”, en E. BERGERAT (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, vol. II, p. 94; y fig. 192 [abajo], “Les courses de ballons à Vincennes”, en *Le Panorama. Exposition universelle 1900...*, Paris, Ludovic Baschet, [1900].

Sueño que, además de la sensación de enseñoramiento del espacio circundante, provocaba la ilusión de poder adelantarse al futuro, como bien aseguraba Fernanflor a propósito del certamen barcelonés de 1888:

“Así es que sube mucha gente en globo para ver desde allí á Barcelona, y la montaña, y el mar; y para enseñorearse del espacio, y cazar palomas con la mano y cruzarse el pecho con la banda del arco iris. Los hombres viajarán por el espacio en el siglo XX: anticipémonos a ellos. Esta sola consideración vale la pena de subir en globo”¹¹⁷⁵.

Así pues, no sólo en las exposiciones universales se pudo disfrutar de la atracción del globo cautivo –espectáculo que alcanzaría su cénit en la Exposición Universal de París de 1900: “deporte a la moda” gracias a las carreras del Bois de



¹¹⁷³ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 153), vol. III, Foreign States, p. 1383 [Texto original: “365 Chopin, St. Petersburg, Manufacturer (...) Bronze clock in the style of Louis XVI., ornamented with a group of 33 figures, on a bronze pedestal, about 5 feet high, and 3 ½ feet wide at the base”].

¹¹⁷⁴ E. BERGERAT, “*Dans les nuages*”, en BERGERAT (dir.), *op. cit.* (nota 289), vol. II, pp. 93-94.

¹¹⁷⁵ FERNANFLOR, “Notas de un viajero”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), n° XLIII, 22 de noviembre, p. 306.



Figs . 193, 194, V. NAVLET, *Vue générale générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon*, 3'90 x 7'08m. Musée d'Orsay, París; y detalle del ángulo inferior izquierdo.

Vincennes (fig. 192)–, sino que también los mismos productos y obras de arte en ellas expuestos reprodujeron su imagen, como elemento a medio camino entre el espectáculo, la diversión, lo filosófico y lo emblemático. Además, las vistas obtenidas desde este medio fueron objeto de representación y exhibición pública en distintas secciones expositivas, como la de arquitectura de 1855, donde se pudo contemplar la *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon*, óleo sobre lienzo que aparece fechado y firmado por Victor Navlet (1819-1886) ese mismo año (figs. 193, 194). El cuadro, que pasó de la colección de Napoléon III al Musée du Louvre y de allí al Musée d'Orsay, donde actualmente se conserva, ofrece una panorámica desde los cielos de la capital francesa¹¹⁷⁶.

Sin embargo y como se ha sugerido, las vistas panorámicas y las metáforas cartográficas de los palacios expositivos no estaban exentas de connotaciones ideológicas. En este sentido, cabe destacar que todas las exposiciones fueron generalmente entendidas como representaciones tridimensionales del mapamundi y el poder político en él distribuido. De este modo, al dominar visualmente el microcosmos expositivo –mapa del mundo tridimensional a escala reducida– el público podía imbuirse de la filosofía del *progreso* occidental que impregnaba cada rincón del recinto. Es por este motivo que los concursos internacionales del siglo XIX no olvidaron fomentar una contemplación emocional del conjunto por parte del público asistente, favoreciendo las atracciones y los puntos elevados desde los que disfrutar de un entorno de fuerte carga dogmática. De hecho, según Daniel Canogar, la Torre Eiffel, uno de los símbolos más importantes del fenómeno expositivo decimonónico, centralizaba, simplificaba y otorgaba autoridad a la mirada del occidental¹¹⁷⁷. Y es que desde lo alto de los globos cautivos y miradores estratégicos se podía columbrar tanto la amplitud de los dominios de los imperios europeos en la época de máxima expansión colonial, como comparar por contraste el desarrollo tecnológico de las metrópolis frente a los territorios de ella dependientes. De hecho, esta confrontación se volvió cada vez más explícita. Así en Chicago 1893, la noria Ferris –así denominada en honor de George Washington Gale Ferris Jr. (1859-1896), ingeniero civil de Pittsburg y presidente de la compañía que puso en marcha el proyecto– se concibe especialmente como “rival” de la Torre Eiffel, con unas dimensiones de 250 pies de diámetro, 825 de circunferencia y 30 de ancho, asegurándose que una obra semejante no se había logrado con tanta perfección en tan breve lapso de tiempo durante el siglo XIX. Desde las alturas, la vista de Chicago, la exposición y el Midway Plaisance no tenía rival, y si durante el día era



¹¹⁷⁶ Cfr. *Catalogue des peintures du musée du Louvre*, París, 1972; I. COMPIN, A. ROQUEBERT, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*, París, 1986; I. COMPIN, G. LACABRE, A. ROQUEBERT, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, París, 1990, p. 349.

¹¹⁷⁷ CANOGAR, *op. cit.* (nota 1062), p. 52.

hermosa, durante la noche era “como una visión de cuento de hadas”, alcanzando “el esplendor y magnificencia de las *Mil y una noches*”¹¹⁷⁸.

Curiosamente, a diferencia de Micromégas –ese habitante de la estrella de Sirio que recorría el universo en compañía del secretario de la Academia de Saturno intentando relativizar las diferencias entre las distintas sociedades del cosmos–, dentro del recinto expositivo las divergencias se acentúan y cambia el punto desde el que se dirigen las miradas. Si en el cuento de Voltaire estos dos personajes necesitaban observar la Tierra a través de diamantes, a la manera de microscopios, para poder advertir la pequeñez de nosotros los humanos¹¹⁷⁹; en el contexto de los certámenes decimonónicos, es el individuo occidental, *centro* de todas las cosas, quien recurre a las lentes para poder comprender y advertir la variedad y riqueza de la producción de un universo del que se sentía dueño y que los palacios de las exposiciones universales compendiaban. Así lo demuestra la abundancia de todo tipo de lentes, desde microscopios hasta telescopios de largo alcance, presentes en los concursos internacionales a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX. Incluso distintos tipos de entretenimientos visuales aparecen ya con motivo de la primera Exposición Universal de Londres de 1851, cuando el público se entretenía con la *Lane's Telescopic View of the Interior of the Great Industrial Exhibition* (figs. 195, 196, 197). También en 1862, el deseo de posesión visual sumado al desarrollo técnico de la fotografía había dado lugar a un interés cada vez más creciente por la fotografía microscópica o la fotografía solar, de la que daban prueba los expositores participantes en el certamen celebrado en aquel mismo año¹¹⁸⁰. El propio catálogo oficial de fotografía de dicha exposición, publicitará las imágenes de numerosos anunciantes, expositores en la muestra y especializados en el comercio de microscopios.



Figs. 195-7, *Lane's Telescopic View of the Interior of the Great Industrial Exhibition*, Moody's Lithographic Establishment, 1851.

Asimismo, coincidiendo con el segundo concurso internacional londinense, se daba noticia de las imágenes lunares obtenidas por Warren de La Rue (1815-1889)¹¹⁸¹, discutiéndose en

¹¹⁷⁸ SMITH (ed.), *op. cit.* (nota 218), “The Ferris Wheel”.

¹¹⁷⁹ VOLTAIRE, *Micromégas*, París, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2000, p. 44.

¹¹⁸⁰ *Catalogue of the Photographs exhibited in Class XIV*, Londres, W. Tronnce, s. d., p. iii [Texto original: “Microscopic Photography, i.e., microscopic objects enlarged, is shown by N^{os}. 545, 546, and 548 to 563, whilst N^{os}. 17, 18, 22*, and 927, refer to microscopic photographs, or photographs which require the aid of the microscope to inspect them. Enlargements by the solar camera are represented...”].

¹¹⁸¹ Astrónomo británico famoso por sus fotografías lunares y artículos como “On Celestial Photography”, *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, vol. 18 (1857), p. 54; “Photographs of the Moon”, *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, vol. 18 (1858), p. 257; y “Stereoscopic Photographs of the Moon”, *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, vol. 19 (1858), p. 40.

ciertas publicaciones acerca del grado de realidad de la apariencia que presentaba la luna en sus fotografías estereoscópicas¹¹⁸². Y por citar otro ejemplo, la delegación estadounidense en Viena 1873 demostraba que “las fotografías americanas de objetos microscópicos se están conociendo mejor y apreciando de manera más completa cada año”. Además, “América está ya a la cabeza de la fotografía solar, lunar y espectroscópica (...)”¹¹⁸³. De la misma Exposición Universal de Viena, dirá Erosecá que, “La fotomicrografía alcanza el privilegio de la novedad, principalmente en las colecciones microscópicas de histología animal y vegetal [*sic*]”¹¹⁸⁴.

En consecuencia, la superación de los límites naturales de la visión humana gracias al perfeccionamiento de instrumentos ópticos como telescopios o microscopios, configura un imaginario colectivo poblado de instantáneas y secuencias visuales de carácter fantástico, irreal y misterioso. Su aplicación científica y las aportaciones que se llevan a cabo, por ejemplo, en el campo de la exploración astronómica, va a dejar una profunda impronta en el lenguaje literario y periodístico de la época. Así, no ha de resultar extraño que el corresponsal de los Estados Unidos y cronista de la Exposición Universal de París de 1867, Howard Payson Arnold, describiera la confusión de los trabajos previos a la inauguración del concurso estableciendo símiles tan peculiares como “el del cementerio de Gettysburg después de la batalla, la actual condición del foro romano, o la superficie de la luna vista a través del telescopio de Cambridge”, por cierto, “una mera bagatela en comparación”¹¹⁸⁵. Incluso años antes, en la sorprendente *La casa y el cerebro* de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), la visión microscópica sirve de inspiración para relatar un enigmático caso de mesmerismo:

“Y las burbujas de luz tornaron a elevarse y caer, y en su laberinto desordenado, irregular y turbulento, se mezclaban con la desvaída luz de la luna. Y de esas mismas burbujas, igual que de la cáscara de un huevo, salieron explotando cosas monstruosas y el aire se llenó de ellas; larvas tan mortecinas y repugnantes que no puedo describirlas de ningún modo, solo puedo pedirle al lector que se acuerde del enjambre de vida que el microscopio solar pone ante sus ojos en una gota de agua: cosas transparentes, flexibles, persiguiéndose unas a otras, devorándose unas a otras... Formas que jamás contempló el ojo a simple vista. Igual que sus figuras no tenían simetría, sus movimientos carecían de orden. En sus vagabundeos no había solaz alguno; daban vueltas y me rodeaban, cada vez más densas, rápidas y veloces, bullendo sobre mi cabeza, reptando sobre mi brazo derecho, que tenía extendido en un involuntario reflejo contra los perversos seres”¹¹⁸⁶.

¹¹⁸² “Figure of the Moon and of the Earth”, en *The Cornhill Magazine*, *op. cit.* (nota 440), p. 548 [Texto original: “No one who has seen Mr. Delarue’s beautiful stereoscopes of the full moon (...) can fail to have been struck by the marked and undeniable deviation from the spherical form which the double picture suggests (...) The question which now arises is, how far any such appearances in a stereograph are to be received as evidence of a corresponding reality of conformation in the moon itself?”].

¹¹⁸³ C. A. DOREMUS, “Photography at Vienna and Recent Improvements in Photography”, en THURSTON (ed.), *op. cit.* (nota 414), vol. II, “Science; Education”, pp. 5-6.

¹¹⁸⁴ F. EROSECA, “Correo de Viena, VII”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXX, 8 de agosto, p. 491.

¹¹⁸⁵ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), pp. 259-260.

¹¹⁸⁶ E. BULWER-LYTTON, *La casa y el cerebro, un relato victoriano de fantasmas* (1859), Madrid, Impedimenta, 2013, pp. 54-55.

También podría citarse la imaginativa *El talismán de Pitusilla* de Tom Hood (1835-1874), en la que los súbditos del rey Escopetino contemplan el bautizo de su primogénita desde los rincones más apartados del reino gracias al uso de catalejos y telescopios, escena precisamente ilustrada por Fred Barnard (1846-1896) para la obra¹¹⁸⁷.

Sea como fuere, el punto culminante de esta pasión por la superación de los límites de la visión humana en todas sus dimensiones, se alcanzará en la Exposición Universal de París de 1900, donde el espectáculo estrella del Palais de l'optique será el gran antejo de 60 metros de longitud y 20 toneladas, el más grande hasta la fecha, que permitía observar, precisamente, “la luna a un metro” de distancia¹¹⁸⁸ (fig. 198).



Fig. 198, *Exposition Universelle. Palais de l'optique. La grande lunette de 1900*, Soc. An. Industrie Parisienne, Série C, Musée Carnavalet/ Roger Viollet.

2.4. VISUALIZACIÓN TERRITORIAL, ESTEREOTIPO CULTURAL Y TURISMO.

2.4.1. El mundo daguerrotipado.

Como insinuaba la publicación *London in All Its Glory...* acerca del Palacio de cristal, la contemplación del *continente* de la exposición de 1851 llegaría a rivalizar con la del propio *contenido*. No obstante, por cuanto a éste último respecta, los “ilimitados tesoros” que aquél albergaba tampoco iban a quedar exentos de un relevante papel a la hora de difundir los presupuestos ideológicos del primer certamen londinense. En este sentido, el nombre de España sale a relucir en los *Dickinsons' Comprehensive Pictures...*, haciendo referencia a la formación de las colecciones reales de Madrid, a las que se consideraba como un primer ejemplo de la acumulación de objetos que por aquel entonces podía verse en el Crystal Palace. Además, lo que interesa especialmente en este momento es la capacidad de sugestión que se atribuye a toda una serie de obras *parlantes* que permitirían que quien las contemplase se imbuyera del espíritu de la época que las había concebido, posibilitando, por tanto, el trasladarse con la imaginación al momento y lugar en que fueron realizadas, función comunicativa que, obviamente, será interpretada en consonancia con los intereses de los organizadores del certamen. Así pues, el acopio de bienes en el interior del palacio se va a comparar con la labor de,

“(…) uno de los reyes de España, cuyo gusto por las artes le llevó a gastar inmensas sumas en el embellecimiento del *Museo del Rey* en Madrid, hasta el punto de pasar días enteros en las viejas tiendas de curiosidades de su capital, alegando como motivo para hacerlo el hecho de que consideraba la variada colección que allí iba a encontrar un verdadero ensayo de la vida de las naciones y muchos de los grandes acontecimientos de la historia, siendo un poema más útil y valioso que todos los escritos de un Calderón o un *Lopez de Vega* [*sic*]. La contemplación de una Virgen pintada por Murillo le sumergiría en un mundo ideal poblado con santos; una estatua de Miguel Ángel le llevaría de vuelta a aquellas épocas gloriosas en las que las artes florecieron, puras y no desfiguradas, bajo los Papas; y el esmaltado de una cabeza de la muerte de Benvenuto Cellini le haría recordar el espíritu de *la Renaissance* introduciéndose profanamente en tierra italiana”¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁷ T. HOOD, *El talismán de Pitusilla* (1870), Madrid, Siruela, 1996, pp. 29-30.

¹¹⁸⁸ *Paris exposition 1900...*, *op. cit.* (nota 1007), p. 271.

¹¹⁸⁹ *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851...*, *op. cit.* (nota 69), vol. I, I.

Continuando con la misma crónica, ese valor de “verdadero ensayo de la vida de las naciones y muchos de los grandes acontecimientos de la historia” que se atribuye a las obras de arte y a los objetos curiosos de la más variada procedencia y autoría, va a favorecer en los concursos internacionales la posibilidad de que territorios alejados y desconocidos hasta entonces se vuelvan familiares a un visitante que, al mismo tiempo, puede recorrer visualmente la historia de los pueblos que los habitan. Así, se nos sigue diciendo que,

“Un efecto similar debe haberse producido en la mente de muchos atentos observadores, estando en el Transepto del Palacio de Cristal antes de la llegada de su Majestad. De un vistazo, se podía abrazar la posición industrial del Este, representado por las producciones de India, Persia, Turquía, Egipto y China. En el maravilloso lujo del estilo de vida oriental se podían encontrar los gérmenes del credo Mahometano, tan grato a los sentidos; y en la seria formalidad de las maneras chinas se podían detectar las advertencias de Confucio contra la hilaridad y la diversión; en suma, en todos éstos se podía ver la imagen del pasado desvaneciéndose gradualmente, mientras que en la deslumbrante disposición de las contribuciones de nuestro país, de Francia y de Alemania, se podían leer todas las gloriosas promesas que estas naciones están presentado al mundo de un resplandeciente Futuro. Sobre todo, en este vasto concurso, se podía apreciar la lealtad del pueblo inglés y su amor por la Soberana de su país, un amor que no fue nunca manifestado con más entusiasmo que cuando la entrada de Su Majestad fue saludada por la sublime música de nuestro Himno Nacional”¹¹⁹⁰.

Las obras de arte y productos de la industria se convierten, pues, en portadores de una significación cultural que, sin duda, es en cierto modo innegable. La relación entre las costumbres de un pueblo y su producción material es evidente. Sin embargo, su ubicación en una línea temporal que desde el pasado llega hasta el presente para anunciar un futuro prometedor, responde a los prejuicios e ideas preconcebidas de una sociedad occidental que impone su propia interpretación del *progreso* para afianzar una primacía que de nuevo se identifica con la luz, la del “resplandeciente” porvenir que espera a la humanidad como resultado de su liderazgo. El componente visual de las exposiciones universales se demuestra una vez más crucial a la hora de establecer una categorización entre los distintos colectivos participantes. El público maravillado se desplazaba con la mirada a lo largo y ancho de un universo conformado a su medida, conociendo las costumbres de los pueblos que lo componían, sintiéndose como en casa y reafirmado en la gratificante idea de su indiscutible superioridad. De ahí la trascendencia del sentido humano de la vista y su poder en cuanto agente de orientación espacial, de reconocimiento propio y ajeno, de interpretación de los fenómenos del entorno, y de satisfacción del deseo de conocimiento que conlleva la curiosidad. Es por esto que las imágenes han sido siempre empleadas como uno de los más poderosos medios de comunicación. Su capacidad para la difusión de significados ha sido ampliamente aprovechada, ya sea apelando al intelecto humano o a nuestra propia condición emocional. Por consiguiente, no es de extrañar que mercancías, obras de arte, maquinaria, panoramas y vistas de conjunto, imágenes gráficas, literarias, reconstrucciones y puestas en escena fueran conscientemente generadas en el contexto de las ferias mundiales para difundir universalmente un sueño utópico de *civilización* y *progreso*. La necesidad de posesión visual de lo desconocido que experimenta en sus viajes el turista fue generosamente gratificada en los concursos internacionales del siglo XIX, que no olvidaron en ningún momento estimular la curiosidad del público¹¹⁹¹.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹¹⁹¹ En cualquier caso, no se pretende afirmar que la reacción del espectador responda a un esquema causa-efecto, sino que siempre dependerá de su capacidad crítica, entre otros posibles condicionantes.

Quizás, uno de los testimonios que mejor describe la sensación de traslado espacial y temporal que experimentaba el visitante de la Exposición Universal de Londres dentro del Palacio de cristal es el del comisario del estado de Maine, William A. Drew, quien definía el espectáculo contemplado en el Palacio de cristal como “el mundo daguerrotipado”. Al recorrer las naves y galerías de la muestra, imágenes de *todos* los pueblos y territorios del planeta se sucedían y quedaban impresas en la retina del impresionado espectador¹¹⁹².

En este sentido, la fotografía terminaría por convertirse en protagonista de todos y cada uno de los departamentos de los certámenes internacionales. Si una imagen vale más que mil palabras, bien podría decirse que una fotografía valía más que mil expositores. Más de un cuarto de siglo después de la *Great Exhibition*, en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, la imagen fotográfica era ya un recurso visual omnipresente y, de hecho, como prueba de su importancia creciente en el mundo contemporáneo, se le dedicó por primera vez un pabellón de forma íntegra¹¹⁹³. Además, en cada departamento o palacio del concurso filadelfiano se ilustraron instituciones educativas, hospitales, descubrimientos astronómicos, academias militares, obras públicas, las exploraciones del ártico¹¹⁹⁴, personajes distinguidos, incluso cabezas de mudos y sordomudos interpretando su lenguaje¹¹⁹⁵. Todo ello, a través de la imagen fotográfica que, de esta manera, contribuyó junto con las vistas de paisajes, retratos y monumentos, a recrear un microcosmos altamente mediatizado, que proporcionaba al visitante la ilusión de poseer el mundo ante sus ojos.

2.4.2. Exposiciones Universales, palimpsestos visuales¹¹⁹⁶.

A dicho poder evocador de los objetos y obras de arte expuestos en los recintos de los grandes concursos internacionales decimonónicos, es preciso añadir el poder de multiplicación de su

¹¹⁹² DREW, *op. cit.* (nota 67), pp. 335-336.

¹¹⁹³ Según las crónicas, El *Photograph Exhibition Building*, de estilo renacentista francés, fue erigido gracias al impulso de los fotógrafos estadounidenses, que pagaron un coste de 26.000 dólares por levantar una estructura de hierro, ladrillo y bronce, con cubierta enteramente de vidrio. El interior, de una única planta, estaba dividido por veintiocho pantallas que, junto con los muros del edificio, proporcionaban un espacio expositivo de unos 6.000 m². Precisamente, se destacó este carácter espacioso y aireado del edificio como causa principal de la gran afluencia de espectadores que “a duras penas parecían cansados de examinar la gran variedad de caras y formas, representando todas las naciones y pueblos”. No lejos de allí, se edificó otro pabellón para la *Centennial Photographic Company*, entidad que contaba con los derechos de imagen del certamen. WESTCOTT, *op. cit.* (nota 980), nº 11; “Photography in the Great Exhibition”, en *The Philadelphia Photographer*, vol. XIII, p. 226; M. VIERA de MIGUEL, Una *ventana abierta* al mundo: fotografía, escenografía y turismo en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, en *Exit –Imagen y cultura–*, 2014, 54, “De vacaciones/ On holidays”, pp. 16-20.

¹¹⁹⁴ *Catalogue of the Articles and Objects...*, *op. cit.* (nota 137), p. 52; sobre fotografía, exposiciones universales y expediciones gubernamentales, DEMEULENAERE-DOUYÈRE (ed.), *op. cit.* (nota 17).

¹¹⁹⁵ ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 188.

¹¹⁹⁶ Parte de este texto ha sido publicado en M. VIERA de MIGUEL, “Imagen, símbolo y construcción ideológica: *visualización* de España en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876”, en DIÉGUEZ PATAO (ed.), *op. cit.* (nota 733), vol. II, pp. 107-147.

propagación y efecto a través de los medios de comunicación visual. Y es que la difusión de imágenes y sus muy variadas combinaciones, así como los significados que a ellas se asocian en función de muy distintos intereses o circunstancias, constituye un complejo sistema de comunicación de alcance internacional, capaz de reproducir/sustituir la propia realidad y de condicionar su comprensión por parte del individuo.

De acuerdo con las acepciones del verbo “visualizar” como “formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto” o “imaginar con rasgos visibles algo que no se tiene a la vista”¹¹⁹⁷, podría decirse que es tal el poder de la imagen, ya sea reproducida de forma gráfica o recreada física y mentalmente a partir de reconstrucciones arquitectónicas y descripciones literarias, que permite la *visualización* de ciertas entidades ausentes y/o desconocidas, no sólo en cuanto a su apariencia material se refiere, sino también con respecto a una serie de nociones abstractas a ellas vinculadas y de las que dependerá la interpretación final resultante¹¹⁹⁸.

Este fenómeno, que existe desde el origen de las sociedades humanas, está alcanzando una dimensión insólita en el mundo contemporáneo. Sin embargo, su actual desarrollo tiene en las exposiciones universales decimonónicas uno de sus principales precedentes. En ellas, los modos tradicionales de representación y los nuevos medios de comunicación de masas compartieron protagonismo. Las Bellas Artes, pero también la fotografía, el correo postal, el periodismo¹¹⁹⁹ o el *merchandising* contribuyeron a la difusión internacional de un vasto conjunto de imágenes – gráficas y literarias– que, superponiéndose y complementándose a través de muy diferentes soportes, adquirieron la capacidad de confundir realidad y representación¹²⁰⁰. Sin necesidad de

¹¹⁹⁷ RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (22ª edición).

¹¹⁹⁸ Con motivo de la Exposición Universal de París 1867, Arsène Houssaye situaba a la pintura y a la escultura por encima del resto de las artes, únicamente porque su carácter *visual* les otorgaba la capacidad de comunicar de forma inmediata sin necesidad de “ser un iniciado”, incluso “para llegar a la emoción de lo bello y de lo bueno”. Su *elocuencia* les permitía tener por corte no a unos “elegidos”, como en el caso de la poesía y la música, sino a “todos aquellos que ven”. HOUSSAYE, *op. cit.* (nota 102), p. 91.

¹¹⁹⁹ “Los periódicos ilustrados son, entre otras cosas, una especie de aparato fotográfico, un objetivo infatigable, que donde quiera que hay algo digno de llamar la atención, dirige sus miras y lo reproduce sin mas objeto que satisfacer la curiosidad de los hombres del siglo XIX [*sic*]”. *La Ilustración española y americana*, año XIV (1870), nº 6, 10 de marzo, p. 86.

¹²⁰⁰ La profusión de imágenes en todo tipo de soportes dentro del recinto expositivo –y su gran eficacia– lo prueban las siguientes palabras de Erosecá: “Los expositores sufragan otro gasto no pequeño poniendo al lado del objeto, por miles, prospectos, tarjetas, circulares ó folletos con dibujos, precios y explicaciones en varios idiomas para que los que pasan se los lleven, y entra en esto también el lujo y el arte, viéndose tarjetas de todas formas con cromos, dorados y adornos de mucho costo; pero cuanto mayor es la belleza, tanto más llama la atención del visitante, que recoge uno ó más ejemplares, los lleva á su país, los conserva, ya que el tamaño ni la forma ni la fortaleza de la cartulina consienten aplicación extraña; los enseña á las personas de su conocimiento como objeto curioso y bonito, con lo cual ha conseguido el comerciante colocar un anuncio más permanente, de más circulación y aún más barato que los de los periódicos [*sic*]”. EROSECA, *op. cit.* (nota 847), 16 de septiembre, p. 571. La importancia de la imagen y su dimensión económica también se pone de relieve a través de la cesión de derechos de reproducción que, en numerosas ocasiones, constituyó una fuente primordial de ingresos para los organizadores. A veces, el celo de las autoridades por preservar la originalidad de una idea y proteger las patentes de invención, llegó a hacer complicado el esbozo de un mero boceto sin ser poseedor de una autorización, tal y como señala el estadounidense Joe V. Meigs a propósito de la Exposición Universal de

efectuar un desplazamiento físico, las multitudes que visitaban las exposiciones, que recibían postales o leían crónicas periodísticas del certamen podían *visualizar* cada rincón del planeta¹²⁰¹. Y es que como señalaba José Emilio de Santos,

“(…) una Exposición debía ser un conjunto de objetos que, sin hablar, dicen cómo se forman y educan los pueblos, cómo se alimentan, se visten y se albergan, y cómo se atacan y defienden, circunstancias estas dos últimas que parecen ser las más esenciales de la vida en el siglo XIX [*sic*]”¹²⁰².

Así pues, las imágenes y sus implicaciones de carácter político, económico y cultural determinaron la idea que de los colectivos representados en las ferias decimonónicas pudieron forjarse millones de personas, ya sea de forma activa, recorriendo el propio recinto expositivo, o en cuanto consumidores visuales a distancia, sin abandonar sus respectivos hogares¹²⁰³.

Viena de 1873. MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 58 [Texto original: “The exhibitors, however, imparted so little information that the explorer was tempted to secure a sketch, to act as a reminder for after search; but if he proceeded to make it, scarcely five lines could be drawn before he would be stopped by the zealous police, who are as omnipresent in Austria as the press is in America”].

¹²⁰¹ Hildegarde Hawthorne reconocía sentirse muy lejos de Chicago al recorrer la “Calle del Cairo” de su exposición universal. HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), p. 152 [Texto original: “I am in another world. Chicago, with its many storied buildings, its roaring streets, its whirring cable cars —can there be such a place within less than ten miles of me? Does it exist at all? For me, at any rate, it exists no longer. The memory of it fades out of my mind, and is gone. I am in ancient Egypt, and I listen to catch the whisper of the Nile mingling with the rippling tongue of the Arabs that sounds on every side of me, and with the piping and drumming of the musicians, and the strange grunting of the camels, and the pattering of the donkeys' hoofs on the brick pavement”]. Del mismo modo, Elliot C. Cowdin señalaba a propósito de la Exposición Universal de París de 1867 que no era muy difícil imaginarse a sí mismo en el Cairo o Damasco al observar el Caravasar oriental. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 15.

¹²⁰² NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. xi. Esa es la respuesta que, según José Emilio de Santos, un amigo le proporciona ante la pregunta de qué es una exposición. Sin embargo, más adelante, el propio De Santos reconoce que la visualización de las sociedades humanas a partir de las imágenes generadas en el recinto expositivo puede no responder a la realidad, por ejemplo, con respecto a los artículos de lujo y las grandes inversiones públicas: “(…) me senté en un banco para pensar, aturrido como me hallaba, acerca de la significación de lo que había visto. Negué resueltamente la definición de mi amigo. ¿Es así como se albergan los pueblos? Eso no es verdad; esa es la excepción (...). Si el espejo principal de una casa vale 20.000 duros, y el adorno del primer tramo de la escalera 33.000, ¿cuánta será la renta del dueño de esa casa? ¿cuál será su capital? ¿Y dónde está la nación marítima que pague por cada faro de los que necesite para alumbrar sus costas 120.000 duros? ¿Es esto posible en eso que se llama el promedio de la sociedad? El trabajo natural del hombre ¿llega honradamente a reunir los capitales que se necesitan para eso? [*sic*]”. *Ibidem*, p. xiii.

¹²⁰³ Ovílo y Otero recordaba el papel de jugado por la fotografía en Londres 1862, lo que supuso además un interesante negocio para las compañías fotográficas adjudicatarias de los derechos de imagen del certamen: “Inútil es decir que la fotografía se halla destinada a repetir los efectos de la Exposición para las personas que a ella no asisten, y como esto no puede menos de proporcionar grandes ventajas a la empresa que lo lleva a cabo, la elección de los comisionados ha recaído sobre la compañía estereoscópica de Londres, la cual ha adquirido el derecho exclusivo de tomar las fotografías. Estas no podrán, sin embargo, venderse dentro del edificio, ni tomarse las vistas después de las diez de la mañana [*sic*]”. OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), p. 60. Con respecto a Viena 1873, Erosecá subrayaba el papel de las imágenes fotográficas para conocer con exactitud tanto las características de cada estado participante en el recinto expositivo, como para difundir a escala mundial las peculiaridades del propio certamen: “(…)

La importante repercusión de la imagen generada en las exposiciones universales a la hora de configurar la identidad nacional constituyó, lógicamente, una preocupación gubernamental de carácter prioritario¹²⁰⁴. Los pabellones, las puestas en escena y las actuaciones locales contribuyeron a la construcción de la representación visual y cognitiva de cada colectivo participante en el certamen. Pero también las fotografías, grabados, pinturas, mapas y escenografías de carácter etnográfico fueron dispuestas en la escena internacional de los concursos decimonónicos junto a toda una serie de productos de la agricultura, la minería y la industria que, de forma más o menos directa, contribuyeron a la génesis de una imagen del territorio específico de cada sociedad representada, con las implicaciones ideológicas que todo ello conllevaba en un escenario tan condicionado simbólicamente¹²⁰⁵.

En cualquier caso, no es posible hablar de *representación* en un único sentido, sino que la génesis de la identidad presentó una apariencia múltiple, pudiendo variar en cada certamen o de una exposición a otra en función del contexto político y económico, así como de los contrastados intereses de gobiernos, expositores particulares, cámaras de comercio o de los mismos organizadores del concurso¹²⁰⁶. Aparte de los intereses estratégicos de las grandes

gracias á la fotografía, apénas hay pueblo, áun de los que ocupan los últimos grados en la escala de la civilizacion, que no se halle representado en la Exposicion de Viena por las singularidades que bajo cualquier aspecto ofrezcan interes al estudio del europeo (...) Ahora mismo esparce por el globo exactísima copia de las maravillas concentradas en el Prater, edificios, jardines, estatuas, muebles y joyas; prolonga en los cristales del estereoscopio la realidad con que se ven desde Chicago, como desde Calcuta, las grandes ceremonias, los banquetes y las recepciones, y lleva á domicilio las colecciones artísticas á fuerza de perseverancia y de dinero formadas en los museos [*sic*]”. EROSECA, *op. cit.* (nota 1184), 8 de agosto, p. 490. Pero además de la fotografía, los grabados de las revistas ilustradas y las imágenes generadas por las descripciones que las acompañaban, se convirtieron en sustitutos del viaje real a la exposición. Así lo expresaba el *Moniteur...*, que aseguraba dirigirse a quienes no se podían permitir el desplazarse hasta la capital austríaca, para los que su lectura supondría “una verdadera visita, porque el grabado habla a los ojos, al mismo tiempo que el texto habla al espíritu”. “A nos lecteurs”, en *Moniteur de l'Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, 15 de abril de 1873, p. 2.

¹²⁰⁴ Así se expresa, por ejemplo, en el informe de los comisarios de Nueva Escocia acerca de Londres 1862. Los representantes coloniales consideran que el certamen proporciona una gran ocasión para acabar contra las ideas preconcebidas existentes acerca de su país y, toda vez que celebran la oportunidad que les brinda el concurso, lamentan no haber dispuesto de más tiempo para la preparación de su exhibición. “Report of Nova Scotia Commissioners for International Exhibition, 1862”, *op. cit.* (nota 459), p. 4.

¹²⁰⁵ Con respecto a los procedimientos gráficos, en general, y a la fotografía –“el arte más moderno”–, en particular, Louis-François-Michel-Raymond Wolowski aseguraba que permitía suplir la carencia de productos y objetos en cualquiera de las categorías en que se dividía el sistema de clasificación de las exposiciones universales. WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 12 [Texto original: “Quand on n’a pas réuni en nature les divers éléments nécessaires à cette étude, les procédés graphiques ont fourni le complément désirable; la photographie (...) a puissamment concouru à fournir des indications précieuses sur la condition des populations”]. Pero además, la exactitud de la reproducción gráfica venía a confirmar ideológicamente las tesis de las clases organizadoras de los certámenes universales. Así lo indicaba el mismo Wolowski al observar las fotografías de los trabajadores orientales, por ejemplo. *Ibidem*, p. 17 [Texto original: “La photographie et les figurines naïvement sculptées, traduisent la condition de malheureux ouvriers, vêtus de l’air du temps, auxquels on jette quelques poignées de riz pour pâture”].

¹²⁰⁶ Sobre las cámaras de comercio, cabe citar las disposiciones de la de Nueva York, cuando se trataba de “ejercer cualquier influencia que se posea” para mover a los expositores a “elevar nuestro carácter nacional” en París 1867. *Remarks of Mr. Elliot C. Cowdin...*, *op. cit.* (nota 408), p. 4.

potencias, la trascendencia de las estrategias de comunicación visual resulta evidente en la política de los territorios coloniales, para los que el estímulo de la inmigración y la comercialización de la producción propia era vital. En algunos casos, como en el de la Columbia Británica en 1861, se llegó a distribuir una circular para conseguir la colaboración ciudadana a la hora de indicar al fotógrafo oficial las mejores vistas que representarían al lugar en la Exposición Universal de Londres de 1862, lo que pone de relieve el carácter determinante de los discursos visuales en la época y, por lo tanto, el grado de complejidad que este tipo de acontecimientos podía alcanzar en términos de configuración de la identidad¹²⁰⁷.

En este marco, el caso de España es de particular interés, puesto que su diversidad cultural, su antiguo poderío político venido a menos y el exotismo que los viajeros occidentales habían buscado en ella desde tiempo atrás, generarán un interesante juego de miradas contrapuestas.

2.4.3. Imágenes, territorio e identidad: recursos naturales y artes visuales.

Según Francisco Rodríguez Martínez, el positivismo geográfico de los siglos XIX y XX ha provocado una reacción humanista que se basa en la “geografía de las representaciones”, basada en los aspectos afectivos y emocionales que atañen, por ejemplo, a la interiorización del paisaje. Su precedente más inmediato se encuentra en el Romanticismo, cuando paisaje “exterior” e “interior” se complementan en los trabajos de figuras como Alexander von Humboldt (1769-1859) o Victor Hugo. De ahí que los viajeros extranjeros decimonónicos hayan contribuido a configurar una imagen del paisaje español y, en concreto andaluz, que ha cristalizado hasta nuestros días –aún perceptible en la publicidad turística, por ejemplo. En su afán por encontrar *lo diferente* en España, se consiguió proyectar el estereotipo de un paisaje paradisíaco, montañoso, feraz, de luminosidad, clima y vegetación africanas –lo que a su vez presupone una imagen estereotipada del paisaje africano y contradictoria, según que casos, con la idea de vegetación exuberante. Una idea del paisaje que se adereza con el perfume de los naranjos en flor o la visión de toros bravos en las riberas del Guadalquivir, dando lugar a nuevos imaginarios –como el de las historias que la Alhambra sugiere a Washington Irving–, y, en general, a una “andalucización de España”, de acuerdo con Rodríguez Martínez¹²⁰⁸.

Sin embargo, como se indicará a continuación, éste no será el único paisaje que se asocie con *lo español*, aunque quizá sea el más recurrente y atractivo. Sea como fuere, el resto continuará respondiendo en buena parte al deseo que el exotismo imprime en la fantasía de los visitantes foráneos. Y es que, como señala Francisco Rodríguez Martínez, “los viajeros románticos crean. No recrean (...)”. De ahí que, precisamente, este proceso *creador* continúe cristalizando en los recintos expositivos de los grandes concursos internacionales del siglo XIX.

¹²⁰⁷ W. DRISCOLL GOSSET y J. VERNON SEDDALL, *Industrial Exhibition, Circular respectfully addressed to the inhabitants of British Columbia*, New Westminster, Corporal R. Wolfenden, 1861, p. 19 “[Texto original: “Persons can however greatly aid Mr. C. and save him from much loss of time by selecting points of view prior to his arrival, escorting him to them and assisting in the transport (...)”].

¹²⁰⁸ F. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, “El paisaje de España y Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva geográfica actual”, en <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/rodriguez.pdf>

Muchos son los tipos de imágenes que en estos certámenes ayudaban a la construcción de las representaciones cognitivas de los distintos colectivos participantes. Y, obviamente, entre los múltiples componentes de los imaginarios que de cada sociedad se proyectaron, el paisaje jugará un papel fundamental, en cuanto retrato del territorio del que se hace depender cada identidad.

A este respecto, cada una de las mercancías, objetos, obras de arte, reconstrucciones arquitectónicas, fotografías, maquetas, etc. expuestas, contribuía a proyectar una imagen del marco geográfico que, teniendo mucho de *verdad*, no dejaba de contribuir a generar clichés al respecto, los cuales, a pesar de ser muchas veces visiones estereotipadas, adquirirían una solidez difícil de contrarrestar en la opinión pública. Elocuente es Juan Navarro Reverter cuando, a propósito de la sección sueca en Viena 1873, afirmaba:

“(…) contemplando aquellas producciones y aquellos cuadros, reconstruía mentalmente un país que para mí, hijo del Mediodía, tenía el atractivo de una originalidad, si alguna vez imaginada, nunca tan de cerca vista [*sic*]”¹²⁰⁹.

Así, por ejemplo, la misma exposición de los recursos naturales del país va a contribuir a conformar los imaginarios que acerca del paisaje nacional se generan en el extranjero¹²¹⁰. Es innegable que, en muchos casos, una buena representación podía dar lugar a un mejor conocimiento de la realidad geográfica de los territorios participantes en la exposición que, acaso, pudiera servir de freno a las idealizaciones estereotipadas¹²¹¹. Sin embargo, también era susceptible provocar el efecto contrario.

En general, los recursos naturales autóctonos darán pie a muchos de los cronistas de las exposiciones universales del siglo XIX para ensalzar los territorios en los que tales materias primas eran obtenidas, asociando a ellos una serie de características propias de sus paisajes típicos¹²¹². De esta manera, la selección de los productos representativos de un lugar entre todas sus manifestaciones posibles, estaba creando una imagen prototípica de la topografía nacional, a

¹²⁰⁹ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 386.

¹²¹⁰ A quien no hubiera aún interiorizado una imagen prototípica del paisaje oceánico, Navarro Reverter le remite a los productos enviados a Viena: “Montañas de granito cuyas grises moles oculta la frondosa selva, picos que se levantan audaces hasta besar las lejanas nubes; cráteres que denuncian el origen ígneo de las islas; procesiones de esos erguidos prismas basálticos que parecen columnas del firmamento, quebradas por el génio airado de la muerte; escollos y arrecifes de políperos envueltos en la mugiente espuma de las rizadas olas; verdes praderas salpicadas de alegres cabañas, bosques frondosos y perfumadas laderas, vivos contrastes donde se retrata una Naturaleza caprichosa con sus horrores sublimes y sus embriagadores encantos, desconocidos para el europeo. Recordad, si no, sus rasgos y sus caracteres, muchos de los cuales se adivinan en los fragmentos que al *Prater* ha llevado Oceanía, y que al paso hemos visto al tratar de algunas Metrópolis de Europa [*sic*]”. *Ibidem*, pp. 566-567.

¹²¹¹ En París 1855, por ejemplo, las mencionadas colecciones forestales de la reina de España y de la Escuela de Villaviciosa, dieron la oportunidad de conocer y/o estudiar científicamente muchas de las especies autóctonas. *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. 147.

¹²¹² Cuando Navarro Reverter critica la abstención de muchos expositores españoles que creen que sólo lo notable o las empresas de prestigio deben hacer acto de presencia en los certámenes internacionales, recuerda que hasta “lo más vulgar” permite visualizar un territorio a los ojos del resto del mundo: “Y en una Exposición universal nada es inútil; lo más vulgar retrata mejor un clima, un pueblo, un suelo, una comarca [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 277.

la que se asociaba un patriotismo sensiblero a la hora de describir las aportaciones de cada región geográfica. Léase, por ejemplo, el siguiente párrafo de Mariano Carreras y González, en el que la feracidad del suelo se convierte en una “bendición del Cielo”:

“(…) Se ha perdido ya la fecundidad asombrosa de los llanos de Castilla y de la Mancha, de los valles de Aragon y Valencia, de las colinas y los campos de la Bética? Han brotado acaso del seno de los mares ó han aparecido, como por milagro, en la superficie del continente europeo tierras mas ricas, mas fértiles, mas mimadas por la Naturaleza, que las de esta hermosa y encantada region de la Iberia? No, no, que aun por bendicion del Cielo, sino por nuestro trabajo y nuestra ciencia, es nuestra vegetacion una de las mas vigorosas y lozanas de Europa, y todos los admirables inventos agrícolas de la Inglaterra, todos los discretos cuidados rurales de la Holanda, la Bélgica y la Francia, no han podido ni podrán arrebatarnos este precioso don de la Providencia [sic]”¹²¹³.

Aún más expresivo se mostró Luis Alfonso en Fildelfia 1876, asociando la masiva presencia de recursos agrícolas españoles con la prodigiosa recreación de la riqueza de las tierras españolas, en este caso favorecidas por las deidades de la mitología latina:

“Brillante fué en verdad, nuestra victoria; tan brillante, cual si de súbito hubiesen gozado los americanos de la mágica vision de los campos de nuestra patria; de esos campos, que así como llevan en sus entrañas los veneros metálicos y los líquidos, llevan en su faz el amarillo pálido de las espigas y el amarillo ardiente de las naranjas, el verde sombrío de los algarrobos, el verde plateado de los olivos, el verde esmeralda de las praderas y el verde mar de los cañamos; y tambien la púrpura de las granadas, el rojo de las fresas, la escarlata de las guindas. Vision en la que se sintiera la fresca brisa de las costas, el aire rumoroso de las selvas, y el viento bramador de las montañas; en la que se contemplara á Céres y Flora, asidas amorosamente de las manos, dejando caer sobre abiertos surcos toda clase de simientes y toda calidad de semillas; en la que se vieran madurar las frutas y abrir las flores, y en la que, cual bellissimo panorama, aparecieran las plantas que desean la altura, que apetecen la hondonada, que solicitan el frío, que anhelan el calor, que desean la ribera, que prefieren la roca, que codician la huerta ó que ambicionan el secano [sic]”¹²¹⁴.

Y no sólo se da este fenómeno en el caso hispano: elocuente es Navarro Reverter al describir el paisaje brasileño a partir de las muestras de sus recursos naturales expuestos en 1873:

“El Brasil es la tierra de los colores, del oro y de los diamantes. Los matices mas vivos, las tintas mas arrebatadoras, pintan el plumaje de sus aves. Imagináos bosques vírgenes, con árboles gigantescos, de vejetacion vigorosa, frondosísimas copas y espeso follaje, salpicados de flores sueltas ó reunidas, colgando perezosamente, y todas hermosas, alegres, vivas y variadas; y entre aquellos colores de la vejetacion, arbustos aromáticos y caprichosas enredaderas, aloes y pasifloras, banisterias y aristoloquias, á traves de las cuales levantan su vuelo el amarillo y rojo *tucan*, el hermoso *guranthe engera*, los arrebatadores *colibrís*, trozos de arco iris que vuelan, flores con alas, plumas empapadas en las tintas inimitables del sol poniente; Esta idea formais de la naturaleza brasileña al estudiar sus colecciones de maderas y de aves, que todo el mundo admira [sic]”¹²¹⁵.

En cuanto a las imágenes de España evocadas por los medios extranjeros, el estereotipo del clima va a verse reafirmado mediante la presencia de otra serie de componentes típicos del paisaje expuestos en los concursos internacionales decimonónicos. Así pues, en una

¹²¹³ CARRERAS y GONZÁLEZ, *op. cit.* (nota 471), p. 24.

¹²¹⁴ ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 155.

¹²¹⁵ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 171. Atención a “Imaginaos” y “Esta idea formais”.

competición *universal* que abarca todo género de objetos y mercancías, no podían faltar especímenes naturales como los naranjos españoles, presentes en el invernadero de la Exposición Universal de París de 1867, para el que se habían buscado los ejemplares más raros y peculiares de los lugares más exóticos –de los que España indudablemente formaba parte. La descripción de Henry Morford evidencia la manera en la que la presencia de las plantas típicas de cada lugar, permite *visualizar* y *sentir* su paisaje y condiciones atmosféricas, configurando un estereotipo que, con tener mucho de verdad, termina extrapolándose y cristalizando como propio y exclusivo de un determinado territorio independientemente de su extensión y variedad:

“(…) y las delicadas y ligeras palmeras impulsarán sus graciosas ramas, como si sintieran el templado aire del sur; y los cactus gigantes sugieren las suculentas tierras sudamericanas; y los agaves ofrecen su promesa de floración de cien años; y el naranjo de España y la especia y los gomeros del lejano Oriente están situados amorosamente juntos”¹²¹⁶.

Asimismo, cabe destacar la asociación directa que, a propósito de la anteriormente mencionada sección de vinos españoles en la Exposición Universal de Viena de 1873, el *Journal Illustré* va a establecer entre los destellos de las botellas, el preciado líquido de su interior y el sol meridional; aseveración que se veía reforzada gracias al atractivo grabado que acompañaba el artículo y que constataba el placer visual que se podía experimentar al contemplar las miles de botellas dispuestas de forma piramidal por las distintas regiones españolas dedicadas al cultivo de la vid (fig. 86). Para intensificar aún más la imagen de un paisaje de “viñas doradas por un sol ardiente”, en el artículo se contraponen esta visión con la del revulsivo que supone el consumo de los vinos españoles entre sus importadores británicos, precisamente por estar inmersos en una aureola de nieblas y brumas¹²¹⁷.

Por otra parte, los pabellones, anexos, así como los restaurantes y el resto de establecimientos dedicados a la explotación comercial del ocio de los visitantes –ya fueran promovidos por los organizadores del certamen o por las propias naciones representadas de forma oficial o privada– acostumbraban a reproducir –con más o menos rigor, según el caso– la arquitectura típica del lugar evocado, de modo que también podían considerarse *postales* a gran escala del paisaje local. Así, del chalet suizo de Viena 1873, dirá Navarro Reverter:

“Aun siendo tan conocido el estilo de los *chalets* suizos, adoptados en todo el mundo como construcciones de recreo y adorno, llamaba la atención el del patio de la galería, construido en Interlaken y transportado a Viena. Parecía un pedazo de esos hermosos paisajes del Oberland de Berna, arrancado por arte mágica para dar idea del gusto del país [*sic*]”¹²¹⁸.

¹²¹⁶ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 154.

¹²¹⁷ “Section espagnole. Galerie des vins d’Espagne”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 37, 19 de noviembre de 1873, p. 579 [Texto original: “Dans la section transversale de la galerie de l’agriculture d’Espagne, se trouve une exposition des plus intéressantes: celle des produits si exquis des vignes dorées par un soleil ardent. Là se trouvent des pyramides de bouteilles, au flanc rebondi, à la capsule métallique étincelante, qui renferment les vins de presque toutes les provinces espagnoles (...) Rien de plus réjouissant à l’œil, que ces mille flacons aux formes diverses qui semblent contenir, dans leur prison de verre, un rayon liquide du soleil méridional (...) L’alcool qu’ils renferment lutte assez énergiquement contre les brouillards, qui font à Londres une auréole brumeuse”].

¹²¹⁸ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 345.

Al mismo tiempo, las reconstrucciones topográficas fueron cada vez más frecuentes en las exposiciones universales decimonónicas, como las “notables series de planos en relieve de la topografía egipcia” que se exhibieron en el palacio del virrey de Egipto construido en la Exposición Universal de París de 1867¹²¹⁹. En consecuencia, la producción caleidoscópica de imágenes que las exposiciones universales del siglo XIX promovieron acerca de un determinado territorio, interesa particularmente por sumarse al proceso generador de visiones estereotipadas que la descripción y representación plástica de cada paisaje ha contribuido a generar a lo largo de la historia; favoreciendo así la cristalización de imaginarios colectivos que se han ido perpetuando con el paso del tiempo y que, lejos de poseer un mero carácter superficial, conllevan asociada de forma indefectible toda una serie de connotaciones tanto del espacio en cuestión como de las gentes que lo habitan. Un testimonio a este respecto nos lo ofrece Edmond About cuando critica la decadencia de la pintura italiana que, a su juicio, podía apreciarse en el Palacio de Bellas Artes de 1855. A pesar de todo, las pinturas locales permitían verificar que el paisaje de las distintas regiones de Italia seguía siendo el mismo de siempre y, a su vez, el tipo humano italiano tampoco había perdido la belleza que le caracterizaba. Gracias a la descripción de About queda patente el ideal paisajístico y humano que se asocia con el *país del arte*: no es de extrañar, pues, que sus museos atesoren las obras maestras que la belleza del paisaje y de la población autóctona han inspirado a los grandes artistas:

“Sin embargo el sol de Florencia no ha palidecido en absoluto, el golfo de Nápoles es siempre tan azul, la llanura de Roma tan sublime de tristeza y abandono; las palmeras de Terracina y los robles verdes de Laricia no han degenerado un ápice; el tipo italiano no ha perdido nada de su amplia y vigorosa belleza, y los museos cargados de maravillas permiten siempre la imitación de los artistas Rafael y Salvator, Miguel Ángel y Tiziano”¹²²⁰.

Descripciones literarias como la anterior, inspirada a su vez por las obras de arte presentes en los certámenes universales decimonónicos, contribuyeron a configurar la imagen idealizada de paisajes como el del sur de Europa, especialmente el italiano, que terminará convirtiéndose en un cliché aplicable en muy diferentes contextos. No obstante, el estereotipo nacional también influye sobre la percepción de la naturaleza, de manera que el paisaje de dicho *país del arte* no podía conocer rival, siendo más hermoso, por ejemplo, que el del levante español, aunque en ambos casos se tratase de un paisaje mediterráneo. Cuando el valenciano Navarro Reverter describía el panorama que podía contemplar desde el tren en su viaje hacia Viena en 1873, lamentaba que la campiña española careciese de un mayor reconocimiento internacional, al mismo tiempo que trataba de dotarle de una dimensión simbólica que amalgamaba historia nacional y mitología clásica:

“Vuela el tren, y á su paso brotan panoramas, por ser de España, poco alabados, pero bellos como la naturaleza toda de la region mediterránea. Allí se ve, en ruinas, el poderío de Almenara y su fortaleza; allí sus fértiles campos, un dia ensangrentados por empeñada lid entre los comuneros de Valencia y las huestes del egrégio duque de Segorbe; allí el pomposo algarrobo y el poético naranjo en frondosos bosques que visten llano y montaña, y convierten la dilatada costa en jardin de las Hespérides [sic]”¹²²¹.

¹²¹⁹ SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 45.

¹²²⁰ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), pp. 58-59.

¹²²¹ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 8-9. Lo que no quiere decir que Navarro no sucumba ante una idealización del paisaje italiano en que la naturaleza se asocia íntimamente con la historia, el arte y el sentido de *lo bello*: “Al pisar por vez primera el suelo de Italia, se experimenta una

A este respecto, cabe destacar que el paisaje español, lejos de ser reconocido en sus múltiples variantes, va a ser estereotipado en un doble sentido: o bien proyectando la imagen de una España soleada, exuberante y paradisíaca –que suele acompañar a una visión idealizada de *lo andaluz* o de la región mediterránea–, o bien enfatizando el carácter yermo, abrasado y desolado de un país mísero y pobre –más propio de la austera Castilla asociada al poder sombrío de los Austrias, o de la región manchega de Don Quijote. Por lo general, la vertiente cantábrica, cuando es tenida en cuenta, suele ser como un espacio de transición que los viajeros consideran último estertor de la pródiga naturaleza que caracteriza a Europa antes de adentrarse en el continente *africano*. En realidad, esta divergencia paisajística inherente al concepto de *lo español*, no hace sino responder una vez más al capricho del deseo de lo exótico que mueve al *centro* de la civilización y que se debate alternativamente entre una España *negra* y otra voluptuosa; una España católica y conquistadora y otra oriental –y a este respecto no hay que olvidar que Victor Hugo indicaba que “los países del sol pertenecen todos a Oriente”¹²²². En el fondo, tal y como señalaba Ramiro de Maeztu (1875-1936) en 1903 a propósito de las modas pictóricas que se imponían desde la capital francesa,

“(…) los pueblos son... como París quiere que sean. Cuando era aún vigoroso el sensualismo parisiense, España tenía que ser el país del cielo azul, las flores, las manolas, los toreros refinados y el amor. El sensualismo ha degenerado en agotamiento (...) necesita de platos fuertes –toda decadencia se enamora de la brutalidad–. Y hoy España es bárbara, porque así lo exige el paladar francés”¹²²³.

Sea como fuere, durante la inauguración de la primera Exposición Universal de Londres, celebrada el primero de mayo de 1851, se dirá que el sol brilló sustituyendo la habitual capa de niebla que cubre la capital británica “por la brillantez de un cielo italiano”¹²²⁴. Esta asociación, bastante frecuente por lo demás y sin una significación relevante a priori en el contexto que nos ocupa, obtiene una mayor importancia cuando el paisaje adquiere una vinculación directa con la valoración que se hace de la representación de un territorio en el interior del recinto expositivo. Así por ejemplo, esa misma publicación que alababa el cielo italiano de un bonito día londinense, recurre de nuevo a la rica variedad de los paisajes mediterráneos con una finalidad que trasciende lo meramente descriptivo. En esta ocasión, se asegura que la escasa cantidad de

sensación inesplicable. ¿Quién no ha deseado ver á Italia? Es el sueño perpétuo de toda alma capaz de sentir lo bello. Ver su cielo limpio y puro como la mirada de una vírgen; pisar su suelo, maravilla de la vejetacion, aspirar sus brisas mas perfumadas que el aliento de un ángel, estasiarse ante sus monumentos, admirar su estatuaria, estremecerse con sus recuerdos, gozar con sus glorias, leer en las negras piedras de sus ruinas la historia de un poderío sin ejemplo, sentir las palpitations de una nacion que derramó en perpétuas oleadas vida para el mundo; todo esto arrebata, conmueve, arranca el alma de las miserias de la realidad para trasportarla á la region dichosa del ensueño [*sic*”]. *Ibíd.*, pp. 33-34.

¹²²² SIMONIN, *op. cit.* (nota 397), p. 483 [Texto original: “Victor Hugo, dans ses *Orientales*, dit que les pays du soleil appartiennent tous à l'Orient. Pour lui, le sud de l'Espagne, Maroc, Alger, Tunis, la Sicile, c'est l'Orient, aussi bien que l'Égypte, l'Arabie, la Grèce, la Perse, la Turquie. Les directeurs de l'Exposition universelle ont fait mieux : ils ont ajouté à la Perse, à Tunis, au Maroc, Annam et Siam”].

¹²²³ R. de MAEZTU, “La nueva pintura española en París y Bilbao (Zuloaga, Losada, Iturrino, Uranga, Regoyos, Guiard)”, en *La Lectura*, año III (1903), vol. II, pp. 14-15; citado en G. PIQUER VINIEGRA, *El Greco en la obra de Evaristo Valle*, Somió-Gijón, Fundación Museo Evaristo Valle, 2014, p. 14.

¹²²⁴ *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851...*, *op. cit.* (nota 69), vol. I, I.

productos presentes en la sección rusa debía resultar al viajero que ha conocido la diversidad de los paisajes del sur de Europa “tan estéril y poco atractiva como la estepa siberiana”. De esta forma, se establece una relación directa entre Rusia, un tipo de paisaje y lo que durante un tiempo se considera como el departamento “menos atrayente” del Palacio de cristal¹²²⁵.

En este sentido, las imágenes estereotipadas de los paisajes nacionales arraigan con tanta fuerza en el imaginario colectivo que, a veces, cuesta reconocer que un determinado lugar pueda presentar un aspecto diferente del que se ha interiorizado. Así lo demuestra Edmond About, cuando describe uno de los cuadros presentados por Ignacio Merino a la Exposición Universal de París de 1855. Se trata de la *Parada de los Indios peruanos*, “una pintura curiosa, cuyo tema es francamente exótico”. La descripción geográfica, de los nativos y de sus costumbres, no dejaba de tener el aliciente de un viaje soñado, aunque no se correspondiera con la imagen idealizada que el escritor poseía de antemano:

“(…) este paisaje tan salvaje como los habitantes, este cielo gris, jaspeado con largas bandas oscuras y bien diferente del cielo peruano que hemos soñado, tantos detalles estudiados con esmero y plasmados con una cierta firmeza, dan al cuadro el interés de un buen capítulo de viaje”¹²²⁶.

Además, la presencia de la pintura paisajística en las secciones o palacios de Bellas Artes de los certámenes universales del siglo XIX se hace eco de la polémica generada acerca de la posible repercusión del clima en el temperamento de los miembros de un determinado colectivo y sus manifestaciones culturales¹²²⁷. En ocasiones, el paisaje ha supuesto un importante objeto

¹²²⁵ Ibidem, vol. I, III “Russia” [Texto original: “From the opening of the Exhibition until the middle of June 1851, the Russian Department was the most unattractive on the Foreign side of the building. To the visitor who had recently left the gorgeous Sevres court, or had just returned to the Nave after contemplating the masterpieces of the Milanese Sculptors, the scantily filled area allotted to Russia seemed as barren and uninviting as the wastes of Siberia must appear to the traveller who has been dwelling amid the richly varied landscapes of Southern Europe”].

¹²²⁶ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), pp. 64-65.

¹²²⁷ Certámenes como la Exposición Universal de Viena de 1873 permitirán encontrar insólitas asociaciones entre el buen tiempo y la inteligencia. Castro y Serrano llegará a afirmar acerca de los austríacos que: “(…) estas gentes no son ni con mucho tan listas como nosotros. Mientras sus asuntos se han tratado en familia, de norte á norte que dijéramos, la cosa ha podido permanecer callada; pero en cuanto han convocado para una de sus capitales á las gentes de todo el universo, todo el universo se ha persuadido de que el sol alumbraba con más fuerza desde un cielo azul, que por entre un capote de nubes. —Los alemanes tardan literalmente mucho tiempo desde que oyen hasta que comprenden, y desde que comprenden hasta que discurren: parece que el que tiene el entendimiento está detrás del que tiene el oído; y aún de algunos puede decirse, que el entendimiento lo tienen en su casa; porque nunca responden á una objeción hasta el día siguiente [*sic*]”. Un CABALLERO ESPAÑOL, “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXII, 8 de junio, pp. 350-351. No obstante, Castro reconoce el adelanto de los territorios de la Europa central y, precisamente por eso, destaca “ese contrasentido por cuyos opuestos polos caminan la torpeza visible de la inteligencia, y la lucidez innegable del pensamiento”. En cualquier caso, sentencia que “No sin razón el gran geógrafo dispuso que la tierra tuviese puntos cardinales de diversa temperatura moral y física [*sic*]”. De hecho, Castro continúa asegurando que “Con motivo de la Exposición de este año, la raza latina puede tranquilizarse no poco en presencia de las cualidades visibles de la germánica. Esa superioridad científica que avasalla hoy al mundo; esos poderosos é invencibles ejércitos que amedrentan á Europa; esa cohesión de pueblos cuyos intereses son comunes y que en un día dado podrían absorber á sus antiguos rivales, encontrarán siempre en el camino del mediodía una barrera inexpugnable, que no tiene reductos ni

de debate artístico, discutiéndose su posible influencia en el carácter de un pueblo¹²²⁸ y, por consiguiente, en las características plásticas de sus obras. Así pues, además de constituir un elemento de identificación emocional entre los integrantes de una determinada colectividad y el territorio que habitan, el paisaje condicionaría la idiosincrasia cultural de las distintas sociedades humanas, cuya identidad se revelaría en parte por medio de su producción artística – y no exclusivamente a través de la mera reproducción de los paisajes que habitan sino que, independientemente del asunto, el determinismo geográfico quedaría patente en el mismo estilo de la obra.

En este sentido, a propósito de la sección británica en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de París de 1855, Henri Moulin llega a citar entre las causas de la “inferioridad” de la pintura en Inglaterra, “el cielo brumoso de las márgenes del Támesis”, puesto que nadie podría negar, en su opinión, que “el clima ejerce una gran influencia sobre el estilo y el colorido”¹²²⁹. Por supuesto, Moulin continuará añadiendo otras razones para justificar la idea de que el arte pictórico en Gran Bretaña carece del mismo valor que en Francia, como su religión protestante, la falta de apoyo estatal a la gran pintura y el gusto de la aristocracia inglesa por el *género*, además del carácter práctico que atribuye al pueblo inglés.

No obstante, está claro que todo depende del cristal con que se mire y, frente el parecer de Moulin, otros van a asociar el protestantismo con una capacidad emotiva y de pensamiento que sitúa a la pintura británica por encima de los convencionalismos del arte sacro; este hecho repercutiría en la mayor intensidad de sentimiento que se atribuye al *género* y a la pintura de paisaje de las islas, hasta el punto de que “en ningún cuadro extranjero hay olas como las de Stanfield, ni distancias como las de Turner. En los cielos de cualquier distinguido pintor de paisaje extranjero hay apenas variedad de nubes (...)”¹²³⁰.

Provoque una mayor o menor inspiración cierto tipo de paisaje, las anteriores opiniones se mantienen dentro del mismo parámetro que asocia una concepción estereotipada y monolítica de la orografía y climatología de un determinado territorio con una determinada sensibilidad artística¹²³¹. Sin embargo, en ciertas ocasiones, la idea de la reciprocidad directa existente entre

cañones, pero que tiene una cosa que vale más que ellos, la fuerza de la sangre. Si Napoleon I fué vencido en Rusia por el hielo, también lo fué en España por el sol; y el sol es una magnífica pólvora que no han inventado ciertamente los alemanes [*sic*]”. *Ibíd.*, p. 351.

¹²²⁸ Al comenzar su análisis de la sección holandesa en el certamen vienés de 1873, Navarro Reverter asegura que “Acaso en ningún país tiene caracteres externos tan marcados la influencia indudable del clima sobre el habitante. Un suelo implacablemente llano, apenas surcado por leve arruga terrestre; una atmósfera húmeda, denso aliento de invasores mares difícilmente contenidos por los multiplicados diques; arenas y aluviones, cieno y pantanos, lagos y canales; todo ello influye para hacer del holandés un sér grave en el juicio, tardío en la elaboración de las ideas, flemático por naturaleza, lento y trabajoso por hábito, pero constante hasta la terquedad, por lo mismo que es poco sensible á las ardientes impresiones de la pasión [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 371.

¹²²⁹ MOULIN, *op. cit.* (nota 361), p. 47.

¹²³⁰ Así se indica en un artículo del *Saturday Review* reproducido en “The Picture Galleries” en *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 3.

¹²³¹ El pintor estadounidense Francis David Millet aseguraba en su crónica de la Exposición Universal de Viena de 1873 que en los países cálidos, la vida se desarrolla en el exterior y los lazos familiares son

paisaje y color va a dar lugar a sorpresas inesperadas, como sucede en el mencionado texto, cuando la cuádruple asociación –clima soleado, buen humor, España y Andalucía¹²³²– no parezca verse reflejada en el lienzo de Antonio Gisbert, *La ejecución de los comuneros* (fig. 199):

“Cualquiera que pase de la galería inglesa a las extranjeras debe apreciar una cierta disminución de color y brillo (...) Esto es curioso en un sentido, porque los países donde más hemos echado en falta este color, son precisamente aquéllos donde habitualmente se llevan los colores más brillantes y donde estamos acostumbrados a pensar que un cielo y sol sureños sugieren instintivamente una alegría y audacia de colorido en el vestir. Hay, por ejemplo, un cuadro español de gran mérito, ‘La ejecución de Padilla por *Guisbert*’ [sic] (1949), que representa una escena de la historia española y en el que el color parece haber sido tomado prestado de la latitud de las islas Orkney, y no de Andalucía. Un cuadro inglés está iluminado de una forma que los lienzos extranjeros apenas nunca intentan igualar (...)”¹²³³.

Y, por citar otro testimonio, en este caso de un español, conviene tener en cuenta las consideraciones de Daniel Cortázar y Larrubia con respecto a la pintura española exhibida en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, en su opinión, dominada por la representación de la muerte, y cuyos paisajes parecían más propios de los Países Bajos – tal vez porque su autor era Carlos de Haes, aunque sus obras se inspirasen en los alrededores de Madrid (fig. 200) y los Pirineos¹²³⁴:

“No era, pues, extraño que los norte-americanos que acudían a contemplar nuestros cuadros, preguntasen si era verdad que en España la vida es alegre, el pueblo decididor y divertido, nuestro sol brillante y nuestro cielo puro cual ninguno, pues hasta los paisajes que fueron a Filadelfia, más parecían retratos de la naturaleza en Holanda que representación de ideas inspiradas en la península ibérica”¹²³⁵.



Fig. 199. A. GISBERT, *Ejecución de los Comuneros de Castilla*, 1860, óleo sobre lienzo, 255x365 cm. Palacio de las Cortes, Madrid.



Fig. 200. C. de HAES, *Cercanías de Madrid*, h. 1873, óleo sobre lienzo, 220 x 170 cm. Museo nacional del Prado (en depósito en la Universidad de Santiago de Compostela, La Coruña).

débiles, de ahí que los pintores busquen los temas de sus composiciones en la imaginación; al contrario, el clima riguroso obliga a permanecer en el domicilio, dando lugar a la representación de interiores y escenas familiares. MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 173.

¹²³² Reverter sentencia: “El clima, el suelo y el hombre están ligados por una ecuación, cuya X es la raza [sic]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 119.

¹²³³ “The Picture Galleries” en *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 1.

¹²³⁴ *Official Catalogue, Completed in one volume...*, *op. cit.* (nota 205), p. 125 [Texto original: “41a Häes, D. Carlos, Madrid, Suburbs of Madrid. Artist. 41b Häes, D. Carlos, Madrid, Reminiscences of the Pyrenees. Artist” (sic)]. Carlos de Haes estaba representado en el salón español del Memorial Hall; en el Anexo, otros pintores catalanes exponían sus cuadros de paisaje: Cayetano Benavent, Juan Rabada y Vallve, Modesto Urgell o Francisco Torrescasaña [sic]. *Ibidem*, pp. 127-128.

¹²³⁵ CORTÁZAR y LARRUBIA, *op. cit.* (nota 92), pp. 343-344.

Sin embargo, tal vez el ejemplo más representativo en este sentido lo proporcionen las opiniones vertidas por la crítica internacional con respecto a la sección de pintura española en la Exposición Universal de París de 1878, de la que se hablará más adelante con detalle. La presencia de algunas de las obras de Mariano Fortuny (1838-1974) y Raimundo de Madrazo (1841-1920), entre otros, supuso un innegable triunfo de cualidades plásticas como el color y la luminosidad, lo que provocó las previsibles comparaciones entre luz, cromatismo, paisaje y cultura. Así, según el italiano, Tullo Massarani, España, “apenas despierta de una larga y penosa pesadilla”, “acababa de frotarse los ojos abandonando en las sombras profundas del olvido a los fantasmas encapuchados de la Santa Hermandad” y “embriagándose de luz y perfumes entre los naranjos en flor y las blancas magnolias”, volvía, “semejante a una hermosa relapsa andaluza, a sus primeros amores moriscos”¹²³⁶. También Clovis Lamarre (1836-1899) y Luicien Louis-Lande (1847-1880), profesores del Collège Sainte-Barbe de París, insistían en que la claridad de las pinturas españolas contrastaba enormemente con la tonalidad grisácea predominante en el resto de salas de la exposición. De este modo “los españoles han sabido mejor que nadie entender su brillante país (...) han abierto una puerta del lado del sol, su exposición en conjunto forma una mancha luminosa”¹²³⁷.

Es, pues, innegable que durante el siglo XIX la pintura jugó un importante papel testimonial, de gran valor para la difusión internacional de la fisonomía de territorios geográficamente alejados y del carácter de sus nativos. Las exposiciones universales, favoreciendo la reunión de cuadros de muy diversa procedencia en un único punto del planeta, condicionaron la *visualización* de territorios e identidades, dando lugar a la formación y apuntalamiento de nuevos estereotipos en función del sesgo dado a la representación por los artistas y de la interpretación llevada a cabo por parte de la crítica y de los espectadores. Si ya antes se mencionaba a Edmond About y la manera en la que la pintura del peruano Merino parecía contradecir sus expectativas, también resulta significativa la confianza del francés en que la pintura procedente de esa joven nación contribuyera a partir de entonces a completar la idea que de su realidad geográfica y poblacional se tenía en Francia:

“Los cuadros de los señores Merino y Laso son un excelente comienzo de una nación aún novicia. Puede ser que un día, gracias al talento de los pintores peruanos, conozcamos por nuestros ojos, las bellezas de su país y las costumbres de sus habitantes”¹²³⁸.

En este sentido, las obras de arte se convierten en una especie de *postales* turísticas que difunden la imagen de un determinado lugar en el recinto expositivo. Las guías de las exposiciones universales proporcionan con sus descripciones numerosos ejemplos al respecto, como *The Popular Guide...* cuando afirma que los cuadros expuestos por Noruega y Suecia en el palacio de la Exposición Universal de Londres de 1862 “servirán para transmitir al visitante una noción del país y el campesinado”¹²³⁹. Sin embargo, no sólo las grandes obras artísticas

¹²³⁶ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 256 y 257.

¹²³⁷ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 176 y 177.

¹²³⁸ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 65.

¹²³⁹ Mc DERMOTT, *op. cit.* (nota 389), p. 206 [Texto original: “Norwegian Peasants playing Cards (...) Landscape (...) Pine Forest (...) Sunday Afternoon (...) Interior of Swedish Farmhouses (...) of a Norwegian Cottage (...) and a Fisherman’s Hut in Laplans (...) will serve to convey to the visitor a notion of the country and the peasantry of Norway and Sweden”].

permitían reconstruir en la imaginación los paisajes de territorios alejados, sino que cualquier tipo de vista fotográfica o boceto contribuía a ello, como también es el caso de las acuarelas enviadas por *amateurs* desde las colonias a esa misma exposición de 1862¹²⁴⁰. Asimismo, las vistas fotográficas de monumentos contribuían en gran medida a consolidar la identidad nacional, de ahí el interés de las autoridades locales por incitar a sus habitantes a enviar álbumes con las imágenes de los que se consideraban sus edificios y lugares más significativos¹²⁴¹.

Por cuanto respecta al arte español o de temática hispana, como no podía ser menos, las pinturas de género paisajístico también se convierten en *postales* pictóricas de España, transmitiendo al público la imagen de un país climatológicamente favorecido en el que siempre parece lucir el sol. A este respecto, son especialmente significativas las descripciones que Gautier lleva a cabo de las obras expuestas en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición de París de 1855, puesto que nos proporcionan otra interesante herramienta de *visualización* del paisaje español, sirviendo de complemento a los propios lienzos. El texto de Gautier, reproducido y difundido por la imprenta, propicia la consolidación del imaginario que las mismas obras o sus grabados contribuyen a formar. Además, en él se entremezcla la pasión del turista que ha visitado España —el autor se presenta como “testigo ocular”— y el estilo poético del literato romántico, con lo cual, si por una parte parece garantizada la objetividad de su juicio, no por ello carece menos de una fuerte carga emocional cuya idealización termina asociándose indefectiblemente al imaginario de *lo español*¹²⁴². Así, del cuadro de François-Antoine Bossuet (1798-1889), *Torres romanas sobre el Xenil en Granada* (fig. 201), dirá que:

“(…) son de una extraordinaria verdad local, que podemos certificar como testigo ocular. Estas viejas construcciones no tienen el tono negro de las ruinas septentrionales: el tiempo las ha oxidado pero no oscurecido; las piedras cocidas y confitadas por el sol se parecen a una piel rugosa de naranja, y se diría que están cimentadas de luz; las torres incandescentes se destacan sobre un cielo de un azul ligero y sobre la gasa de plata de la Sierra Nevada, mientras que su pie está bañado por esas



Fig. 201, A.-A.-E. DISDÉRI, D. LEBEL, *Les tours romaines, sur le Xenil, à Grenade*, pintura de François-Antoine Bossuet, 1855; épreuve sur papier albuminé, 0,26 x 0,35 m. Musée d’Orsay, París.

¹²⁴⁰ *Catalogue of the Vancouver Contribution...*, *op. cit.* (nota 456), p. 8.

¹²⁴¹ En este sentido, se tiene constancia del llamamiento del Gobierno italiano para que sus ayuntamientos promovieran entre sus vecinos este patriótico objetivo de cara al certamen de Viena de 1873. Como se trataba de enviar álbumes de monumentos “modernos”, el arquitecto de la Galería Víctor Manuel de Milán, Giuseppe Mengoni (1829-1877), construyó un modelo a gran escala de su obra para la exposición. “La Galerie Victor-Emmanuel de Milan à l’Exposition de Vienne”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 25, 6 de septiembre de 1873, pp. 391.

¹²⁴² La contemplación de los cuadros podía convertir al espectador en turista. Según Gautier, las pinturas de artistas como Lewis —tan relacionado por otra parte con España— garantizaban al público que las observaba una enseñanza no inferior a la que pudiese proporcionar la misma realidad. GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, pp. 99-100 [Nous avons décrit avec détail le *Harem d’un bey*, —plutôt en touriste qu’en critique—, car le talent de M. Lewis nous transporte in *médias res*, et il fait voyager au Caire ceux qui s’arrêtent devant son aquarelle. La réalité ne vous en apprendrait certainement pas davantage, —si vous obteniez la faveur bien rare d’entrer dans l’oda des femmes”].

sombras azules que no se ven más que en los países cálidos. El Genil fluye bien sobre su lecho medio desecado, y las casas de persianas de esparto están pintadas con una realidad que llega hasta el trampantojo. Las Ruinas moriscas, en las montañas de Ronda, se hacen destacar por las mismas cualidades de relieve, de brillo y de ilusión”¹²⁴³.

Curiosamente, en 1867, Octave Lacroix también alabará los estudios españoles, italianos o portugueses de Bossuet y Van Moër, “que nos dan maravillosa idea del aspecto original y pintoresco de las ciudades o de los monumentos que han querido pintar y de los que han conseguido plasmar el cielo mismo y sus tonalidades diversas –la idea, de alguna manera, y el alma de los edificios”. Así pues, con respecto a la calidad de *postal* turística de la pintura expuesta en las exposiciones universales, es preciso subrayar esta noción de *pintoresquismo* y *originalidad* que conseguía reproducir el *alma* y la *idea* de los lugares representados¹²⁴⁴.

Que la reproducción del paisaje español va a presentar un importante componente romántico es evidente a partir de las descripciones que se llevan a cabo en las revistas especializadas de la época a propósito de los cuadros que ilustraban ciudades y paisajes de España. Así, en el *Art Journal* de 1855, se publicaba el grabado de la obra titulada *The Bridge of Toledo* (fig. 202),



Fig. 202. E. GOODALL, *The Bridge of Toledo*, según David Roberts; en *The Art Journal* 1855, Londres y Nueva York, George Virtue, s. d., pp. 54-55.

dedicándose un extenso artículo a su autor, David Roberts (1796-1864), miembro de la Royal Academy que visitó España en 1832 y 1833. Tal y como se ha venido indicando, el imaginario de *lo español* tiene algo que hace volar la imaginación hacia el pasado. Así lo pone de manifiesto dicho artículo cuando se indica que en todos los trabajos de este autor, “hay una narrativa que se basa ampliamente en el presente, y nos lleva de vuelta al pasado. Su gusto en la selección de los temas no es menos destacado que la fuerza que despliega en su ejecución”. Además,

“Él fue el primero en abrirnos la arquitectura de España, romántica incluso en su carácter religioso. Ha logrado inspirarnos el mismo sentimiento por estos edificios que aquél con el que se miraban en aquellos días caballerescos cuando la historia de España fue un gran acontecimiento en la historia de Europa, y cuando los edificios eclesiásticos de aquel país se enriquecieron con las maravillosas decoraciones de la arquitectura mora”¹²⁴⁵.

Es decir, que España era una y otra vez identificada con su pasado medieval, su arquitectura religiosa y los rasgos ornamentales del arte hispanomusulmán. Como bien se dice en el artículo, más allá del tema, también el estilo de Roberts llamaba la atención. Sin duda, el momento del día elegido, la luz, la contemplación de la ciudad en lo alto, en la lejanía –una vez más surge la cuestión de la direccionalidad de la mirada y el “efecto poético”– así como cierta distorsión de las proporciones en busca de un mayor efectismo, contribuían a intensificar el sentimiento de

¹²⁴³ *Ibidem*, vol. II, p. 223.

¹²⁴⁴ O. LACROIX, “Les beaux-arts en Belgique. Florent Willems”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 214.

¹²⁴⁵ “The Royal Pictures. The Bridge of Toledo”, en *Art Journal* 1855, *op. cit.* (nota 604), p. 54.

evasión y la búsqueda de lo exótico en el espacio y en el tiempo. Por si quedase algún género de duda acerca de las connotaciones que un cuadro de paisaje puede llevar aparejadas, basta con revisar las crónicas de las exposiciones británicas para encontrar otro tipo de representaciones dentro de este género, como la titulada *The Night Mail*, expuesta por Harvey en la exposición de la Royal Scottish Academy. De ella se nos dice que representaba el ferrocarril a la luz de la luna, en una suerte de Romanticismo británico a la moderna¹²⁴⁶. Justamente, en lo concerniente a la figuración de asuntos vinculados a la *modernidad* en cuanto

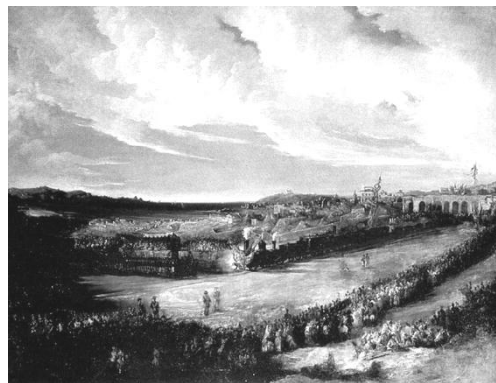


Fig. 203, G. PÉREZ VILLAAMIL, *Inauguración del ferrocarril a Langreo*, 1852, óleo sobre lienzo. Ministerio de Fomento.

desarrollo tecnológico, llama la atención como fenómeno aislado dentro de la habitual delegación artística española, la exposición en 1855 del lienzo de Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) la *Inauguración del ferrocarril a Langreo (Asturias)*, realizada en 1852 como testimonio de la incipiente implantación de las líneas férreas en España y que proyectaría una imagen del país más *objetiva* frente al estereotipo romántico¹²⁴⁷ (fig. 203).

En cualquier caso y al margen de la pintura, la fotografía, que durante el siglo XIX se encuentra en pleno proceso de cambio y transformación, se convierte en otro de los grandes medios de configuración de imaginarios visuales dentro del recinto expositivo. Desde su invención, las innovaciones se suceden de forma continua y las exposiciones universales se convierten en escaparate de las nuevas aplicaciones introducidas en el medio fotográfico¹²⁴⁸. Las imágenes, pues, servirán como testimonio de los nuevos resultados obtenidos aunque, independientemente de la mera demostración técnica, las fotografías pasan a ser una herramienta visual de primer orden, tanto para los particulares, como para las instituciones privadas o gubernamentales, que encuentran en ellas un instrumento más –y de gran eficacia– para la *visualización* de entidades de muy diversa índole.

Dada la carga de objetividad que se atribuye al nuevo medio, no es de extrañar que las imágenes expuestas adquirieran un enorme valor persuasivo. Precisamente, en un momento en

¹²⁴⁶ Precisamente, la obra de George Harvey (1806-1876) se presentaba como contrapunto a otro lienzo del mismo autor titulado *Pompeii*. *The Art Journal* 1855, *op. cit.* (nota 604), p. 154 [Texto original: “‘The Night Mail,’ represents a railway train flitting across a moonlit landscape, beautiful for its quiet feeling, and its fine chiaroscuro”]. Por citar otro ejemplo, en la sección británica de París 1878 se expuso *La estación de tren*, de William Powell Frith (1819-1909). *Exposition Universelle Paris 1878, Catalogue illustré de la section des Beaux-Arts, École anglaise, avec notes par Henry Blackburn*, París, Hachette et Cie., Londres, Chatto and Windus, s. d., p. 24 [Texto original: C'est l'embarcadère du ‘Great Western Railway Company’, à Paddington, Londres. Appartient à M. H. Graves”].

¹²⁴⁷ P. SANCHEZ, X. SEYDOUX, *Les catalogues des Salons*, vol. VI, 1852-1857, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002, pp. 63-76.

¹²⁴⁸ Por ejemplo, ya en Londres 1862 se subraya el hecho de que la fotografía haya sido incluida en una clase independiente dentro del esquema organizativo general de la exhibición de productos. Además, mientras en 1851 predominaban los daguerrotipos y talbotipos, en 1862 la técnica del colodión es la más empleada. *Catalogue of the Photographs exhibited in Class XIV*, *op. cit.* (nota 1180), p. ii.

el que la circulación del saber adquiere una relevancia de primer orden, esta supuesta capacidad para reproducir fielemente la realidad no puede pasar inadvertida y la fotografía adquiere una gran importancia como instrumento de instrucción pedagógica¹²⁴⁹. En este sentido, Charles Laboulaye defendía su repercusión a la hora de fomentar la difusión social del conocimiento ya que, del mismo modo que permitía inmortalizar los recuerdos del viaje, la imagen fotografiada de las obras de arte contribuiría a la propagación social de los presupuestos estéticos que habían de favorecer el desarrollo de las artes y la industria:

“La facilidad de su producción, la ventaja de poder crearlas tras un corto aprendizaje, lo que permite a los viajeros llevarse de vuelta pruebas incontestables de los monumentos de los países extranjeros, hacen que este bello descubrimiento sea un progreso inmenso para la vulgarización de los elementos indispensables a los progresos de las artes y de la industria”¹²⁵⁰.

Sin pretender negar lo que de positivo tiene lo anterior, es preciso reflexionar sobre las desviaciones, malinterpretaciones y manipulaciones a las que podía dar lugar dicha la sensación de veracidad total y absoluta. Aspecto que, en parte, parecía escapar a Laboulaye:

“Poner al alcance de todo el mundo la representación de todo objeto interesante, sin temor de falsa interpretación bajo la influencia de ideas preconcebidas, obtener inmediatamente bajo forma de dibujo el resultado de un conjunto de sujetos, es un muy importante resultado”¹²⁵¹.

En su opinión, si había algún riesgo de “deformación” se debía únicamente a razones de índole técnico, como las “que se producen frecuentemente, muy a menudo a causa de la imperfección de las lentes y de los aparatos”. No obstante, Laboulaye reconocía que “la práctica no era puramente técnica”, aunque parecía considerar únicamente su intencionalidad artística:

“En efecto, la experiencia ha demostrado que la práctica industrial es insuficiente para obtener buenos resultados, y sólo las personas iniciadas en las bellas artes han podido hacerse una buena reputación por la ejecución de obras difíciles. Es que la disposición de los objetos, la elección del punto de vista, el sentimiento de la intensidad de las tintas, etc., todo eso es arte, y todo eso es indispensable para crear obras distinguidas en fotografía”¹²⁵².

Junto a este factor subjetivo, tampoco hay que olvidar que cada exhibición fotográfica respondía al pensamiento dominante en una determinada época y área cultural. Por ejemplo, muchas de las fotografías expuestas en las exposiciones universales reprodujeron las *obras maestras* de la historia de la pintura. Además de una finalidad educativa, patriótica y turística, estas reproducciones conllevaban en sí mismas nociones acerca de lo que en Occidente se consideraba que debía ser el canon artístico y la excelencia del gusto —es decir, los suyos propios—, lo que no dejaba de implicar la imposición de una forma de entender el mundo y la exclusión o infravaloración de todo lo que a ella escapase. De ahí que pueda afirmarse que todo método de instrucción deba verse acompañado de su correspondiente proceso crítico de

¹²⁴⁹ Con este fin se dice que, tras la exposición de 1855, Napoleón III permitió fotografiar algunos de los objetos más preciados de las colecciones del Louvre, imágenes que además fueron coloreadas para una mayor exactitud de la reproducción. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 45.

¹²⁵⁰ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p. 205.

¹²⁵¹ *Ibidem.*

¹²⁵² *Ibidem.*

desaprendizaje. Además, fuera del recinto expositivo, la fotografía favorecía la internacionalización de los motivos reproducidos mediante técnicas como el grabado directo de ilustraciones fotográficas y –en consonancia con los conceptos de “bricolaje cognitivo” y “modularidad” –, contribuía sin duda a la fijación de muchos de los presupuestos ideológicos en los que se basaba la celebración de las exposiciones universales, las cuales no lo serán únicamente en cuanto a su contenido, sino también, a causa de su divulgación¹²⁵³.

Un artículo publicado por el Professor Pole en el *Macmillan's Magazine* de 1862, coincidiendo con la celebración de la segunda Exposición Universal de Londres de 1862 y titulado “Fotografía para viajeros y turistas”, proporciona una valiosa información del progresivo auge que estaba adquiriendo la fotografía en la sociedad británica del momento, principalmente debido a los avances tecnológicos que permitían satisfacer lo que Pole definía como “el deseo natural de la mayoría de las personas que visitan una nueva localidad”, es decir, “traer de vuelta representaciones pictóricas del paisaje”, algo que hasta entonces había habido que gratificar mediante la adquisición de vistas y grabados debido a la imposibilidad de transportar todo el material necesario durante el desplazamiento del viajero¹²⁵⁴:

“Sin duda, la idea debe habersele ocurrido a menudo a casi todo viajero, qué ventajoso sería si pudiera tomar fotografías por sí mismo, donde quisiera, de lo que quisiera, cuando quisiera y como quisiera. Pero tal idea debe haber sido pronto desechada, a causa de su supuesta incompatibilidad con los arreglos de viaje ordinarios”¹²⁵⁵.

Sin embargo, a pesar de que las imágenes comercializadas para el consumo turístico existían en un número cada vez mayor y la calidad de su reproducción en determinadas publicaciones mejoraba paulatinamente, ninguna podía reflejar aquellos detalles, objetos, lugares que habían despertado el interés del viajero; y es que las postales o reproducciones fotográficas que ya le venían dadas no lo podrían conseguir nunca con tanta exactitud, ni siquiera aproximándose mínimamente a la realidad de lo vivido en la mayor parte de los casos. Y todo ello por no hablar de los lugares poco frecuentados en donde no se podían encontrar ni fotografías ni grabados

¹²⁵³ Así, el mencionado catálogo de la sección fotográfica de Londres 1862 informa de la exhibición pública de seis vistas de la Great Exhibition de 1851 por J. E. Mayall (1813-1901). Es decir, se trata de la representación de la exposición dentro de la exposición y, en este caso, de una edición anterior, con lo que se perpetúa en la memoria su celebración y se establece una conexión entre ambas, reforzando su significación ideológica e incrementando su eficacia a escala planetaria. *Catalogue of the Photographs exhibited in Class XIV, op. cit.* (nota 1180), p. 16.

¹²⁵⁴ P. POLE, “Photography for travellers and tourists”, en D. MASSON (ed.), *Macmillan's Magazine*, vol. VI (mayo-octubre de 1862), Cambridge & Londres, Macmillan & Co., 1862, p. 248 [Texto original: “(...) this want is usually met in one of two ways –either by published views or by sketching”]. El desarrollo del fenómeno del turismo promueve el mercado de imágenes y vistas fotográficas en las ciudades que adquieren una mayor fama internacional, como en el caso de ciertas capitales italianas, tal y como recoge el informe estadounidense sobre la fotografía en Viena 1873. DOREMUS, *op. cit.* (nota 1183), pp. 13-14 [Texto original: “The many tourists visiting the country make a ready market for the fine views of places of interest, and we find the photographs prepared to supply their wants. The unmounted pictures are a great improvement on those formerly attached to large bristols (...)”].

¹²⁵⁵ POLE, *vid. supra*, pp. 248-249.

previos¹²⁵⁶. De ahí las expectativas generadas por el avance de la fotografía que permitía que “cualquier viajero o turista, caballero o dama, pueda, por medio de un aprendizaje de alrededor de un cuarto de hora, y con una cantidad de aparatos que cabría en el bolsillo de un abrigo (...)” realizar finalmente el deseo apenas expresado¹²⁵⁷. Así, la capacidad de fotografiar que adquiría todo ser humano gracias al desarrollo tecnológico, permitía reforzar el vínculo emocional entre paisaje, imagen e individuo gracias a la potenciación del recuerdo y el sentimiento a él asociado al contemplar la representación fotográfica¹²⁵⁸. En definitiva, si no se hacía un mayor uso de la fotografía turística era por falta de la comercialización necesaria para hacerla popular.

Justamente en dicha Exposición Universal de 1862 se daban muestras de los avances técnicos y el éxito de la comercialización en serie de algunas lentes. Así lo aseguraba William Hawes en su artículo leído ante la Society of Arts, donde clasificaba a la fotografía entre las Bellas Artes y destacaba el elevado número de personas que trabajaban ya en su industria. Una rama floreciente que gracias a los descubrimientos de la ciencia prometía progresar a pasos agigantados en un muy breve plazo de tiempo siguiendo la senda ya iniciada y en función de una demanda que se incrementaba de forma proporcional¹²⁵⁹. Asimismo, con motivo de la siguiente exposición de París 1867, Edmond Renaudin constataba el progreso alcanzado en Francia por este arte, citando en su guía de la capital francesa los más destacados de entre los cuatrocientos artistas fotográficos con que contaba París en aquel momento¹²⁶⁰. Justamente, el reglamento general preveía la aceptación de los retratos fotográficos de los poseedores de tarjetas de entrada al recinto, como medio de superar el control de firmas necesario para su acceso¹²⁶¹.

¹²⁵⁶ *Ibidem*, p. 248. La toma de apuntes no podía remediar esta carencia de vistas comerciales, puesto que no conseguía la misma precisión y fiabilidad y, además, requería una mayor dedicación y capacidad.

¹²⁵⁷ *Ibidem*, p. 249.

¹²⁵⁸ Pole explicaba cómo la sustitución del colodión húmedo por el seco, daba un mayor margen de tiempo entre la preparación y la exposición, así como entre la exposición y el revelado, gran ventaja para la fotografía de paisaje, ya que las placas podían mantenerse en condiciones de uso durante meses. Además, Pole llamaba la atención sobre la disminución del tamaño de las placas, algo imprescindible para facilitar el desplazamiento ya que a mayor pequeñez, menores dimensiones del aparato. Recomendaba las vistas estereoscópicas, las de menor tamaño de uso ordinario. A pesar de no alcanzar una gran calidad artística, reservada para el profesional, poseían una gran “delicadeza del detalle” y “un aire de realidad” producido por el efecto estereoscópico que “realza el valor de la representación”. Justamente, la cámara estereoscópica se había reducido hasta ser fácilmente transportable, de manera que con una cámara del tamaño de un libro y un pack de ocho placas sería suficiente para tomar vistas fotográficas durante un día, pudiendo el turista caminar sin la sensación de pesadez y estorbo y “estar preparado en cualquier momento para tomar una perfecta vista estereoscópica de cualquier cosa que vea”. *Ibidem*, p. 250.

¹²⁵⁹ HAWES, *op. cit.* (nota 93), p. 449 [Texto original: “One striking fact conveys a clearer view of the value of this art (...) M. Voigtlander, a manufacturer of the most expensive lenses only, has just celebrated with his workmen the completion of his 10,000th lens (...)”].

¹²⁶⁰ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 456.

¹²⁶¹ *Ibidem*, p. 356 [Texto original: “Art. 7. (...) Toutefois on pourra s'affranchir de la formalité du contrôle de la signature par le dépôt ou l'envoi de son portrait-carte photographié, en double exemplaire, dont l'un sera appliqué sur la carte d'entrée”].

Y, a medida que su desarrollo y empleo eran cada vez mayores, la fotografía se convertía en herramienta ineludible para dar a conocer los aspectos insólitos de la naturaleza y la vida humanas. Así, en 1862 y a modo ilustrativo de las imágenes que las fotografías representaron en el contexto de los concursos internacionales decimonónicos, el catálogo nos proporciona títulos significativos que abarcan desde vistas de distintos lugares del planeta, monumentos, autoridades políticas y eclesiásticas, hasta imágenes destinadas al estudio científico, como se supone que sería el caso de los cerebros de chimpancés expuestos por Herbert Watkins (1828-ca. 1901)¹²⁶². Con respecto a las fotografías de temática española mostradas en dicho certamen, el catálogo oficial da cuenta de los siguientes títulos: *The Andalusian*, de Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) y, dentro de la categoría de fotografías pintadas y coloreadas, *Portrait of Archbishop of Spain*, obra de Horatio Nelson King (1830-1905); aunque perteneciente a Gran Bretaña, por razones geográficas también podría tenerse en cuenta la obra de Thomas Richard Williams (1825-1871), *Portrait of the Bishop of Gibraltar*¹²⁶³.

En general, las imágenes fotográficas serán cada vez más numerosas y, en el caso español, se dedicarán a representar sitios de fama, monumentos y museos, como ocurría en 1878 cuando en *Les merveilles de l'exposition* se aseguraba que “el público se dirige siempre con la mayor curiosidad hacia estas colecciones y se puede decir que, en todas las exposiciones extranjeras, la fotografía, al menos desde este punto de vista, ha obtenido un éxito incontestable”¹²⁶⁴. Los gobiernos coloniales potenciaron el envío de colecciones fotográficas que hacían posible reconstruir pieza a pieza todas las facetas de los territorios y sociedades que regían, en parte para servir de anzuelo a muchos occidentales. De este modo, en 1862 el público londinense podía conocer a fondo la ciudad de Victoria, de la que el fotógrafo George Robinson Fardon (1807-1886) exponía retratos de autoridades, como los del gobernador o el secretario colonial; de mujeres y de indios; vistas panorámicas de la ciudad; fotografías de tiendas, de una costosa residencia suburbana o, incluso, de la prisión local¹²⁶⁵.

¹²⁶² *Catalogue of the Photographs exhibited in Class XIV, op. cit.* (nota 1180), p. 5 y ss. [Texto original: “24. Herbert Watkins—Brains of Chimpanzee (...) 150. Col. Stuart Wortley—Views of Vesuvius and of the Town of Torre del Greco, during the Eruptions of 1861-1862 (...) 206. J. Graham—Jerusalem, Old Wall of Wailing — Wax Paper; 207. C. G. Fountaine—Temple of Luxor; 208. C. Thurston Thompson—Raffaello Cartoon—Peter and John at the Beautiful Gate of the Temple (...) 305. Amateur Photographic Association—Views in China (...) 307. Amateur Photographic Association—Cologne Cathedral (...) 642. W. J. C. Moens—8. Temple of Theseus at Athens; 9. Mars Hill at Athens; 10. Temple of Jupiter Olympus at Athens; 11. Temple of Minerva, at Cape Sunium, Greece (...) 668. Roger Fenton—Turkish Dancing Girl (...) 896. J. E. Mayall—Portrait of Lord Palmerston; 897. J. E. Mayall—Portrait of Her Royal Highness the Princess Alice; 898. J. E. Mayall—Portrait of H.R.H. Prince Alfred; 899. J. E. Mayall—Portrait of H.R.H. the Prince Consort; 900 to 905”]. Cfr. J. HANNAVY (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Taylor & Francis Group, 2008.

¹²⁶³ *Ibidem*, pp. 6, 7 y 15 [Texto original: “50. T. R. Williams—Portrait of the Bishop of Gibraltar (...) 160. O. G. Rejlander (...) 28. The Andalusian (...) 849. H. N. King—Portrait of Archbishop of Spain”]. Cfr. *Photographs Exhibited in Britain 1839 – 1865. Records from Victorian Exhibition Catalogues*, <http://peib.dmu.ac.uk/detailsearch.php?freeText1=international+exhibition&field1=search&blnOp=AND&freeText2=spain&field2=search&inum=0&listLength=1&orderBy=coverage>

¹²⁶⁴ *Les merveilles de l'Exposition de 1878, op. cit.* (nota 140), p. 258.

¹²⁶⁵ *Catalogue of the Vancouver Contribution..., op. cit.* (nota 456), pp. 7-8 [Texto original: “85—Portrait of His Excellency, Gov. James Douglas, C.B. 86—Portrait of W. A. G. Young, R.N., Acting

La intencionalidad de todas estas imágenes queda patente cuando la información visual se complementa con las descripciones que acompañaban los catálogos de las secciones coloniales en las exposiciones universales. Con respecto al de Vancouver y la Colombia Británica, tras la enumeración de los expositores entre los que se encontraba el citado Fardon, se daba toda una serie de detalles acerca de la producción y balanza comercial del lugar, pero también otras que aludían a la belleza del lugar y a la docilidad de los indios, por ejemplo. Es decir, se explicaba recurriendo a la palabra lo que el espectador había podido interiorizar a través de las imágenes, ya fueran vistas fotográficas o los propios objetos en exposición:

“Tiene un paisaje de lo más pintoresco, y los lagos, arroyos y bosques abundan en deporte para el pescador o el tiro. El explorador puede deambular sin temor de bestias salvajes, ni es molestado por los mosquitos, esas plagas de la mayoría de nuevos países. Los indios pueden ser y son, con un poco de dirección, empleados como trabajadores a comparativamente bajos salarios –que tienen ingenio puede verse por sus trabajos en la exposición”¹²⁶⁶.

Precisamente, su ya comentada capacidad de reproducir fielmente la realidad, confería a la fotografía un grado de veracidad que contribuía a reforzar el mensaje de sus imágenes. Aunque como señalaba Juan Navarro Reverter a propósito de la Exposición Universal de Viena de 1873:

“En los cuadros y las fotografías que presentaron el gobierno de las Colonias y las sociedades de *Melbourne*, se estudiaba la vida real de esas regiones, fantaseadas por la imaginación de los viajeros [*sic*]”¹²⁶⁷.

También Erosecá describía la manera en que las fotografías expuestas en el mismo certamen vienés ayudaban a reconstruir las circunstancias y condiciones de ciertas entidades políticas o geográficas en la mente del visitante, en este caso, con mayor rigor, objetividad y efecto que los relatos fantásticos –reafirmando en este aspecto al igual que lo hacía Navarro:

“En estos momentos el que se siente fatigado por dos ó más horas de paseo lento en las galerías de la Exposición, descubre con placer un asiento desocupado ante cualquiera de los muchos estereóscopos de pie que oportunamente están distribuidos en el palacio de la industria. El azar le lleva una vez á emprender viaje por Suiza y observa con detención que no consiente la locomotora del tren, los túneles, viaductos, estaciones, las profundas gargantas de los Alpes, los pueblecitos colgados sobre ellas, los ventisqueros de eternas nieves, las zagalas y los cazadores de gamos, que todo con inteligente orden ha puesto en cien cristales el turista, llevando tal vez sobre la espalda el objetivo de su máquina y las combinaciones químicas que fijan las imágenes. Otra vez toca al investigador tomar parte desde su asiento en una de las expediciones polares. Ve salir el buque, llegar á las regiones heladas, comenzar los hercúleos trabajos de abrir paso á la nave entre montañas de cristal, buscar la caza, formar el alojamiento

Colonial Secretary. 87—Enlarged and untouched portrait of a lady. 88, 89—Portraits of Indians. 90—Panoramic View of Victoria from Hospital Point. 91—Shops in Victoria. 92—A Suburban Residence of the most popular description—cost, about £400. 94—A Fire-engine House. 95—The Town Prison. 96 (...)]. Cfr. HANNAVY, *op. cit.* (nota 1262), p. 524. Esta será la tónica en las sucesivas exposiciones universales del siglo XIX. Tomando como ejemplo la de Viena de 1873, en el informe sobre fotografía de la comisión estadounidense podía leerse cómo entre las imágenes exhibidas por Australia se encontraban vistas de las minas del país –acompañadas de mapas–, edificios y obras públicas que, “como inducción a la inmigración (...) eran enormemente útiles”. DOREMUS, *op. cit.* (nota 1183), pp. 9-10.

¹²⁶⁶ “Vancouver (A British Colony)”, *op. cit.* (nota 467), pp. 5-6.

¹²⁶⁷ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 219.

sobre la estéril tierra de Spitzberg y preparar los trajes, los trineos y las armas para un invierno de troglodita. Lo que no han sido capaces de describir aquellos que inútilmente buscaban las huellas de Franklin, ni pudo revelar la festiva imaginación de Julio Verne, viene por la fotografía á herir sensiblemente los sentidos de cualquiera [*sic*]¹²⁶⁸.

El caso es que estas fotografías permitían reconstruir visualmente la *realidad* de todos los lugares del planeta, incluso de aquellos que no eran conscientes de estar siendo escudriñados a kilómetros de distancia desde el recinto expositivo de un certamen universal. La fotografía se convertía por tanto en una herramienta que facilitaba la comparación, la cual de por sí constituía el método de conocimiento en el que se fundamentaba la circulación del saber en los concursos internacionales decimonónicos. Por si los objetos en exposición no bastaran, las imágenes fotográficas también permitían la jerarquización de los pueblos en función de su *progreso*:

“Muchos pueblos que desconocen todavía la existencia de las Exposiciones universales estarán inocentes de que en la de Viena se descubra el secreto de su mobiliario con otros que conciernen á su vida poco envidiable. Débese esto á la fotografía, que por su mágica virtud junta en un libro lo pasado con lo presente, al hombre ilustre con el bufon y al palacio del magnate con la choza del esquimal (...) [*sic*]¹²⁶⁹.

Así pues, las exposiciones universales del siglo XIX se vieron inundadas de imágenes fotográficas, sin limitarse necesariamente a la sección de Bellas Artes. En el caso de España en París 1867, por ejemplo, el informe del jurado internacional destacó las vistas de la Sierra de Cartagena expuestas en la galería de la Historia del trabajo de dicho certamen¹²⁷⁰. España también exhibió en Viena una serie de fotografías de las que el químico estadounidense, Charles Avery Doremus (1851-1925), indicó que bien pudieran pasarse por alto sin temor de haberse perdido nada relevante, si bien reconociendo que la situación política del país impedía esperar una exposición fotográfica más completa. Doremus reseñó la existencia de “varias fotografías de tamaño natural de personas vistiendo los pintorescos trajes del país”, así como libros ilustrados mediante grabados fototipográficos y “vistas de paisajes y fotografías de campesinos, aunque nada calculado para llamar la atención”¹²⁷¹. Alguna noticia más se dispone acerca de la delegación española en Filadelfia 1876. En el Pabellón del Gobierno español del concurso filadelfiano se expusieron obras de, entre otros, Jean Laurent y Minier, Eduardo Díaz Otero e Inocencio Arce –los tres que recibieron medalla–, representando vistas de Sevilla, Barcelona y Madrid¹²⁷²; también pudieron verse retratos, especialmente aquellos de Manuel Alviach (1846-1924) de los que se dijo que se veían favorecidos –a pesar de los duros contrastes de luz y sombra– por “la belleza de las mujeres españolas”, detalle que hizo pensar al redactor de *The Philadelphia Photographer* en Lord Byron y los versos de *The Girl of Cadiz*¹²⁷³.

¹²⁶⁸ EROSECA, *op. cit.* (nota 1184), 8 de agosto, p. 490.

¹²⁶⁹ EROSECA, *op. cit.* (nota 373), 1 de agosto, p. 471.

¹²⁷⁰ CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol V: Groupe V, Classe 40, p. 10. También se citan las “interesantes fotografías” de los yacimientos de la Sierra de Tharsis, en Huelva. *Ibidem*, pp. 191-192.

¹²⁷¹ DOREMUS, *op. cit.* (nota 1183), p. 10.

¹²⁷² ROCA y GALÉS, *op. cit.* (nota 57), p. 95.

¹²⁷³ “The Centennial. More Scattered Photography”, en *The Philadelphia Photographer*, *op. cit.* (nota 1193), p. 342. Aunque se cree que España tiene mucho que mejorar en el arte fotográfico, encontrándose

2.4.4. El don de la ubicuidad.

Las exposiciones universales del siglo XIX se convirtieron en un elemento clave a la hora de estimular el turismo contemporáneo. Su propio carácter internacional favorecía el hecho de que personas de muy distintas procedencias, así como los productos de sus respectivas industrias, se concentrasen durante un breve lapso de tiempo en un único recinto, en una única ciudad¹²⁷⁴. No era la primera vez en la historia que este fenómeno tenía lugar, pero sí que constituía toda una novedad por las dimensiones adquiridas¹²⁷⁵. Gracias a estos certámenes, entraron en contacto gentes de culturas muy alejadas entre sí que dotaron de un carácter cosmopolita a la efímera ciudad utópica que había nacido para pronto desaparecer¹²⁷⁶. Esta fugacidad y, por lo tanto, su

más retrasada que Portugal, se espera que la situación cambie una vez terminada la III Guerra carlista. Se critican los agudos contrastes –ya desfasados– de las muestras de Eusebio Juliá (1826-1895); del método heliocómico de Leopoldo Casañol (1812-1888) se dice que se desconoce pero que carece del suficiente aliciente como para interesarse por él; se alaban los paisajes de Heribert Mariezcurrena (1847-1898) y, en general, se ensalza la amplia colección de vistas de arquitecturas de Jean Laurent, lo mejor de todo lo expuesto en el Pabellón del Gobierno español. También se mencionan otros nombres, como Gauthier, Taller, Gustavius, que no despiertan especial interés. Sí se alaban la buena pose e iluminación de los retratos (“*cabinet portraits*”) de Narciso Nobas, al igual que los de Eduardo Díaz Otero –no tanto los de mayor tamaño (“*life sizes in crayon*”) en este último caso. Finalmente, se destaca el album de fotografías de cuerpo entero en 13x16 de oficiales del ejército, realizado por Pedro Martínez de Hebert (1819-1891). *Ibidem*, pp. 341-342. Cfr. O. M. RUBIO (dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XX*, Madrid, La Fábrica, 2013. Orellana lamentaba ya en 1867 que los retratos heliocómicos de Casañol pasaran totalmente desapercibidos. ORELLANA, *op. cit.* (nota 580), p. 134.

¹²⁷⁴ Angela Schwarz destaca tres aspectos de las exposiciones universales que estimularon el fenómeno del turismo internacional: la “vista panorámica del mundo”; la “experiencia única” de visitar todo el planeta en un solo viaje a un único lugar; y la iniciativa empresarial, impulsada por Thomas Cook desde la exposición de Londres de 1851. A. SCHWARZ, “‘Come to the Fair’: Transgressing Boundaries in World’s Fairs Tourism”, en E. G. E. ZUELOW (ed.), *Touring Beyond the Nation: A Transnational Approach to European Tourism History*, Ashgate, 2011, pp. 79-100 (79-80).

¹²⁷⁵ En 1867, por ejemplo, se comparaba el viaje de los comerciantes contemporáneos a la exposición con el que habían hecho sus semejantes a lo largo de la historia cuando se trataba de asistir a las distintas ferias del pasado. *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 2 [Texto original: “Je me figure que ces longs convois de marchands (...) ne devaient guère différer des caravanes qui traversent encore aujourd’hui le désert, chargées des produits de l’Asie lointaine ou de l’Afrique mystérieuse”]. Sin embargo, durante el siglo XIX, la afluencia de personas provenientes de otras culturas y territorios alcanzará cifras desconocidas hasta entonces y causará un gran impacto en la opinión pública occidental. Así, cuando Howard Payson Arnold describe en sus crónicas la gran cantidad de población negra reunida en París con motivo de la Exposición Universal de 1867, ironiza hasta el punto de asegurar que se podía “despertar una bonita mañana y ver el edificio coronado con un Otelou *Primero* o un Toussaint Louverture *Segundo*”. Además, ya que la celebración coincide con la llegada de tropas egipcias provenientes de México, Arnold afirma que los soldados, que cubrían su cabeza con un fez blanco y cuya piel contrastaba enormemente con sus ropas, “por la noche tenían la apariencia de fantasmas sin cabeza”. ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), pp. 298-300. François Dominique Toussaint-Louverture (1743-1802), fue uno de los principales dirigentes de la Revolución haitiana. Cfr. P. PLUCHON, *Toussaint Louverture*, Paris, Fayard, 1989.

¹²⁷⁶ Del certamen vienés de 1873 se destaca precisamente que va a ser el primero en el que el Oriente aparezca representado a gran escala. Algunos diarios sugerirán que muchos musulmanes podrían sustituir su peregrinación a la Meca por el viaje a Viena. Los españoles también se cuentan entre los viajeros

condición de acontecimiento único e irrepetible, atrajeron como un imán a cantidades de visitantes desconocidas hasta la fecha¹²⁷⁷. De esta manera, puede decirse que los certámenes decimonónicos fomentaron el viaje real, además de aunarlo –como se ha venido indicando– con el imaginario¹²⁷⁸. Real, en cuanto al desplazamiento físico que promovían en un doble sentido: por una parte, desde cualquier rincón del planeta a la capital organizadora del concurso¹²⁷⁹; y, al mismo tiempo, desde la propia feria hasta no importa qué otro punto del globo terrestre. No hay que olvidar que millones de personas –se dice hasta cincuenta en el caso del concurso parisino

atraídos por el certamen. KOHN, *op. cit.* (nota 34), p. 2 [Texto original: “(...) les pèlerins musulmans eux-mêmes se demandent si cette année, au lieu de faire leurs dévotions à la Mecque, ils ne viendront pas *in corpore* se repaître la vue des merveilles du Prater. Cependant, que l’on ne croie pas que l’affluence des Orientaux soit une raison qui engagera les Français, les Allemands, les Anglais, les Italiens et les Espagnols à délaïsser cette Exposition. Au contraire (...) sera une *great attraction* de plus”].

¹²⁷⁷ Las autoridades se encargaron de estimular el interés de la población y facilitar su desplazamiento. Así, en 1862, el Consejo de la Society of Arts se mantuvo en contacto con distintas compañías ferroviarias para ofrecer a toda la sociedad británica la oportunidad de visitar Londres con cierta frecuencia y permanecer en la capital varios días. “The International Exhibition and Railway Communication” en *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 551.

¹²⁷⁸ No puede sin embargo olvidarse que en un primer momento se experimentó cierto temor ante la posibilidad de que multitudes extranjeras invadieran la ciudad anfitriona, lo que se convirtió en uno de los argumentos de los detractores de la Exposición Universal de Londres en 1851. *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 179.

¹²⁷⁹ Como se decía en la época, allí se dirigían “los viajeros hambrientos de curiosidades y de emociones”. *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 16. Los anuncios publicitarios que promocionaban el traslado a la exposición universal, además de otras actividades dentro de los que podrían ser considerados antecedentes de los actuales *paquetes turísticos*, fueron muy numerosos durante la época. Con motivo de la Exposición Universal de Viena, *La Ilustración española y americana* proporcionaba “un plano-itinerario de Madrid á la capital de Austria” y se indicaban las posibles rutas a seguir, desde París a Viena pasando por Alemania, o un itinerario circular que atravesaba Suiza y el norte de Italia para volver desde la capital austríaca hacia París por Alemania. *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XX, 24 de mayo, p. 318. Los anuncios publicitarios promocionando el viaje a Viena desde París serán habituales en diarios ilustrados oficiales como *L’Exposition*, donde por 445 francos se ofrecía un viaje de ida y vuelta a la exposición: billete válido durante 45 días que incluía una estancia en la capital austríaca de diez jornadas, con entrada gratis a los palacios de la exposición y Bellas Artes, además de una serie excursiones a lugares que comenzaban ya por aquel entonces a ser considerados *turísticos* – es decir, “los más bellos”. *L’Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 6, 10 de mayo de 1873, p. 94 [Texto original: “(...) Logement confortable. – *Entrée libre au Palais de l’Exposition et au Palais des Beaux-Arts.* – Excursions gratuites et facultatives en chemin de fer, au palais Impérial d’Été –à Laxenburg –et au Simmering, un des plus beaux sites des environs de Vienne. Le tout pour 445 francs”]. Además, en un artículo del mismo número se ofrece información de todas las combinaciones posibles para desplazarse hasta la exposición. *Ibidem*, p. 96. El Bureau central continuará anunciando viajes a Viena durante todo el período de celebración del certamen. En agosto de 1873, el precio de un viaje de París a Viena, incluyendo alojamiento durante diez días, la entrada libre al Palacio de la Exposición y una guía Diamant-Joanne de París a Viena, alcanzaba los 375 francos. *Ídem*, nº 21, 16 de agosto de 1873, p. 336. También en España repercutió el fenómeno turístico de la Exposición del Centenario de 1876, de ahí viajes como el previsto para mediados de junio del vapor trasatlántico *María*, que ofrecía ida y vuelta desde Barcelona y con escala en Málaga y Nueva York, con permanencia de 15 días en Filadelfia. *El Imparcial*, año X (1876), nº 3212, 5 de mayo, p. 4.

de 1900– se desplazaron a raíz de la convocatoria de las distintas exposiciones que se sucedieron a partir de 1851¹²⁸⁰. Pero al mismo tiempo, y como se verá más adelante, compañías del tipo de la conocida agencia de viajes Cook llegaron a erigir su propio pabellón en alguna de las exposiciones universales decimonónicas, como en la de Filadelfia de 1876¹²⁸¹ (fig. 204). Así, no sólo se acudía a visitar la muestra, sino que desde allí se podían organizar nuevos viajes para descubrir aquellos territorios cuya presencia en la feria podía considerarse tan sólo un aperitivo.

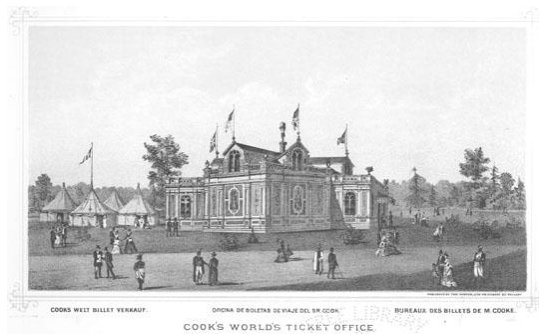


Fig. 204. “Cook's World's Ticket Office”, CEDC c090450, The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection.

El aliciente del viaje que las exposiciones universales estimularon llega a convertir a sus visitantes en potenciales turistas que, de hecho, tenían la sensación de estar viajando mientras recorrían el recinto ferial. En su *Guía para la Exposición Internacional de Londres de 1862*, George Frederick Pardon aseguraba que la visita a dicho certamen constituía para el británico una experiencia comparable a un viaje más allá de las fronteras insulares. Desplazamiento que permitía al visitante recorrer las regiones más recónditas del planeta sin necesidad de trasladarse más allá de la propia capital londinense, puesto que, de acuerdo con sus propias palabras, allí aparecía representada en miniatura la totalidad del globo terráqueo¹²⁸². La asociación de viaje y exposición se convirtió en motivo recurrente desde las primeras ferias mundiales y ha constituido el reclamo de muchas otras posteriores, especialmente en el caso de la Exposición Colonial del Bois de Vincennes de 1931 que hacía de “Le tour du monde en un jour” su eslogan

¹²⁸⁰ La Exposición Universal de París de 1889 ya había provocado una afluencia de masas a la capital francesa estimada en más de treinta millones de personas y superando en ciertas jornadas la cifra de los cuatrocientos mil visitantes, según datos de la época. Dicho certamen estimuló a muchos españoles a sobrepasar el límite de los tradicionales veraneos en la Concha y el Sardinero. “Medio mundo de España hay en la actualidad en París. Aquí no hemos traído máquinas ni artefactos; aquí no brillamos por los productos de la inteligencia y del trabajo; pero en lo bulevares se tropieza con muchos españoles (...)” en IOB, *op. cit.* (nota 1050), 30 de julio, p. 51. Muchos fueron los comentarios irónicos sobre el turista español en la prensa; véase la descripción del viaje a París de la “familia Espinilla”, publicada por Carlos Frontaura en *La Ilustración española y americana* durante 1889, dentro de su serie titulada “Tipos Madrileños”.

¹²⁸¹ El atractivo pabellón de estilo renacentista y planta de cruz griega que la compañía Cook, Son & Jenkins, filial americana de la famosa Thomas Cook & Son de Londres, erigió dentro del recinto expositivo, consistía en un amplio vestíbulo central con salas de espera y oficinas de atención al público en las que se podían adquirir billetes para visitar cualquier parte de “América, Europa, Asia o África, o para un viaje alrededor del mundo”. Los tickets no tenían fecha de caducidad, permitiendo al turista hacer cuantas paradas quisiera a lo largo del trayecto y los cupones de hotel eran aceptados en al menos un establecimiento de primera clase de toda ciudad de importancia, a precios más económicos de lo habitual. Además, la compañía Cook había puesto en escena un “campamento palestino”, con una interesante colección de objetos del lugar y mostrando la mejor forma de viajar en Tierra Santa. WESTCOTT, *op. cit.* (nota 980), nº 44; *Magee's Illustrated Guide...*, *op. cit.* (nota 187), pp. 143 y 154; *Guide des visiteurs...*, *op. cit.* (nota 183), p. 20; *The Herald Guide Book...*, *op. cit.* (nota 134), p. 17.

¹²⁸² PARDON, *op. cit.* (nota 594), p. 187.

publicitario¹²⁸³. Y es que para viajar, tal y como indicaban las crónicas del momento, tan sólo había que trasladarse de una sección a otra dentro del certamen. Así ocurre desde la primera Exposición Universal de Londres en 1851:

“Cruzando una vez más la nave a nuestro regreso, pasamos desde Estados Unidos a Suecia, parte de Rusia, Dinamarca, otra división del Zollverein, ropas, sombreros y alfombras rusas, productos prusianos, Sajonia y el patio de escultura austríaca; Austria extendiéndose lado a lado con Bélgica, a lo largo de todo el recorrido”¹²⁸⁴.

Los testimonios al respecto son abundantísimos¹²⁸⁵. También en 1851, Jules Janin afirmaba:

“(…) me paseaba por el palacio de cristal y admiraba este amontonamiento de confusas maravillas. Es bonito venir a este lugar todos los días y proceder por orden y por reino, ir de un pueblo a otro, pasar de Occidente a Oriente, atravesar los Océanos, superar las montañas, recorrer el desierto, y detenerse en cada ciudad célebre; en este recorrido del universo que trabaja, sucede siempre que a tal latitud, en la pendiente de estas cordilleras, en la corriente de este río, en las aguas de este mar irritado o pacífico, uno se detiene, duda, se pregunta: ¿Cuál es este nuevo pueblo y cuál es esta caravana inesperada? –Es tan grande el mundo en este resumen, cuando todas las causas se suprimen, que el efecto solo está delante de vuestros ojos”¹²⁸⁶.

Por citar manifestaciones del mismo tipo en otras exposiciones universales, baste reproducir, por ejemplo, las indicaciones del artículo “De Suède en Belgique” en 1867:

“Para dirigirse al reino de Bélgica dejando Suecia, una media hora basta al ocupado visitante de la Exposición universal que sigue, sin entretenerse demasiado delante de las mil curiosidades diseminadas en su camino, la plataforma establecida en la gran galería, por encima de las máquinas”¹²⁸⁷.

Precisamente, con motivo de esta misma exposición parisina de 1867, es especialmente relevante el discurso que el comisario de los Estados Unidos de América, Elliot C. Cowdin lleva a cabo ante la Sociedad de agricultura del Estado de Nueva York. Una de las muchas cuestiones de interés que Cowdin trata en su alocución tiene que ver con esta posibilidad de viajar desplazándose a través del recinto expositivo del certamen. Es lo que él denomina “el poder de

¹²⁸³ La publicidad de la Exposición Colonial de París de 1931 recurría a otros eslóganes que enfatizaban el carácter turístico de la visita y su relación con la idea del viaje como “Le plus beau voyage à travers le monde”. La maniobra propagandística era tan compleja que, al mismo tiempo que se sugería la idea de un desplazamiento físicamente imposible, se dejaba bien claro que nunca se había abandonado Francia: “Saviez-vous que la France était si grande?”. El anuncio fue publicado en *Vu*, 169, mayo de 1931, p. 847. Vid. Sandrine LEMAIRE, “Le -sauvage- domestiqué par la propagande coloniale”, en BANCEL, BLANCHARD, BOËTSCH, DEROO, LEMAIRE, *op. cit.* (nota 695), p. 278.

¹²⁸⁴ *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. xxv.

¹²⁸⁵ Angela Schwarz advierte de las peligrosas implicaciones de esta “manera común de expresar lingüísticamente la experiencia”, puesto que más allá de lo anecdótico, resumía la creencia de estar viajando y conociendo realmente las culturas tal y como eran, sin reflexionar sobre la posible visión estereotipada a la que estaban siendo sometidas. SCHWARZ, *op. cit.* (nota 1274), p. 97.

¹²⁸⁶ JANIN, *op. cit.* (nota 39), p. 95-96.

¹²⁸⁷ COMTE de CASTELLANE, “De Suède en Belgique”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 106.

la ubicuidad” que, yendo más allá que cualquier otro testimonio, lo considera no ficticio, sino “tangible y real” (de ahí una vez más la necesidad de insistir en el perverso efecto de sustitución realidad/reconstrucción y sus consecuencias ideológicas):

“Uno de los encantos de la Exposición era el poder de ubicuidad conferido a los visitantes. Como en las *Mil y una noches*, un deseo hace planear a un hombre de un país a otro, de manera que aquí un paso te lleva del Este al Oeste, del Norte al Sur. En un momento estabas en casa, en América, al siguiente te encontrabas en Japón; ahora estás en Inglaterra, otra vez más en la India. Y esto no era ilusión, porque todo lo que te rodeaba era tangible y real”¹²⁸⁸.

Ningún aspecto escapaba a este conocimiento cosmopolita del universo que se ofrecía al turista dentro de la exposición. De ahí que la calle de la Emperatriz del certamen vienés de 1873, paralela a la fachada principal del Palacio de la Industria,

“(…) está literalmente cuajada de cafés, *Restaurants*, tiendas y pabellones diseminados caprichosamente dentro de ella. En aquella cinta de un kilómetro se pueden estudiar todos los gustos, todas las arquitecturas, todos los trajes, todos los manjares y hasta las costumbres todas del mundo”¹²⁸⁹.

Y es que, según Navarro Reverter, si cualquiera de los objetos o secciones de una exposición permitía *visualizar* perfectamente la realidad de un país con respecto a esa área particular, la completitud de la representación nacional llegaba a permitir *viajar* por todo su territorio:

“Cuando un Estado se presenta bien en un certámen universal, con todos sus productos característicos y con buena estadística, se reconstruye fácilmente lo que hay tras de aquellas muestras, se ve, se siente, se concibe la nación, se viaja por ella, se presume su destino por el presente allí visible, y por el pasado siempre presente en la historia. Una planta caracteriza un clima; un fósil os hace conocer un terreno; una tela, una máquina, un objeto, acompañados de su estadística, retratan una industria; y todo ello junto manifiesta la naturaleza, el arte, la civilización, la prosperidad del país. ‘Dadme un diente, decía un distinguido naturalista, y os daré el animal’ [*sic*]¹²⁹⁰.

Aún más, si en 1867 se habla del “don de la ubicuidad”, Viena 1873 se ha convertido para Wolowski en un mapamundi “vivo” que hacía factible el *dar la vuelta al mundo*:

“La clasificación *geográfica* adoptada en la Exposición de 1873, presentaba al observador como un vasto mapa del mundo desplegado a partir de las regiones donde el sol se alza hasta aquellas en las que se pone: no un plano mudo trazado sobre el papel que traduce a partir de rasgos convenidos el carácter de cada Estado, sino un mapa vivo que ofrece a las miradas los fieles testimonios de la riqueza natural y de la potencia industrial, del modo de existencia e, incluso, de la actitud de las diversas fracciones de los hombres que ocupan el globo. El íntimo vínculo que forzosamente se establece entre los recursos materiales y, por un lado, su modo de utilización y, por el otro, la situación intelectual y política de los habitantes, se refleja de una manera deslumbrante en este viaje alrededor del mundo que cada uno ha podido llevar a cabo en algunas horas, partiendo de las regiones orientales, de la China, del Japón, de

¹²⁸⁸ COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 23.

¹²⁸⁹ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 135. Así pues, la vuelta al mundo también podía ser gastronómica. Tal y como señala el mismo Navarro: “Había para todos los gustos. En las galerías podían estudiarse las naciones bajo el punto de vista de sus productos, de su industria, de su saber, de sus adelantos, de su civilización y de su progreso; fuera de ellas podía completarse el estudio por el refrán: ‘dime lo que comes, te diré quién eres’ [*sic*]”. *Ibídem*, p. 145. *Vid.* nota 758.

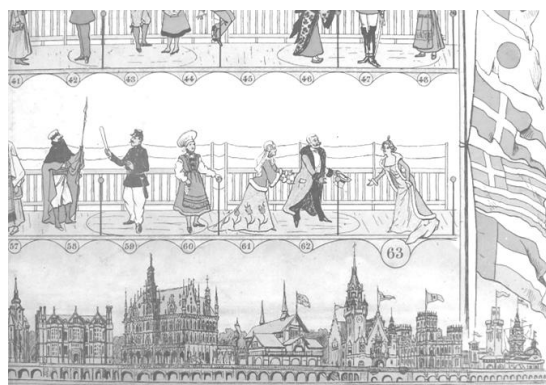
¹²⁹⁰ *Ibídem*, p. 453.

Persia, para atravesar Turquía, Grecia, Rusia, Hungría, Austria, Alemania, Suiza, Bélgica, Holanda, los países escandinavos, Italia, Francia, Inglaterra con sus numerosas colonias, la India, los Estados Unidos, el Brasil y las Repúblicas del sur de América”¹²⁹¹.

Aun más, dicho viaje también podía realizarse en los depósitos donde se amontonaban los embalajes de los productos expuestos hasta la hora de su nuevo empaquetado, antes de ser enviados de vuelta a sus países de origen. Con motivo de la misma exposición de Viena, Castro y Serrano hacía la siguiente reflexión al descubrir lo que el llamó “la ciudad de las cajas”:

“(…) Hémosla llamado nosotros así desde que la descubrimos, aunque mejor le cuadraría el nombre de Mapamundi; porque cada una de sus calles conduce á una zona del globo, cada manzana representa una nacion, cada edificio constituye un pueblo diferente, y dentro de cada pueblo viven en provisional reposo los varios miembros de distintas familias. Los gallardetes y banderolas que se divisaban sobre los tejados, son la señal del país á que corresponden los almacenes en que ondean. Allí, atraídos por el color nacional y acompañados de la lengua patria, van depositándose los embalajes y envoltorios que se desechan en las diversas galerías de los edificios de la Exposicion (...) Cada nacion está instalada allí en la misma forma que en los edificios del Prater; por manera que conocida la exposicion general de los objetos, se conoce la exposicion particular de las cajas (...) Nosotros, al recorrer sus calles solitarias, íbamos recorriendo mentalmente las calles bulliciosas de la Exposicion (...) El tamaño de las cajas, su figura, su madera, el arte de su forma, la cantidad de sus diversos grupos, la extension de sus respectivos albergues, todo hablaba casi con tanta elocuencia como las parleras galerías de los palacios fronterizos [*sic*]¹²⁹².

En definitiva y tal y como afirmaba José Emilio de Santos en 1878, “la humanidad, en fin, hacía su visita al mundo”¹²⁹³ –aunque más bien fueran los occidentales quienes podían tener el resto del universo al alcance de la mano y quienes pudieran divertirse a costa de lo exótico: véase la plataforma móvil o “*trottoir roulant*” que recorría tres kilómetros y medio a lo largo de la Exposición Universal de París de 1900 a una altura de siete metros sobre el suelo. La atracción dio lugar a un juego de mesa similar al de *la oca*, en el que resultaba vencedor aquel jugador que antes alcanzase a la *Parisienne* –personificación de la capital francesa concebida por Paul Moreau-Vauthier (1871-1936) que remataba la famosa puerta monumental del recinto expositivo en la plaza de la Concorde. Durante el recorrido, los participantes podrían encontrarse hasta con el que se diría un *majo* español de largas patillas y vestido con capa, chaleco, faja y calzones –aunque lo importante fuera no toparse con el peligroso *touareg* que les devolvería a la casilla de inicio (figs. 205, 206).

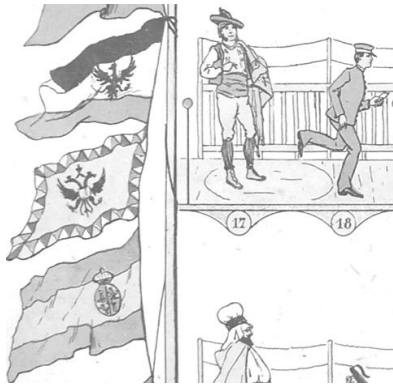


Figs. 205 y 206 [página siguiente, arriba], *Le trottoir roulant. Jeu souvenir de l'Exposition Universelle de 1900* (detalles), cromolitografía sobre papel, pegada en cartón plegable, París, Georges Dreyfus, 1900. Cfr. *Le jeu de l'oie au Musée du jouet*, catálogo de exposición (Poissy, 23 de marzo - 1 de octubre de 2000), Musée du jouet, Poissy, 2000.

¹²⁹¹ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), pp. 11-12. Como se lee, Wolowski no cita a España.

¹²⁹² Un CABALLERO ESPAÑOL, *op. cit.* (nota 109), 8 de julio, p. 423.

¹²⁹³ De SANTOS, *op. cit.* (nota 286), vol. II, p. 61.



Justamente, en París 1900, la *vuelta al mundo* podía realizarse dentro de la *vuelta al mundo* que de por sí suponía la exposición universal gracias al espectáculo del mismo nombre ideado por el pintor Louis Dumoulin (1860-1924) – futuro fundador de la *Société coloniale des artistes français* en 1908¹²⁹⁴. Éste consistía en una serie de “panoramas vivientes” preparados tras “diez años de viajes y estudios” a base de pinturas del natural e “indígenas de todos los países representados”, entre ellos, como no, España. El texto que acompaña la fotografía de los hermanos Neurdein y Maurice Baschet en *Le Panorama* (fig. 207) es sugestivo del delirio exótico inherente a toda imagen de *lo español*, cajón de sastre en el que se confunden manolas con gitanas, folclore andaluz con País vasco, dinastía de los austrias con castañuelas andaluzas, símbolos de poder eclesiástico y rasgueo de guitarras:

“Dos pasos más... y estamos en España. El pueblo que vemos es Fuenterrabía, dominado por la torre de Santa María y por los muros sombríos y terribles del palacio de Carlos V... A lo lejos el océano, Hendaya, la costa francesa, la playa de Biarritz; a la derecha, los pirineos. Y en primer plano, ruido de guitarras y de castañuelas. Las manolas ejecutan sus bailes hechizeros”¹²⁹⁵.

En función de esta idea del viaje que acompañaba la celebración de los concursos internacionales, es preciso tener presente desde un primer momento su papel promotor del fenómeno del turismo internacional y, por consiguiente, de una abundante producción literaria que reforzaba las estrategias de comunicación visual previstas por los organizadores de cada exposición¹²⁹⁶. Surgen así publicaciones destinadas a esa nueva categoría de viajero tan propia



Fig. 207, “Le tour du monde –En Espagne, Fontarabie”, en *Le Panorama. Exposition universelle 1900, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet*, Paris, Ludovic Baschet, [1900].

¹²⁹⁴ P. SÁNCHEZ, S. RICHEMOND, *La Société coloniale des artistes français puis Société des beaux-arts de la France d’outre-mer: répertoire des exposants et liste de leurs oeuvres, 1908-1970*, Dijon, L’échelle de Jacob, 2010.

¹²⁹⁵ *Le Panorama. Exposition universelle 1900, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet*, Paris, Ludovic Baschet, [1900], “Le tour du monde –En Espagne, Fontarabie”.

¹²⁹⁶ Además de las guías, es muy frecuente que las líneas de ferrocarril publiquen folletos con ilustraciones de paisajes en los que se anima al público a visitar el certamen y a realizar otras excursiones relacionadas con el mismo. En concreto, el Grand Trunk Railway (Portland-Chicago) invitaba a visitar la Exposición colombina de 1893 durante su apertura, época primaveral-estival en la que “el viajar está a la orden del día” y todos los pensamientos se dirigen al “centro de interés universal”. Para incentivar aún más al viajero, se indicaba que en el recinto “se podrá ver más que en años de viaje”, en una suerte de metáfora del viaje dentro del viaje que parecía superar, no sólo los límites espaciales, sino también temporales –y, entre otros atractivos, se destacaba la carabela española. No obstante, al margen del exotismo y de la reunión de las cuatro partes del mundo, el panfleto también recordaba que desde un punto de vista comercial el concurso de Chicago sería el acontecimiento que coronaría el siglo XIX – sacando a relucir nuevamente el papel de Colón, navegante enviado por España para *descubrir* el *Nuevo Mundo*. Grand Trunk Railway, *How to visit the World’s Fair at Chicago, May to October, 1893*.

de la segunda mitad del siglo XIX, el *turista*, a cuya configuración contribuyen en gran medida los concursos internacionales¹²⁹⁷. En efecto, algunas de las guías de la época demuestran haber interiorizado a fondo su misión y ser muy conscientes de su papel a la hora de dirigir –y controlar– los movimientos del viajero. Con motivo de la exposición filadelfiana de 1876, *The Herald Guide Book* afirmaba lo siguiente:

“Leyendo cuidadosamente y siguiendo las direcciones de esta guía, será como si uno de nuestros reporteros fuera llamado a su hotel o residencia, y, tomándole bajo su guía personal, le condujera a la Exposición por la ruta más agradable y rápida. Y tras vuestra llegada al recinto, se os dirige dónde y cómo, para ver todo con el mejor provecho, en el menor tiempo posible y de la manera más económica”¹²⁹⁸.

Del párrafo anterior se colige la importancia de las exposiciones universales como evento propulsor del turismo tal y como se entiende en la actualidad. El conocer un determinado lugar suponía, ya en ese momento, la obligatoriedad de *poseer visualmente* la mayor cantidad posible de una serie de espacios públicos, acontecimientos, monumentos y obras de arte que han sido previamente seleccionados como representativos, y siempre en el menor tiempo posible y de la forma más económica¹²⁹⁹. Con eso basta, con eso el *viajero-turista* puede darse por

¹²⁹⁷ Como indica Angela Schwarz, las guías se convirtieron en uno de los muchos “objetos de deseo” destinados al turista que visitaba la exposición. SCHWARZ, *op. cit.* (nota 1274), pp. 79-100 (84-85) [Texto original: “Consequently, after 1851 it did not take long for clever businessmen to conceive of more profitable sources of income than the ones devised by the hosts of the Great Exhibition. Even in 1851, there were many objects of desire available. Visitors could purchase maps of the grounds, brochures, guidebooks, handkerchiefs, boxes, sheets of writing paper, and other portable items with the image of the Crystal Palace on them as souvenirs”]. De acuerdo con sus memorias y la descripción del protagonista del Episodio nacional *La de los tristes destinos*, puede imaginarse fácilmente a Pérez Galdós recorriendo París con su plano en 1867. Guereña indica que en el catálogo de su biblioteca figuran dos planos de París sin fecha y una guía de Francia. GUEREÑA, *op. cit.* (nota 369), p. 41. Además de las guías expresamente impresas a propósito de los concursos internacionales, dentro del recinto expositivo era frecuente que se exhibieran los libros de viaje publicados por las casas editoriales del momento –entre ellos los dedicados a España–, evidenciando el auge que estaba experimentando la industria turística. MASSON, *op. cit.* (nota 488), p. 25 [Texto original: “M. Crété (...) C'est chez lui que MM. Hachette ont fait imprimer quelques-uns de leurs plus beaux volumes illustrés: *Rome, l'Espagne, le Japon*, etc.”]. Por otra parte, parece que el imaginario del turista comienza a codificarse también en pintura: en Viena 1873, uno de los informes da cuenta de la obra *Los Turistas*, del muniqués Carl Diethelm Mayer (1840-1884). COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 71 [Texto original: “(...) deux jolies compositions de M. Mayer Diethelm, artiste qui habite Munich: les *Touristes* et le *Bonheur d'une mère*”].

¹²⁹⁸ *The Herald Guide Book...*, *op. cit.* (nota 134), p. 2. *The Penny Guide...*, se expresaba ya en los mismos términos en 1862, asignándose como misión el “llevar de la mano y dirigir al visitante paso a paso a través de los salones del edificio”. *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 1 [Texto original: “‘What to see’, ‘How to see’, and ‘Where to see’ the principal objects of interest are questions which puzzle all who visit the International Exhibition for the first time. The Penny Guide is published to solve this difficulty (...) It takes, as it were, the visitor by the hand, and leads him step by step from one court to another, until the whole building has been traversed”].

¹²⁹⁹ Según algunas guías, el poder *ver* la exposición de Chicago conllevaba una gratificación que no podría obtenerse de ninguna otra manera. *How to See the World's Fair with Little Money...*, *op. cit.* (nota 52), p. 14 [Texto original: “To have seen it is to carry through life a sense of gratification which could be obtained in no other way, and to have missed it is to lose something we cannot well afford to lose”].

satisfecho¹³⁰⁰. Para ello, las guías del momento, como las de hoy en día, indicaban al visitante su itinerario y la manera de disponer de su tiempo, llegando a regir todos sus movimientos, aunque ello supusiera la eliminación del imprevisto, la sorpresa y una experiencia personal no mediatizada. En algunos casos, los títulos de las publicaciones eran bien explícitos, como en el de la *London in 1866, A Handbook for Strangers, Showing Where to Go, How to Get There, and What to Look at*, en cuyo prefacio, además, se dejaba bien claro que no se trataba de ver lo que “se puede”, sino lo que “se debe”; contando además con que el turista no es ni un “anticuario”, ni un “estudiante de historia”¹³⁰¹. También algunas guías francesas como la *Paris-Exposition ou Guide à Paris en 1867...* de Edmond Renaudin, explicaban la importancia de guiar al viajero en sus “primeros pasos en un nuevo mundo” a través de las “incertidumbres, dudas e incluso ignorancias” de las que nadie se libera completamente sino mediante la “práctica”, asegurando el autor que él mismo “ha sido mucho tiempo ‘turista’ antes de hacerse ‘guía’”¹³⁰².

A propósito de cómo organizar su agenda, las publicaciones turísticas editadas con motivo del certamen de Filadelfia indicaban que sería recomendable una primera toma de contacto con la exposición disfrutando de una visión global de su recinto tomando el ferrocarril circular interno. Antes que caminar perdidos entre una constelación de pabellones, no habría nada más efectivo que una vista de conjunto previa para sorprender al público¹³⁰³. Y la idea se repite con motivo de otros certámenes como el de Chicago de 1893, cuando se recomendaba a los turistas proveerse de guía, trazar itinerario, montar en el ferrocarril elevado para obtener una vista panorámica y visitar sin prisa las atracciones de la feria¹³⁰⁴. En este caso, además, se trataba una cuestión de gran interés para el turista medio, como es la de poder viajar evitando gastar sumas considerables de dinero¹³⁰⁵.

En cualquier caso, las analogías con el fenómeno turístico actual aún van más allá. Está claro que percepción visual y exotismo se convierten en dos componentes básicos de las exposiciones universales desde el inicio de su andadura. Pero, anticipando la esencia del turismo contemporáneo, la atracción ejercida sobre el público no va a poder basarse exclusivamente en la mirada, en el descubrir visualmente –aunque se trate de una mascarada– edificios, objetos y gentes de lugares desconocidos, sino que comienza ya entonces a ganar peso la experiencia vital y el cumplir con el requisito de poder contar a la vuelta del viaje que no ha dejado de hacerse nada de lo que el imaginario colectivo considera propio del país que se visita – independientemente del grado de *autenticidad* de la propuesta. Así, en 1873, se decía que,

¹³⁰⁰ Hildegard Hawthorne en Chicago 1893 lamenta que los turistas conviertan “el cielo en un infierno”: no saben que es mejor centrarse en una sola cosa hasta hacerla suya y disfrutarla como parte de sí, antes que pretender verlo todo. HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), pp. 18 y 21.

¹³⁰¹ *London in 1866...*, *op. cit.* (nota 71), prefacio.

¹³⁰² RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. vii-viii.

¹³⁰³ *The Herald Guide Book...*, *op. cit.* (nota 134), p. 4.

¹³⁰⁴ *How to See the World's Fair with Little Money...*, *op. cit.* (nota 52), 1893, p. 9.

¹³⁰⁵ *Ibidem*, p. 1. La guía intenta dejar claro que el turismo no es un fenómeno exclusivo de élites, además de que Chicago es una ciudad segura para el turista. Por lo demás, repite el lugar común de que la exposición colombina permitirá viajar al resto del mundo sin abandonar el recinto expositivo –lo que, a su vez, evitaba el gasto mayor de tener que desplazarse a otros muchos lugares.

“(…) los especuladores han acudido á todos los recursos del ingenio para conseguir el favor ó la preferencia de los que no se satisfacen con recrear solamente el sentido de la vista. Como en los espectáculos populares, por éste se procura principalmente conquistar la concurrencia, añadiendo á la originalidad de la edificación el atractivo de los trajes de los sirvientes y de los palmitos de las sirvientas; pero otros que acreditan el conocimiento de la flaqueza humana se ponen simultáneamente en práctica, explotando como mejor mercancía la avidez de novedades nunca satisfecha. Cualquier viajero confesará sin rubor, al regresar á su país, que no paró mientes en la exposición forestal ó en la de minas, á que no tiene afición; mas ¿cómo decir al que pregunta que no ha fumado en *narguilé* ni probado el café turco? [sic]”¹³⁰⁶.

Además, el pasaje anterior pone en evidencia otra de las características que definen al turismo contemporáneo desde sus orígenes hasta nuestros días, esto es, la intencionalidad eminentemente económica de sus alentadores. De ahí que la rentabilidad del exotismo en los certámenes universales de la segunda mitad del siglo XIX pasase en gran medida por la presencia de –supuestos– *aborígenes* y la puesta en escena de sus costumbres típicas en los recintos expositivos. Sobre la réplica del palacio del Bey de Túnez en 1867, Arnold aseveraba:

“El Bey de Túnez debe ser un astuto viejo zorro y ha *sobreherodiado* a Herodes (*‘out-Heroded Herod’*) en ese aspecto; porque necesitando fondos en gran medida, se ha servido de la Exposición para ayudarle a hacer ‘una colecta’. Para este propósito, al menos así lo parecería, ha demostrado ser tan inteligente como la Comisión Imperial o un financiero suizo, y no sé qué más podría decirse en su alabanza. Si a alguien le queda un céntimo (*‘sou’*) después de pasar por sus manos, el mundo debería darle una medalla por su habilidad. El Bey ha acondicionado su palacio en el Parque de la manera más soberbia y maravillosa; ha tomado disposiciones para gratificar la curiosidad de la gente construyendo bajo él dos madrigueras para leones y tigres; y ha mandado un *café* completamente único, con una banda de música nativa. Con respecto a esta última, las notas que produce oscilan casi una octava, y vienen a ser tan alegres como un pasaje a través del Istmo de Suez *vía* el nuevo canal del señor Lessep”¹³⁰⁷.

A partir de 1867, este tipo de entretenimiento se irá desarrollando progresivamente. La posibilidad de observar a los propios nativos en el supuesto ejercicio de su quehacer cotidiano y en unos poblados aparentemente facsímiles de los originales, excitó aún más el fascinante deseo de desplazarse hasta los lugares remotos de los que tantas personas y mercancías provenían –o, al menos, el de viajar a la feria para contemplarlos como teóricamente se creía que eran¹³⁰⁸.

No obstante y como se ha venido apuntando, estas atracciones no siempre dependían de los propios interesados. Muchas veces se trataba de representaciones de la vida en las colonias que estaban explotadas por occidentales y, por consiguiente, el recreo y la fascinación de tantos

¹³⁰⁶ EROSECA, *op. cit.* (nota 777), 16 de julio, p. 439. Incluso, en el contexto español, es reveladora la aseveración de *La Ilustración católica* en 1889: “Ir a la Exposición y no hacer cola para subir a la Torre es como pasar por Manresa y no tomar una tortilla, o por Guadalajara y Alcalá y no comprar bizcochos borrachos o almendras garapiñadas”. *La Ilustración católica*, 25 de octubre de 1889, p. 357, citado en HIBBS-LISSORGUES, *op. cit.* (nota 513), pp. 135-149.

¹³⁰⁷ ARNOLD, *op. cit.* (nota 72), p. 301.

¹³⁰⁸ Angela Schwarz subraya la trascendental contribución al respecto de Frédéric Le Play (1806-1882), al invitar a las naciones participantes a levantar sus propios pabellones en el parque de la Exposición Universal de París de 1867. Oscilando entre consumismo e interés etnográfico, la presencia de bazares y de población nativa se convertirá en una atracción que irá ganando un peso cada vez mayor en el contexto de los concursos internacionales decimonónicos. SCHWARZ, *op. cit.* (nota 1274), p. 86.

visitantes no era inocente. Por medio del espectáculo, se sugería una forma de entender el mundo y las relaciones de las distintas sociedades que lo componían, estableciendo un orden jerárquico entre ellas, algo que resulta evidente a partir de afirmaciones como la siguiente:

“Hemos viajado así alrededor del mundo, y, al fin, nos encontramos delante de los dos grandes reinos rivales en la exposición, la altanera, exultante, independiente Francia, y el venturoso progresista Imperio británico con su crecimiento de medio centenar de colonias”¹³⁰⁹.

El público asistente al certámen podía viajar con la imaginación y, al mismo tiempo, asimilar los fundamentos en los que se apoyaba la construcción de su propia identidad por oposición a la del resto de comunidades de la gran familia humana. Así ocurría por ejemplo en la Exposición Universal de Viena de 1873, antes incluso de los certámenes de París 1889 y Chicago 1893, considerados paradigmáticos en este sentido. Entre la serie de establecimientos que amenizaban el parque de la exposición, quizás uno de los más *chirriantes* y muy característico del carnaval de las exposiciones universales, era el de la tienda india instalada por EE.UU. en el Prater:

“Seducia mucho á los sesudos alemanes sentarse entre las hipotéticas *Pieles-rojas*, en medio de un bosque sombrío que podía la imaginacion suponer poblado con toda la fauna salvaje de la América, y aislado del mundo entero... en medio de la Esposicion [*sic*]”¹³¹⁰.

En realidad, se trataba de un establecimiento donde el público que visitaba el certamen era atendido por camareros negros. Tal y como señalaba *L'Exposition...*, algo así sólo podía darse en un concurso internacional de tales características:

“Las curiosidades en la Exposición no son raras, pero unos negros en un wigwam destinado a los Pieles Rojas, ofrecen un aspecto que no se puede encontrar más que en la Exposición”¹³¹¹.

En otros casos, como en el Bazar turco del mismo certamen vienés de 1873, los dependientes eran europeos disfrazados, de ahí la decepción de Juan Navarro Reverter:

“Pero en el *Bazar turco* se movian maravillosamente los talludos mancebos, hablaban un aleman muy correcto y un frances bastante bueno, y no tenian ni un solo rasgo en su fisonomía que denunciara la derivacion inmediata ó remotamente mogola. ¡Oh ilusion! ¡qué de sorpresas y engaños ocultas! Aquellos turbantes cubrian cabezas nacidas en el centro de Europa; aquellos mozos, como las desenvueltas mozas del café, eran de Austria ó de Prusia y estaban vestidas á la mameluca [*sic*]”¹³¹².

Evidentemente, el sentido de la vista juega un papel primordial a la hora de afrontar el conocimiento de *la diferencia* y se va a convertir en el fundamento de una serie de espectáculos que basaban su rentabilidad monetaria en la satisfacción de la curiosidad del individuo. Las exposiciones universales no dudarán en adoptar este principio para satisfacer una doble finalidad, la de educar al visitante por medio de la difusión de un saber teñido de connotaciones ideológicas, al mismo tiempo que se le entretenía intentando obtener un beneficio económico con el que contribuir al éxito financiero de la celebración –si es que esto era posible.

¹³⁰⁹ *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 206.

¹³¹⁰ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 147-148.

¹³¹¹ *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 15, 12 de julio de 1873, p. 234.

¹³¹² NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 489-490.

2.4.5. Representaciones gráficas, plásticas y simbólicas del universo.

La condición *universal* del fenómeno de las exposiciones internacionales se hará visible y palpable mediante la representación gráfica del planeta de muy diferentes formas, por ejemplo, a través de los numerosos globos terráqueos expuestos dentro de los recintos feriales, que vinieron a sumarse a la multitud de mapas exhibidos en cada una de las secciones nacionales¹³¹³ (fig. 208).



Fig. 208, “Le jury dans la section allemande de l’instruction publique à l’Exposition”, en *L’Exposition universelle de Vienne...*, n° 30, 4 de octubre de 1873, p. 469; y fig. 209 [abajo], “A Globe manufactured by Messrs. Johnston, of Edinburgh”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue...1851*, Londres, George Virtue, s. d., p. 106.

Así, entre las esferas expuestas en la primera exposición universal de 1851 cabe destacar la de Messrs. Johnston, de Edinburgo, reseñada por el *Art Journal* entre las obras más importantes de la muestra¹³¹⁴. En este caso, no sólo se daba la convencional distribución territorial de las en su momento consideradas “cuatro partes del mundo”, sino que sus alegorías aparecían representadas en su pedestal, de acuerdo con la que ha venido siendo su iconografía habitual (fig. 209). Los globos terráqueos y los emblemas de los continentes se convertirán, pues, en metáfora del propio espíritu de la exposición.

En cualquier caso, las referencias a las “cuatro partes del mundo” no se limitarán a los objetos relacionados con la ciencia cartográfica, sino que las alusiones al carácter planetario del certamen podían apreciarse en cualquier producto presentado dentro del recinto expositivo. Así, en el Crystal Palace de la mencionada exposición londinense, la representación de las alegorías de los distintos continentes podía encontrarse mismamente en la empuñadura de un látigo de carreras, como el que



¹³¹³ La ciencia cartográfica alcanzó una gran importancia en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX, en un momento en el que se sondea la riqueza geológica de cada territorio y se afinan las descripciones geográficas –con fines estratégicos y militares, entre otros. En la Universal de París de 1867, por ejemplo, se estudian los procesos de manufactura y la calidad de todo tipo de mapas, “o bien separados o formando atlas, incluyendo los geográficos, cosmográficos, astronómicos, marinos, hidrográficos, topográficos, geológicos, agronómicos, históricos, de itinerarios, meteorológicos u otros mapas”, además de las esferas terrestres y celestes, los mapas en relieve, mesas, ilustraciones y todo tipo de accesorios para el trabajo en geografía y cosmografía. Por cuanto respecta a España, se llega a afirmar que, a excepción de Turquía, es “el último país de Europa en reconocer la necesidad de un mapa gubernamental”. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), pp. 54 y 57-58. En cualquier caso, no todos los mapas representaban aún el universo al modo convencional. “L’enseignement primaire à l’Exposition (Extrait du procès-verbal de la séance de l’Académie française des sciences morales du 8 novembre 1873)”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 38, 26 de noviembre de 1873, p. 590 [Texto original: “(...) l’Inde est encore dans l’enfance de l’instruction. Une mappemonde, dressée par les brahmines du Radjpoutana, représente le monde comme formé de continents et de mers concentriques ayant pour centre le mont Mêrou, d’où partent d’un côté le Gange, de l’autre l’Indus. On voyait à Vienne des globes grossiers, mais au moins plus conformes à la vérité géographique, peints sur des noix de coco; mais ces nouveautés ne sont pas du goût des brahmines”].

¹³¹⁴ *The Art Journal... 1851*, *op. cit.* (nota 20), p. 106.



Fig. 210, “Messrs. Swaine and Adesey’s Racing Whip”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue... 1851*, Londres, Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1851, vol. II, p. 523; fig. 211 [arriba dcha.], “A Pair of Colossal Candelabra of Cast-Iron”, en *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, Londres, Virtue & Co., París, Stassin & Xavier, s. d, p. 20; y fig. 212 [abajo], Léopod BOURDIN, “Projet de Parapluie universel français recouvrant le Globe terrestre pour l’exposition universelle de 1900”, París, Archives nationales F/12/8530, dossier Bourdin; en C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, *Exotiques expositions...*, 2010, p. 97.

presentaba la firma de Piccadilly, Swaine & Adeney (fig. 210). De acuerdo con el *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, se trataba de un diseño “emblemático de la Exposición, y representativo de las cuatro partes del globo”¹³¹⁵. La decoración escultórica no solo hacía referencia a los cuadrúpedos empleados como medio de locomoción en las distintas regiones del planeta –hábil guiño tanto a la función desempeñada por el objeto como a la idiosincrasia del certamen– sino que sobre ellos se mostraba un globo terráqueo y, encima, un ángel, que aludiría tanto a la *paz universal* como a la *religión verdadera*, en línea con la recurrente búsqueda de una “unidad de sentimiento”.



También en la Exposición Universal de París de 1855 se podían descubrir objetos de carácter ornamental con alusiones a las cuatro partes del mundo, como es el caso de la pareja de candelabros monumentales de hierro colado que la Fundación de Messrs. Barbezat & Co., –antigua André & Co., especializada en el trabajo de metales decorativos para la decoración de exteriores arquitectónicos– había expuesto cerca de una de las entradas del Palacio de la Industria. Según la *Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, las cuatro figuras de jóvenes en su base hacían referencia a los cuatro continentes¹³¹⁶ (fig. 211). Sin embargo, si este tipo de alegorías se repetían una y otra vez, no era sino para enfatizar la reunión del universo en un único –y, por lo tanto, hegemónico– punto del planeta, capaz incluso de abarcar la totalidad bajo un paraguas (fig. 212), que para eso definió Flaubert las exposiciones como “tema de delirio del siglo XIX”¹³¹⁷. Precisamente en 1855, la posibilidad de contemplar las obras de arte de *todas* las naciones del mundo sugería a Théophile Gautier que:



“‘Ya no hay Pirineos’, es una frase aplicable ahora a toda frontera, y por encima de las ficticias líneas azules, verdes y rojas de los mapas geográficos, los países charlan familiarmente entre ellos desde un extremo del mundo al otro”¹³¹⁸.

De hecho, según Gautier, una vuelta en simón a la avenida de Montaigne venía a sustituir a los viejos “peregrinajes” y sólo cuatro horas eran suficientes para aprender aquello para lo que

¹³¹⁵ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, *op. cit.* (nota 153), vol. II, p. 522.

¹³¹⁶ *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, *op. cit.* (nota 128), p. 20.

¹³¹⁷ G. FLAUBERT, *Le dictionnaire des idées reçues*, París, Louis Conard, 1913, p. 66; DEMEULENAERE-DOUYÈRE (ed.), *op. cit.* (nota 17), p. 106.

¹³¹⁸ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), 1855, vol. I, p. 1.

hasta entonces se habían necesitado quince años¹³¹⁹. No obstante, esta concentración sustitutiva del viaje que propiciaba el hermanamiento internacional, poseía un claro condicionamiento político, aquél que establecía un nuevo polo magnético de atracción universal en torno a la ciudad organizadora del certamen. El propio Gautier añadía a este respecto que “en ninguna época, las artes contemporáneas se habían citado en un *punto central del globo* para tenderse la mano, medirse y apreciarse”¹³²⁰. De esta manera, los viajes *a, en y desde* las exposiciones universales, contribuyeron al interesante fenómeno de reorganización y consolidación imaginaria de un orden geopolítico internacional en torno a un determinado núcleo de poder.

En efecto, las metáforas del mapa del mundo y su disposición en torno a un centro soberano fueron abundantes y, más allá de las alegorías artísticas, pudieron advertirse en todo tipo de representaciones y ceremonias. Por ejemplo, durante la entrega de recompensas de la Exposición Universal de París de 1855, cuando se dispuso a cerca de 40.000 personas en torno al trono de Francia:

“Un anfiteatro de proporciones colosales, adosado a tres lados del transepto, subía hasta las galerías superiores y miraba al estrado, dominado por el trono. Sobre los numerosos escalones de este arte inmenso, se desplegaba, por así decir, el mapa del mundo animado y vivo y se disponía la élite de las naciones civilizadas, representadas por los hombres más ilustres y más eminentes que se han distinguido en este concurso universal de las bellas artes y de la industria”¹³²¹.

Además, esa reunión del mundo se presentaba como un espectáculo visual en el que los símbolos nacionales se situaban sobre un friso carmesí bordado en oro que corría a lo largo de las galerías y “las obras de arte de la pintura y de la escultura, los descubrimientos y las maravillas de la industria que han merecido las más altas recompensas, expuestas por una última vez en un panorama espléndido o en trofeos magníficos, atraían todas las miradas y justificaban la elección del jurado”¹³²². De hecho, la misma exposición de todos los productos y sus variadas procedencias simbolizaban en sí mismas la unión de las cuatro partes del mundo en un único espacio expositivo. Así lo manifestaba en 1862, el *poeta laureado* Alfred Tennyson, cuando cantaba a la acumulación de maravillas procedentes de todos los puntos del globo bajo la cubierta del palacio de la segunda exposición londinense:

“¡Maravillas polares, y un festín/
De asombro, surgido del Oeste y del Este./
Y formas y tonalidades de Parte divina!/
Todo lo hermoso, todo lo útil./
Que un planeta justo puede producir./
Traído de bajo cada estrella./
Insuflado desde cada conducto (...)”¹³²³.

Justamente, la manera de distribuir a los expositores por nacionalidades dentro del espacio expositivo conllevó generalmente una reproducción más o menos exacta del mapa geográfico.

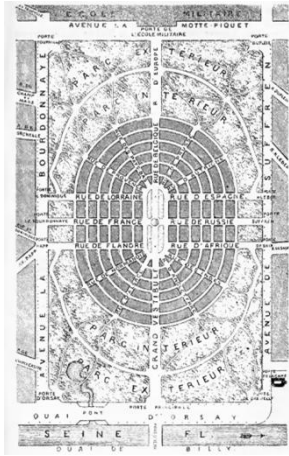
¹³¹⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 2.

¹³²⁰ *Ibidem*. El resaltado en cursiva es nuestro [NdA].

¹³²¹ *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. lxxv.

¹³²² *Ibidem*.

¹³²³ TENNYSON, *op. cit.* (nota 384), p. [Texto original: “Polar marvels, and a feast/
Of wonder, out of West and East./
And shapes and hues of Part divine!/
All of beauty, all of use./
That one fair planet can produce./
Brought from under every star./
Blown from over every main (...)”].



La prevalencia de este criterio supuso a veces numerosos problemas para los estudiosos que tuvieron que recorrer kilómetros a fin de poder comparar la calidad de los productos de una determinada categoría en estados diferentes; hecho que provocó el alzamiento de voces discordantes –como en 1862– en contra del interés egoísta de las naciones participantes de “no perder su individualidad”¹³²⁴. Problema que parece solucionarse con motivo de la siguiente exposición universal de París 1867. Probablemente, podría decirse de ella que se trata del certamen que mejor ha ejemplificado la idea del viaje alrededor del mundo gracias a la forma elíptica de su palacio de la industria. El esquema de clasificación de productos, reproduciendo la obsesión ilustrada por categorizar todo elemento existente sobre la

faz de la tierra, disponía las mercancías de una misma nación en avenidas radiales, mientras que los géneros de una misma industria se desplegaban a lo largo de las galerías concéntricas del edificio¹³²⁵. De esta manera, el recorrido circular del palacio generaba la sensación de estar viajando a través de los diferentes países que

contaban con representación en el certamen, observando cómo un mismo tipo de producto se realizaba en cada uno de ellos; mientras, bastaba con cambiar de dirección y avanzar de forma transversal hacia el punto central de la construcción para examinar únicamente la exposición general de una sola nación. De acuerdo con la planta que publica Edmond Renaudin en su *Paris-Exposition...*, el palacio estaba dividido en dieciséis avenidas radiales que, para enfatizar aún más la sensación del desplazamiento geográfico, habían recibido nombres de antiguas provincias francesas (Alsacia, Lorena, Normandía, Provenza y Flandes), naciones europeas (Francia, Inglaterra, Bélgica, Rusia, España, Austria, Prusia y Países Bajos) y continentes o regiones del planeta (Europa, Indias y África) (figs. 213, 214)¹³²⁶.

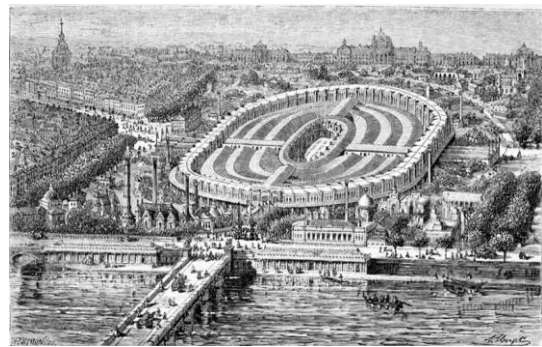


Fig. 213 [izqda.], “Plan du Palais et du Parc”, en E. RENAUDIN, *Paris-Exposition ou Guide à Paris en 1867*, París, Ch. Delagrave et C^{ie}, p. 331; y fig. 214, “Palais de l’Exposition universelle de 1867, vu à vol d’oiseau”, en A. JOANNE, *Paris Illustré, Nouveau Guide de l’Étranger et du Parisien*, París, L. Hachette et Cie., 1867, p. xv.

El criterio geográfico seguía imperando en el certamen vienés –si bien la falta de una planta elíptica y el sistema de clasificación impedía que el desplazamiento y la comparación de productos fuera tan efectiva como en el edificio de Le Play. No obstante, se garantizaba que

¹³²⁴ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. iv [Texto original: “It was originally proposed by the Royal Commissioners, that (...) the works selected should be ‘arranged according to classes, and not countries’. This, no doubt, would have afforded a very ready and valuable mode of reference; but, unhappily, it was not found practicable to carry it out, except to a limited extent, each nation being anxious to have ‘a local habitation and a name’, instead of permitting its individuality to be lost (...) What labour and fatigue would have been saved, had we been able to view the metal-work and jewellery of France, Belgium, Holland, and Spain, with that of England in a court by itself”].

¹³²⁵ Arquitectura, funcionalidad y simbología se juntan en un proyecto atribuido al comisario general, Frédéric Le Play. *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 11.

¹³²⁶ RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 331-332.

cualquier persona con unas nociones básicas de la ciencia geográfica podría orientarse a la perfección:

“La nave o gran eje del edificio está dirigida del este al oeste; los transeptos miran, en consecuencia, al norte y al sur. Las naciones se clasifican según su posición geográfica sobre la superficie de la tierra. América ocupa el extremo occidental del edificio; Inglaterra y las naciones orientales de Europa vienen a continuación, siguiendo así hasta los extremos que pertenecen a China y Japón. Cuando dos países se encuentran a la misma distancia este y oeste de un mismo meridiano, aquél que está más al norte ocupa el transepto y la parte de la nave del lado norte del eje y *viceversa*. Esta disposición permite pues a cada uno con las nociones más elementales de geografía encontrar fácilmente su camino. Cada transepto lleva exteriormente también el nombre de la nación a la que está dedicado”¹³²⁷.

De esta manera, transitando por las avenidas de los palacios o admirando el conjunto desde un punto de vista elevado, el público podía descubrir cada lugar del mundo de manera mucho más cómoda y eficaz que mediante ningún viaje, ni qué decir tiene, de forma mucho más real y con más *color local* que en cualquier panorama, tan de moda por aquel entonces.

En 1876, desde la cercana Belmont Hill, los visitantes podían disfrutar de una hermosa imagen a vista de pájaro de los terrenos de la exposición de Filadelfia. De acuerdo con *La Ilustración española y americana*, el Sawyer Observatory era visitado a diario por un gran número de turistas para disfrutar de sus magníficas vistas, pues al estar construido sobre una plataforma en lo alto de la colina, sus 185 pies de altura se convertían en 410 pies sobre el río Schuylkill. El sistema de elevación consistía en confortables asientos dispuestos en un “saloncito” que subía y bajaba de forma rápida y segura gracias a un ingenioso mecanismo, terminando en una sólida plataforma de 20 pies de diámetro rodeada por una alta balaustrada¹³²⁸. Desde este punto, las imágenes de la exposición se multiplicaban y el recinto ferial se trocaba en un gigantesco atlas del mundo que podía ser minuciosamente examinado excitando la imaginación del público. Y es que desde lo alto todo paisaje se transforma en un mapa infinito que permite materializar visualmente la traslación de la representación topográfica del papel a la realidad o *viceversa*¹³²⁹. Incluso dentro del mapamundi de la exposición, la sensación de realidad geográfica se acentuaba gracias a la presencia de modelos y maquetas, como los planos en relieve de París, Jerusalén, Nápoles, Suiza e Italia expuestos por el Colonel Liénard¹³³⁰. Y es que las representaciones topográficas de carácter tridimensional jugarán un importante papel como elementos de configuración visual de la identidad territorial de cada estado participante durante la celebración de las exposiciones universales.

¹³²⁷ LACROIX (dir.), *op. cit.* (nota 655), p. 5.

¹³²⁸ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº III, 22 de enero, p. 43.

¹³²⁹ Así le sucede al protagonista de *The Waterbabies*, novela publicada por Charles Kingsley entre 1862 y 1863: “Vaya, qué sitio tan grande es el mundo”, piensa Tom al observar el paisaje desde lo alto de Lewthwaite Hill. “Frente a él, como en un mapa, se extendían grandes llanuras con granjas y pueblos entre oscuras arboledas que parecían estar allí mismo, a sus pies, aunque era consciente de que mediaban muchos kilómetros de distancia”. C. KINGSLEY, *Los niños del Agua*, Rey Lear, 2007, p. 53.

¹³³⁰ Decíase de estos mapas de ciudades que presentaban, exactamente y en miniatura, su topografía y toda vista de interés. Algunos de ellos habían sido ya expuestos en certámenes anteriores, como en el de París de 1867. *Guide des visiteurs...*, *op. cit.* (nota 183), p. 20.

En el caso del certamen vienés de 1873, el *Moniteur* daba cuenta del envío de un mapa monumental de París de dieciocho metros de circunferencia y realizado en cartón, pluma y espuma. Por supuesto, la columna Vendôme y los edificios y monumentos incendiados durante la Comuna aparecían ya reconstruidos¹³³¹. Asimismo, durante la Exposición Universal de Chicago de 1893, el estado de Illinois expuso un mapa horizontal en relieve de unos tres por cinco metros, del que se decía que proporcionaba una vista de pájaro de su territorio que nunca antes podía haber sido contemplada, destacándose el éxito alcanzado entre los visitantes del pabellón y asegurándose su valor educativo para el conjunto de la población¹³³². Sin embargo, el ejemplo más significativo del certamen colombino lo constituye el mapa topográfico de casi 40 m² que el Coast Survey expuso en el United States Government Building, hecho en escayola y “construido a una escala que muestra la altura exacta de las montañas, la extensión de las llanuras, longitud de los ríos, tamaño de los lagos y la curvatura de la tierra. Galerías y senderos elevados dan la oportunidad a los visitantes de caminar sobre esta miniatura de los Estados Unidos y analizar críticamente cada parte de la misma” –anticipándose así al mapa gigante de Bélgica que se podía observar desde lo alto en la Exposición Universal de Bruselas de 1958¹³³³.

Obviamente, los mapas no se limitaban a la visualización física del territorio nacional, sino que conllevaban aparejadas numerosas interpretaciones de carácter semántico; muchas veces de forma explícita, como en el caso de la representación cartográfica del ahorro francés que en la sección de Economía Social de 1889 diferenciaba por medio de distintos colores las regiones en que más cantidad de dinero se había depositado por habitante en la Caja nacional; o los mapas que en 1931 indicaban los puestos militares que sometían a la población Indonesia¹³³⁴.

De este modo, a las múltiples representaciones gráficas que de cada territorio afloraban dentro del recinto –observables desde todos los puntos de vista imaginables–, únicamente había que ir asociando las distintos objetos, obras de arte, costumbres o vestimenta que se suponían característicos de un determinado pueblo y que se contaban entre las distintas atracciones que las exposiciones universales ofrecían al visitante. Se creía conformar de esta suerte el más exacto de los imaginarios visuales posibles acerca de cada colectivo, prueba fehaciente de su propia realidad que, de esta manera, podía visualizarse incluso mejor que en un viaje:

“Las colecciones comprenden las armas, las joyas, los instrumentos del trabajo, y el mobiliario de los pueblos, y en otras de, figuras de barro se amplía la demostración de los costumbres, copiando los mercados, las ceremonias religiosas, las escenas de la vida en sus diversas fases. Es de asegurar que habrá viajeros que hayan visitado los Principados del Danubio, la India inglesa, las islas de Sava y Sumatra, sin aprender lo que las colecciones del Prater enseñan [sic]”¹³³⁵.

¹³³¹ “La ville de Paris à l’Exposition de Vienne”, en *Moniteur de l’Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, n° 1, 10 de mayo de 1873, pp. 8-9.

¹³³² *Report of the Illinois Board...*, *op. cit.* (nota 654), p. 48 [Texto original: “It was daily surrounded by the aged and the youthful visitor, who seemed greatly impressed as they gazed on the face of our great State. Teachers, students and children (...), seemed alike deeply interested in studying it].

¹³³³ “Exhibitions that will astonish visitors”, en *Columbus and Columbia*, *op. cit.* (nota 493), p. 817.

¹³³⁴ TALMEYR, *op. cit.* (nota 327), p. 493; EHRENBURG, *op. cit.* (nota 449), p. 756.

¹³³⁵ F. EROSECA, “Correo de Viena, XIII”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXXVI, 24 de septiembre, p. 586.

Dentro de este cúmulo de elementos representativos y a medio camino entre la Industria y las Bellas Artes, se encontraban las copias, reproducciones y reconstrucciones de monumentos y obras de arte que en los certámenes internacionales decimonónicos sirvieron para dar cuenta de su aplicación a la producción manufacturera de cada nación, al mismo tiempo que se hacía un uso patriótico del prestigio que conlleva toda obra maestra y se decía fomentar la instrucción pública, pues muchos de estos facsímiles serían adquiridos por fundaciones e instituciones museísticas extranjeras que no ocultaban su interés en hacerse con copias artísticas de calidad y baratura¹³³⁶. Sea como fuere, las reproducciones respondían y/o contribuían a la configuración de los imaginarios colectivos. A este respecto, Erosecá ironizaba sobre el felpudo español que se adquirió en la Exposición Universal de Viena de 1873¹³³⁷.

Así, en París 1867 se exhibió toda una serie de modelos y reconstrucciones que hizo posible contemplar algunas de las obras de arte más importantes que se albergaban en diferentes museos del mundo o, incluso, partes de diferentes monumentos situados en lugares bien distantes entre sí. En el informe de los comisarios estadounidenses se pone de manifiesto el enriquecimiento que experimentaba la cultura visual a escala universal gracias a la multiplicación de facsímiles de “especímenes de arte de todas las partes del mundo”¹³³⁸. Además, su difusión ahorraba los gastos que conllevaría el tener que viajar para poder visitarlos *in situ*, además de facilitar lo que requeriría de por sí toda una vida, si es que en este tiempo fuera posible hacer tantos desplazamientos como para poder descubrir todos los rincones del planeta¹³³⁹.

¹³³⁶ Sobre la adquisición de piezas –originales o reproducciones artísticas–, los comisionados estadounidenses en Viena 1873 advierten de la presencia en el recinto de agentes de museos europeos, al tiempo que recomiendan la compra para la inminente exposición de Filadelfia y un futuro museo de artes industriales. *Reports on the Vienna Universal Exhibition...*, *op. cit.* (nota 106), p. 22. Edward M. Gallaudet (1837-1917), describe las etiquetas que indicaban que numerosas obras de arte habían sido vendidas tan sólo semanas después de haberse inaugurado la feria. Además, subraya la importancia de la adquisición de estas piezas de cara a la formación de colecciones públicas nacionales como método de enseñanza visual para quienes no hubieran visitado la exposición, de manera que pudieran “participar de sus ventajas” mejor incluso que con los catálogos ilustrados. E. M. GALLAUDET, *Vienna International Exhibition, 1873. Governmental Patronage of Art*, Washington Printing Office, 1875, p. 5.

¹³³⁷ “En nuestra sección española se lisonjea el amor patrio viendo separadas para servir de modelo armas de Toledo, repujadas de Eibar, esteras valencianas, mantas de Palencia y de Granada, cacharrería de Badajoz, abanicos y corsés de Madrid, alcarrazas de Málaga y adornos de conchas de Galicia, y apenas habrá quien no sepa por ahí con asombro que el Director de uno de los museos citados se ha procurado recomendaciones para que se le cediera un felpudo de los que se emplean en empaques de muebles y baúles, destinándolo a papel más honroso. Si hubieran venido más artículos de los que tienen sello de originalidad local, como sucede a los braseros, utensilios de latón, cacharrería, bordados de lentejuelas, filigranas, boinas, se hubieran vendido al momento. Sirva el aviso para otra vez [*sic*]”. F. EROSECA, “Correo de Viena, V”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXVIII, 24 de julio, p. 458. Erosecá daba cuenta de la similitud de ciertas manufacturas europeas con las coronas visigodas españolas: “Al ver en las galerías del Práter que tres naciones, Francia, Alemania, Rusia, han presentado lámparas y lucernas ideadas sobre la forma de las coronas visigodas de Guarroman, se advierte prácticamente la aplicación y objeto de los museos industriales [*sic*]”. F. EROSECA, “Correo de Viena, X”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXIII, 1 de septiembre, p. 543.

¹³³⁸ *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 45.

¹³³⁹ *Ibidem*.

En concreto, con respecto a España, cabe destacar la presencia en la sección británica de dicha Exposición Universal de París de 1867, de “parte de la portada de Santiago de Compostela”, que aparecía junto a los moldes de yeso de los púlpitos de Giovanni y Nicola Pisano y electrotipos de las puertas de la catedral de Pisa, entre otras obras de arte del Musée d’Artillerie, la Torre de Londres, el South Kensington Museum, etc.¹³⁴⁰. George Augustus Sala también da cuenta de los modelos a escala reducida de la Alhambra de Granada, aunque en este caso se trate de un monumento omnipresente en la tradición expositiva de la segunda mitad del siglo XIX¹³⁴¹. Ya en 1851 el *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...* citaba entre los expositores españoles al restaurador del palacio granadino, Rafael Contreras (1824-1890), quien había presentado en Londres “arabescos, detalles de la Alhambra”¹³⁴². El interés que suscita la Alhambra entre la población europea y la asociación que se lleva a cabo entre España y la historia de la dominación musulmana –aderezada con una importante dosis de romanticismo–, queda demostrada por la reproducción de una parte del edificio granadino en el nuevo Palacio de cristal que se construye en Sydenham, una vez finalizada la *Great Exhibition*. Este nuevo edificio, réplica prácticamente idéntica del original –a excepción de la techumbre abovedada del transepto– se va a convertir desde un primer momento en un nuevo monumento de la capital londinense, foco de atracción turística y del que se da cuenta en las guías de la ciudad indicando sus horarios de apertura, los medios de transporte a emplear para llegar hasta allí, así como pormenorizadas descripciones de sus contenidos. Una de estas publicaciones, la mencionada *London in 1866...*, se refiere al facsímil de la Alhambra en unos términos que prueban claramente el carácter exótico que se le otorga –el cual podría traer a la memoria la historia de *El último Abencerraje* de Chateaubriand (1768-1848):

“La Alhambra, recordando al visitante las glorias de los Abencerrages y la historia romántica de la España mora, evidencia el gusto y la erudición de Owen Jones”¹³⁴³.

Asimismo, los proyectos de restauración del patrimonio histórico-artístico ofrecieron la posibilidad de *visualizar* las obras más destacadas de la tradición constructiva en un determinado lugar, contribuyendo a la configuración de los iconos turísticos. Cabe citar, por ejemplo, la colección presentada por la Comisión francesa de Monumentos Históricos a la

¹³⁴⁰ Ibidem [Texto original: “An idea of the material may be gathered from the fact that in the British section were shown plaster casts from the pulpits of Giovanni and Nicolo Pisano; of part of the door of Santiago de Compostella in Spain; electrotypes from the gates of the cathedral of Pisa; from the bases of the standards on the piazza at Venice; electrotypes of armor in the Musée d’Artillerie; of the coronation plate in the Tower of London; of rare objects in the South Kensington Museum, and of colored imitative drawings, photographs, etchings, and chromo-lithographs of the choicest works of Europe”].

¹³⁴¹ SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 276 [Texto original: “(...) the tracery in the courts and rooms and over the archways in the Alhambra, of which, by the way, there is an astonishing collection of models on a small scale in the Exhibition”].

¹³⁴² *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 153), Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, p. 1347 [Texto original: “283 CONTRERAS (RAFAEL), Aranjuez, Madrid. Arabesques, details from the Alhambra (*sic*)”].

¹³⁴³ *London in 1866...*, *op. cit.* (nota 71), p. 311. Cfr. F.-R. de CHATEAUBRIAND, *Atala, René, Le dernier Abencerage*, Gallimard, 1971, pp. 206-207 [Texto original: “Quelque chose de voluptueux, de religieux et de guerrier semblait respirer dans ce magique édifice, espèce de cloître de l’amour, retraite mystérieuse où les rois maures goûtaient tous les plaisirs et oubliaient tous les devoirs de la vie”].

Exposición Universal de Viena de 1873, entre los que se contaban algunas de las obras hoy más famosas de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)¹³⁴⁴.

Pero no solo las reconstrucciones y modelos de obras ya existentes contribuían a generar en el espectador la sensación de desplazamiento, sino que también las obras de arte propiamente dichas podían “encerrar la raza en un círculo”, tal y como indicaba el escritor Henry Morford en referencia al anillo interior del palacio de 1867 donde se expusieron las Bellas Artes. Según Morford, nunca antes se había organizado una exposición que, por la diversidad de sus contenidos, superaba a las colecciones particulares de las grandes pinacotecas del mundo¹³⁴⁵.

Por otra parte, los modelos de obras de ingeniería también contribuyeron a la *visualización* de las distintas partes del mundo, intensificando la sensación del viaje *ficción* dentro del recinto expositivo y/o estimulando el deseo del espectador de llevar a cabo un desplazamiento real. Así, por ejemplo, en el mismo certamen de París de 1867, uno de los pabellones erigidos en el parque de la exposición estaba dedicado íntegramente a la promoción de la obra del Canal de Suez que en ese momento se encontraba en plena fase constructiva¹³⁴⁶. Más adelante, en la Exposición Universal de París de 1878, una sala del pabellón egipcio en el parque del Trocadero estaba dedicada al Canal, cuyo trazado se disponía “sobre un mapa inmenso que cubre toda la superficie del muro”. Además, “un gran panorama en relieve del canal y de las tierras que en las dos márgenes pertenecen a la Compañía de Suez está situada sobre una mesa que se extiende de un lado a otro de la sala. Se ven navíos de vela y vapor llegando del Mediterráneo a Port-Saïd”, y continuando su trayecto hasta entrar en el mar Rojo¹³⁴⁷.

Asimismo, fue habitual que en los concursos internacionales se expusieran maniqués ambientando las distintas situaciones de la vida cotidiana consideradas prototípicas en un determinado territorio. Los diferentes personajes, muchas veces de tamaño natural, aparecían

¹³⁴⁴ SOMMERARD, *op. cit.* (nota 317), pp. 21-22.

¹³⁴⁵ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 205 [Texto original: “(...) but they do not inclose the race in a circle, as this gathering has done, and that feature of ‘seeing eye to eye’ has been the great necessity”].

¹³⁴⁶ Una de las atracciones más destacadas tanto topográfica como arquitectónicamente hablando. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), pp. 34 y 202. Sobre el Canal de Suez en la época *vid. Actes constitutifs de la Compagnie universelle du Canal de Suez*, París, Henri Plon, 1866; *L’isthme de Suez. Journal de l’Union des deux mers*, douzième année (1867). El Canal se convierte en ejemplo por antonomasia del desarrollo que experimentan los sistemas de comunicación en la época y su consecuente contribución a la unión fraternal en la que se fundamenta el espíritu librecambista del momento. Élie SORIN, *Suez. Histoire de la jonction des deux mers*, París, P. Brunet, 1870, p. 9 [Texto original: “(...) l’heure est venue où les chemins s’ouvrent, pour que, d’un bout à l’autre du monde, les peuples se rencontrent dans une union fraternelle”].

¹³⁴⁷ *Les merveilles de l’Exposition de 1878*, *op. cit.* (nota 140), p. 495. En su conferencia en el Palacio de la exposición, Ferdinand de Lesseps (1805-1894) llama la atención sobre estas imágenes. *Conférence de M. Ferdinand de Lesseps sur le canal de Suez au palais de l’Exposition, 6 juillet 1878*, París, A. Pougin, 1878, p. 11. Lesseps también había ofrecido una conferencia durante la exposición de 1867, cuando el virrey Ismail Pachá (1830-1895) concibió un ambicioso proyecto para la exhibición de Egipto en París. En 1878 ya no soplaban vientos favorables y su exposición fue mucho más modesta. Cfr. C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, “L’Égypte, la modernité et les expositions universelles”, en *Bulletin de la Sabix*, 54 (2014), pp. 37-41, <http://sabix.revues.org/1108>

desempeñando el rol que les era asignado en un escenario cuya realidad se simulaba gracias al empleo de la utilería que correspondía a la escena representada y a la decoración del espacio mediante fondos pintados. El efecto de teatralidad costumbrista de estas reconstrucciones constituyó todo un aliciente para el público de la época, suponiendo un claro precedente de los poblados vivientes que progresivamente singularizaron el carácter lúdico-instructivo de las ferias internacionales. Los que pudieran calificarse de *cuadros de género tridimensionales*, alcanzaron un gran éxito, por ejemplo en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876¹³⁴⁸.

No obstante, sin necesidad de articular todo un conjunto escénico, los maniqués fueron empleados recurrentemente, a veces únicamente para mostrar los trajes típicos de las distintas naciones participantes –o, incluso, los uniformes militares de su ejército, como se ha visto. Y es que el vestuario va a tener una presencia cada vez mayor en el contexto de las exposiciones universales del siglo XIX y los maniqués con atuendos regionales van a adornar las galerías de las distintas naciones participantes, tal y como sucede en Viena 1873 con las sesenta parejas que envía Turquía, colección que destaca entre las del resto de países¹³⁴⁹:

“(…) las prendas de vestir, coleccionadas en la Exposición de Viena por nacionalidades y climas, si bien es de tener en cuenta que la fuerza de la costumbre supera muchas veces á la razón y conserva trajes reconocidamente molestos ó poco cómodos. El programa recomendaba la presentación de los trajes sobre maniqués, como ya se hizo en París, y aquí con más generalidad se ha cumplido, con la particularidad de mostrarse los tipos del Oriente, que para el europeo son de más curiosidad [*sic*]”¹³⁵⁰.

Con anterioridad, en Londres 1862, se daba noticia de la atracción que ejercían entre los visitantes del recinto expositivo, tanto los arneses andaluces como algunos artículos españoles que alcanzaban el mismo grado de particularidad etnológica que los trajes rusos¹³⁵¹. Ahora bien, esta vestimenta no solamente se exhibirá sobre maniqués dentro de las galerías de la exposición, sino que donde más lucirá y mayor rendimiento económico generará será puesta por el servicio de los restaurantes y cafés abiertos a un público ávido de experiencias turísticas. Así pues, en esa París 1867 en la que comienzan a construirse por primera vez pabellones nacionales, se fomenta el gusto por el traje local –o disfraz, según se mire–, al vestir con el atuendo regional a los nacionales –o locales contratados como empleados en los distintos establecimientos (particularmente mujeres, al considerarse el adorno más propio del *bello sexo*). En efecto, el siguiente certamen celebrado en Viena no abandonará esta costumbre:

“El concurso universal austriaco ha participado en gran parte de los progresos que en este género de solemnidades ha introducido con éxito la costumbre. Á tal orden pertenece el espectáculo que se dió en París, por los dueños de fondas, cafés y otros establecimientos análogos, de presentar á los sirvientes

¹³⁴⁸ Este tipo de cuadros escénicos será habitual en las secciones de Suecia y Noruega. Sobre Viena 1873, *vid.* NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 381 y 386.

¹³⁴⁹ Meigs encuentra las figuras de campesinos turcos de gran interés. MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 51.

¹³⁵⁰ EROSECA, *op. cit.* (nota 1335), 24 de septiembre, p. 586; “Los maniqués de tamaño natural, colocados sobre pedestales, se contaban por centenares, y estaban distribuidos á lo largo de las galerías. Parecía un magnífico gabinete de figuras de cera; diríase que por mágicas artes se habían evocado y reunido allí parejas típicas de todas las razas, de todas las provincias, de todas las clases, de todas las regiones del Imperio [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 477.

¹³⁵¹ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), pp. 246 y 247.

vestidos con los más pintorescos trajes de su país, no olvidando tampoco la belleza física del personal femenino, á que los viajeros muestran natural predilección. En Viena hay, pues, muchos hombres, y, sobre todo, bellísimas mujeres de diferentes partes del mundo, ataviadas con caprichosos trajes y adornos, sirviendo en las tiendas y pabellones del Práter, café, cerveza, helados ó comestibles, en competencia de atraerse las miradas, los requiebros y los florines del público [sic]”¹³⁵².

Por último, la progresiva tendencia a basar el éxito del certamen en la diversión y el entretenimiento antes que en el estudio y la educación, propició la puesta en marcha de espectáculos que hicieron soñar a los visitantes con el descubrimiento de espacios hasta entonces desconocidos. A este respecto, es preciso tener en cuenta que panoramas, cicloramas, dioramas, cosmoramas, etc. así como el resto de entretenimientos cuyo atractivo se basaba en la amalgama de percepción visual y descubrimiento de lugares y pueblos alejados en el tiempo y en el espacio, alcanzaron un gran éxito en los países industrializados de la Europa decimonónica. Este tipo de espectáculos permitía satisfacer la curiosidad de la sociedad occidental posibilitando el viaje inmediato a ciertos territorios en una época en la que los transportes aún no habían alcanzado un elevado grado de desarrollo y el acceso a determinadas regiones no conllevaba ciertas garantías en cuanto a la seguridad y fácil acomodo de los viajeros. De esta forma, a un precio asequible y sin necesidad de abandonar el hogar, cualquier persona podía recorrer las zonas geográficas más recónditas y alejadas. La experiencia no carecería de emoción, ya que al simple hecho de poder conocer lo hasta entonces ignorado, los empresarios y artistas empleados en la realización de las vistas pintadas y, más tarde, películas rodadas, se encargaron de añadir el mayor grado de verosimilitud y efectismo visual, tanto en la disposición de las imágenes a la vista del espectador, como en la selección de las escenas representadas, elegidas expresamente para infundir temor, sorpresa o admiración en la persona que las contemplaba. En consecuencia, las exposiciones universales del siglo XIX albergaron todas estas atracciones que no tardarán en ser superadas y con mucho¹³⁵³.

Así, como se ha indicado, uno de los espectáculos de mayor éxito en París 1889 y Chicago 1893 fue la posibilidad de contemplar a los propios indígenas de otras regiones del mundo en *su propio hábitat* reconstruido. La *Calle del Cairo* –por citar uno de estos entretenimientos presente en ambos certámenes–, despertó el entusiasmo general al dar rienda suelta a la capacidad de evasión del público asistente, que podía sentirse muy lejos en el tiempo y en el espacio de su lugar de origen, y es que la imaginación permitía al visitante sentirse transportado a una época de remota arcaicidad. En el caso egipcio el espectador podía soñar con los pasajes de la Biblia que su educación religiosa le había hecho interiorizar desde la infancia, sentimiento que también es extrapolable al caso español: baste recordar la visita de Antoine de Latour a Andalucía, donde cada tipo humano parecía tener su correspondiente personaje bíblico¹³⁵⁴.

¹³⁵² E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXIV, 8 de septiembre, p. 550.

¹³⁵³ En Viena 1873, “(...) recorriáanse muchedumbre de fondas, *Restaurants*, *buffets*, cervecerías, kioskos, tiros de todas las armas imaginables, cosmoramas y panoramas, que registraban los rincones de la Tierra y de la Luna, circos, colúmpios, sillones-básculas, museos de todos los animales de la Creacion, gabinetes anatómicos con toda la podredumbre humana representada en cera, hipódromos, teatros, juegos de sortija, pabellones (...) [sic]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 152-153.

¹³⁵⁴ W. J. H, *Street in Cairo, World's Columbian Exposition*, Chicago, The Winters Art Litho. Co., Egypt-Chicago Exp. Co., 1893, pp. 2-5 [Texto original: “It is the charm which the teaching of Biblical

REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA E IMAGINARIOS COLECTIVOS

3.1. ARTES INDUSTRIALES

3.1.1. Pedagogía visual: exposiciones universales, catálogos ilustrados, arte *verdadero* y rentabilidad comercial.

Como se ha venido señalando, el protagonismo de la imagen en el contexto de las exposiciones universales del siglo XIX se hace evidente desde la primera muestra londinense de 1851. Su poder no se basará únicamente en la percepción directa de los productos y obras de arte presentes en cada uno de los certámenes, sino también y especialmente en su reproducción gráfica a través de muy diferentes medios de comunicación, hecho que facilitará su difusión universal y la perduración de su recuerdo en la memoria de las gentes¹³⁵⁵. Estas imágenes conllevaban en sí mismas, de manera intrínseca e indiferenciable, toda una amalgama de significados de carácter simbólico e ideológico, contribuyendo así a fijar los imaginarios colectivos de los distintos pueblos representados en los concursos internacionales decimonónicos y, por consiguiente, los prejuicios y estereotipos a ellos asociados¹³⁵⁶.

history has impressed upon our minds when most capable of reception, and the beauty of the impressions have made us loth to destroy them... Indeed there has been a hope in the hearts of all of us that some day we might be able to visit this land of our fondest dreams, but time and money have been a chasm too broad to be bridged by many... Is it not pleasant to know that, in a measure, this delightful dream is to be realized?"]; “Tenía ante mis ojos un inmenso idilio cuyos personajes hubieran podido llamarse, sin hacer mucho esfuerzo de imaginación, Ruth, Booz o Tobías”. LATOUR, *op. cit.* (nota 930), p. 299. El éxito de este tipo de reconstrucciones se basó en la fórmula que, según Sazatornil, sintetizaba la idea de “las ciudades de la memoria” y la tematización del ocio que lleva a cabo “el proceloso mundo de la industria del turismo”. L. SAZATORNIL, “Las ciudades de la memoria y el moderno espectador”, en J. M. IGLESIAS GIL, *Cursos sobre el patrimonio histórico 8*, Universidad de Cantabria, 2004, p. 66.

¹³⁵⁵ El corresponsal George Augustus Sala enfatizaba el apetito insaciable del público por la narración gráfica de cualquier suceso en no importa qué parte del mundo. SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 10.

¹³⁵⁶ Una vez más, Chicago 1893 se presentaba como un acontecimiento que no volvería a verse durante la vida de la población que en aquel momento habitaba el planeta Tierra y, para quienes no pudieran disfrutarlo, volúmenes descriptivos ilustrados como el *Art History...*, se ofrecían como sustitutivos del viaje, ayudando a que su recuerdo perviviese, ya que, por desgracia, la feria no duraría siempre. De este modo, las jerarquías y prejuicios que su celebración llevaba aparejados –y que en Chicago el contraste entre el recinto ferial y el Midway Plaisance tan claramente evidenciaba–podrían pervivir largamente en el imaginario colectivo. SMITH (ed.), *op. cit.* (nota 218), “The Midway Plaisance”. Además, otras guías otorgaron al público de la misma exposición colombina un cierto protagonismo en la configuración de su propia memoria, proporcionando –además de una breve información, gráficos, ilustraciones y planos– espacios en blanco para que fuera el mismo visitante quien pudiera decidir qué aspectos de la exposición formarían parte de su recuerdo –recuerdo, por otra parte, condicionado de antemano. *Dibble Publishing Company’s World’s Columbian Exposition Pocket Record Book...*, *op. cit.* (nota 537) p. 2 [Texto original: “By carefully recording what you see and do each day, and checking off each building or department as inspected you will be able to do the Fair systematically and with great saving of time, labor and expense, and the results will be much more satisfactory”]. En ocasiones, las publicaciones aparecían para ser leídas expresamente antes del certamen –condicionando

Además del recuerdo, otra de las múltiples funciones de la imagen gráfica en el contexto de las exposiciones universales decimonónicas será la de reproducir con una finalidad pedagógica los géneros más destacados expuestos en cada ocasión, como ocurre con los catálogos ilustrados¹³⁵⁷. De este modo, se pretendía que los industriales y las clases trabajadoras pudieran aprender de los inventos e innovaciones exhibidos en el recinto expositivo, al tiempo que se les inculcaba una mayor sensibilidad estética que hiciera posible alcanzar una síntesis beneficiosa entre las producciones del Arte y las de la Industria. Obviamente, la creencia en la depuración del gusto que promovían estos certámenes tenía un claro referente en la obra de Edmund Burke (1729-1797), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, publicada en 1757¹³⁵⁸ y según la cual, a través de la ampliación del bagaje cultural del individuo podía refinarse su gusto personal. No es raro, pues, que Ralph N. Wornum decidiera encabezar su *The Exhibition as a Lesson in Taste* de 1851, con la siguiente cita de Burke:

“Conocido es que el Gusto mejora exactamente en la medida en que mejoramos nuestro Juicio; ampliando nuestro conocimiento, prestando una pronta atención a nuestro objeto, y mediante el ejercicio frecuente. Aquellos que no han puesto en práctica estos métodos, si su gusto decide rápidamente, es siempre indeciso; y su rapidez se debe a su presunción y precipitación, y no a alguna repentina irradiación”¹³⁵⁹.

En este sentido, los catálogos ilustrados asumieron de inmediato esta función social de educación estética. Tal y como señalaba el *Cassell's Illustrated Exhibitor...* de 1862, puesto que no había duda de la provechosa influencia que ejercían las exposiciones en sus visitantes así como de su importancia política y social, “la publicación de un volumen como éste resulta en una gran cantidad de beneficio positivo para sus lectores”¹³⁶⁰.

así la mirada del público de antemano. RALPH, *op. cit.* (nota 9), p. vi [Texto original: “It is a book to be read at home and before the Exposition opens, rather than afterwards and upon the Fair Grounds”].

¹³⁵⁷ Es preciso señalar que desde 1851, la producción bibliográfica publicada sobre cada certamen será abundantísima. Prueba de ello es el ya citado *Catalogue of a Collection of Works on, or Having Reference to the Exhibition of 1851, in the possession of C. Wentworth Dilke*, en el que se recogen títulos de libros, panfletos, grabados y música al respecto. En palabras de Dilke, “quizás pocas personas sean conscientes del número de trabajos publicados en esa ocasión tanto en este país como en el extranjero”. *Catalogue of a Collection of Works...*, *op. cit.* (nota 22), prefacio. Otro poderoso medio de comunicación visual en la época fueron las revistas ilustradas, destacando en España *La Ilustración española y americana* (1869). En Viena 1873 recibe medalla de *mérito*, otorgada a su director Abelardo de Carlos (1822-1884), y de *arte*, en favor de Bernardo Rico (c. 1830-1894), su director artístico. F. EROSECA, “Correo de Viena, XVI”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXXIX, 16 de octubre, p. 634.

¹³⁵⁸ E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste* (1757), Nueva York, Harper & Brothers, 1844.

¹³⁵⁹ WORNUM, *op. cit.* (nota 20) p. i. En su artículo dedicado a las Bellas Artes en Viena 1873, Eroseca, reflexionando acerca de la disparidad de la crítica artística y de la necesidad de “un conocimiento práctico avezado e imparcial” para alcanzar la objetividad, afirmará que “Las naturalezas más incultas tienen innato el sentimiento de lo bello, pero hasta en la apreciación de la hermosura necesitan educación y aprendizaje los sentidos, que así juzgan erróneamente por ignorancia como por vicio de escuela [*sic*]”. F. EROSECA, “Correo de Viena, XVIII”, en *La Ilustración española y americana*, n° XLIV, 24 de noviembre, p. 711.

¹³⁶⁰ *Cassell's Illustrated Exhibitor...*, *op. cit.* (nota 427), prefacio.

Un buen ejemplo de la importancia que adquiere la idea de generalizar la educación entre una determinada población lo proporciona un artículo publicado en el *Art Journal* de 1855, en el que se subrayaba la trascendencia de adiestrar las facultades intelectuales como manera de mantenerlas en activo y evitar así un posible retroceso en el ejercicio de las mismas. De nuevo entra en juego el papel de la percepción humana que, sin embargo, aparece condicionada por la formación cultural de una determinada sociedad. Precisamente, Italia y España van a servir de ejemplo para ilustrar esta teoría, llegándose a asegurar que la fertilidad y belleza de sus paisajes pasan desapercibidas para la raza “degenerada” que las habita. El aislamiento de un país o su contexto político influirían según el *Art Journal* en la perpetuación de un determinado nivel de cultural general, más o menos proclive a las emociones elevadas:

“Con respecto al sentido perceptivo, debe tenerse en cuenta que las facultades se encuentran en un buen estado de salud sólo mientras son cultivadas. No ejercitar las facultades intelectuales es decididamente permitirles retroceder. Tal vez podría hacérsenos notar, tendiendo a detener la conclusión a la que estábamos llegando –que es en los paisajes más bellos de Europa donde encontramos una población que a menudo carece de la capacidad de apreciarlos. Pero, en caso de que tal argumento fuera seriamente defendido, no encontraríamos ninguna dificultad en hacerle frente, haciendo referencia a aquellas otras circunstancias de aislamiento o condición política, que habrían favorecido la perpetuación de un bajo estado de educación general y que serían desfavorables a las más altas emociones. Por qué algunas de las más fértiles y hermosas regiones del globo, como España o el sur de Italia, están pobladas ahora por razas tan degeneradas como para influir en la apreciación y producción de lo hermoso u otras concepciones intelectuales, es un problema demasiado amplio y difícil para nosotros (...)”¹³⁶¹.

La confianza en que la educación de la sociedad influiría positivamente en su evolución hacia un cada vez mayor refinamiento del gusto y una elevación del nivel cultural general, también se pone de manifiesto en otras publicaciones de la época, coincidentes en el tiempo con los concursos internacionales decimonónicos. Así, por ejemplo, en 1862, *The Quarterly Review* asegurará que los italianos de la época renacentista, a pesar de no haber contado con antepasados que por naturaleza hubieran demostrado gran sensibilidad estética, habían conseguido hacer de su raza un pueblo típicamente artista gracias a un proceso de educación nacional desarrollado bajo circunstancias favorables. De ahí que hubiera “mucho esperanza para Inglaterra en esta consideración”¹³⁶². Sin embargo, más allá del carácter filantrópico que supone la educación de las masas trabajadoras y de la sociedad en general, la intención subyacente no era otra que la de mejorar la calidad productiva de las industrias nacionales, con la finalidad de conseguir una mayor cuota de mercado frente a la competencia, no sólo en el ámbito local, sino también, y especialmente, en el plano internacional. Según, Charles Laboulaye:

“(...) la bondad de la fabricación no basta; es necesario añadirle la elegancia de las formas y el encanto de la decoración. Esta es la condición esencial del éxito para las naciones que quieren exportar los productos de su industria; esta es la causa más cierta del desarrollo de la mayor parte de las grandes manufacturas de Francia”¹³⁶³.

¹³⁶¹ “The Art of Architecture, in relation to sanitary improvement”, en *The Art Journal 1855, op. cit.* (nota 604), p. 272.

¹³⁶² *The Quarterly Review, op. cit.* (nota 40), p. 202, nota al pie*.

¹³⁶³ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), pp. v-vi. Como señalaba Stetson, “especialmente las manufacturas artísticas están asumiendo cada día que pasa una mayor importancia relativa en la economía mundial”. STETSON, *op. cit.* (nota 344), pp. xii-xiii.

Al mismo tiempo, a través de la imagen y la educación estética se establecía una idea de superioridad, la de aquella sociedad que mejor hubiera interiorizado los parámetros estilísticos del *arte verdadero*¹³⁶⁴, tal y como testimoniarían sus mercancías, que lo reproducirían mejor y en mayor medida que el resto de competidores. El mismo Laboulaye aseveraba que “Para estos productos, creados por una industria próspera, en un estado de civilización avanzado, la bondad de la fabricación no basta, es preciso añadirle la elegancia, el encanto”¹³⁶⁵.

Más explícito será el comisario francés Wolowski en su informe sobre la Exposición Universal de Londres de 1851 y que reproduce Charles Laboulaye en el citado ensayo sobre el estado de las artes industriales. Retomando la idea del combate intelectual y la rivalidad entre las dos grandes potencias industriales del momento, Reino Unido y Francia, Wolowski proclamará la superioridad francesa gracias al *gusto* de sus productos en los que, según él, se manifestaba una cultura superior¹³⁶⁶. Así, la producción industrial de un determinado pueblo podía ser considerada reflejo de su vida moral e intelectual:

¹³⁶⁴ Por supuesto, *arte verdadero* es sinónimo de *arte occidental*. En París 1867, las Bellas Artes ocupaban la primera de las galerías concéntricas del palacio del concurso, aquella situada justo en su centro junto al jardín interior; mientras, la de maquinaria se situaba en el extremo opuesto, lindando con el exterior. De este modo, el avance de los visitantes hacia el corazón del certamen, se convertía en metáfora de un viaje iniciático desde la fuerza bruta hacia el intelecto. Si las artes equivalían al grado más elevado del espíritu humano y esta expresión artística mostraba únicamente los frutos de la creación en Occidente, quedaba claro, pues, que la disposición y la selección de las obras de arte proyectaba una idea de *unicidad, verdad* y, por tanto, *superioridad* de los parámetros estilísticos occidentales. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 19. Con motivo del certamen vienés de 1873, Joe V. Meigs identificaba claramente a los países que contribuían a la sección de Bellas Artes con “la gran mayoría del mundo civilizado”. El Arte quedaba así circunscrito al ámbito occidental. MEIGS, *op. cit.* (nota 27), pp. 61-62. De hecho, como recuerda Erosecá, la disposición de las obras seguía un criterio geográfico que sólo daba representación a cierta parte del universo: “El mismo sistema de orientación que ha servido para situarlas en las galerías de Industria, Agricultura y Máquinas, rige en este departamento, de modo que empiezan España é Inglaterra ocupando los pabellones del pórtico occidental, y acaban, en el otro extremo, Rusia, Suecia, Noruega, no teniendo representación artística los países más orientales, que en otros conceptos tan espléndido papel desempeñan [*sic*]”. EROSECA, *op. cit.* (nota 1359), 24 de noviembre, p. 711. Un testimonio de gran elocuencia lo proporciona L.-F.-M.-R. Wolowski: “El alma mejor cultivada, el espíritu más elevado son los únicos capaces de variar las producciones al infinito y de elevarse hasta el genio. El arte verdadero no puede ser más que el fruto de un gusto depurado y de la inspiración. Oriente no ha ido nunca más allá de las combinaciones vulgares del saber-hacer, de la habilidad técnica o de los arrebatos del capricho; allí se encuentra lo que brilla, lo que sorprende, casi lo que encanta, no se ve lo que hace vibrar los sentimientos elevados; nunca se encontrará allí ni una Venus de Milo ni, sobre todo, una Virgen de Rafael!”. WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), pp. 25-26.

¹³⁶⁵ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p. 2.

¹³⁶⁶ La idea de la superioridad del gusto francés se va a mantener a lo largo del tiempo. Octave Lacroix reforzaba además el vínculo de Francia, heredera de la Antigüedad, con la Grecia clásica. Era en el país galo donde el gusto se había *refugiado* después de la época de la “incomparable Atenas”. O. LACROIX, “Beaux-Arts en Angleterre”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 262 [Texto original: “(...) le goût s'est réfugié chez nous, et nous en avons le privilège, le monopole. Si c'est là un axiome de chauvin: tant pis! je le maintiens”]. También el estadounidense Elliot C. Cowdin contraponía el gusto francés a la utilidad anglosajona. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 24 [Texto original: “But in machinery, cotton goods, and cheap and serviceable fabrics, the English manufacturers showed their preeminence, and vindicated the character of England for solidity and utility.”]

“(…) El cetro del gusto, dice, pertenece incontestablemente a Francia: debemos esta preeminencia no sólo a la inteligente aplicación de las lecciones tomadas del espectáculo de las obras de arte, porque las obras maestras de toda naturaleza abundan en cualquier otro lugar; no solamente a excelentes escuelas de diseño, se han fundado muchas de ellas en Inglaterra, Bélgica, Alemania, etc.; no sólo a la habilidad de la práctica, pues contamos con un buen número de excelentes obreros que nos vienen del otro lado del Rin; sino al sentimiento de lo bello y de lo verdadero, de la unidad y de la armonía, que deja su huella en las producciones del espíritu francés: es el fruto de este sentido a la vez práctico y exquisito que da una cultura superior (a los compradores como a los productores) y que la habilidad mecánica no sabría reemplazar. No importa menos, tanto para el avance material como para el progreso moral de los pueblos, el elevar el alma, ornar la inteligencia, extender el horizonte del pensamiento y fortificar nuestro espíritu”¹³⁶⁷.

De esta manera, refinamiento estético, calidad productiva, estímulo del consumo, desarrollo industrial y supremacía comercial en un contexto internacional, constituían un círculo vicioso que ratificaba la construcción identitaria de la sociedad europea más industrializada, que se reconocía a sí misma como el eslabón más avanzado en la cadena evolutiva que desde sus orígenes había determinado el avance de la humanidad –y todo ello ratificado y perpetuado por la difusión de la imagen gráfica y los catálogos ilustrados¹³⁶⁸. En este sentido, *The Art Journal Illustrated Catalogue*, aseguraba ya en 1851 que la exposición de Londres de ese año se convertiría en un acontecimiento beneficioso en la práctica mucho tiempo después de haber cerrado sus puertas¹³⁶⁹, premisa que mantuvieron tantos otros volúmenes similares hasta 1900.

Grace is a superadded quality in their productions, an exotic, while it is the basis of every thing produced in France (...). Fashion sits enthroned in Paris and no revolution can unseat her”]. Los franceses reiteraron su preponderancia en todos los campos de la creación artística. Sommerard aseveraba en Viena 1873 que “Francia es, sin contradicción, uno de los estados de Europa más ricos en monumentos de interés (...) todo se reúne para formar este vasto y magnífico conjunto que constituye la escuela de arte nacional más espléndida de la que pueda glorificarse un país”. SOMMERARD, *op. cit.* (nota 317), p. 3.

¹³⁶⁷ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p.110. Según Cowdin, “todo artesano francés posee sentimiento artístico. Podemos sonreír ante la asunción por parte del barbero del título de ‘Artista del cabello’ y, sin embargo, hay un talento artístico en su hacer”. COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 34.

¹³⁶⁸ Incluso en 1873, cuando Francia acababa de ser derrotada por los prusianos, el certamen vienés se presenta como la mejor manera de demostrar al mundo la superioridad estética de las manufacturas galas, lo que se pone de manifiesto hasta en las breves reseñas comerciales del “Correo de la moda”, donde se asegura que “La apertura de la Exposición universal de Viena es la gran preocupación de la industria parisiense. Casi todas las casas importantes de la capital de Francia, consideran como un deber demostrar á los extranjeros que, no obstante los desastres que aquella nación ha sufrido, la industria francesa ocupa siempre el primer puesto por el buen gusto y la elegancia que revelan sus productos (...) [*sic*]”. “Correo de la moda”, en *La ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XVII, 1 de mayo, p. 280.

¹³⁶⁹ *The Art Journal... 1851*, *op. cit.* (nota 20), p. v [Texto original: “We have studied to introduce into this Catalogue, engravings, the most interesting and the most suggestive, of the various objects exhibited; to include, as far as possible, all such as might gratify or instruct; and thus to supply sources of after-education to manufacturers and artisans of all classes, and of all countries; rendering the Exhibition practically beneficial, long after its contents have been distributed”].

3.1.2. Comisionados y saber enciclopédico: testimonio, patriotismo y *progreso*.

Es preciso tener en cuenta que, además de los catálogos ilustrados, las exposiciones universales dieron lugar a una abundantísima producción literaria especializada en todos y cada uno de los sectores de fabricación industrial y creación artística representados en los certámenes. Por una parte, se trataba de legar al futuro un recuerdo “instructivo e imperecedero” del concurso, no ya a través de meros artículos, sino de auténticos “tratados completos” de carácter teórico-práctico¹³⁷⁰. A su vez, como señalaba el crítico de arte Ernest Chesneau tras la Exposición Universal de París de 1867, la información era “la ley fundamental de los rápidos progresos en materia de industria”¹³⁷¹ y las publicaciones del momento no dudaron en estimular el afán investigador de muchos estudiosos. El mismo *Art Journal* de 1851 divulgaba una serie de ensayos de reputadas autoridades, entre los que se encontraba el *Prize Essay* —el citado *The exhibition as a lesson in taste*— que cerraba el volumen y por el que Ralph Nicholson Wornum había recibido una recompensa de 100 guineas¹³⁷². En 1855, Achille Delesse, ponía de relieve que el concurso parisino presentaba “la colección de materiales de construcción más completa y más destacada que haya sido reunida hasta el presente”, por poner un ejemplo de una ciencia ajena al mundo artístico. Además y como era habitual, cada grupo de clasificación quedaba al cargo de un jurado especializado encargado de entregar las recompensas una vez estudiado el conjunto y sus valoraciones formarían parte de publicaciones de carácter recopilatorio en la mayoría de las ocasiones. Así, Delesse, secretario de la clase XIV del Jurado internacional, había sido encargado de redactar el informe sobre sustancias minerales. No obstante, él mismo afirma que “he pensado que podría ser útil hacer una publicación especial más extensa que el informe oficial en el que había tenido que limitarme a los productos premiados”¹³⁷³.

Sin ningún género de duda, los concursos internacionales del siglo XIX provocaron una auténtica efervescencia de publicaciones de toda clase¹³⁷⁴. Este tipo de *literatura expositiva* llegó a abarcar infinitos volúmenes en los que se proporcionaba la información más completa acerca de las mercancías presentadas en el recinto expositivo —sin olvidar, obviamente, los precios de venta y todos los datos concernientes a las empresas o expositores particulares con los que se habría de entrar en contacto. En palabras del citado Delesse,

¹³⁷⁰ LACROIX (dir.), *op. cit.* (nota 655), p. I.

¹³⁷¹ Chesneau añade que la sucesión periódica de las exposiciones generaliza descubrimientos que si no permanecerían aislados, de modo que el “esfuerzo individual” ha sido sustituido por el “colectivo”. CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 459. Éste sería otro de los síntomas del espíritu dinamizador.

¹³⁷² *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. v.

¹³⁷³ A. DELESSE, *Matériaux de construction de l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Victor Dalmont, 1856, p. v.

¹³⁷⁴ Además de estas publicaciones especializadas, las exposiciones universales dieron lugar a recopilaciones de todo tipo, respondiendo a los intereses de las instituciones y gobiernos participantes. Así, por ejemplo, en el caso de Nueva Escocia en 1862, se publicaron volúmenes oficiales con la intención de dejar testimonio de los resultados logrados, preservar información útil para futuras convocatorias, y evaluar la repercusión mediática de su departamento, analizando las noticias publicadas al respecto en la prensa británica. “Report of Nova Scotia Commissioners...”, *op. cit.* (nota 459), p. 4.

“por muy imperfecto que sea este trabajo, se reconocerá quizá que contiene una gran cantidad de información sobre la composición, la calidad, la duración, el yacimiento, la explotación y el precio de coste de materiales de construcción provenientes de todos los países del mundo; por eso tengo la esperanza que podrá ser consultado con provecho por todas las personas que se ocupan del estudio, de la extracción, de la preparación y del empleo de los materiales de construcción”¹³⁷⁵.

La importancia que adquieren las exposiciones universales desde el punto de vista del desarrollo científico y la transmisión del conocimiento lleva incluso a instituciones de menor entidad que el propio estado, como las propias Diputaciones provinciales en el caso español, a designar comisionados que se desplacen hasta el certamen para recopilar la mayor cantidad de información posible acerca de los productos exhibidos por las distintas naciones. Como se ha visto, ejemplos de interés son los de Mariano Carreras y González, agregado de la Diputación provincial de Zaragoza que costea su viaje a la Exposición Universal de Londres de 1862 con fondos del gobierno de la provincia, o Vicente Rubio y Díaz, delegado de la de Cádiz en 1862 y 1867¹³⁷⁶. A su vuelta, solía ser habitual que las investigaciones de los comisionados vieran la luz en forma de compendios teóricos, que pasaban a engrosar así la ingente cantidad de publicaciones editadas sobre dichos concursos. En su caso, Carreras expone al inicio de su obra un esbozo de lo que habían sido su labor e intenciones atendiendo a las necesidades locales:

“De regreso de mi expedición á Londres, coordinados ya los datos que he tenido ocasión de recoger en mi viaje, reunidos mis apuntes, maduradas mis ideas con la meditación y el estudio, es llegado el caso de dar á V.E. cuenta minuciosa y exacta del resultado de la misión que en 24 de Marzo último se sirvió confiarme (...) examinar bajo el punto de vista económico-estadístico, propio de mi especialidad en el magisterio público, la *Exposición universal de la Industria* (...) [sic]”.

Y dada la imposibilidad de ocuparse de todos los productos, se centra en “aquellos cuyo conocimiento interesa más directamente á la provincia que con tanto celo como cierto administra V.E. [sic]”¹³⁷⁷.

¹³⁷⁵ DELESSE, *op. cit.* (nota 1373), p. vi.

¹³⁷⁶ En ocasiones, la labor de los estudiosos españoles ha sido destacada en fuentes extranjeras, como en los informes de la Exposición Universal de Viena de 1873 elaborados por encargo de la Comisión del Centenario de los Estados Unidos de América que, por aquel entonces, se encontraba preparando el certamen de Filadelfia previsto para tres años más tarde. En esta obra, se subraya la tendencia de los países participantes a enviar comisionados para el estudio de los avances presentados en los concursos internacionales, destacando los “no menos de 271” mandados por España al certamen vienés, una de las cifras más altas exceptuado los casi 800 italianos que fueron comisionados en aquella fecha. *Reports on the Vienna Universal Exhibition...*, *op. cit.* (nota 106), p. 16 [Texto original: “The importance attached to the Vienna Exhibition by the principal nations, is well shown by the character of the commissions they have appointed. In each of the European nations, the most gifted and prominent men have been selected to do honor to the occasion. At no previous exhibition has there been such an array of names of men distinguished as statesmen, philosophers, or leaders in the industrial world. Spain sends no less than 271 commissioners, Switzerland 219, Italy 786, and Germany 204”]. No obstante, la imagen romántica de *lo español* también planea sobre los comisarios y comisionados españoles. *Vid.* A. B. LASHERAS PEÑA, “¿‘De majó y con trabuco naranjero’ o de levita y chistera? Comisiones y comités españoles en las exposiciones universales francesas del siglo XIX”, en VV. AA., *¿Verdades cansadas?: imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 281-302.

¹³⁷⁷ Carreras señala además la incapacidad del individuo para asumir el saber concentrado en el recinto de la exposición, “por muy activo é ilustrado que se le suponga [sic]”. También llama la atención la

De ahí que la labor del comisario o comisionado en una exposición universal suponga el punto culminante de años de formación, como respuesta a la mentalidad de un momento histórico en el que la herencia de la Ilustración se traduce en el interés por desarrollar al máximo un saber enciclopédico del que los certámenes internacionales decimonónicos constituirán su máxima expresión¹³⁷⁸. Antes que Carreras, el comisario español en la Exposición Universal de Londres de 1851, Ramón de la Sagra, hacía público en la introducción de su obra *Memoria sobre los objetos estudiados en la Exposición Universal de Londres y fuera de ella...* el patriotismo que le había guiado durante años en el estudio de la agricultura y la industria internacionales para conseguir mejorar la situación en que se encontraba España. Como puede apreciarse, los concursos de todo tipo, más la frecuentación de instituciones sociales y culturales, jugaba por aquel entonces un papel decisivo a la hora de fomentar la difusión del conocimiento, que finalmente cristalizaba en la forma de un volumen de carácter científico:

“(...) resultado no solo del exámen detenido de aquella [la exposición universal de 1851], sino tambien de estudios anteriores y posteriores, sobre los cuales creo oportuno aprovechar esta ocasion de dar á V.E. una sucinta idea. Convencido de la necesidad que hay de acelerar el progreso material de España, introduciendo desde luego las mejoras obtenidas en otros paises, me propuse, hace años, instruirme del estado de la agricultura y de la industria en ellos, al mismo tiempo que, otra tendencia mas elevada me llevaba á estudiar su organizacion económica y su movimiento intelectual. Para desempeñar la primera parte de este plan, aproveché todas las ocasiones que me ofrecieron, ya los concursos agrícolas, ya las exposiciones industriales, al propio tiempo que el frecuente trato con hombres especiales, la asidua asistencia á sociedades y academias y la lectura de obras y periódicos científicos, me tenian al corriente de los mencionados adelantos materiales. Una parte del fruto de estos estudios, ha visto la luz pública en España ó en el extranjero, pero la mas considerable permanecia inédita é informe, constituyendo la coleccion de mis notas y extractos [sic]”¹³⁷⁹.

imparcialidad declarada de los comisionados que, como Carreras, rechazan el vano e infructuoso patriotismo: “Procuraré hacerlo con imparcialidad y con todo conocimiento de causa, sin dejarme llevar de ese bárbaro patriotismo, que consiste en engrandecer todo lo que es nacional, haciendo alarde de ódio ó rencor al extranjero, ni tampoco de ese estrangerismo necio, pedantesco y ridículo, que desprecia todo lo de casa, enalteciendo sin ton ni son cuanto viene de fuera. Yo no adulo, Excmo. Sr., ni á los pueblos ni á los gobiernos; yo no especulo con las preocupaciones del vulgo; yo no creo que se sirve al pais, ni desalentándole en sus aspiraciones hácia el progreso ni adormeciéndole en la seguridad de una mentida suficiencia, y haciéndole creer que los que no le aplauden es porque le temen ó le envidian [sic]”. CARRERAS, *op. cit.* (nota 471), pp. 5-6 y 7-8. Otro caso es el de Ramón Torres Muñoz de Luna, integrante de la comisión de estudio del mismo certamen de 1862 para quien el beneficio de los concursos dependía del estado de la popularización científica en cada nación. TORRES, *op. cit.* (nota 1149), p. vi.

¹³⁷⁸ Esa mentalidad se refleja y se instrumentaliza claramente cuando De la Sagra explica el objetivo de las exposiciones como manera de ofrecer a todas las naciones la “mutua ventaja de conocer mejor los medios y recursos de sus contrarios, de cuyo conocimiento deducirían el criterio suficiente para someter sus futuras evoluciones a un cálculo más ilustrado y prudente”. De la SAGRA, *op. cit.* (nota 24), p. xvi.

¹³⁷⁹ *Ibidem*, p. v. De la Sagra presenta con su trabajo una colección “de más de seis mil tarjetas, clasificas y ordenadas, referentes a la obras, memorias y periódicos (...)”, una colección de cartas de los fabricantes a los que se ha dirigido solicitando muestras, precios “y otras noticias útiles para España”, así como una colección de prospectos reunidos en la *Great Exhibition*. Además, el apéndice de la memoria contiene un catálogo de materias primas y productos industriales reunidos antes y en la exposición – colección de la que hace entrega al Ministerio de Fomento–, y de libros y documentos oficiales de expositores británicos y gobiernos de distintos países. *Ibidem*, pp. vi-vii.

Más adelante, Francisco José Orellana hará constar su compromiso con el Instituto Industrial de Cataluña –que había financiado su estancia en París 1867– y con España “resuelto de antemano á servir de valde á mí país [*sic*]”, ampliando desinteresadamente su trabajo más allá de lo que representaría una mera memoria¹³⁸⁰; fuera del ámbito hispano, el comisario estadounidense en esa misma exposición, E. R. Mudge, ponía de manifiesto el interés público de su labor, basada en la observación, pero también en el estudio y la confrontación informativa:

“(…) era su propósito inicial limitarse a expresar las impresiones generales dadas por la Exposición Universal de 1867 a un hombre de negocios enormemente interesado, más que técnicamente informado, con respecto a la manufactura lanera y la materia prima que la abastece. Pero en conformidad con las miras del Departamento de Estado, según las cuales un informe relacionado con una rama tan importante de la industria nacional podría alcanzar un objetivo más amplio en favor del interés público, el abajo firmante ha consentido modificar su propósito original, añadiendo a sus observaciones personales una visión más amplia de la condición presente de la industria de la lana dentro y fuera del país, y tales datos estadísticos, obtenidos de las fuentes más recientes y reputadas, como para arrojar luz sobre sus relaciones económicas y sociales”¹³⁸¹.

Sea como fuere, sin negar la importancia de este tipo de concursos internacionales a la hora de impulsar la educación, la circulación del saber y el avance del conocimiento científico¹³⁸², no se puede dejar de considerar de forma crítica todas sus implicaciones ideológicas y estratégicas. Al margen de sus numerosas ventajas, la información proporcionada estimulaba la competencia desmedida entre los estados, fomentando la desigualdad nacional frente al ideal de equiparación progresiva de las respectivas economías locales. Las grandes potencias podían perfeccionar su producción, ampliar sus redes de difusión e inundar los mercados de los países más débiles sin que éstos pudieran afrontar la competencia. Además, el conocimiento generado era instrumentalizado en aras de la proyección de una imagen de prestigio y superioridad nacional, que intentaba reforzar ideológicamente la identidad propia frente al extranjero¹³⁸³.

¹³⁸⁰ ORELLANA, *op. cit.* (nota 580), p. 587.

¹³⁸¹ MUDGE, HAYES, *op. cit.* (nota 442), p. 5.

¹³⁸² En muchas ocasiones, la representación española fue criticada por la falta de documentación ofrecida acerca de los procesos de producción o cualidades de los productos expuestos. Así, en París 1855, a pesar de que el Cuerpo de Ingenieros de Minas de España recibe una primera medalla, se lamenta la carencia de información al respecto. *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), p. 8.

¹³⁸³ Del interés de los estados por sacar el máximo partido de estos certámenes, la Comisión científica creada por el decreto de 20 de septiembre de 1865 constituye un interesante ejemplo. Su objetivo era indicar los medios de los que se disponía para representar de la mejor manera el progreso de las ciencias, las artes liberales y las industriales; así como difundir los descubrimientos útiles y llevar a cabo reformas de interés internacional, como la adopción de un mismo sistema de pesos y medidas. Todo ello sería publicado en volúmenes especiales detallando los resultados de utilidad general que debían extraerse de la celebración. RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), pp. 362-363. No hay que olvidar que ese tipo de objetivos contribuía a imponer una uniformidad planetaria según el criterio imperante en la civilización occidental. Para la organización de la exposición de pesos y medidas, ubicada en un pabellón circular en el jardín central del certamen parisino de 1867, se creó un comité especial formado por delegados de las naciones participantes, siendo España representada por Ramón de la Sagra. *Vid.* “L'Exposition des Poids et Mesures et des Monnaies”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 162.

3.1.3. Circulación del conocimiento y nivelación social: estudiantes y obreros en la exposición.

Tanto la literatura especializada generada por la exposición universal, como la imagen impresa de las mercancías y obras de arte más destacadas del certamen, contribuyeron a cimentar la ya señalada creencia mesiánica en una sociedad más justa. Como aseguraba el *Art Journal* –empleando la metáfora de la semilla

plantada de la que más tarde se obtendrían los frutos–, “los beneficios de la exposición se dejarían sentir en todas las clases sociales” en un futuro¹³⁸⁴. Estas premisas, que confirman el

deseo utópico de alcanzar una armonía e igualdad social a través del entendimiento generado por estos concursos, se reflejaban plásticamente a través de las obras expuestas en las mismas exposiciones, como el grupo titulado “El espíritu de la ciencia quitando el velo de la ignorancia y el prejuicio” (fig. 215), reproducido, a su vez, en la *Tallis' History and Description...* Una vez más, la imagen, a través de sus múltiples formas, se presenta como un elemento intencionado e imbuido del pensamiento dominante en un determinado contexto. De ahí la importancia de la capacidad de la obra para dar respuesta a las expectativas generadas en los destinatarios. Las élites organizadoras de las exposiciones universales fueron sin duda bien conscientes de que la imagen ofrecía “la más valiosa de todas las lecciones posibles”¹³⁸⁵.



Fig. 215, “The Spirit of Science Unveiling Ignorance and Prejudice”, en *Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, Londres y Nueva York, John Tallis and Co., s. d.

Bien cierto es que la exposición ayudaría a conseguir una mejora del sistema productivo y la subsanación de los errores hasta entonces conocidos en la industria británica; pero, al mismo tiempo, su organización y la competición establecida entre los distintos pueblos participantes, se convertía en un arma de exaltación patriótica –nunca exenta de ideas preconcebidas– que se servía del desarrollo productivo de las artes industriales para ensalzar la fama y la supremacía nacional, siempre bajo el amparo de la monarquía, encarnada en este caso por el Príncipe Alberto¹³⁸⁶. Prueba de este doble interés es la organización de visitas de escuelas infantiles¹³⁸⁷ y de agrupaciones obreras a las exposiciones universales¹³⁸⁸, impulsadas originariamente por parte

¹³⁸⁴ *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. vi.

¹³⁸⁵ *Ibidem*, p. vi.

¹³⁸⁶ *Ibidem*.

¹³⁸⁷ La educación infantil irá cobrando un mayor peso con el paso del tiempo, de ahí que durante la Exposición Universal de Viena de 1873, por ejemplo, se anuncie la intención del gobierno italiano de crear un museo escolar formado con el material expuesto en el certamen por otros estados, ya fuera adquiriéndolo mediante intercambio o comprándolo a buen precio. La noticia publicada por la *Perseveranza* atribuye la iniciativa al diputado y jurado de instrucción pública Bonghi. “Musée scolaire Italien”, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 36, 15 de noviembre de 1873, p. 574.

¹³⁸⁸ Con respecto a Londres 1862, *vid. Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862 to the Right Hon. Sir George Grey...*, *op. cit.* (nota 114), pp. 93 y 106. También el diario de la Society of Arts da cuenta de la formación de clubes y asociaciones que recogían fondos a tal fin además de conseguir ventajosas ofertas en billetes de ferrocarril para el desplazamiento y en tarifas de alojamiento en la

de las instituciones públicas y privadas de Gran Bretaña para incrementar el nivel de cultura general, la formación específica, así como la sensibilización estética de todos los sectores de la sociedad, y que paulatinamente generalizó una tendencia que se fue imitando en el resto de las naciones, también en España¹³⁸⁹.

No obstante, y en cuanto a la instrucción pública se refiere, no dejarán de surgir dudas acerca del grado de eficiencia de las exposiciones universales, especialmente en el caso de aquellos segmentos de población a los que no les era posible visitarlas con el tiempo suficiente como para poder asimilar de manera beneficiosa el conjunto de conocimientos que se les ofrecía. Así se pone de manifiesto en 1851 con respecto al artesano que no reside en la capital y que sólo dispone de un día libre a la semana para visitar la feria, día que, además, pudiera no serle climatológicamente favorable. Viéndose obligado a desplazarse en ferrocarril a Londres, desde que dejaba su casa y llegaba a la exposición, hasta que debía abandonarla a la hora de su cierre, no podría aprovechar más de cinco horas para poder llevar a cabo su examen:

“Cinco horas era el máximo de que disponían para escudriñar el exterior del edificio; dar satisfacción a su vista con la primera impresión del interior; recuperarse de su sorpresa; atravesar los dos lados de la nave, el transepto, las dos naves laterales, y las cuatro galerías, —un paseo de tres millas; echar una ojeada a los principales patios, examinar un acre de maquinaria, otro de herramientas agrícolas, y varios más de materias primas; mirar unos cien objetos extraordinarios por su magnitud o belleza, dispuestos en los

capital. *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 97. En relación a la Exposición Universal de París de 1867, se han podido consultar los informes de los propios obreros y artesanos enviados desde Gran Bretaña al certamen para analizar los productos expuestos en sus respectivas áreas de especialización. El ejemplar de *Reports of Artisans...*, explica el proceso de recaudación de fondos y la selección de los artífices más destacados, en función de las recomendaciones emitidas por sus contratantes o compañeros de profesión dando fe de su idoneidad para llevar a cabo la tarea, de manera que sus informes pudieran ser de provecho para todos los trabajadores de un mismo sector. *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), p. iv. Los obreros eran recibidos además por sus colegas franceses y visitaban los talleres y fábricas relacionadas con su actividad. *Ibidem*, p. v. La importancia de la educación de las clases trabajadoras, artistas y público en general, se sigue poniendo de relieve, por ejemplo, en la Exposición Universal de Viena de 1873. GALLAUDET, *op. cit.* (nota 1336) p. 12 [Texto original: “Workmen must be capable of appreciating the designs they are called upon to execute, of improving upon them, and of suggesting new subjects and methods of treatment. Artists must be educated and furnished with food for artistic digestion. The public must be so taught as to be able to take an interest in the productions that are to become a source of national wealth and importance”]. También los cronistas españoles se hacen eco de la afluencia de obreros a la Exposición Universal de Viena: “(...) anuncian los periódicos la próxima venida de obreros daneses para cuyo viaje ha votado la administración comunal de Copenhague 1.500 thalers; de obreros franceses alimentados por suscripción; de oficiales del ejército holandes enviados por el Gobierno á estudiar la parte militar; por último, de anglo-americanos expresamente comisionados para estudiar la forma y organización de la Exposición á fin de preparar la que se proyecta para el año de 1876 en Filadelfia [*sic*]”. EROSECA, *op. cit.* (nota 373), p. 383.

¹³⁸⁹ Hecho que se reclama especialmente durante la celebración del certamen barcelonés de 1888. “La Exposición Universal de Barcelona empieza á ser estudiada: al entusiasmo que produjo la primera impresión, va sucediendo la investigación de todos los detalles, como vendrá después la estadística á sacar el fruto de esa comparación de industrias, artes y productos (...) Creemos conveniente que todas las provincias envíen comisiones de diversas artes y oficios á estudiar ese museo industrial, no ya como se envían al extranjero, sino en mayor número, en consideración á las mayores facilidades del viaje y á que se trata de una Exposición española [*sic*]”. J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Crónica general”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXII (1888), nº XXVII, 22 de julio, p. 34.

puntos más destacados del recinto; sufrir muchas interrupciones; encontrar conocidos; y mantener los desfallecidos y cansados espíritus con una comida poco apetitosa. Todo esto comprimido en cinco horas, y en función de la capacidad de un hombre que conoce poco fuera del ámbito de su especial dedicación”¹³⁹⁰.

A todo lo anterior habría que añadir la vuelta a la estación, el viaje de regreso y la reanudación de la rutina habitual al día siguiente, sin haber podido reponerse de tan considerable esfuerzo. En definitiva, la visita del artesano excursionista de provincias era todo menos relajada, agradable y económica¹³⁹¹.

Sin embargo, a estas contrariedades se contraponía el carácter beneficioso del impacto sensorial recibido y es en este punto donde reaparece la cuestión de la importancia del componente visual en el contexto del fenómeno de las exposiciones universales decimonónicas. La educación a través de la mirada, la instrucción basada en el golpe de efecto, parece primar en ocasiones sobre el análisis detallado y minucioso de las innovaciones exhibidas. Y es que aunque no se hubiera analizado a fondo el contenido de los palacios, la impresión siempre perduraría en el recuerdo, ensanchando la amplitud de miras del visitante:

“Por supuesto, no se negará que en semejante espectáculo había algo que ensanchaba y elevaba el pensamiento, algo que debe haber impresionado los sentidos de forma indeleble, aunque solamente se viera durante unos pocos minutos. Hay objetos que, una vez vistos, quedan en la imaginación para siempre. Diez minutos observando un espléndido paisaje, o una magnífica catedral, imprimen una visión de belleza a la que la mente siempre puede recurrir. Incluso una sesión de fuegos artificiales nunca se olvida. Cualquier acontecimiento impactante, cualquier momento de peligro, o la novedad de una circunstancia, deja una nueva idea en la mente. Sevilla, como dicen, en España, es una ciudad para ver y morir”¹³⁹².

Evidentemente, el debate sobre el carácter instructivo de las exposiciones universales está servido ¿Llegan del mismo modo a todos los públicos? ¿De qué manera benefician a los grupos sociales más desfavorecidos, de quien se dice precisamente que son los que más salen ganando por este tipo de concursos? ¿Con cuánta frecuencia los “excursionistas” pueden permitirse viajar a la exposición?¹³⁹³ Y por otra parte, ¿en qué medida debe ser el saber asimilado? ¿debe primar el rigor o el relumbrón? Obviamente, como es sabido, a pesar de la creciente preocupación por facilitar –y abaratar– el desplazamiento hasta el recinto gracias a la puesta de las infraestructuras –especialmente ferroviarias¹³⁹⁴– al alcance de todos, es innegable que la evolución en el tiempo

¹³⁹⁰ Tallis's *History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, Londres y Nueva York, The London Printing and Publishing Company., s. d., vol. III, pp. 50-51.

¹³⁹¹ *Ibidem*.

¹³⁹² *Ibidem*. Cita que, además de reflejar el aspecto contradictorio de las exposiciones universales en cuanto a su intencionalidad educativa, proporciona un nuevo ejemplo para comprender la dimensión exótica de Sevilla en cuanto ciudad española de fama mundial y belleza insuperable.

¹³⁹³ *Ibidem* [Texto original: “The painful contrast we have drawn between the benefits offered by the Exhibition to the holder of the season-ticket, and what it affords to the Lancashire excursionist, prompts the inquiry whether more may not be done. How far may these visits be repeated or prolonged?”].

¹³⁹⁴ Así lo ponía de relieve la comisión estadounidense enviada a Viena en 1873 para el estudio del certamen austríaco de cara a la organización de Filadelfia 1876: pocas personas podían resistir largas visitas al certamen, lo que hacía necesario desplazarse a menudo hasta el recinto si se quería conocerlo a

de las exposiciones universales irá dando lugar a celebraciones en las que el espectáculo y el entretenimiento acapararán un cada vez mayor protagonismo frente al estudio serio y en profundidad de las mercancías expuestas. En definitiva, una nueva forma de hacer pedagogía – que ya se puede entrever desde la primera exposición de 1851 y que combinará adoctrinamiento y rentabilidad económica– adquirirá progresivamente una especial relevancia en este contexto.

No obstante, la concepción de la exposición como objeto de estudio y fuente de conocimiento pervive durante toda la centuria como componente esencial del fenómeno de los grandes certámenes universales. Prueba de ello son publicaciones como las *Exposition Study Classes* de Alice C. Woolger que, con motivo de la Exposición Universal de Chicago de 1893, ofrecían dieciséis lecciones, en cada una de las cuales se planteaban una serie de preguntas y se recomendaban obras de consulta –entre ellas la *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* (1828) de Washington Irving. Como es lógico, en las dos primeras, dedicadas al significado de la exposición y a la historia del *descubrimiento*, España jugaba un papel destacado. Sin embargo, este saber generado por la exposición presentaba muchas veces un carácter sesgado, mismamente a través de la selección de los temas y las implicaciones ideológicas que esto conllevaba o, como se ha podido comprobar, por la tipología de la bibliografía reseñada. Además, muchas preguntas sobre los usos y costumbres de los españoles en el pasado y presente poseían un marcado carácter determinista y, por ejemplo, no se volvía a mencionar a España en áreas relacionadas con los progresos de la edad contemporánea¹³⁹⁵.

3.1.4. Museos de artes industriales y multiplicación del fenómeno expositivo.

Al margen de la difusión del saber dentro del propio recinto expositivo, las exposiciones universales contribuyeron a generalizar en la sociedad occidental una actitud propicia a la fundación de instituciones públicas destinadas al fomento de la cultura. De este modo, el influjo de los concursos internacionales repercutió en la mentalidad occidental dando lugar a un estado de concienciación social que creía firmemente en la necesidad de promover la propagación del conocimiento desde los organismos gubernamentales y asociaciones benéficas nacionales.

Además de la tradicional asociación establecida entre la Exposición Universal de Londres de 1851 y la génesis del Museo de South Kensington¹³⁹⁶, fuentes francesas como *Des arts*

fondo. Por lo tanto, se requería confort y baratura para incrementar las visitas –y, en consecuencia, derivar mayores beneficios para la organización. *Reports on the Vienna Universal Exhibition...*, *op. cit.* (nota 106), p. 19 [Texto original: “The revenues of an exhibition must suffer greatly where access is difficult and costly, for few persons can endure the fatigue of long visits (...)”].

¹³⁹⁵ A. C. WOOLGER, *Exposition Study Classes*, 1892. Library of Congress. En la segunda lección, se pedía una descripción general de los Moros, de las características peculiares a los españoles y de cómo éstas habían influido en el continente [Texto original: “4. Give a sketch of the Moors. 5. What have been and are the characteristics peculiar to the Spanish? (...) 14. Where and how have Spanish customs and language made an impression in this country?”].

¹³⁹⁶ A su vez, el museo de South Kensington se convertirá pronto en participante activo en las exposiciones universales, como en la de París de 1867, a la que envía ilustraciones, estudios y una colección de reproducciones de obras de arte empleadas en la instrucción artística. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 44. Curiosamente, el mismo informe destaca no sólo el carácter

industriels et des expositions en France..., se retrotraían en el tiempo hasta la época de la Revolución francesa para reivindicar la importancia de “iniciar a los industriales en el estudio del arte y del diseño” así como la consecuente fundación a tal fin de cursos de dibujo, a los que habría que sumar hacia 1801 la concepción de la Société pour l’encouragement de l’industrie, según las bases de una asociación similar ya existente en Inglaterra. De esta manera, se contribuía a incentivar en un sentido moderno la creatividad e invención de los productores recompensando la “moralidad, inteligencia y utilidad” de su trabajo, además de publicarse mensualmente sus descubrimientos e invenciones¹³⁹⁷. En consecuencia, las exposiciones universales se convertían en herederas de estas primeras instituciones: “a ellas les correspondía popularizar estas influencias, estimulando la emulación y organizando la gloria industrial”¹³⁹⁸:

“La idea de intervención del arte en la industria, aunque bastante nueva, se ha vuelto popular desde hace algunos años gracias a las grandes exposiciones universales de Londres y de París que, exhibiendo los productos de las distintas naciones, han mostrado la medida en que algunas brillaban por el buen gusto y la elegancia. Así, sin cegarse por un loco amor propio, Inglaterra con su eminente sentido común, habiendo visto claramente en la Exposición de Londres todo lo que tenía que hacer en esta vía, ha fundado bien pronto los museos de Sydenham, de Marlborough House, así como un muy gran número de escuelas de diseño. Ella ha comprendido perfectamente que ahí había una condición vital de éxito para su poderosa industria, tan admirable desde un punto de vista técnico, pero que era superada por naciones rivales desde un punto de vista artístico. Ha sentido que el futuro de una parte de su inmenso comercio de exportación estaba en juego y se ha puesto manos a la obra para obtener aún esta condición de éxito. La Exposición de 1855 ha mostrado que había conseguido rápidamente un importante progreso”¹³⁹⁹.

De lo anterior se colige la gran trascendencia que adquirirá el debate entre Arte e Industria durante la segunda mitad del siglo XIX. Para unos el ideal debía prevalecer ante lo material, para otros era la satisfacción de las necesidades humanas fundamentales la gran prioridad frente a la elevación del espíritu hacia las regiones de lo sublime. Durante este período se reivindicará con gran entusiasmo una síntesis entre ambas concepciones que, tal vez, como ya señalaba Henri Moulin en 1851, no se encontraran tan distantes la una de la otra:

“Como la reina de Inglaterra, comenzaremos nuestra visita a la Exposición universal por el Palacio de Bellas Artes ¿No es justo que las artes pasen antes que la industria? y más tarde veremos que tienen, sobre todo en Francia, mucha más relación con ella de la que se supone generalmente”¹⁴⁰⁰.

educativo de estos instrumentos, sino también su faceta comercial, al convertirse en una herramienta básica –fidedigna y barata– para la instrucción artística que toda institución del género ha de procurarse. *Ibidem*, p. 45. Por otra parte, es preciso reseñar que el sistema de enseñanza artística inglés ejemplificado por South Kensington no será alabado por todos. En Viena 1873, el pintor F. D. Millet criticará el predominio de la idea del acabado y los detalles, antes que la de la proporción, el movimiento del conjunto de la figura y la indicación de la relación de tonalidades. MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 199.

¹³⁹⁷ *Des arts industriels et des expositions en France...*, *op. cit.* (nota 42), pp. 87-89.

¹³⁹⁸ *Ibidem*, pp. 89-90.

¹³⁹⁹ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p. vii. Con motivo del certamen de Viena de 1873, Edmond de Sommerard afirmaba que la producción francesa, tanto artística como industrial, se caracterizaba por el dibujo, la búsqueda forma y la habilidad de ejecución. SOMMERARD, *op. cit.* (nota 317), p. 19.

¹⁴⁰⁰ MOULIN, *op. cit.* (nota 361), p. 39.

Sea como fuere, la mayor parte de las publicaciones parecen coincidir en que más allá de que la tradición que hubiera dado lugar a las exposiciones universales, éstas deberían desembocar en nuevas muestras, especialmente de carácter permanente en determinadas localidades:

“(…) el valor de estas grandes exposiciones estimulando a otras, de escala más reducida pero de carácter permanente, en localidades especiales. Si nuestra industria manufacturera se ha beneficiado ya, cuánto más ventaja puede esperarse de colecciones de un plan similar, en las que el artesano o el operario pueda estudiar, en su tiempo libre, los productos de países competidores, en ciudades donde tiene que ganar un sustento diario. Nos alegramos de encontrar, que, hasta cierto punto, el plan ha sido, o está a punto de ser cumplido. Éste es el debido y natural fruto que hemos intentado perpetuar en esta obra”¹⁴⁰¹.

Además, se consideraba que tales instituciones podían fácilmente autofinanciarse y formar colecciones propias. Así pues, basados en el “espíritu de emulación”, no se dudaba de que tanto a escala nacional como local, los nuevos museos serían “de un valor incalculable”, acabando con los obstáculos a los que hasta entonces la industria británica había tenido que hacer frente¹⁴⁰². De hecho, muy pronto parecen observarse los buenos resultados de la labor de divulgación cultural llevada a cabo por el Museo de South Kensington (fundado en 1852) y sus derivados¹⁴⁰³, como el Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Museo austríaco de Artes Aplicadas, MAK, abierto en 1864 en sede provisional y trasladado en 1871 a un edificio de nueva construcción en el *Ring* de Viena¹⁴⁰⁴), algo que pone sobre aviso a países como Francia, que ven peligrar su primacía en el terreno de la estética¹⁴⁰⁵. Igualmente, los cronistas no dudan en acentuar las consecuencias negativas de no tomar medidas en materia educativa, como hace Louis J. Hinton en el informe de la Comisión de Massachusetts en Viena 1873, en referencia a la “pobreza” de las secciones de España y Portugal¹⁴⁰⁶.

Sin embargo, no interesan las exposiciones universales únicamente como celebraciones que recogen el testigo de instituciones de épocas anteriores o que generan un entusiasmo por la inauguración de nuevos museos y fundaciones estables, sino también, por la multiplicación que ellas mismas experimentan, adoptando diferentes formas en muy distintos niveles y categorías. Es decir, que a raíz de los concursos de carácter *universal*, surgirán otros muchos especializados

¹⁴⁰¹ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 288.

¹⁴⁰² *Ibidem*.

¹⁴⁰³ HINTON, *op. cit.* (nota 74), p. 107.

¹⁴⁰⁴ Su arquitecto Heinrich von Ferstel (1828-1883) había recibido medalla de honor en París 1867 y expone varios proyectos en Viena 1873. COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 11. La construcción de un Memorial Hall permanente en Filadelfia 1876 responde al ejemplo de South Kensington. MITCHELL, COLLIS, *op. cit.* (nota 490), p. 9.

¹⁴⁰⁵ MASSON, *op. cit.* (nota 488), p. 100 [Texto original: “Ces exemples ne seront pas perdus pour les autres nations; il faut qu'ils ne le soient pas non plus pour la France. Nous ne devons pas nous reposer”].

¹⁴⁰⁶ HINTON, *op. cit.* (nota 74), p. 130 [Texto original: “Those countries that have not paid the same attention to Art-industrial education as have the principal nations of Europe, were poor in proportion in their exhibition. Spain and Portugal are illustrations of decay in these matters”]. Que en España se estaba generalizando una concienciación al respecto lo prueban artículos como el de Salvador SEMPERE i MIQUEL, “Aplicación del arte a la industria. Las escuelas inglesas para la enseñanza del dibujo”, en *Revista de España*, año VI (1873), vol. XXX (enero y febrero), pp. 385-397.

en una determinada área de producción o conocimiento y se organizarán numerosas ferias nacionales y locales, además de las exposiciones coloniales, entre otras variantes. De este modo, puede afirmarse que los certámenes universales de la segunda mitad del siglo XIX inauguran y/o fomentan una costumbre que, adoptando distintos formatos, contribuirá a propagar y fosilizar una misma forma de entender el mundo, con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. Así lo pone de relieve, Peter Lund Simmonds, en su artículo “On the Foreign Department of the International Exhibition of 1862”:

“La extensión del principio de las exposiciones industriales, incluso a pequeña escala, a los países extranjeros y a nuestras propias Colonias, ha sido aplicado con muchas ventajas, promocionando un cultivo mejorado, las manufacturas, investigaciones químicas y científicas, y la educación artística”¹⁴⁰⁷.

Precisamente y en este sentido, el mismo Simmonds hace referencia a la Exposición Nacional de Industria que se está organizando en España para 1862, al mismo tiempo que da cuenta del interés que suscita la nueva exposición de Londres de 1862 en el país ibérico:

“En España, se ha anunciado una Exposición de Industria en Madrid el próximo año, limitada a los productos de España, Portugal y las repúblicas americanas de origen español. Probablemente será pospuesta ahora que se están haciendo los preparativos para enviar una colección de crédito a la Exposición Internacional. El Duque de Veragua es el Presidente de la Comisión local, el Ministerio de Obras Públicas se ocupa activamente del asunto y el Gobierno ha enviado comisionados a todas las provincias apremiando a los distintos productores para que envíen algo a la exposición. Sevilla va a enviar muchos artículos”¹⁴⁰⁸.

3.1.5. España y la instrucción pública¹⁴⁰⁹.

Se viene señalando la importancia otorgada al desarrollo científico, la instrucción popular y a la educación artística en el contexto de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, John W. Hoyt, comisionado estadounidense en la Exposición Universal de París de 1867 aseveraba que ya en Londres 1851 se había enseñado una importante lección,

¹⁴⁰⁷ P. L. SIMMONDS, “On the Foreign Department of the International Exhibition of 1862”, en *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 23. Leído el miércoles 27 de noviembre de 1861.

¹⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 28. La misma publicación había dado a conocer con anterioridad los nombres de los integrantes de la comisión española. *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), p. 2 [Texto original: The following gentlemen have been appointed Commissioners in Spain for selecting and forwarding the various articles intended to be exhibited in the Spanish Department of the coming Exhibition: His Excellency the Duke of Veragua, *President*. Their Excellencies the Marquis de Percoles, and Don Alessandro Olivan, *Vice Presidents*. Their Excellencies Don Francisco de Luxan, Don Pascual Madoz, Don Jose Caveda, Don Augusto Ulloa, Don Jose de Ybarra, Don Isidoro Dias de Arguelles, Don Agustin Pascual, Don Rafael Amar de la Torre, Don Antonio Arriete, Don Fernando Bocherini, Don Valentin Carderera, Don Jose Piquez, Don Trutos Saavedra y Meneses, and Don Jose Godoy de Alcantara, *Secretary (sic)*].

¹⁴⁰⁹ Sobre la educación española en el contexto de las ferias decimonónicas se ha ocupado María del Mar del POZO ANDRÉS, “The Bull and the Book: Images of Spain and Spanish Education in the World Fairs of the Nineteenth Century, 1851-1900”, en M. LAWN (ed.), *Modelling the Future: Exhibitions and the Materiality of Education*, Oxford, Symposium Books, 2009, p. 153.

“que las naciones más avanzadas eran aquellas en las que, durante más tiempo y de la manera más libre y generosa, ciencia y arte habían cumplido su tarea de ilustración (“*enlightment*”). Las siguientes [exposiciones] no solo reforzaron esta lección, sino que añadieron la importante deducción de que la prosperidad y la ilustración (“*enlightment*”) no eran coincidentes de forma accidental, sino de manera necesaria; sustentándose la una a la otra en relación de causa-efecto”¹⁴¹⁰.

De acuerdo con esta opinión, Hoyt celebraba que, con motivo de la cuarta exposición universal –el citado concurso de 1867– y gracias a un “espíritu de noble filantropía”, se reconociera la educación como pilar fundamental de *progreso*, otorgando a los expositores participantes en esta área un grupo separado dentro de la clasificación general de productos de la exposición. Según Hoyt, tanto la aprobación del “Grupo X” como la “Nueva orden de recompensas” deberían situar el nombre de Napoleón III en “una página permanente de la historia en letras de oro (“*light*”), y asegurar a su memoria las bendiciones de la humanidad”¹⁴¹¹.

Consecuentemente, puede comprobarse que el poder político recurría a muy distintas formas de propaganda, más allá de las imágenes de poder anteriormente analizadas. No podía permitirse el lujo de apelar exclusivamente a un programa mayestático de iconografía áulica, sino que también debía dar muestras de interés y preocupación por la clase trabajadora –cada vez más reivindicativa–, además de ser muy consciente de la importancia de estimular y refinar la producción industrial en un mundo donde la competencia se intensificaba progresivamente.

Sea como fuere, es en esta exposición universal de 1867 cuando la sección educativa española comienza a tener una mayor relevancia. En primer lugar, llama la atención la cifra oficial de expositores participantes, cuyo número se eleva a los 139, tan sólo por detrás del país anfitrión, Francia, que contaba con 602 y por delante de Austria, 86; Italia, 69; Wurtemberg, 53; y Reino Unido, 39. No obstante, las recompensas recibidas –como solía ocurrir– no se correspondieron de forma proporcional con la cantidad de expositores. Tal y como reseña Hoyt en su informe, España no recibió ni grandes premios ni medallas de oro, los dos órdenes de recompensas de mayor prestigio. Sí se concedió, en cambio, una medalla de plata, cinco de bronce y trece menciones honoríficas. Es decir, predominaban los reconocimientos de condición inferior y, en cualquier caso, la totalidad de sus 19 premios, distaba enormemente de los 279 de Francia y era *relativamente* muy inferior a los 29 de Italia, los 24 de Prusia y la Alemania del Norte, los 22 de Austria, los 13 de Gran Bretaña, los diez de Bélgica y los 7 de Wurtemberg¹⁴¹².

A pesar de todo, es cierto que la participación española en materia de educación daba muestras de una mayor vitalidad que en ocasiones anteriores, como por ejemplo en 1862. En

¹⁴¹⁰ HOYT, *op. cit.* (nota 590), p. 9.

¹⁴¹¹ *Ibidem*. La variedad de objetos expuestos en el nuevo grupo dedicado a la educación abarcaba desde los recursos necesarios para el trabajo del profesorado y alumnado en los distintos niveles educativos, hasta, incluso, la construcción de escuelas como las del estado de Illinois, Suecia o Portugal, edificadas en el parque de la exposición de 1867 y provistas del mobiliario y útiles de enseñanza que les eran propios. Cabe destacar por su interés visual, la presencia de mapas, atlas, globos e, incluso, el material necesario para la enseñanza de dibujo, arquitectura, pintura y escultura, además de retratos, bustos y estatuas de distinguidos profesores y mecenas de la educación en cada uno de los países contribuyentes. *Ibidem*, pp. 10-11. La escuela levantada por Illinois, según Hoyt, no sólo era superior a las otras expuestas, sino a la media de las que él había podido encontrar en Europa. *Ibidem*, pp. 57-58.

¹⁴¹² *Ibidem*, pp. 10-11.

aquella Exposición Universal de Londres, España no parecía relucir en la clase dedicada a los trabajos y aplicaciones relacionados con la educación. Como señala María del Mar Pozo Andrés, el país no participó oficialmente en la clase de “Works of Education and Applications”, ironizando Castro y Serrano que de haberse presentado el material escolar empleado en España, hubiera sido difícil comprender cómo sus alumnos podían aprender a leer y a escribir en tales condiciones¹⁴¹³. A modo de ejemplo ilustrativo baste citar que si el *The Illustrated Record...* destacaba la colección holandesa de libros en lenguas orientales así como los departamentos noruego, sueco y suizo por ser “bien merecedores de inspección”, de España decía lo siguiente:

“Uno de los objetos prominentes de la contribución española fue ‘papel de fumar’, usado, presumimos, para la manufactura de cigarrillos. La clase educativa no estuvo representada –un hecho significativo en relación con el estado de ese país”¹⁴¹⁴.

No obstante, que hacia 1867 se había producido un cambio y que también en España se estaba afianzando una corriente de pensamiento que propendía hacia un mayor fortalecimiento y desarrollo de la instrucción pública lo atestiguan citas como la de José de Castro y Serrano a propósito de la participación española en la Exposición Universal de París de aquel mismo año:

“La perfeccion de las cualidades morales del hombre, el cultivo esmerado de su inteligencia, el embellecimiento de sus formas, la elevacion de sus fuerzas y el desarrollo de su agilidad, son fines a que debe aspirar la pedagogía para engrandecer la raza que están formando nuestros hijos. Y en verdad que no se desatiende, como lo prueba la Exposición actual [*sic*]”¹⁴¹⁵.

Así pues, a pesar del retraso secular experimentado por España en materia educativa, se podían vislumbrar signos de recuperación que infundían esperanzas de avance y mejora de la situación. También el mencionado John W. Hoyt afirmaba que:

“Uno de los primeros estados europeos en establecer grandes universidades en la Edad Media y en los siglos siguientes protector de la ciencia así como ‘cuna de grandes capitanes’, durante las últimas centurias España ha quedado tan aislada en la gran marcha de las naciones que el mundo ha perdido casi toda esperanza de verla despertar y alentar nueva energía para la consecución de una misión más en armonía con el espíritu de los tiempos modernos; pero los pocos años pasados han demostrado que no ha caído aún en la desesperanza –que ella también ha compartido el impulso educativo destinado a alcanzar cada rincón de la tierra, y ahora está determinada a avanzar hasta una posición honorable entre las naciones más desarrolladas e instruidas”¹⁴¹⁶.

El informe de Hoyt es de gran interés porque continúa proporcionando datos sobre el estado de la educación en España, de la que dice es dependiente del Ministerio de obras públicas, comercio e instrucción así como de un Consejo real, y de la que analiza los diferentes grados o niveles en los que se estructuraba, desde la primaria, gratuita y obligatoria, a la superior universitaria, pasando por la profesional, impartida en escuelas especiales de música, pintura, escultura, arquitectura, puentes y caminos, forestales o arte y comercios, entre otras. Sí que

¹⁴¹³ POZO ANDRÉS, *op. cit.* (nota 1409), p. 157.

¹⁴¹⁴ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 256. El papel de fumar era una de las manufacturas en las que tradicionalmente España destacaba, como en 1867. *General Survey...*, *op. cit.* (nota 556), p. 44.

¹⁴¹⁵ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 26.

¹⁴¹⁶ HOYT, *op. cit.* (nota 590), p. 33.

parece llamar la atención sobre el hecho de que el clero, además de encargarse de la enseñanza teológica en las universidades, contaba con unos sesenta seminarios episcopales con una amplia variedad de estudios, entre los que destacaban los de gramática latina. Subraya Hoyt que, en 1864, los centros eclesiásticos de formación enseñaban a 23.614 alumnos¹⁴¹⁷.

A partir de este momento, Hoyt transcribe el “alentador” informe de la Comisión regia española acerca de los participantes en la sección nacional de instrucción pública de la Exposición Universal de París de 1867. En él se señala la inversión llevada a cabo por el gobierno y el esfuerzo demostrado por los ayuntamientos para incrementar los gastos en personal y material en instrucción primaria, destacando la promulgación de la ley de 9 de septiembre de 1857 para la regulación del pago a profesores, fijando la proporción que debía aportar cada centro poblacional en función de su número de habitantes. Estas medidas habían provocado un aumento considerable de las escuelas correspondientes a este nivel educativo, que habían incluso doblado su número durante los diez años anteriores. Se podía así asegurar, según el informe, que “no había pueblo que no tuviera su profesor ni los recursos necesarios para mantener un escuela para cada uno de los dos sexos”. Además, al haber convertido la instrucción primaria en obligatoria, debiendo responder legalmente los padres que no enviasen a sus hijos de entre seis y nueve años a la escuela, dicha ley había contribuido al aumento de escuelas y del alumnado, lo que hacía esperar a los comisarios españoles que “en unos pocos años, España nada tendrá que envidiar al respecto a las naciones más civilizadas de Europa”¹⁴¹⁸. Parece que la valoración del informe oficial de España convenció en parte a Hoyt, quien aseguraba haber podido comprobar su veracidad al examinar la sección española:

“Los objetos expuestos en las clases educativas del Grupo X abarcan todos los departamentos de instrucción primaria, junto a un gran número de trabajos de carácter popular y científico, entre otros, concebidos para una más amplia difusión del conocimiento entre todas las clases de la población y, en conjunto, constituyeron un muy bienvenido apoyo de estas palabras de la Comisión regia, así como, una garantía adicional de la idea que me he hecho del futuro de la educación en España”¹⁴¹⁹.

Precisamente, centrando su atención en las instituciones de enseñanza profesional, Hoyt destaca entre las escuelas municipales de arte representadas en París, la de Barcelona, aunque sin proporcionar más detalles¹⁴²⁰. También se hace una breve mención a las de veterinaria de

¹⁴¹⁷ *Ibidem*.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 34. El ánimo de fomento del estudio y emulación que promueven las exposiciones universales, lleva a que los informes de las distintas comisarías nacionales, entre otras fuentes, proporcionen de forma detallada datos de la situación real del país con respecto a las muy diferentes materias en las que se subdivide el programa general –acompañados de valoraciones tal vez más optimistas de lo que correspondería fuera del ámbito oficial. En el informe se subraya además el importante papel jugado por la creación de las escuelas normales y la existencia de las oficinas provinciales de inspección.

¹⁴¹⁹ *Ibidem*. Con respecto a sus vecinos mediterráneos, Hoyt dirá que “la educación pública en Portugal está incluso más retrasada de lo que estaba en España hace veinte años” y, con relación a Italia, “se encuentra en la misma categoría que España, aunque bien por delante de ese país en la condición de ciencia, letras y arte, así como en el número de sus instituciones de enseñanza superior y en la multitud de hombres doctos”, aunque “las masas permanecen aún en la oscuridad”. *Ibidem*, pp. 34 y 40.

¹⁴²⁰ *Ibidem*, p. 112.

Madrid, con ramas en Zaragoza y Córdoba, y a las escuelas de enseñanza agrícola en España. Sin embargo, donde los españoles parecen proyectar una imagen de mayor relieve es en el campo de la ingeniería, lo que contrasta con la precariedad del sistema educativo nacional:

“España presenta la anomalía de ser uno de los más retrasados de todos los países de Europa, tal y como antes se indicó, en materia de educación general y, sin embargo, se encuentra entre los más avanzados en este departamento específico en consideración. En fecha temprana –bastante antes del establecimiento de escuelas de ingeniería en varias de las naciones más ilustradas y poderosas– las aspiraciones del gobierno español a un elevado rango en materia de obras públicas llevó a la instauración en Madrid de una escuela especial de puentes y caminos. No fue hasta 1834, sin embargo, que llegó a tener una existencia estable e inalterada. Desde esa fecha ha catapultado a no pocos ingenieros de gran mérito, cuyos logros en la construcción de obras públicas ha contribuido mucho a la reputación presente de que gozan los cuerpos españoles de ingeniería”¹⁴²¹.

No era de extrañar entonces, según el comisionado estadounidense, que los ingenieros españoles destacaran en la construcción de infraestructuras como los caminos de hierro:

“Después de esta introducción parcial a la fuente central de la ciencia ingenieril en España, estamos mejor preparados para entender cómo es que algunos de los más destacados ferrocarriles de montaña y otras obras han sido construidas por ingenieros españoles”¹⁴²².

Estas opiniones vertidas en un informe foráneo de carácter especializado, son de gran interés a la hora de analizar el imaginario español proyectado en las exposiciones universales. Además de ofrecer una visión fundamentada en datos estadísticos, presenta la realidad de un país atrasado pero al corriente de los nuevos avances científicos y, frente a la idealización romántica de un país encallado en un mundo pretérito, hace ostensible la sintonía existente entre el estado de desarrollo de ciertas áreas de estudio y aplicación práctica, como la ingeniería, y el concepto estereotipado de *modernidad* en cuanto progreso tecnológico¹⁴²³.

Además, Hoyt también toma en consideración el contexto político vivido por el país durante el siglo XIX. Así, de las universidades españolas dirá que “no requieren sino poca atención, ya que, en común con el resto de departamentos educativos y con las instituciones industriales, civiles y políticas del país, han permanecido largo tiempo en una condición semidecadente y

¹⁴²¹ *Ibidem*, p. 177. Hoyt informa ampliamente del funcionamiento de la institución, dando cuenta de su dirección administrativa, procedimiento de admisión del alumnado, detallando las asignaturas de cada uno de los seis cursos académicos del plan de estudios y proporcionando más datos acerca de la biblioteca científica, el museo de maquetas o las distintas colecciones que albergaba. *Ibidem*, pp. 177-178.

¹⁴²² *Ibidem*, p. 179.

¹⁴²³ No obstante, del mismo modo en que se alaba la formación de los ingenieros españoles, se va a criticar –al igual que en el caso italiano– la falta de escuelas de navegación que instruyan con eficacia a sus alumnos en la ciencia marítima, algo que para Hoyt supone una evidente contradicción si se considera el antiguo poderío de España y la tradición marinera de Italia: “En aquel país que dio al mundo no sólo el compás y el telescopio, sino también a Colón y Vesputio, y cuyos navegantes y marineros se encuentran aún entre los mejores del mundo, la instrucción en los principios de navegación se da principalmente en las facultades universitarias de física, matemática y ciencia natural. En España, autorizada a compartir con Italia el honor de haber abierto el camino al Nuevo Mundo y que, por un tiempo, lideró a todas las naciones en su dominio de las aguas del globo, se enseña también de la misma manera”. *Ibidem*, p. 182.

casi aletargada”¹⁴²⁴. De las diez que existían entonces, sólo las de Madrid, Salamanca, Sevilla, Zaragoza, Valencia y Valladolid podían considerarse como tales, aunque eran incluso “menos que universidades en sentido estricto, o al menos comparadas con los mejores ejemplos franceses o italianos”¹⁴²⁵. A esto había que sumar el hecho de que la guerra civil había arruinado muchos de los edificios y agotado el presupuesto de inversión en materia educativa.

Una anécdota curiosa con respecto al conocimiento de idiomas extranjeros en la España decimonónica y a propósito de la misma Exposición Universal de París de 1867, termina convirtiéndose en un elemento más de la proyección internacional de la imagen del país al ser recogida en la crónica que sobre el certamen publica el corresponsal británico George Augustus Sala. A través de su obra *Notes and Sketches of the Paris Exhibition*, el londinense difunde internacionalmente y hasta nuestros días el caso de un expositor sevillano de betún para zapatos, que traduce al inglés el anuncio con que publicita su mercancía, sin que Sala pueda ocultar la hilaridad que le produce la lectura de mismo¹⁴²⁶. A pesar de todo, Sala terminará reconociendo “la superioridad del puro castellano” sobre su “áspera y ruda lengua” natal:

¹⁴²⁴ *Ibídem*, p. 325-326.

¹⁴²⁵ *Ibídem*. John W. Hoyt proporciona a este respecto su ideal de universidad del futuro, prueba de que la puesta en común de la información generada por las exposiciones universales constituía la base sobre la que se fundaban interesantes propuestas más o menos ideales de realización de nuevos proyectos destinados al avance de la humanidad –y que no divergirían en gran medida de lo que aún hoy continuaría siendo el paradigma de modelo universitario para la sociedad actual. Así, según Hoyt, más allá de todos los tipos analizados en cada uno de los países o regiones de Europa y los Estados Unidos de América –ni que decir tiene, los de España y Portugal–, la universidad tenía que adquirir un sentido más amplio, en cuanto a sus objetivos y organización y ser una institución elevada como la que más en sus estándares educativos, dedicada a la extensión y difusión de todos los campos del saber, desarrollando el amor por todo conocimiento y el conocimiento por el conocimiento. En ella, debía honrarse cada departamento, así como las relaciones de entre todos y cada uno de ellos –anticipando, en consecuencia, la importancia de fomentar una instrucción pluridisciplinar. Los estudiantes deberían interactuar y disfrutar del amistoso contacto como iguales de un mismo dominio; los profesores, elegidos por oposición de entre los más hábiles y mejores especialistas del mundo, dotados de libertad absoluta de conciencia y discurso, honrados y premiados en proporción a su mérito, deberían no sólo enseñar, sino ser serios investigadores de lo desconocido y capaces, por su propio genio, entusiasmo y fuerza moral, de infundir su propia y elevada ambición en las mentes de sus alumnos. Tenía que tratarse de una universidad que no sólo cumpliera con las necesidades de la época, sino que creara, desarrollara y satisficiera nuevas e inauditas exigencias y aspiraciones; que tuviera la fuerza de modelar a la nación y al periodo según su propio y grandioso ideal, y que, a través de cada cambio y avance real del mundo, siguiera estando al frente, haciendo retroceder a la oscuridad, “descubriendo nuevos continentes de verdad al gran ejército del progreso”, dirigiendo la nación y ayudando a elevar a la totalidad de la raza humana. *Ibídem*, p. 397-398.

¹⁴²⁶ SALA, *op. cit.* (nota 157), pp. 370-371 [Texto original: “Is it unfair to laugh at the blunders committed by foreigners when they attempt to write in English? Well, perhaps it is; but one can't help laughing sometimes at their droll handling of our difficult tongue (...) There fell beneath my notice, in the Exhibition, perhaps the funniest prospectus of a Sevillano gentleman, who makes blacking, that it was ever my lot to read. Here you have it *verbatim et literatim*: *The First of Andalucia. Grand Manufactory of Blacking, oclly, and resinous, titled the Emperor of the Blackings, Black Ink and of all colours to write with of D. Joseph Grau, Member of the National Academy of Great Britain, rewarded in the Sevillan Exhibition of 1858, and that of London in 1862. Spain: Andalucia: Seville: O'donnell street, N. 34. This blackings is knoconed to be the most useful for the conservation of the shes, for its brilliancy, solidity, permanency, flexibility, and complete discomposition of the black animal. Mr. Joseph Grau dus a present*”

“¡De qué manera tan noble suena ‘*El Emperador de los Betunes!*’! ¡De qué modo tan majestuoso veinte libras esterlinas se acrecientan en ‘*dos mil reales!*’! ¡Y qué cortés y delicada es la insinuación de que Don José Grau *regalará* con los dos mil reales en cuestión a cualquiera que produzca un betún superior!”¹⁴²⁷.

Curiosidades al margen, en la Exposición Universal de Viena de 1873, la participación de España continúa sufriendo las consecuencias de la gran inestabilidad política del país, en este caso la de la I República en su hacer frente a la sublevación cantonal y a la III guerra carlista, entre otras vicisitudes. La obra de Joseph Langl, *Modern Art Education*, ponía de relieve la negativa repercusión de estos vaivenes en el desarrollo de la instrucción pública nacional y, a diferencia de Italia, en el campo creativo. De ahí la falta de una industria artística floreciente más allá de las artes cerámicas y los damasquinados que constituían la aportación más destacada de España en este terreno. Langl criticaba además la pérdida de una originalidad nacional en favor de la asimilación del gusto francés¹⁴²⁸. Además, aunque el catálogo de la sección XXVI, dedicada a la Educación, Enseñanza e Instrucción, prometía una colección de gran interés para el estudioso –dentro de lo que cabría esperarse–, el escaso cuidado puesto en la presentación de las obras, como la falta de numeración o de representantes que pudieran proporcionar alguna aclaración al respecto, hacía imposible al cronista extraer alguna información de provecho¹⁴²⁹.

Si la participación española en la sección de educación e instrucción pública de la Exposición Universal de Viena de 1873 destacó por algún motivo, fue gracias a la presencia del “triple desgraciado” Martín de Martín y Ruíz, ciego sordomudo vallisoletano y alumno del Colegio Nacional de Madrid, que fue incluso protagonista de uno de los grabados de *La*

of 20l. sterling to the person that will present hum a blacking in paste, that will reunite the same conditions as the Emperor of the Blackings. Now who can the ‘Emperor of the Blackings’ be? Theodoros of Abyssinia, or the President of the Ragged School Shoeblack Society? I shall certainly patronise the ‘Emperor’ if he can bring about the ‘conservation of the shes.’ I have always found the ‘shes’ most difficult to ‘conserve,’ and as I have been all my life endeavouring to ‘discompose the black animal,’ and get him off my shoulder, if Don Joseph Grau can accomplish that result, the Don is the man for me”].

¹⁴²⁷ *Ibidem*. En cualquier caso, para Sala no debía contar su propio ejemplo, cuando, en esta misma obra, escribe en castellano, “bibidas de naranja” o “refrescantes de varios suertes”. *Ibidem*, p. 67.

¹⁴²⁸ LANGL, *op. cit.* (nota 344), p. 151. Según Langl, una de las principales evidencias de la falta de una instrucción artística consolidada era el hecho de que la ornamentación se basara principalmente en el dibujo técnico. Entre las obras más destacadas de la sección hispana destaca el *Tratado teórico y práctico de dibujo con aplicación a las artes y a la industria*, de Mariano BORRELL y FOLCH (1828-1896), [Madrid, Rivadeneyra, 1866-1875; cfr. J. M. CANO PAVÓN, “El Real Instituto Industrial de Madrid (1850-1867): Medios humanos y materiales”, en *Llull*, 21(1998), pp. 33-62]; el *Manual del Ingeniero y Arquitecto*, de Nicolás VALDÉS y FERNÁNDEZ (1819-1872), coronel retirado de ingenieros, miembro correspondiente de la Academia de Ciencias de Madrid [Madrid, Gabriel Alhambra, 1870; cfr. M. SILVA SUÁREZ (ed.), *Técnica e ingeniería en España: El Ochocientos: de los lenguajes al patrimonio*, Universidad de Zaragoza, 2011, p. 529]; la *Academia de Artillería. Curso de mecánica aplicada a las máquinas: máquinas de vapor*, de Artemio PÉREZ (1833-1901) [Segovia, Pedro Ondero, 1868] y las *Lecciones de dibujo topográfico* de José María RIUDAVETS y MONJÓ (1840-1902) [Madrid, Olaso y C^a, 1878; cfr. F. HERNÁNDEZ SANZ, *Compéndio de geografía é historia de la Isla de Menorca*, Mahón, Bernardo Fábregues y Sintés, 1908, p. 437]. LANGL, *op. cit.* (nota 344), p. 152.

¹⁴²⁹ LANGL, *op. cit.* (nota 344), pp. 151-152.

*Ilustración española y americana*¹⁴³⁰ (fig. 216). La labor de Carlos Nebreda y López (-1876)¹⁴³¹, director de la institución madrileña, también fue destacada por los cronistas extranjeros del certamen¹⁴³². De este modo, la instrucción de personas sordomudas proporcionó a España una importante proyección internacional en Viena, aspecto que sirvió de contrapunto a una sección nacional bastante endeble en materia educativa. De hecho, se llegó a afirmar que en ese campo la española era la única escuela representada y que, además, lo estaba de forma admirable¹⁴³³.



Fig. 216., J. N. (dibujo), PARIS (grabado), “Exposición Universal de Viena. El sordo-mudociego Martín de Martín, del colegio nacional de Madrid”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XX, 24 de mayo, p. 325.

Por otra parte, íntimamente relacionada con la instrucción de la sociedad de cada país participante se encontraba la sección dedicada a la imprenta y edición de volúmenes. A pesar de que la española resultó ser

¹⁴³⁰ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XX, 24 de mayo, p. 317.

¹⁴³¹ Carlos Nebreda fue autor de *El Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos de Madrid, en la Exposición Universal de Viena: Su historia, su estado actual, sus trabajos*, Madrid, Colegio nacional de sordomudos y ciegos, 1873. Además, entre sus obras se cuenta el *Tratado teórico-práctico para la enseñanza de la pronunciación a los sordomudos* [Madrid, Colegio Nacional de Sordomudos y ciegos, 1870] y la *Memoria relativa a las enseñanzas especiales de los Sordomudos...* [Ídem]. Sobre su biografía y método vid. Manuel LÓPEZ TORRIJO, *La educación de las personas con sordera: la escuela oralista española*, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 213 y ss. Acerca de Martín de Martín vid. Pedro MOLINA MARTÍN, “Martín de Martín y Ruiz, sordomudo y ciego”, en *La Escuela Moderna*, 1899, XVIII, p. 105 y, del mismo autor, *Apunte biográfico del sordomudociego Martín de Martín y Ruiz*, Madrid, Antonio Álvarez, 1905. Cfr. Isabel GUTIÉRREZ ZULOAGA, *Introducción a la historia de la logopedia*, Madrid, Narcea, 1997 y Susan PLANN, *A Silent Minority: Deaf Education in Spain, 1550-1835*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1997.

¹⁴³² SEGUIN, *op. cit.* (nota 502). Vid. capítulo II: “The Spanish-French School”, en p. 49 y ss [Texto original: “(...) at the exhibition of Vienna (...) Don Carlos Nebreda y Lopez, director of the same school, presented a report on the combined teaching of the blind, deaf and mute children, and a treatise on the art of teaching the latter to speak. This book is remarkable for a series of lithographs representing the external positions of the speech, and besides for the dotting of the course of the sonorous air, from the larynx out, to form the various sounds (...) But Don Lopez has also exhibited in Vienna his pupil Martin de Martin y Ruiz, deaf and dumb from birth, and completely blind from the age of two years; he is now eighteen. The education of this lad was commenced in 1869, and now, after four years, he speaks, reads, and writes. He understands the questions of moral and of personal hygiene I know, and those of religion, as I was told. He is well read in grammar, geography, natural history, arithmetic, and geometry].

¹⁴³³ *Ibidem*, p. 71. Carlos Nebreda recibió medalla de progreso por sus “servicios rendidos a la enseñanza de los sordomudos” y Martín Martín también fue recompensado con diploma de mérito por “sus progresos como alumno del colegio de sordomudos”. *Catalogue général...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 207 y 208. Según Navarro “La enseñanza, verdaderamente asombrosa de sordomudos, que dirige en Madrid el Sr. Nebreda, llamó mucho la atención [sic]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 303.

una muestra “mediocre”, en el informe de Georges Masson se destacaban algunos de sus ejemplares:

“Los desafortunados acontecimientos en los que se debate España no le han permitido alcanzar un rango distinguido en Viena; así la exposición de este país no era sino mediocre. Debemos sin embargo citar a don Miguel Guijarro, impresor-editor en Madrid, que había enviado una obra de lujo bien hecha, *Las Mujeres de España*; un periódico ilustrado, *La Ilustración española y americana*, bien impreso con grabados sobre madera y expuesto por Abelardo de Carlos; y finalmente una *Iconografía de enfermedades de la piel*, publicada por José Gil Dorregary”¹⁴³⁴.

En cualquier caso, no todas las fuentes coinciden en que la participación española en el grupo XXVI del certamen vienés fuera escasa y anodina. En otro informe del ya citado político y educador estadounidense John Wesley Hoyt se muestra una tabla comparativa del número de participantes en dicha categoría en los concursos de París 1867 y Viena 1873, de la que resulta que los expositores españoles pasaron de 139 a 439, respectivamente¹⁴³⁵. Teniendo en cuenta el complicado escenario político nacional, las cifras no dejan de sorprender y de provocar admiración aunque, eso sí, reconociendo el retraso de España y las enormes diferencias sociales:

“La iniciativa mostrada por el gobierno español, en París, en 1867, generaba la expectativa de que en circunstancias ordinarias, el antiguo reino estaría otra vez bien representado. Pero apenas se podía esperar que, en medio de revoluciones y una guerra interior, el gobierno de España desviaría su mirada para mezclar sus contribuciones con aquellas de las otras naciones en una muestra competitiva de sus recursos y progresos. Con razón suficiente, se retrasó bastante en ordenar y abrir su departamento educativo; pero cuando finalmente lo hizo, la multitud de sus aportaciones, y la agradable manera en que fueron dispuestas, proporcionó gratificación incluso a aquellos que deben, necesariamente, criticar su adherencia a métodos e instrumentos obsoletos (“*absolute*”) aún en uso en sus escuelas públicas, o al menos, en muchas de ellas. El número de contribuciones fue de 434. Pocas de ellas fueron colectivas, en cualquier caso. En su mayor parte, de hecho, fueron simplemente de uno o dos artículos, de trabajos únicos por autor, programas o informes de instituciones particulares, o de sus directores. Sin embargo, fueron interesantes y útiles, al mostrar el status educativo de una gente caracterizada, en gran medida, por los extremos de la alta cultura y de la abyecta ignorancia. España ha tardado en aprender la importancia vital del educar a las masas de su población”¹⁴³⁶.

De este modo, a pesar de los premios obtenidos¹⁴³⁷, el mismo Navarro reconocía que el nivel cultural de la población española dejaba mucho que desear frente al resto de países *civilizados*, algo que acercaba a la nación al nadir del *progreso*, esto es, “al oriente de la humanidad”:

¹⁴³⁴ MASSON, *op. cit.* (nota 488), p. 60. Masson se refiere a las obras, *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Madrid, Miguel Guijarro, 1873 y a J. E. OLAVIDE, *Atlas de la Clínica iconográfica de enfermedades de la piel ó dermatosis*, Madrid, José Gil Dorregaray (T. Fortanet), 1873.

¹⁴³⁵ J. W. HOYT, *Vienna International Exhibition, 1873. Report on Education*, Washington Printing Office, 1876, p. 8. Según el catálogo español, 497. *Catalogue général...*, *op. cit.* (nota 588), p. 175.

¹⁴³⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴³⁷ De acuerdo con Hoyt y aunque sin recibir medallas de honor, España quedó en quinta posición en la clasificación final por número de recompensas obtenidas en el grupo XXVI de la Exposición Universal de Viena de 1873. En total fueron 70 premios los otorgados a la representación española: 5 medallas de progreso, 20 medallas de mérito, 2 de cooperación y 43 diplomas de mérito. *Ibidem*, p. 29. Según el catálogo español, fueron 5 de progreso, 24 de mérito, 1 de cooperación y 43 diplomas de mérito. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 207 y 208.

“No he de sostener, pues sería evidente locura, que España se halla en instrucción al nivel de la mayoría de las naciones de Europa; desgraciadamente no hay país civilizado que tenga más cerradas las puertas del entendimiento, puesto que pocos hay donde menos se sepa leer y escribir. Esa instrucción escasa y rudimentaria, que casi no puede llamarse instrucción sino más bien prolongación mecánica de los sentidos, se considera casi entre nosotros como cosa superior y signo de distinción en quien la posee. Yo quisiera olvidar que hay en España 11.000.000 de habitantes que ni leer saben, que no tienen para su pensamiento más horizonte que el de los groseros objetos que su mano alcanza, que no pueden empapar su espíritu en el espíritu mudo de la página inmortal, que se amamantan en la oscuridad de la tradición, que crecen en las tinieblas del entendimiento, que encallecen su juicio con la inacción mental, que embotan su inteligencia con la limitación del uso, que se identifican más con la materia, con el instinto, con la naturaleza, sin el freno de la educación: máquinas sin regulador y sin volante, de trabajo sin ley de regularidad, sin ley de perfectibilidad, puntos de inflexión en la curva del progreso, seres que se acercan más al oriente de la humanidad que al zénit de la civilización (...) no conviene olvidar este estado morbooso de nuestra sociedad para aplicarle mejor eficaces remedios [sic]”¹⁴³⁸.

No obstante, tres años después, en la exposición universal celebrada en Filadelfia, pareció experimentarse una mejora en la sección educativa española, acogida dentro del Pabellón de gobierno erigido en Fairmount Park. Según el informe del Grupo XXVIII de la clasificación,

“(...) no sería difícil determinar la existencia de una nueva actividad intelectual en ese país, que, aunque una vez importante vivero de ciencia, arte y letras, ha caído en tiempos más recientes por detrás de muchos otros en la gran marcha de la acción educativa. Esto no quiere decir que España haya recobrado su antigua posición a la cabeza del progreso intelectual o, incluso, que esté próxima a restaurar su supremacía en las artes y las ciencias, como tampoco en el comercio y el influjo que una vez ejerció sobre vastas posesiones coloniales; pero es ciertamente manifiesto que ha sentido la inspiración de la época y está ahora esforzándose seriamente en avanzar hacia delante”¹⁴³⁹.

También en el volumen dedicado a las obras maestras de la Historia, la Mecánica y la Ciencia, se señala que aunque España está “muy por detrás” de otros países en materia educativa, muestra, sin embargo, un “muy encomiable deseo de avance”¹⁴⁴⁰.

No obstante, estos comentarios esperanzadores responderían, tal y como indica María del Mar Pozo Andrés, a una estrategia oficial que habría promovido el envío de un gran contingente de libros impresos a la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, pues al no poder los jurados leerlos todos o ni siquiera ser capaces de entenderlos, se pensó que los valorarían en función de la impresión visual y el efecto que les produjeran. Así, se editaron 715 ediciones de lujo de diferentes obras para el certamen que consiguieron su objetivo de reportar la mayor cantidad de recompensas obtenida por un país participante, sólo superada por los anfitriones estadounidenses. Así, esta maniobra se convertiría en costumbre habitual durante la celebración de las exposiciones universales siguientes aunque, según Pozo Andrés, la campaña no revirtió

¹⁴³⁸ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 300-301.

¹⁴³⁹ F. A. WALKER, (ed.), *United States Centennial Commission, International Exhibition, 1876, Reports and Awards, Group XXVIII*, Filadelfia, J. B. Lippincott & Company, 1878, p. 180.

¹⁴⁴⁰ *The Masterpieces...*, *op. cit.* (nota 184), vol. III: History, Mechanics, Science, p. clxix.

en un mayor prestigio internacional para España, sino que únicamente fue instrumentalizada interiormente a modo de exaltación patriótica y para ensalzar la reinstauración monárquica¹⁴⁴¹.

A pesar de lo anterior, parece que el envío de obras impresas no siempre consiguió su propósito, atendiendo a ejemplos como los que proporciona la Exposición Universal de Chicago de 1893. En esta ocasión, la crítica francesa no será muy alentadora con respecto al estado de la publicación de obras literarias en España. Para empezar, el país “tenía que aprenderlo todo con respecto a la confección del libro”, haciéndose necesario retrotraerse a mediados de siglo para encontrar “el poco cuidado que se ha constatado en las publicaciones españolas expuestas en Chicago”. Además, se incidía en la poca actividad editorial original de la imprenta nacional, tratándose en general de traducciones de obras francesas, inglesas o alemanas¹⁴⁴².

En general, acerca de la participación española en los departamentos de instrucción pública de las exposiciones universales decimonónicas, María del Mar del Pozo Andrés señala la repercusión que estos certámenes tuvieron entre los educadores de diferentes nacionalidades a la hora de difundir un nuevo concepto de enseñanza y abrir líneas de investigación inéditas –como en el caso de los españoles Mariano Carderera (1815-1893) o Carlos Nebreda López–; además de contribuir a la comercialización de productos y a la asimilación de nuevos modelos de material por parte de los fabricantes del sector; o favorecer la concienciación social sobre la importancia de fomentar la educación popular por medio de instituciones museísticas, como el Museo de Instrucción Pública de Madrid, creado en 1882. Sin embargo, a penas puede hablarse de una influencia de las secciones educativas de las ferias mundiales tanto en los métodos seguidos por el profesorado español, como en la organización de la escuela en España, en cuanto edificio de múltiples aulas en las que los estudiantes se dividen por edad y nivel; aspectos que no se aprecian en el panorama hispano hasta ya entrado en siglo XX¹⁴⁴³.

3.1.6. *Ósmosis del Arte y la industria.*

La campaña de concienciación pública de una necesaria mejora en la instrucción popular como medio de elevar el sentimiento estético de la sociedad occidental y el vínculo que Wornum establecía entre belleza y funcionalidad en su *The Exhibition as a lesson in taste* de 1851¹⁴⁴⁴ sirven de punto de partida para el análisis de la correspondencia que entre Arte e Industria fomentan las exposiciones universales durante la segunda mitad del siglo XIX. Y es que en sus recintos feriales se van a reunir por primera vez a gran escala los productos de ambas áreas productivas, lo que permitió, en palabras de Edmond Renaudin, aunar “lo útil” y “lo agradable”,

¹⁴⁴¹ POZO ANDRÉS, *op. cit.* (nota 1409), p. 163. Algunas fuentes enumeraron el material educativo escolar entre la esperanzadora contribución española en 1876. *The Masterpieces...*, *op. cit.* (nota 184), vol. III: History, Mechanics, Science, p. clxix [Texto original: “Here are seen specimens of pupils' work, desks and other school-furniture, text-books, scientific and philosophical instruments, engineering and architectural models, maps, also decorations, mosaic, inlaid work, a fine collection of woods, and many other things worthy of close study”].

¹⁴⁴² Le SOUDIER, *op. cit.* (nota 237), p. 122.

¹⁴⁴³ POZO ANDRÉS, *op. cit.* (nota 1409), pp. 172-174.

¹⁴⁴⁴ WORNUM, *op. cit.* (nota 20), p. xiii.

poniendo de manifiesto la importancia que la estética comenzaba a ejercer sobre la fabricación industrial y viceversa. Por una parte, Renaudin recuerda a Voltaire cuando afirmaba:

“Lo superfluo, cosa tan necesaria,/ Ha reunido uno y otro hemisferio”¹⁴⁴⁵.

Por otra, parece que en un primer momento existía una clara división entre ambos campos considerados irreconciliables. Recordando las citadas palabras de Ramón de la Sagra,

“(…) adquirimos la convicción de que, con la excepción de aquellas cosas sobre las que sólo el sentido de lo bello puede impresionar su característico sello, el poder inanimado, proporcionado por la maquinaria, puede no solo reemplazar la fuerza y el ingenio humanos, sino incluso superarlos (…)”¹⁴⁴⁶,

resulta evidente que entre los dominios de la belleza –tradicionalmente asociada con lo más elevado de la condición humana, es decir, con su capacidad de creación artística– y la rudeza y pragmatismo de la manufactura industrial –especialmente tras la progresiva sustitución de su carácter artesanal en favor de la aplicación de una maquinaria cada vez más perfeccionada–, existía un abismo insalvable. No obstante, a medida que se impone el sistema de producción industrial *en serie*, la cuestión de dotar de un sentido artístico a las mercancías va a ser cada vez más necesaria, hasta el punto de alcanzar un carácter prioritario –por razones comerciales y de prestigio internacional, más allá de lo meramente social. De ahí, por ejemplo, el enfrentamiento entre franceses y anglosajones, acusándose de pragmáticos y elitistas, respectivamente. Podría decirse que *en el término medio está la virtud* e, incuestionablemente, de acuerdo con la mentalidad de las élites organizadoras de los certámenes decimonónicos, aquel pueblo que conciliase baratura, rapidez, utilidad y estética sería el que se alzara finalmente con el triunfo. En 1862, *The Athenaeum* destacaba precisamente cómo el fenómeno expositivo inauguraba esta tendencia, sosteniendo que la unión de manufacturas y artes bajo el mismo techo había de provocar necesariamente una influencia mutua¹⁴⁴⁷. Y es que en aquella ocasión se celebraba por primera vez en suelo británico una exposición universal en la que Arte e Industria compartían protagonismo, siguiendo el ejemplo del certamen parisino de 1855. A este respecto, la Comisión imperial de 1862 enfatizaba el carácter instructivo de la sección de Bellas Artes, de la que se decía que debería mejorar el gusto estético de la población local y favorecer el intercambio de propuestas artísticas entre las islas y el continente:

“No podemos dudar de que para un gran número de los que visitaron las galerías, éstas serán recordadas, no sólo como un gran espectáculo visual o un agradable salón, sino como el lugar donde aumentaron su conocimiento, mejoraron su gusto y guardaron recuerdos de mucho de lo que es hermoso y atractivo en el dominio del arte (...) A nuestros visitantes extranjeros, y particularmente a aquellos de entre ellos que fueron capaces de formar un juicio competente, la exposición de arte británico debe haber revelado una fuerza y variedad de la que hasta ahora no habían tenido la oportunidad de darse cuenta; y si nosotros hemos aprendido a apreciar mejor la producción de las escuelas continentales y a concienciarnos mediante la comparación cuidadosa de que hay espacio tanto para que nosotros tomemos una lección

¹⁴⁴⁵ VOLTAIRE, *Le Mondain* (1736), citado en RENAUDIN, *op. cit.* (nota 44), p. 330.

¹⁴⁴⁶ *Vid.* nota 618.

¹⁴⁴⁷ *The Athenaeum...*, *op. cit.* (nota 405), p. 594 [Texto original: “If 1851 inaugurated a period of fusion of classes, (...) this gathering must do the same with even more force, and (...) the union of manufacturing display with that of the arts under the same roof will tend to draw them together”].

como para que ellos aprovechen nuestro ejemplo, no puede dudarse de que los artistas extranjeros han derivado conclusiones similares de su examen de la galería británica”¹⁴⁴⁸.

De esta forma, la maquinaria, la ciencia y el arte, demostraban bajo el techo del palacio de la Exposición de Londres de 1862 que la civilización avanzaba progresivamente. Así lo exponía Lord Taunton, cabeza visible del Consejo de Presidentes de Jurados de dicho certamen:

“Nos alegra observar que el estado de industria, tal y como ha sido mostrado en la Exposición Internacional, prueba un singularmente activo y saludable progreso a través de todo el mundo civilizado; porque, mientras encontramos que cada nación busca nuevas materias primas o utiliza productos hasta este momento considerados de desecho, estamos especialmente impresionados con la vasta mejora de la maquinaria empleada para adaptarlos a fines industriales, así como con la aplicación de la ciencia y con la gran y exitosa atención que se da ahora a todas las artes necesarias para gratificar nuestro gusto y sentido de la belleza”¹⁴⁴⁹.

Y a pesar de las rivalidades propias de estos certámenes, sí habrá quien reconozca la importancia de que Francia hubiera permitido llevar a cabo en 1855 una exposición internacional de las artes de forma paralela a la de la industria, sentando precedente:

“(…) en 1855 Francia llevó tan lejos el ejemplo que establecimos en 1851, al admitir los trabajos de bellas artes de artistas nativos y extranjeros, que llenó así el vacío que habíamos dejado y proveyó lo que era indispensable para la ilustración del progreso del arte en un país en el que desde el más temprano periodo se ha considerado la educación artística esencial para su éxito manufacturero”¹⁴⁵⁰.

No obstante, no todos los británicos parecían coincidir en que esta unión fuera provechosa. Así, según el corresponsal del *Daily Telegraph*, Georges Augustus Sala, su proximidad podía resultar perjudicial. Primero, porque las Bellas Artes causaban tal expectación que mientras sus salas se abarrotaban, las de maquinaria sólo interesaban a jurados y estudiosos¹⁴⁵¹. Por eso, Sala reivindicaba la capacidad de arrobamiento del individuo ante las innovaciones tecnológicas:

“No hay razón para que no debamos caer en éxtasis tan entusiásticos ante una locomotora de Stephenson o un motor ‘bogíe’ de Fairlie, como ante un caballero de Meissonier o un toro de Bonheur”¹⁴⁵².

A la inversa, Sala consideraba que las Bellas Artes no podían ser correctamente apreciadas en un contexto de “pompas centrífugas” y “dragas de vapor” antitético al tranquilo examen de un cuadro o estatua –razón por la que “todos los estudiantes de arte estarán de acuerdo conmigo”¹⁴⁵³. No obstante, la conclusión de Sala era que esta asociación, en su opinión tan

¹⁴⁴⁸ *Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862...*, *op. cit.* (nota 114), p. xxxvi.

¹⁴⁴⁹ *The Journal of the Society of Arts...*, *op. cit.* (nota 93), pp. 552-553.

¹⁴⁵⁰ HAWES, *op. cit.* (nota 93), p. 449.

¹⁴⁵¹ SALA, *op. cit.* (nota 157), p. 79 [Texto original: “In the Paris Exhibition, while crowds gather round Vela's ‘Napoleon’, round Marshall Wood's ‘Needlewoman’, round this ‘Pieta’ and that ‘Bacchante’, whole streets of stalls devoted to the display of textile fabrics, of silks and woollens, and alpacas and calicoes, are all but entirely deserted”].

¹⁴⁵² *Ibidem*, p. 80.

¹⁴⁵³ *Ibidem*, pp. 80-81.

desafortunada, reflejaba una tendencia que iría haciéndose cada vez más evidente, esto es, la búsqueda del rédito económico a toda costa por parte de los organizadores del certamen. Si éste debía devenir espectáculo y nada más, el Arte se convertiría en su mejor reclamo:

“Los cuadros y las estatuas son, en un grado superlativo, ‘atractivos’. Traen a la multitud. Traen los chelines; y la multitud y los chelines son las cosas más intensamente deseadas por los organizadores”¹⁴⁵⁴.

En definitiva, Sala insistía en que la contigüidad de mercancías y “los más exquisitos ejemplos del pensamiento y genio humanos”, tendría como resultado “la confusión general en la mente del espectador”¹⁴⁵⁵. Desde luego, el periodista londinense erró en su pronóstico de que, a causa de estas razones, la de 1867 sería la última exposición universal de la historia¹⁴⁵⁶.

Tampoco parecen coincidir con él la mayoría de críticos y comentaristas coetáneos, los cuales dejaron testimonio de la gran atracción que la maquinaria ejerció en las hordas de visitantes de los concursos internacionales. Por citar un ejemplo más, Joe V. Meigs se refiere al departamento de maquinaria de la Exposición Universal de Viena de 1873 como “el lugar más atractivo” y, “tal vez, el más exitoso” de la exposición (que, a propósito, transmitía al espectador “una clara idea” del *progreso* mundial)¹⁴⁵⁷.

Una contribución significativa al debate acerca de la complementariedad entre creatividad y fabricación industrial, es la de Charles B. Stetson, quien intentó eliminar dos prejuicios que, según él, podían obstaculizar esta reciprocidad; por una parte, el supuesto antagonismo histórico entre las Bellas Artes y las Artes industriales, justificando su compatibilidad del mismo modo que no hay poesía sin prosa, habla sin canto o geometría pura sin su aplicación a la mecánica¹⁴⁵⁸; por otro, la falta de carácter científico que tradicionalmente se venía asociando al Arte. La negación de esta última premisa tenía como finalidad el poder justificar plenamente su inserción en los planes educativos del sistema de enseñanza estadounidense, con respecto a la población en general y a los futuros artesanos en particular, de igual suerte que ya se estaba produciendo en el continente europeo. Así pues, más allá de ser únicamente cuestión de sentimiento, el Arte era asimismo susceptible de ser enseñado en las aulas en función de lo que venía a denominarse “Arte-Ciencia”¹⁴⁵⁹.

Quizás, uno de los mejores testimonios para comprender el ventajoso intercambio que las

¹⁴⁵⁴ *Ibíd.*, p. 81.

¹⁴⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 82-83.

¹⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 83.

¹⁴⁵⁷ MEIGS, *op. cit.* (nota 27), p. 55.

¹⁴⁵⁸ STETSON, *op. cit.* (nota 344), p. xxxviii [Texto original: “History shows that the periods which have been especially distinguished for achievements in fine art have also been especially distinguished for applications of art to industry”].

¹⁴⁵⁹ *Ibíd.*, p. xl [Texto original: This teachable art-knowledge has been derived from a study of art as illustrated in the works of the past, also from the study of nature as the original source of art. Some of it has come, indirectly, from a study of nature for other purposes, as for the purposes of chemistry and physics; indeed, it is impossible to draw a clear line of demarkation between art and science”].

exposiciones universales propiciarían entre las artes y la industria, sea el de Tullo Massarani, para quien, la influencia mutua de ambas áreas de creación no tenía por qué ser negativa ni suponer la subyugación de uno de los dos elementos al otro. Al contrario, gracias a los certámenes internacionales, Arte y producción industrial podrían avanzar juntas enriqueciéndose mutuamente gracias a un proceso físico y moral de *endósmosis* y *exósmosis*

“En estas grandes aglomeraciones se opera, además, un fenómeno moral que no deja de tener su correspondiente en uno de los fenómenos físicos más curiosos. Se sabe que dos líquidos de distinta densidad y sustancia, estando yuxtapuestos y separados solamente por un diafragma, no tardan en engendrar dos corrientes de velocidad y alcance diferente (...) Luego, pongamos los productos de la industria al lado de los de las artes liberales, tengamos cuidado de que de una parte y de otra no haya una única raza ni un solo país en juego, sino que al contrario, todas las razas y todos los países estén representados en la medida de lo posible; y no tardaremos en ser testigos de un fenómeno análogo, de una transformación que se va a establecer gradualmente, en virtud de la atracción mutua. Veremos, en una palabra, tomando prestada de las ciencias físicas su nomenclatura, producirse una *endósmosis* y una *exósmosis* morales de lo más impactantes”¹⁴⁶⁰.

El mismo Massarani atribuiría a “los pueblos privilegiados de la naturaleza y del instinto” la posesión de lo que él denominaba, un “filtro de amor y de juventud”, necesario para que “el Arte ilustre y solemne” regenerara la producción industrial de las naciones tecnológicamente más desarrolladas. Así, de la ósmosis el italiano se desliza sutilmente hacia el influjo este-oeste:

“Hay en los pueblos más avanzados en el trabajo manual, en los que tienen acceso a los instrumentos más perfectos y a las teorías más sabias, una inclinación bastante manifiesta a buscar la utilidad práctica a expensas, si es preciso, de la forma. Hay, al contrario, en los pueblos menos familiarizados con el empleo de las máquinas y más fieles a la habilidad primitiva de la mano, un frescor de instinto, una flor de fantasía y de poesía, por así decir, cuyo perfume se encuentra hasta en sus obras manuales, se expande a través de la gracia de la línea y estalla en las armonías del color. Así, entre estas dos distintas razas, entre estas dos familias diferentes de productores, hagamos sitio por un instante al artista, al ciudadano de todos los mundos o, más bien, del mundo ideal; hagamos sitio a las sabias obras de la arquitectura, de la pintura y de la escultura; y veremos lo que va a suceder. La industria de los pueblos más avanzados, muy sabia en cuanto a los motores mecánicos de la producción, pero también muy amenudo salpicada de negligencia o de una extravagancia de mal gusto en la forma de los productos, va a encontrarse atravesada, penetrada poco a poco por un sentimiento más delicado, más fino, más correcto. El arte ilustre y solemne, por su parte, no sabría apenas enseñar a los pueblos privilegiados de la naturaleza y del instinto; lejos de eso, es él quien va a tomar prestado, a escondidas y con disimulo si es necesario, un cierto filtro de amor y de juventud que le conviene en gran medida; porque este filtro le va a hacer reencontrar bajo las arrugas y el maquillaje algo de la sonrisa e ingenuos encantos de antaño”¹⁴⁶¹.

3.1.7. La influencia recíproca entre Oriente y Occidente: ventajas e inconvenientes.

A pesar de que la simbiosis entre producción material y refinamiento estético va a ser cada vez más considerada un signo de *civilización*, interesa un artículo firmado por Mrs. Merrifield en el número de febrero del *Art Journal* de 1855 porque desvincula la inclinación plástica del individuo del grado de *progreso* alcanzado por aquel colectivo del que forma parte. Por un lado,

¹⁴⁶⁰ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. I, pp. 26-27.

¹⁴⁶¹ *Ibidem*, vol. I, pp. 27 y 28.

Merrifield subraya que, “el reciente impulso dado al Arte Decorativo es uno de los rasgos característicos de la época”¹⁴⁶² y opone “las energías de las hombres científicos dirigidas al aumento de nuestra prosperidad social” a la de aquellos que empleaban su habilidad en “cautivar el ojo”, aseverando que “no es suficiente satisfacer el entendimiento, también se debe agrandar la vista”. En este sentido, la escritora explica que “el amor por la ornamentación parece inherente a la raza humana” y, por tanto, considera legítimo hablar del hombre como un “animal decorador” (“*ornamenting animal*”)¹⁴⁶³. Sin embargo, y aquí reside el matiz más interesante de su tesis, “el amor por la decoración no es una evidencia de civilización, simplemente implica ocio por parte de los miembros de la comunidad (...)”¹⁴⁶⁴. En realidad, Merrifield intentaba justificar el carácter pragmático que se atribuía a la raza angloamericana y, para ello, se servía de las figuras del indio y del *yankee*, intentando contraponer así dos estadios de civilización humana que se creían situados en las antípodas el uno con respecto al otro. De este modo, aunque incluso los indios demostraban tener un sentido ornamental, no por ello su grado de *civilización* podía equipararse al de los angloamericanos:

“El indio, en los intervalos de la estación de caza o pesca, y en los tiempos de paz, talla su canoa o su lanza, hace mantos de las plumas multicolores de los pájaros, o teje esterillas o cestos ornamentales con hierba de diferentes colores. La anglo-americana parece la única nación a la que el amor de la decoración no es inherente; el Yankee talla una rama, pero su corte nunca adquiere una forma decorativa; su actividad se da rienda suelta a sí misma destruyendo, no adornando; es un utilitario, no un decorador; puede inventar una máquina de coser, pero no un telar de Jacquard; un telégrafo eléctrico, pero no una máquina de bordar. Con cualquier otra nación la superflua actividad del hombre encuentra un recurso y una válvula de seguridad en las artes decorativas”¹⁴⁶⁵.

Evidentemente, aunque dicha concepción del carácter anglosajón, en general, y del estadounidense, en particular, será comúnmente compartida, no por ello se dejará de propender hacia la asimilación de una serie de presupuestos estéticos que contribuya a desarrollar cualitativamente la producción manufacturera del pueblo británico y estadounidense¹⁴⁶⁶. Sea como fuere, de la cita de Merrifield se desprende un hecho irrefutable, como es el que las artes decorativas siempre han hecho acto de presencia en todas las áreas de la creación humana y en todo colectivo, protagonismo que se va a ver reforzado durante la segunda mitad del siglo XIX, y que va a ser reivindicado especialmente en el contexto de las exposiciones universales, donde gusto estético e idea de *civilización* sí que van a ir frecuentemente aparejados. Ahora bien, el artículo de Merrifield, aún siendo una gota de agua en la inmensidad del océano que constituye el pensamiento de una época, podría servir de apoyo para cuestionar la supuesta superioridad

¹⁴⁶² MERRIFIELD, “On Design as Applied to Ladies Work”, en *The Art Journal 1855*, *op. cit.* (nota 604), p. 37.

¹⁴⁶³ *Ibidem.*

¹⁴⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶⁶ Charles B. Stetson distinguirá a los estadounidenses por su capacidad de idear maquinaria para el ahorro de esfuerzo y el abaratamiento de la producción, aunque el aumento de la cantidad no bastaba si no había una mejora de la calidad. Si bien en este caso se trata principalmente de mejorar la comercialización de los bienes, Stetson considera necesario “el toque mágico del gusto y la habilidad”. STETSON, *op. cit.* (nota 344), pp. xxiv y xviii.

del arte *verdadero* occidental, pues ¿cómo justificar la jerarquización de unos pueblos sobre otros, si en todos está presente de una u otra forma esa tendencia hacia lo artístico que puede dejar en evidencia, incluso a quienes se considera que gozan de un grado de *progreso* superior?

Obviamente, de acuerdo con lo ya expuesto, resulta axiomático que razonamientos del tipo del anterior serían fácilmente rebatibles. Se ha visto cómo para algunos el clasicismo había de ser el fundamento de toda creación que pretendiese embeberse del sentido de *lo bello* y aspirar a plasmar el genio más elevado del individuo; por otro lado, el grado de refinamiento de la creación plástica, a partir de la técnica y materiales empleados, marcaría distancias insalvables.

En este sentido y más allá de la propia tradición artística, el orgullo occidental contemplará su propia idiosincrasia cultural como un ejemplo a seguir del que los pueblos orientales podrían sacar mucho partido gracias a la toma de contacto que favorece su presencia en las exposiciones universales decimonónicas. Elliot C. Cowdin, por ejemplo, hablaba en 1867 de las leyes de “acción y reacción”, sirviéndose del pueblo japonés como modelo al creerse que era el que mejor había interiorizado los presupuestos de la *civilización* occidental:

“(…) No sería filosófico el no notar cómo, en obediencia a las leyes de la acción y reacción que gobiernan el universo, igual que el flujo y reflujo de las olas mece el océano, el extremo Oriente gana un nuevo impulso del extremo Oeste. Así, el japonés, un pueblo ingenioso, desde que la diplomacia les ha puesto en comunicación con los Estados Unidos han adoptado muchos de los frutos de nuestra civilización. El Comodoro Perry regaló al gobierno japonés, entre otros artículos, un modelo en miniatura de un ferrocarril y una locomotora y un cañón Dahlgren. En muy poco tiempo, los japoneses, del estudio de éstos solos, había construido un ferrocarril y una locomotora, y fabricado una batería completa de Dahlgrens”¹⁴⁶⁷.

El mismo Cowdin afirmaba con respecto a los países orientales que “la influencia de la media luna parecía casi tan nociva como la de la cruz era benigna”, hecho que, en su opinión, podía advertirse claramente en Turquía, considerando las diferencias existentes entre la parte europea y la asiática. No obstante, en este caso su “ley de acción-reacción” no debía cumplirse del todo, pues el influjo benéfico que debía resultar del contacto de distintas áreas culturales parecía detenerse en la zona europea del Imperio otomano:

“En general, los países orientales exhiben la casi desesperada decadencia en la que han caído. Turquía sólo manifiesta energía y vitalidad en aquellas porciones de su imperio que se aproximan al Danubio, y estos signos de vida se manifiestan sólo en una población de origen europeo”¹⁴⁶⁸.

Además, en los certámenes del siglo XIX, la influencia mutua experimentada por el Arte oriental y occidental no siempre se tradujo en resultados satisfactorios, sino que también se pudo constatar la vulgaridad de las formas de algunos productos del este que intentaban copiar modas europeas ya desfasadas. En este sentido, produjo cierta preocupación el ver “el instinto nativo viciado por la ridícula imitación de las formas vulgares de la producción comercial europea”. Así, por ejemplo, en la sección india de la exposición de Londres de 1862 se exponía mobiliario fabricado para el mercado europeo siguiendo unas pautas formales que “felizmente ya son vistas en casa como vulgares y anticuadas”¹⁴⁶⁹. Precisamente, uno de los temores que

¹⁴⁶⁷ COWDIN, *op. cit.* (nota 25), p. 26.

¹⁴⁶⁸ *Ibidem*, 27-28.

¹⁴⁶⁹ *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), p. 203.

asaltaban al crítico Ernest Chesneau, más allá de las artes industriales y con respecto al *gran Arte*, era el hecho de que la divulgación del conocimiento generado por las exposiciones pudiera terminar imponiendo un modelo creativo uniforme que aniquilase la tan pretendida *originalidad* del artista, amenaza de la que las “antiguas escuelas del continente” no quedaban exentas¹⁴⁷⁰.

En realidad, al margen del debate sobre la singularidad artística, esta preocupación, extrapolada a los pueblos colonizados y a sus distintas áreas de producción, debe enmarcarse dentro de la concepción jerarquizante que consideraba a ciertas culturas y modos de vida como propios de un pasado en proceso de extinción debido a la actuación niveladora de Occidente. No obstante, teóricos como Wolowski, demostraron una gran confianza en la beneficiosa influencia mutua que se daría entre los pueblos *civilizados* y los “primitivos”, a los que identificaba directamente con *lo antiguo*. De la unión de sus artes e industrias, paradigmáticas de la *modernidad* y “los tiempos antiguos”, respectivamente, sólo podrían derivarse ventajas:

“Una enseñanza mutua se propaga: cada uno aprende algo y los pueblos más avanzados pueden aprovechar el acercamiento que permite constatar los caracteres particulares de los pueblos primitivos, al mismo tiempo que éstos rompen con la rutina para iniciarse en las ventajas de la civilización. El contacto del arte y la industria modernas, puesto en relación con el arte y la industria de los tiempos antiguos proporciona a todos útiles lecciones”¹⁴⁷¹.

A su vez, el intercambio se hacía necesario en términos de *movilidad* y *estatismo*, algo que vuelve a poner de manifiesto la *indolencia* que tradicionalmente se asociaba a los pueblos orientales, quienes también debían evitar una magnificencia y colosalismo sin fundamento:

“Por un lado estaba la imagen del reposo, por el otro, la imagen del movimiento, alguna vez excesivo pero siempre fecundo. Oriente se revelaba también por un carácter colosal que no corresponde con la idea de verdadera grandeza, tal y como Occidente la comprende”¹⁴⁷².

Sea como fuere, es innegable el interés de los occidentales por conocer a fondo la estética, utilidad y rentabilidad de los productos de Oriente. De ahí, por ejemplo, el anuncio de la creación de un “museo comercial oriental” en Viena, formado a partir de los objetos de origen chino y japonés expuestos en el concurso de 1873 –tanto por las autoridades de estos estados como por las misiones católicas– y adquiridos por el Comité para el Oriente y el Asia del Este, encargado del estudio y divulgación de las colecciones asiáticas¹⁴⁷³.

Sin duda, este tipo de iniciativa respondía a la búsqueda de esa influencia mutua que se confiaba alcanzar gracias al intercambio cultural que suponían las exposiciones universales decimonónicas. En realidad, los términos en que se expresaba Massarani en 1878 no hacían sino retomar una tendencia que se manifestará desde 1851, cuando, a pesar de la piedad que inspiraban las condiciones de vida de aquellos “a quienes nos gusta llamar salvajes”, el redactor de un artículo de *Le Constitutionnel* transcrito por *Le Palais de Cristal* confesaba:

¹⁴⁷⁰ CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 461.

¹⁴⁷¹ WOLOWSKI, *op. cit.* (nota 48), p. 5.

¹⁴⁷² *Ibidem*, pp. 24-25.

¹⁴⁷³ “Fondation d’un musée oriental à Vienne”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 34, 31 de octubre de 1873, p. 542.

“me siento desolado por nuestro amor propio; nuestra civilización tan orgullosa debe inclinarse en materia de arte y de gusto, y bajar su frente ante estos bárbaros”¹⁴⁷⁴.

3.1.8. España, *lo español* y las artes industriales.

Durante la celebración de las exposiciones universales del siglo XIX, España no va a descollar entre el resto de naciones a causa del desarrollo manufacturero de sus artes industriales; ya sea por la escasa motivación de muchos potenciales expositores que deciden



abstenerse de participar en las ferias del mundo, ya sea por el menor desarrollo industrial del país o un cultivo insuficiente de la sensibilidad estética entre sus gentes, la España artesana va a pasar más bien desapercibida en los informes y crónicas de los especialistas extranjeros –en ocasiones también porque éstos pudieran dejarse guiar por una sensibilidad condicionada de antemano por sus prejuicios culturales. Sin embargo, sí que hay una

Fig. 217, “Harp-Guitar and Stand. M. T. Gallegos, Spain. Inlaid Secrétaire. M. Medina, Spain”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition..., Part IV, Colonies, Foreign States, Division I*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, lámina 251.

serie de productos que reiteradamente van a llamar la atención de los comentaristas y que, por tanto, van a contribuir a proyectar la *marca* nacional de un territorio tantas veces constreñido por el estereotipo de lo exótico. Como se podrá imaginar y en función de lo que se ha ido avanzando, es fácil suponer que el trabajo del metal, los damasquinados, armas, cerámica popular e industria textil, constituyeron los *imprescindibles* de toda sección española en un concurso internacional. A su vez, tampoco se deben olvidar ciertos objetos foráneos cuya concepción o estilo remitía directamente a las tradiciones artísticas españolas, como es el caso de aquellas manufacturas embebidas del fenómeno del *alhambresque*, tan de moda por aquel entonces como demuestra el análisis de la cultura visual del momento.

Con respecto a la Exposición Universal de Londres de 1851 y aunque son escasos los productos españoles clasificados por el *Art Journal Illustrated Catalogue* entre los objetos más destacados de la muestra, uno de ellos llama especialmente la atención. Se trata del instrumento musical llamado “guitarpa”, que fue presentado por el malagueño José Gallegos y, al menos, pudo demostrar que la originalidad y la capacidad de invención españolas no estuvieron totalmente ausentes de los certámenes internacionales (fig. 217).

El *Art Journal* detallaba que esta “ingeniosa pieza” era una síntesis de tres instrumentos musicales –el arpa, la guitarra y el violonchelo–, a cada uno de los cuales correspondían veintiséis, seis y tres cuerdas respectivamente, sumando treinta y cinco en total. El instrumento se apoyaba además sobre un pedestal cuya altura podía ser regulada en función de las necesidades del intérprete¹⁴⁷⁵. También aparece reseñada la “guitarpa” en el tercer volumen de

¹⁴⁷⁴ *Le Palais de Cristal...*, *op. cit.* (nota 149), nº 3, 21 de mayo de 1851, p. 34.

¹⁴⁷⁵ “The Industry of All Nations”, *op. cit.* (nota 421), p. 97.



Fig. 218, "Spanish Bedstead", en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, Londres, George Virtue, s. d., p. 208.

la *Tallis's History and Description...*, donde se destaca su mayor apariencia "cristiana" entre los instrumentos musicales de origen oriental expuestos en Hyde Park¹⁴⁷⁶.

Otra de las producciones españolas seleccionadas por el mencionado catálogo ilustrado de la exposición londinense de 1851 era un armazón de cama de hierro con el que España parecía alejarse del estereotipo romántico que la "guitarpa", a pesar de su originalidad, seguía insinuando —especialmente en cuanto guitarra española (fig. 218). La decoración de la estructura metálica del armazón a base de roleos de inspiración clasicista y la escena probablemente mitológica del cabezal se desvinculan asimismo de lo que tradicionalmente se venía considerando estilísticamente como *lo español*, aunque se olvide que el estilo clásico había sido asimilado en la península ibérica desde un primer momento y a lo largo de la historia, tanto como luego lo fueran otros como el llegado de Oriente con los musulmanes¹⁴⁷⁷. Este hecho no hace sino poner en evidencia la convencionalidad y arbitrariedad que intervienen en todo proceso constructivo de la identidad, así como la influencia que ejercen las narrativas resultantes en la percepción tanto interna como externa que se tiene de un determinado colectivo. A este respecto, conviene recordar las palabras de Adolphe Blanqui cuando afirmaba que la originalidad de los obreros españoles residía en que "han tomado prestados a las tradiciones árabes una gran cantidad de útiles procedimientos y de formas encantadoras, que han apropiado con sobriedad y con inteligencia a las necesidades de su tiempo"¹⁴⁷⁸.

Precisamente, la estética del arte islámico va a estar muy presente en las artes decorativas de la época, debido en gran medida a la influencia ejercida en las escuelas de diseño británicas por Owen Jones (1809-1874), cuya pasión por el arte musulmán determinará en gran medida el contenido de su conocida obra *The Grammar of Ornament*¹⁴⁷⁹. Entre sus premisas artísticas, las

¹⁴⁷⁶ *Tallis's History and Description of the Crystal Palace...*, *op. cit.* (nota 19), vol. III, p. 60 [Texto original: "A complicated guitar-lute from Spain (we are not sure of its right name) had a more conversable and Christian look than belongs to the gongs and guzlas of the East"].

¹⁴⁷⁷ Según el *Art Journal Illustrated Catalogue*, el armazón de hierro, de "carácter elegante y bien diseñado para su uso", había sido expuesto por el madrileño Tomás de Miguel ('de Megne' en el original). "The Industry of All Nations", *op. cit.* (nota 421), p. 208. No obstante, el catálogo español da noticia de dos armazones de cama presentados por De Miguel, uno en colaboración con el grabador J. Sánchez Pescador que quizá sea el reproducido por el *Art Journal*, ya que en él se pueden apreciar las iniciales J. S. y, porque del otro se dice que representaba las armas de España. Sin embargo, tanto el catálogo español como el *Art Journal* coinciden en que éste último se había realizado en hierro, mientras que la primera de las citadas fuentes asegura que en el armazón de Sánchez Pescador se había empleado acero colado. Sea como fuere, los catálogos de las exposiciones universales presentan numerosas imprecisiones y errores, y sus reseñas son a menudo incompletas. Cfr. *Catalogue of the Spanish Productions Sent to the Great Exhibition...*, *op. cit.* (nota 159), pp. 47-48.

¹⁴⁷⁸ "Les économistes français à Londres. Lettres de M. Blanqui...", *op. cit.* (nota 575), p. 73.

¹⁴⁷⁹ O. JONES, *The Grammar of Ornament*, Londres, Day and Son, 1856. Owen Jones llega a decorar cromáticamente el Crystal Palace de 1851 según las pautas marcadas por el arte hispanomusulmán que había analizado en la Alhambra. Poco antes de morir, en la Exposición Universal de Viena de 1873, el

derivadas de los estilos orientales juegan un papel fundamental –especialmente las del arte hispanomusulmán de la Alhambra, a la que dedica un capítulo propio: “Moresque Ornament from the Alhambra” con cinco ilustraciones en color. No en vano señalaba Jones en su compendio que con el palacio de Granada el arte musulmán había alcanzado la perfección, del mismo modo que el Partenón de Atenas había supuesto la máxima expresión del arte griego¹⁴⁸⁰. Pero no sólo el “palacio rojo” se había convertido en paradigma decorativo de la civilización islámica, sino que, según Owen Jones, en él se resumían los principios ornamentales de todos los estilos precedentes, desde la expresividad del arte egipcio hasta el geometrismo de los romanos, bizantinos y árabes, sin dejar de lado el refinamiento y natural elegancia de la Grecia clásica. La única carencia de la decoración de la Alhambra era, de acuerdo con Jones, la falta de un carácter simbólico como el egipcio, pero este defecto era compensado por sus inscripciones que, gracias a su belleza formal, llamaban la atención del espectador, incitándole intelectualmente a descifrar sus curiosas y complejas involuciones al mismo tiempo que deleitaban su imaginación mediante la lectura, tanto por la hermosura de los sentimientos expresados como por la musicalidad de su composición¹⁴⁸¹.

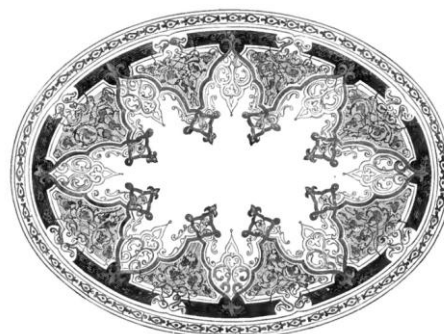


Fig. 219, “Alhambresque Tray”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, Londres, George Virtue, s. d., p. 98.

Evidentemente, la repercusión internacional de la Alhambra, que ya había venido llamando la atención de muchos viajeros desde tiempo atrás, y su condición de referente artístico para la producción industrial a partir de este momento, contribuyen a hacer del monumento granadino un elemento de identificación cultural inmediata entre España y Al-Andalus¹⁴⁸², consolidando el imaginario romántico de *lo español* en cuanto área cultural fronteriza entre Oriente y Occidente.

jurado internacional recompensará a Jones con un Diploma de honor reconociendo, según el informe presentado a la Comisión de presidentes del jurado, su influencia en la elevación del gusto de los artistas, fabricantes y consumidores, no solamente en Inglaterra, sino en todo el mundo civilizado. MASSON, *op. cit.* (nota 488), p. 98. Masson destaca, entre otros, *Alhambra* y *Grammar of Ornament*, “mina inagotable de excelentes modelos tanto para la forma como para el color”. *Ibidem*. Sobre la estancia de Jones en Granada, *vid.* O. JONES, J. GOURY, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, edición de María Ángeles Campos Romero, Madrid, Akal, 2001, pp. 7-37.

¹⁴⁸⁰ JONES, *vid. supra*, capítulo X, p. 2.

¹⁴⁸¹ *Ibidem*. El *Art Journal* de 1855 informa de la subasta de algunas obras de Jones, entre las que se encuentra *The Alhambra*. *The Art Journal 1855, op. cit.* (nota 604), p. 67 [Texto original: “(...) It is not, we believe, generally known, that the whole of Mr. Jones's publications were printed in his own establishment, and, of course, under his immediate supervision: they rank among the best examples of ‘illuminated’ printing that modern Art and Science have produced”].

¹⁴⁸² Diferentes testimonios podrían citarse al respecto en el contexto de las exposiciones universales del siglo XIX, *vid.* SAINT-YVES, *op. cit.* (nota 33), pp. 280-281 [Texto original: “A partir du XIIIe siècle, l’architecture mauresque ou hispano-arabe est constituée dans son originalité. Elle a pour type le plus complet l’Alhambra, se distingue par des proportions élancées et délicates, et est surchargée d’ornements et de couleurs (...) Le plus beau type est l’Alhambra de Grenade”].

Prueba de la influencia del estilo decorativo de la Alhambra en la producción de las artes industriales europeas –especialmente británicas– y de los valores que todo ello conlleva con respecto a la construcción dicho imaginario, será la presencia en las exposiciones universales de una importante cantidad de objetos concebidos en función de la estética decorativa del monumento granadino. Con respecto a la exposición de Londres de 1851, el *Art Journal Illustrated Catalogue* destacaba la producción industrial de objetos de hierro ligero (“*light iron-ware*”) en las ciudades inglesas de Wolverhampton y Birmingham, en especial la de jarrones, candelabros, cestos decorativos y bandejas, como la presentada por Messrs. Walton & Co., de Wolverhampton, de estilo “*alhambresque*” (fig. 219)¹⁴⁸³.

No obstante, la bandeja de Wolverhampton no fue el único testimonio de esta moda “alhambresca”. La misma publicación cita la muestra de Messrs. Ackroyd & Son, de Halifax, quienes presentaron en el Crystal Palace su elaborado damasco para



cortinajes (“*damask for hangings*”) diseñado, según se decía, en el estilo que impregna la Alhambra (fig. 220)¹⁴⁸⁴. También la bibliografía francesa reproduce gráficamente objetos con este tipo de decoración. Es el caso de la alfombra que recoge el volumen de Charles Laboulaye, dedicado al análisis de las artes industriales a través de los mejores ejemplos de las Exposiciones Universales de Londres 1851 y de París 1855 (fig. 221)¹⁴⁸⁵.



Fig. 220, “Damask for hangings” en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, Londres, George Virtue, s. d., p. 298; y fig. 221, “Tapis style mauresque”, en C. LABOULAYE, *Essai sur l’art industriel, comprenant l’étude des produits les plus célèbres de l’industrie, à toutes les époques, et des œuvres les plus remarquées à l’Exposition universelle de Londres, en 1851, et à l’Exposition de Paris en 1855*, París, Bureau du dictionnaire des arts et manufactures, 1856, p. 248.

Otra de las obras expuestas con motivos *alhambrescos* en Londres 1851 fue la estufa llamada *Alhambra Stove*, de la que la *Illustrated Cyclopedia of the Great Exhibition* proporcionaba la siguiente ilustración y aseguraba que fue adquirida por la Reina Victoria (fig. 222)¹⁴⁸⁶. Los artistas británicos continuaron exponiendo objetos diseñados en el estilo de la Alhambra en sucesivas exposiciones universales como en la de París de 1855, donde el londinense Copeland exhibió el *Alhambresque Vase* (fig. 223)¹⁴⁸⁷. También en Londres 1862,

¹⁴⁸³ *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. 98. Según el catálogo, ésta aparecía acompañada de otras tres que habían sido concebidas –en función del gusto historicista y ecléctico de la época– en los estilos bizantino, gótico alemán, renacimiento e isabelino.

¹⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 298 [Texto original: “It is designed in the style which pervades the Alhambra”].

¹⁴⁸⁵ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p. 249 [Texto original: “...reproduisant un motif de décoration de l’Alhambra; le genre mauresque avec ses riches couleurs est éminemment propre à fournir des sujets d’ornementation pour ce genre de produits. En France, cependant, la représentation des fleurs et des fruits vient disputer le terrain aux arabesques et aux contours variés qui ne représentent aucun objet déterminé et qui semblent tout à fait convenables à cette industrie qui se propose la décoration des intérieurs”].

¹⁴⁸⁶ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopedic... op. cit.* (nota 21), p. 323.

¹⁴⁸⁷ *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855, op. cit.* (nota 128), p. 44 [Texto original: “The Vase is one of the numerous and excellent contributions of Mr. Alderman COPELAND, of London; it stands



publicaciones como *The Illustrated Record of the International Exhibition...* dan idea de la aceptación del fenómeno *alhambresque* entre los británicos¹⁴⁸⁸.

Además de todos estos productos, también será frecuente la reproducción de vistas de la Alhambra de Granada en los estudios que sobre Bellas Artes y Artes industriales se van a publicar con motivo de la celebración de los certámenes internacionales del siglo XIX. En el de Charles Laboulaye, por ejemplo, siguiendo la estela marcada por Owen Jones, se destaca España –y, en concreto Córdoba y Granada–, como el lugar donde el arte moro, “la rama más brillante del arte árabe” ha dejado sus obras maestras, precisando que “la Alhambra (...) siempre ha excitado el entusiasmo de los viajeros”¹⁴⁸⁹. Justamente, la mezquita de Córdoba, pero especialmente el palacio granadino, presentan una decoración cuyos rasgos estilísticos demuestran su gran capacidad de aplicación a las Artes industriales (figs. 224, 225):

“Las decoraciones moras de las que este encantador palacio ofrece tan bello ejemplo han dado lugar al tipo de un género de ornamentación que ha



encontrado una multitud de aplicaciones industriales. Puesto que la ley musulmana prohíbe la representación de seres animados, es hacia la combinación de líneas y de colores brillantes, azul, rojo, oro, que se dirigió el gusto de los artistas. Estas estructuras compuestas de curvas entrelazándose al infinito (...) y a las que se ha dado el nombre de arabescos, constituyen los principales elementos de decoración de estos edificios, cuyo esplendor se comprende mejor cuando se sabe que estas decoraciones eran producidas sobre los muros con la ayuda de

cerámicas coloreadas y barnizadas”¹⁴⁹⁰.

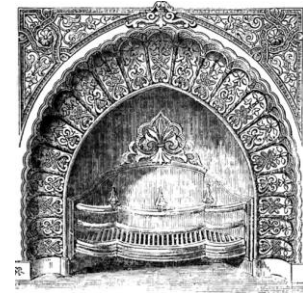


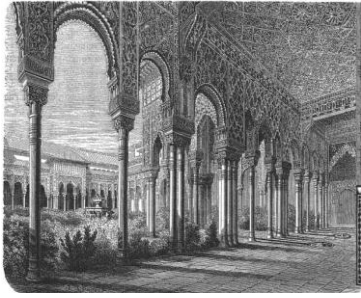
Fig. 222 [sobre estas líneas], “Alhambra Stove. –Stewart and Smith. Sheffield”, en *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition...*, Londres, W. M. Clark, 1852, p. 328; fig. 223 [arriba izqda.], “Alhambresque Vase”, en *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, Londres, Virtue & Co., Paris, Stassin & Xavier, s. d, p. 44; fig. 224 [abajo izqda.], “Porte de la mosquée de Cordoue”; y fig. 225 [página siguiente], “Alhambra”, ambas en C. LABOULAYE, *Essai sur l'art industriel, comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie, à toutes les époques, et des œuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'Exposition de Paris en 1855*, París, Bureau du dictionnaire des arts et manufactures, 1856, p. 54.

nearly three feet in height, and is, we believe, the largest object ever executed in that beautiful material, statuary porcelain. The decoration is exceedingly rich, the Alhambresque style prevailing throughout; but the wings which connect the handles with the neck of the vase are typical of Egyptian ornament (*sic*)”].

¹⁴⁸⁸ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), pp. 19-20 y 25-27 [Texto original: “(...) In Mr. Asprey's trophy, we saw, also, a dressing-case made for the Viscountess Lismore, in the Moorish style, after the rich pattern on the walls of the Alhambra (...) There, also, was the centre table ornament, representing a covered fountain, designed in the style of the palace of the Alhambra, executed in silver, silver-gilt, and enamel (...) A very exquisite work was the table surmounted by a mirror, executed after a model of the Alhambra, and giving, with admirable faithfulness, the rich details of the original (...)”]. Para un mejor conocimiento del alhambrismo en Gran Bretaña, *vid.* T. RAQUEJO, *El Palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1989; Ídem, “La Alhambra en el Museo Victoria&Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. I, nº 1 (1er semestre de 1988), pp. 201-244.

¹⁴⁸⁹ LABOULAYE, *op. cit.* (nota 156), p. 53.

¹⁴⁹⁰ *Ibidem*, pp. 53-55.



Además, la Alhambra no va a ser únicamente modelo decorativo a imitar, sino también paradigma comparativo de belleza. Así, por ejemplo, en la Exposición Universal de 1862, se llega a afirmar de la producción de la reputada casa Minton que “no es demasiado decir que rivaliza con la de los Moros en la Alhambra de España”¹⁴⁹¹. Comentario que evidencia una vez más el poder icónico del palacio granadino en el extranjero. En cuanto a la arquitectura se refiere, con la celebración de la

Exposición Universal de París de 1867 y la edificación por primera vez en un certamen de estas características de pabellones nacionales, el estilo de la Alhambra de Granada se convierte en uno de los predominantes, tal y como refiere en el informe del jurado Armand de Saint-Yves:

“La arquitectura mora e hispanoárabe es la que ha proporcionado el mayor número de monumentos en el parque de la Exposición. El Imperio Otomano, gracias a los cuidados del señor de Parvillé, nos da como espécimen el pabellón del Bósforo. Egipto ha construido un Selamlik; Túnez una reproducción del Bardo; Prusia, un pabellón de recreo debido al cuidado e iniciativa del señor de Diebistch”¹⁴⁹².

Por su parte, el cronista británico Georges Augustus Sala comparará los mosaicos del palacio del virrey de Egipto en 1867, “de estilo alhambresco”, entre otros, con los de la mezquita de Córdoba; de esta manera, España quedaba unida estilísticamente a través de estas obras con los pabellones egipcios en el parque del concurso parisino¹⁴⁹³. Aún más, para el mismo Sala, una de las mayores atracciones de dicha exposición era el contemplar trabajar a los obreros tunecinos sin una guía, herramienta o boceto inicial aparente, algo que aprovechaba el corresponsal londinense para establecer una ligazón histórica entre la Alhambra, el Alcázar de Sevilla y una práctica artesanal interiorizada hasta el punto de preguntarse si era debida a una larga y constante experiencia “¿o es un secreto o un arte de magia conocido sólo por los verdaderos creyentes y no dominado por los infieles (“*giaours*”)?”¹⁴⁹⁴.

Por cuanto respecta específicamente a la producción industrial española, la aplicación de motivos propios del arte hispanomusulmán o de cualquiera de sus variantes peninsulares va a darse durante toda la segunda mitad del siglo XIX, apreciándose una clara dicotomía entre la búsqueda de inspiración en un clasicismo de carácter occidental y aquellos estilos de influencia oriental que habían pervivido en la península durante siglos. De este modo, se manifestaba la compleja identidad cultural del país, pero también, las distintas posibilidades que ofrecía la salida comercial de los bienes españoles en el extranjero, en función de que el gusto de sus potenciales compradores estuviera más o menos condicionado por una visión exótica de España. De ahí, por ejemplo, la reseña de dos tipos de dormitorio españoles expuestos en la Exposición

¹⁴⁹¹ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 47.

¹⁴⁹² SAINT-YVES, *op. cit.* (nota 33), pp. 285. En el capítulo dedicado a la Historia del trabajo, se incide en “las encantadoras reducciones del palacio de la Alhambra y de sus detalles de arquitectura, tan maravillosos de variedad y elegancia en sus disposiciones”. SOMMERARD, *op. cit.* (nota 648), p. 214.

¹⁴⁹³ SALA, *op. cit.* (nota 157), pp. 44-45.

¹⁴⁹⁴ *Ibidem*, 54.

Universal de París de 1900: una estilo Luis XV, con decoración mitológica, frente a otra morisca, con arcos de herradura y arabescos¹⁴⁹⁵.

Por otra parte y retomando el análisis de las artes industriales propiamente españolas, a pesar de que el *Art Journal* de 1851 no reproduce más obras de expositores españoles que las mencionadas, sí que se hace referencia a la lujosa decoración de armas de fuego, en las que según el catálogo británico, España e Italia fueron las primeras en destacar¹⁴⁹⁶. En cualquier caso y aún a falta de una imagen, la breve reseña del *Art Journal* y su mención a los industriales españoles e italianos como iniciadores de una larga tradición, así como la referencia a los ejemplares que honraban sus museos, parece retrotraer de nuevo al lector a un lejano pasado de esplendor que ha de conservarse en vitrinas de cristal, muy distante del posterior desarrollo de la ciencia militar moderna. Sea como fuere, gracias a las ilustraciones que nos han proporcionado otras fuentes, puede apreciarse cómo las armas españolas expuestas en el Palacio de cristal llamaron enormemente la atención de las publicaciones extranjeras, aunque su éxito fuera más bien debido a su riqueza artesanal que a un posible carácter de innovación tecnológica.

En el *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...* de 1851, se publicaron hasta cuatro láminas sobre las armas expuestas en la sección española del Palacio de cristal, constituyendo el contingente más numeroso de la sección española reproducido por el grabado en dicha publicación. Sólo otras tres láminas más representaron objetos hispanos: la apenas citada “guitarpa”, representada junto al *secretaire* expuesto por Miguel Medina, y las ya mencionadas custodia de Moratilla y mesa taraceada del barcelonés Pérez. Por cuanto respecta a las armas y como se ha citado anteriormente, la espada enviada por Manuel de Ysasi al Palacio de cristal atrajo el interés general sobremanera, debido en gran medida a su flexibilidad, que le permitía enrollarse como una serpiente, precisamente, en una funda que reproducía el aspecto de este reptil (fig. 226).



Fig. 226. “A Straight Toledo Sword, and a Sword of Extraordinary Temper and Flexibility, with a Metallic Scabbard in the Form of a Serpent. M. de Ysasi. Toledo”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, lámina 126

Esta curiosa envoltura y el origen de su fabricación que se decía vinculado a la dominación musulmana, no dejaba de imprimir a la pieza un cierto aire de exotismo muy al gusto de la mentalidad romántica de la época, que reforzaba la asociación establecida entre España y Oriente. Además, el hecho de que también se planteara que la técnica del forjado toledano ya podía haberse conocido en la Hispania

¹⁴⁹⁵ L. de FOURCAUD, “Le bois”, en COMTE (dir.), *op. cit.* (nota 291), p. 366 [Texto original: “D’Espagne il nous est venu une chambre à coucher Louis XV, en bois de rose, enrichie de sculptures, de dorures et de peintures mythologiques sur les panneaux, oeuvre de vain étalage de M. Joaquin Lleo, de Valence, et une chambre à coucher en style mauresque, assez puérilement décorée d’arcs outrepassés, d’arabesques, de dentelures et de motifs gravés et dorés, dérivés de l’étoile, oeuvre de M. Echave, de Bilbao (*sic*)”].

¹⁴⁹⁶ *The Art Journal... 1851*, *op. cit.* (nota 20), p. 220 [Texto original: “The luxurious decoration of fire-arms may be said to have commenced when the practice of war declined as an exhibition of mere force, and became a science, whose principal stratagems and modes of operation were studied in military schools. Spain and Italy first adorned their weapons with artistic decoration, and many costly and elaborate works of the kind grace our museums”].



Fig. 227, “Specimens of Decorated and Inlaid Spanish Arms”, en *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I*, Londres, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851, lámina 130.

romana, contribuía a vincular a España con un mundo pretérito, presentándose la fabricación de las espadas de Toledo como ejemplo de un proceso manufacturero de gran calidad pero de carácter eminentemente tradicional:

“Cuentan los griegos del Bajo Imperio que el temple del ‘admirable sable persa’ fue inventado por los indios, de quienes los persas lo tomaron prestado. Damasco se convirtió en la sede principal de esta industria y, sin duda, fue a través de los árabes que el conocimiento de su técnica viajó a España y contribuyó materialmente al éxito del que los artesanos de esta manufactura han gozado durante muchos siglos. La invención india parece haber consistido en la sustitución del agua por el aceite en el proceso del templado. Sin embargo, Marcial habla a menudo de la fama de su compatriota aragonés en este arte, y Plinio da cuenta igualmente de la reputación de los habitantes de Bilbilis y Turiasso”¹⁴⁹⁷.

Junto a las espadas, las armas de fuego ocuparon un lugar destacado en la sección española ya desde 1851. El *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...* reproducía una de las expuestas por Eusebio Zuloaga (fig. 227), cuya firma, como se ha visto, sobresalió en el contexto de las exposiciones universales por el trabajo del metal en relieve con incrustaciones, empleando con maestría la técnica del damasquinado y constituyendo su taller de Éibar una referencia de la industria española durante la segunda mitad del siglo XIX¹⁴⁹⁸.

También en la exposición de París de 1855 se destacó el nombre de Zuloaga a propósito de la fabricación de este género que, nuevamente, asociaba la producción española, en este caso las escopetas, con la tradición medieval y los talleres moros de Granada y Toledo. Así, en *The Exhibition of Art-Industry in Paris*, se afirmaba que su rica ornamentación las situaba al nivel de los mejores “trabajos medievales de esta clase”, añadiéndose que las “viejas tradiciones moras” de los obradores granadinos y toledanos parecían haber llegado hasta los trabajadores que en ellas se habían empleado¹⁴⁹⁹. Sin embargo, no hay que olvidar que las armas expuestas eran obras contemporáneas en cuya elaboración se había empleado una técnica de gran renombre anterior, pero que ni siquiera tenía por qué repetir los patrones estilísticos ya existentes. En este sentido, *The Quarterly Review* –a propósito de la misma compañía de los Zuloaga, que continuó sobresaliendo y con gran justicia en Londres 1862 por su delicadeza y refinamiento– dedicó una muy acertada crítica a un país cuya industria podría haber actualizado en mayor medida los procedimientos artesanales que la historia le había legado:

“El arte de la manufactura en España comienza y termina con el enérgico *revival* del proceso de damasquinado del señor Zuloaga, que es tan bueno como para ser, por su soledad, un reproche a un país que con tal historia y tales recursos no ha aprovechado mejor sus oportunidades”¹⁵⁰⁰.

¹⁴⁹⁷ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, *op. cit.* (nota 153), Part IV... Division I, p. 1346.

¹⁴⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁹ WALLIS, *op. cit.* (nota 339), p. xix.

¹⁵⁰⁰ *The Quarterly Review*, *op. cit.* (nota 40), pp. 203-204.

Precisamente, el *Art Journal* reproducía entre las obras más destacadas de dicho certamen de 1862 la imagen de un tintero realizado por Zuloaga para la reina Isabel II¹⁵⁰¹ (fig. 228). La presencia de la firma en el concurso permitió que España fuera tenida en cuenta en las conclusiones que sobre el trabajo artístico del metal fueron publicadas en la mencionada publicación. España y la India podían al menos competir así con las naciones más avanzadas en dicho ramo¹⁵⁰².

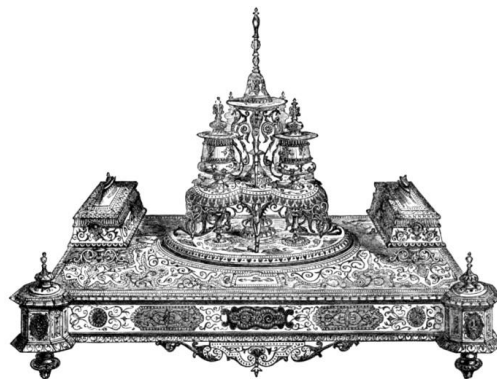


Fig. 228, “Inkstand, the manufacture of Zuloaga of Madrid”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, Londres y Nueva York, James S. Virtue, s. d., p. 173.

También el tintero de la reina de España fue resaltado por *The Illustrated Record of the International Exhibition...* aunque para esta publicación el resto de damasquinados presentó “una apariencia para nada atractiva” y “al mismo tiempo, demasiado costosa para darle un uso”¹⁵⁰³.

Sea como fuere, interesa la serie de *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture*, del arquitecto J. B. Waring porque, de las únicas cinco láminas dedicadas a España, dos reproducen piezas de Zuloaga. En la primera de ellas aparece un jarrón similar a los vasos de la Alhambra junto con un reloj de estilo renacentista –perteneciente a la reina–, un espejo y un plato decorativo, mientras que en la segunda se aprecia un cofre metálico (figs. 229, 230). El análisis de Waring, que llega a afirmar que “el nombre del señor Zuloaga ocupará siempre un alto lugar en la moderna historia del arte”, es significativo precisamente por este motivo, por reconocer la interpretación contemporánea que la firma ha sabido dar a una tradición renacentista e hispanomusulmana, al tiempo que no hace de ésta una manifestación exclusiva de España y *lo español*, sino que en su reseña histórica explica como la técnica de origen árabe también alcanza un elevado grado de desarrollo en el norte de Italia, donde se introduce a través del puerto de Venecia¹⁵⁰⁴.

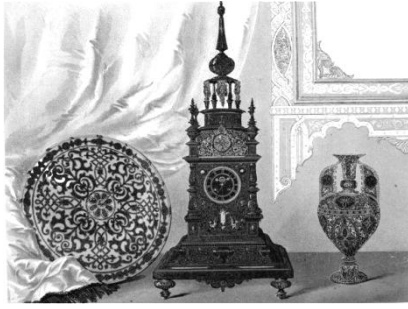
Por otra parte, entre esas escasas obras españolas seleccionadas y con respecto al trabajo artístico del metal, Waring publica la cromolitografía de la araña plateada de iglesia realizada por Francisco de Paula Isaura (1824-1885) de Barcelona (fig. 231). De él se decía que

¹⁵⁰¹ *The Art Journal... 1862, op. cit.* (nota 106), p. 173 [Texto original: “It is of iron, inlaid with silver and gold. There are few works in the Exhibition to compare with, and none to surpass it, in delicacy and refinement of workmanship”].

¹⁵⁰² *Ibidem*, pp. 105-106 [Texto original: “(...) and that both Spain and India at least successfully challenge the workers in metal of any other exhibiting state”]. Además del *Art Journal*, otras publicaciones destacan el trabajo artístico del metal en España, aunque sin mencionar a Zuloaga. Este es el caso del citado volumen, *Cassell’s Illustrated Exhibitor...*, que menciona el salón español junto a los departamentos de las naciones más destacadas en dicho campo. “Silver plate in the Exhibition”, en *Cassell’s Illustrated Exhibitor...*, *op. cit.* (nota 427), p. 99.

¹⁵⁰³ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 31 [Texto original: “Various articles (...) were shown, by no means attractive in appearance, but, at the same time, too costly to come much into use”].

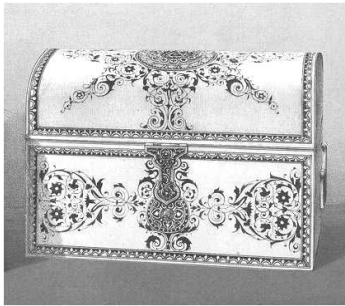
¹⁵⁰⁴ WARING, *op. cit.* (nota 816), vol. I, l. 69; vol. II, l. 182; RAQUEJO, *op. cit.* (nota 1488), l. CIII.



Figs. 229, 230 [abajo izqda.] y 231 [abajo dcha.], “Damascened Works by E. Zuloaga”; “A casket by M. Zuloaga” y “Chandeliers by Ysaura Brothers, Barcelona”, en J. B. WARING, *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, Londres, Day & Son, 1863, vol. I, lámina 69; vol. II, lámina, 182 y vol. III, lámina 256, respectivamente.

demostraba que en España, junto a otros países de Europa, “las tradiciones del arte de la Edad Media no se han extinguido”, pasando después a explicar la simbología de la luz en el cristianismo y las distintas funciones cumplidas por los candelabros en época medieval¹⁵⁰⁵.

También en París 1867, la reputación de los damasquinados de Zuloaga será elogiada por la crítica. No obstante, aunque el platero británico Rasmussen los destaque como los mejores especímenes de la sección hispana, la platería española en general será considerada muy ordinaria tanto en cuanto a la estética como a la producción, factor de “un gusto nada refinado”¹⁵⁰⁶. El breve comentario que se dedica en este informe a la producción platera hispanolusa nada tiene que ver con el análisis de las obras francesas, en especial las de la firma Christopfle, de las prusianas y de la Alemania del Norte, las danesas o rusas¹⁵⁰⁷. Y, sin embargo, Zuloaga brillará, por ejemplo, en comparación con los damasquinados italianos¹⁵⁰⁸.



La reputación de la firma Zuloaga se tradujo en el contexto de las exposiciones internacionales a través de la concesión de numerosas recompensas, como en la Exposición Universal de Viena de 1873, – donde Plácido Zuloaga, hijo y sucesor de Eusebio, recibió el diploma de honor y una medalla de *progreso* por sus creaciones en hierro damasquinado y cincelado¹⁵⁰⁹. No



¹⁵⁰⁵ WARING, *op. cit.* (nota 816), vol. III, lámina 256. Cfr. V. MAESTRE ABAD, “Francisco de Paula Isaura (1824-1885), bronceista y platero”, en *Locus Amoenus I* (1995), pp. 209-225.

¹⁵⁰⁶ P. A. RASMUSSEN, “Silverwork”, en *Reports of Artisans...*, *op. cit.* (nota 409), parte I, p. 304.

¹⁵⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 306.

¹⁵⁰⁹ *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 200. El Diploma de honor era la recompensa más preciada, pues se trataba de una “recompensa superior instituida para los méritos que los individuos ó corporaciones hayan adquirido por la propagacion de la educacion del pueblo y por el desarrollo de la industria y de la economía nacional, ó por su celo particular á favor del bienestar intelectual, moral y material de las clases obreras [sic]”. En Viena se concedieron 410, de los que sólo 8 correspondieron a expositores españoles (también fueron premiados el tabaco de Cuba, los frutos y cereales expuestos por el Instituto catalán de San Isidro, la Fábrica de Armas de Toledo, las lanas de Sert hermanos de Barcelona, el cuerpo de Ingenieros de Montes y el de Caminos y Puertos, recibiendo este último dos diplomas. EROSECA, *op. cit.* (nota 1357), 16 de octubre, p. 634. Con respecto a Zuloaga, Navarro Reverter da cuenta de su éxito entre los expertos en el trabajo de los metales y la adquisición de sus obras por parte de instituciones museísticas, miembros de la realeza y público en general: “El antiguo arte damasquino, que los árabes introdujeron en España y que se perdió con la sucesion de los tiempos, ha sido restaurado por Zuloaga, obrero en 1830, *grande del trabajo* en 1873. Zuloaga presentó en nuestras

obstante, el carácter tradicional de esta producción parecía continuar vinculando el país más al pasado que al presente, aunque, a fin de cuentas, se trataba de uno de los mejores ejemplos de producción artesanal española, tal y como se volvió a demostrar en Filadelfia 1876. En esta ocasión, además ser premiada nuevamente¹⁵¹⁰, la firma no pasó desapercibida para la Centennial Photographic Company, como lo demuestran dos fotografías en una de las cuales se hace constar que fue “expresamente tomada para Harper”¹⁵¹¹ (figs. 232, 233).

En efecto, mientras en la primera se ilustra la vitrina con la exposición general de Zuloaga, en la otra se ha dispuesto una selección de objetos sobre el aparador de los Hermanos Forzano – por cierto, otra de las obras maestras de la producción industrial hispana en la exposición del Centenario y que, según Luis Alfonso, demostraba que “hay entre nosotros quien talla la madera con el arte de los italianos, el esmero de los americanos y el gusto de los franceses”. El aparador “honraba á los que lo construyeron y... honraba á España”, no sólo por su calidad, sino también porque no había en la sección española ningún otro mueble representativo de la industria nacional¹⁵¹² (fig. 234)–. Sea como fuere y volviendo al exotismo y a los damasquinados de

galerías dos rodela de hierro con incrustaciones y relieves de plata y oro, que asombraron por su limpia ejecución, su correcto y complicado dibujo. Según confesión de los peritos del Jurado, en ningún país del mundo se trabajan los metales con igual arte, gusto y perfección (...) Los museos, las casas reinantes, y también el Príncipe Alfonso, que se sienta ya en el Trono de sus mayores, se disputaron las mejores piezas de la rica colección, pagando por los escudos ó rodela, por los cofrecillos y jarrones, muchos miles de duros; los visitantes de menos posición arrebataron los dijes más pequeños, y el Jurado universal votó para Zuloaga un premio, hoy más estimado que las bandas de colores: el *diploma de honor*. No fue este el único premio que alcanzó Guipúzcoa; también los trabajos de Ibarzabal, aprovechado é inteligente discípulo de Zuloaga, obtuvieron *medalla de mérito [sic]*”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 261-262.

¹⁵¹⁰ *Expositores de España y sus provincias de Ultramar recompensados...*, *op. cit.* (nota 786), p. 129. Vid. VV. AA., *Los Zuloaga: dinastía de artistas vascos*, Zumaya, Ramón Suárez Zuloaga, 1988. Zuloaga también fue el autor de algunos de los damasquinados que exhibió la prestigiosa firma Elkington de Birmingham.

¹⁵¹¹ The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection, *Damascene work-- Spanish section, Main Building*, CEDC n° c022227, y *Spanish bronzes*, CEDC n° c020589, en esta última: “Titles on labels: Metal ware-Spain, and Spanish bronzes, and Taken expressly for Harper”.

¹⁵¹² ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 128. Tal y como se aprecia en la imagen reproducida, este mueble ya fue expuesto en la Exposición Universal de Viena de 1873, siendo destacado entre los grabados de *La Ilustración española y americana*. E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXVI, 8 de julio, p. 419. Cfr. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 125. El mismo grabado aparece también en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 22, 23 de agosto de 1873, p. 348. En este mismo número se le llega a dedicar una reseña en la que, aunque se reconoce que “las preocupaciones políticas han impedido a España tomar gran parte en la Exposición”, se dice que el mueble, esculpido en nogal y con incrustaciones, presenta una “riqueza de ornamentación que testimonia un gusto muy artístico”. De hecho, se concluye afirmando que “el mueble tiene un gran aspecto. Le reprocharemos, tal vez, un exceso de ornamentación que daña al imponente conjunto. Demasiados atributos, demasiadas cinceladuras: ¡esto ya no es un mueble, es un objeto de arte!”. *Ibidem*, p. 343. En lo alto del frontón, un gato olisquea un cesto de frutas y dos peras caen sobre la cornisa. En el cuerpo central, entre dos columnas incrustadas, se encuadra un medallón que representa a un cazador y, más abajo, un niño escondido entre rosales lanza la



Fig. 232, *Damascene work-Spanish section, Main Building, CEDC n.º c022227*; fig. 233 [dcha.], *Spanish bronzes, CEDC n.º c020589*, ambas en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection; y fig. 234 [bajo estas líneas], MANCHÓN (grabado sobre fotografía), “Exposición Universal de Viena. Aparador de roble tallado, con incrustaciones, construido en Madrid”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n.º XXVI, 8 de julio, p. 421.



Zuloaga, éstos sirvieron de ejemplo para constatar que “el arte español mantenía las tradiciones de sus maestros orientales”.

Sin embargo, este tipo de objetos también llevaba a pensar en la todopoderosa España de los Austrias. De hecho, la rodela que puede apreciarse entre los objetos expuestos



por Zuloaga en Filadelfia, presenta un diseño similar a la que, según *La Ilustración española y americana*, fue expuesta por la Fábrica de Armas de Toledo en el certamen vienés tres años antes¹⁵¹³ (fig. 235). En este caso, además de reclamarse el “justo y universal crédito” que la manufactura toledana merece desde siglos atrás, se pone en relación con los tiempos de mayor gloria de la monarquía hispánica. Se trataba de una obra cincelada y nielada que, según el articulista Eusebio Martínez de Velasco, “cualquiera creerá que tiene delante una limpia copia de esas preciosas rodelas de Carlos V y Felipe II que se custodian en la Armería Nacional de esta villa, y que son objeto de envidia para las naciones extranjeras”. De este modo, el escudo parecía incitar al espectador a volver su mirada hacia un pasado de esplendor, no sólo en cuanto al establecimiento en sí, que compartió fama con “las antiguas fábricas españolas de armas de Pamplona, Zaragoza, Barcelona y otros puntos (...) pudiendo asegurarse que de cualquiera de ellas salían armaduras y armas, que eran muy superiores á las afamadas de Milan y Venecia [*sic*]”, sino también por un estilo que imitaba el de la industria armamentística del metal durante el siglo XVI. Su cabeza de medusa central y las escenas bélicas que la rodeaban contribuirían a fomentar la imagen romántica de una España absolutista, caballeresca, beligerante y dominadora del mundo¹⁵¹⁴.

caña de pescar al agua donde se encuentra una manada de patos. En el cuerpo inferior, los frutos del verano y el otoño aparecen representados en sendos medallones.

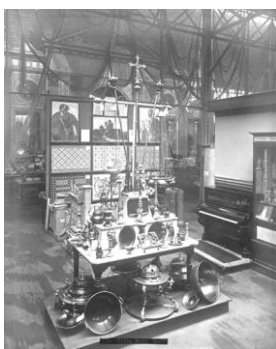
¹⁵¹³ No se ha encontrado una referencia explícita en el catálogo español oficial de la Exposición Universal de Viena. En el grupo XVI, dedicado al arte militar, en la entrada correspondiente a la Fábrica de Armas de Toledo, podría incluirse dentro del conjunto denominado “Antiguas armas españolas del siglo XVI y del tiempo de los árabes”, aunque en *La Ilustración...* se dice que esta rodela es de fabricación contemporánea. En el grupo VII, en el que se agrupaban los trabajos de la Industria de los metales, se mencionan dos escudos entre las contribuciones de Plácido Zuloaga. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 138 y 123.

¹⁵¹⁴ Martínez de Velasco enfatiza el éxito de la rodela en Viena y su posible adquisición por parte de una institución extranjera: “Por la prensa de noticias nuestros lectores han tenido ocasion de saber que este artístico objeto es uno de los que más llaman la atención del público ilustrado que visita las galerías del Palacio de la Industria, de Viena, y aún creemos que ha sido adquirido, por cantidad respetable, para que figure en adelante en un establecimiento público de Alemania [*sic*]”. E. MARTÍNEZ de VELASCO,

La pieza expuesta en Filadelfia, también presenta una cabeza de medusa en su centro y, aunque la técnica sea en parte heredera de la tradición hispanomusulmana, los motivos en forma de *candelieri* aluden a una estética occidental. Evidentemente, España se debate una y otra vez entre las distintas identidades que históricamente han configurado su peculiar idiosincrasia.

Volviendo a Filadelfia, el trabajo del metal también se encuentra reflejado en una tercera fotografía y su correspondiente vista estereoscópica, lo que prueba su éxito en la Exposición del Centenario (figs. 236, 237). En este caso, los distintos objetos aparecen presididos por una cruz procesional y varios incensarios, por lo que muchos no podrían dejar de recordar la habitual asociación establecida entre España y el fanatismo católico¹⁵¹⁵.

Dos años más tarde, en la Exposición Universal de París de 1878 vuelven a ensalzarse los trabajos de los guipuzcoanos Zuloaga e Ibarzábal, alabanza tanto más importante en tanto en cuanto se dice que las artes industriales del país se encuentran en decadencia generalizada:



“Este arte de trabajar el hierro y el acero siempre ha sido muy cultivado en España. Antiguamente, los armeros de Toledo habían adquirido una reputación sin igual en esta especialidad. Hoy las artes españolas están en plena decadencia y, sin embargo, encontramos aún en Guipúzcoa dos hábiles artistas, el señor P. Zuloaga e Ibarzábal de Eibar, que se muestran fieles depositarios de estas antiguas tradiciones. Su exposición, que comprende una serie de piezas en hierro repujado, grabado y cincelado, con incrustaciones de oro y de plata, es una de las más notables. Del primero citaríá, entre otros, dos jarrones y un par de candelabros de dos metros de alto, que pueden pasar entre las obras más perfectas ejecutadas en este difícil género; del segundo, cofres, espadas y rodela, a los que no falta más que ser antiguos para que se

los juzgue dignos de entrar en un museo. Estas imitaciones salen, es cierto, a un precio bastante elevado como para que el fraude sea fácil y, por lo demás, los *amateurs* no corren un gran riesgo de dejarse atrapar”¹⁵¹⁶.

Es significativo que Ibarzábal presentara a ese certamen de 1878, además del género de piezas mencionadas, “una serie de estas estatuillas coloreadas que han comenzado a extenderse entre nosotros y que representan invariablemente los tipos populares de Andalucía: aquí una

“Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXIV, 24 de junio, pp. 380 y 382.

¹⁵¹⁵ Cfr. M. VIERA de MIGUEL, “Absolutisme, fanatisme et orientalisme: l’image exotique de l’Espagne à travers le kaléidoscope des expositions universelles du XIXe siècle”, en DEMEULENAERE-DOUYÈRE, HILAIRE-PÉREZ (dirs.), *op. cit.* (nota 473), pp. 101-114.

¹⁵¹⁶ H. HAVARD, “Les arts industriels”, en *L’Art et l’Industrie de tous les peuples à L’Exposition Universelle de 1878...*, *op. cit.* (nota 5), p. 258. A Zuloaga se le dedica una gran recensión en *Les merveilles de l’Exposition de 1878*, *op. cit.* (nota 140), pp. 259 y 262-263; el texto se reproduce en LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), pp. 223-228.



Fig. 235, MANCHÓN (grabado sobre fotografía), “Exposición Universal de Viena. Rodela construida en el fábrica de armas de Toledo”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXIV, 24 de junio, p. 388; y fig. 336 [izqda.], *Metal work-Spanish section, Main Building*, CEDC nº. c022224, en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exh. Digital Coll.

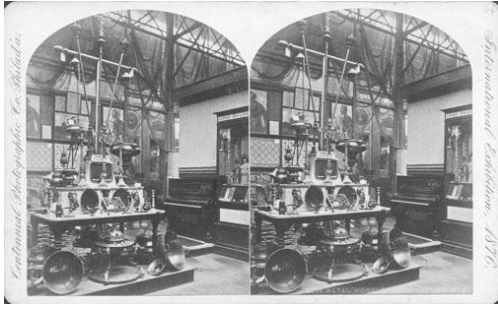


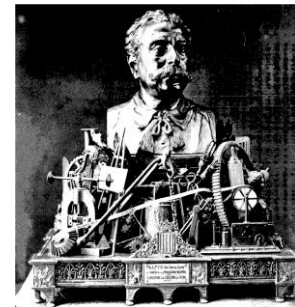
Fig. 237, *Metal work-Spanish section, Main Building, Stereoview*, en The Free Library of Philadelphia, Centennial Exhibition Digital Collection; y fig. 238 [dcha.], VALLMITJANA, YSAURA, *Busto en bronce de José Emilio de Santos*, en V. MAESTRE ABAD, “Francisco de Paula Isaura (1824-1885), bronceista y platero”, en *Locus Amoenus* I (1995), p. 224.

maja o *grisette* de falda corta, bailando el polo o el jaleo; allá un majo sacando su navaja; un contrabandista, su tabuco en la mano; un cura tocado con el largo sombrero *à la Basile*”¹⁵¹⁷.

Con respecto a otro de los habituales, Ysaura, es preciso mencionar la exposición en 1878 del busto en bronce del comisario general José Emilio de Santos, del que Lamarre y Lande destacaban tanto su expresión, como los atributos de la industria, el comercio, la marina y la agricultura que lo rodean – en línea con el ideal de *progreso* de la época, por el que se quería adentrar España. La escultura, promovida por los empresarios catalanes, había

sido realizada por Vallmitjana y fundida por Ysaura en 1874, sin duda merecido homenaje a una de las principales figuras en la historia de la participación española en las exposiciones universales decimonónicas (fig. 238)¹⁵¹⁸.

Sea como fuere, el trabajo del metal continúa siendo el campo de las artes aplicadas en el que España sobresale durante toda la tradición expositiva de la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, ya en la Exposición Universal de París de 1900, las obras destacadas por Victor Champier (1851-1929) para el volumen *Chefs f’oeuvre of the Exposition Universelle*¹⁵¹⁹ y reproducidas mediante el grabado, son la empuñadura de plata de la espada de honor del General Polavieja (1838-1914), modelada por Mariano Benlliure y Gil y fundida en los talleres de Masriera y Campins de Barcelona (fig. 239); la caja de tabaco en plata repujada, de Alejo Sánchez (fig. 240); y las dagas y fundas damasquinadas de Camilo Vilaplana (fig. 241).



No es necesario insistir a estas alturas en la imagen que proyectarían en el París modernista la empuñadura en la que se representaba al llamado “general cristiano”¹⁵²⁰ bajo una Inmaculada Concepción “murillesca”¹⁵²¹, una tabaquera con la reproducción de los borrachos de Velázquez

¹⁵¹⁷ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 229. El sombrero *à la Basile*, toma el nombre del que llevaba Basilio en *Las bodas de Fígaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Cfr. S. BLUM (ed.), *Eighteenth-Century French Fashions in Full Color*, Courier, 1982, p. xiii.

¹⁵¹⁸ *Ibidem.* Cfr. MAESTRE ABAD, *op. cit.* (nota 1505), p. 224.

¹⁵¹⁹ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 290), 1902, vol. IX: The Decorative Arts by V. Champier.

¹⁵²⁰ F. JIMÉNEZ NÚÑEZ, M. LOPEZ COIRA, “Exaltación y eclipse del General Polavieja”, en *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, nº 54 (noviembre-diciembre 1986), pp. 205-222.

¹⁵²¹ *La lectura dominical* describe –y publica el grabado– de la espada regalada por suscripción al general Polavieja, en la que éste aparece “empuñando en la mano izquierda la bandera española y levantando con la diestra á Filipinas, simbolizada en una hermosa mujer [sic]”. Remata la Purísima

y las dagas y fundas trabajadas según la técnica del damasquinado. Y eso por no hablar de la calidad técnica y artística de las artes decorativas españolas, a las que Champier acusa, en general y según qué campos de aplicación práctica, de “severa”, “deprimente” y desfasada¹⁵²².



Figs. 239, 240, 241, “Silver Hilt of Sword of Honor for Presentation to General Polavieja. Spain. Executed by Victor Masrera, after Design by Mariano Benlliure y Gil”; “Cigar-case in Repoussé Silver by Alejo Sánchez. Spain”; “Spanish Damascened Dagas and Scabbards. Camilo Vilaplana”; todas en V. CHAMPIER, “Applied Art”, en *Chefs d’oeuvre of the Exposition Universelle*, Filadelfia, George Barrie & Son, 1902, pp. 6, p. 25, p. 33, respectivamente.

Además de las obras propiamente españolas, se han mencionado otras que, aún siendo producidas en el extranjero, contribuían a la proyección de una imagen romántica de España por medio de la adopción del estilo decorativo hispanomusulmán de la Alhambra de Granada. Sin embargo, las referencias foráneas a la cultura hispana también se llevaron a cabo con respecto a otros ámbitos, como el literario, y otros contextos, como el de la España del llamado *Siglo de oro*. En este caso, no podían faltar las referencias al *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, de amplia difusión internacional desde finales del siglo XVII y con una importante repercusión en la producción artística de muchos autores extranjeros. De esta forma, aunque resulta evidente que el imaginario de *lo español* no es unívoco, parece no abandonar nunca ciertos parámetros.

Un ejemplo del éxito de la representación de escenas y personajes cervantinos, lo proporciona el artista británico John Bell (1811-1895), que representó a *Dorothea*, la idealizada “princesa Micomicona” en el momento en que es descubierta refrescando sus pies en el arroyo¹⁵²³ (fig. 242). La gran aceptación que obtuvo esta *Dorothea*, repercutió en la exposición

Concepción, “de murillesca traza” y, entre otros motivos decorativos, cabe destacar los relieves representando la Victoria, el Comercio, la Industria y la Agricultura, y “los nombres de las victorias conseguidas contra los tagalos”. “La espada del General Polavieja”, en *La lectura dominical. Órgano del apostolado de la prensa*, año V (1898), nº 249, 9 de octubre, p. 658.

¹⁵²² Champier criticaba que “en España, los joyeros aún se aferran a los ornamentos de oro, damasquinados e incrustados con esmalte, de severo e, incluso, deprimente aspecto” –aunque fuera ésta una cualidad estimable en comparación con las “decoraciones pseudo-antiguas” que en Italia se concebían para los turistas. WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1519), p. 62. En general, Champier lamenta que todas las naciones, pero especialmente Francia, Italia e España –y sobre todo estas dos últimas– se dediquen a mirar hacia el pasado en el terreno de las artes decorativas. *Ibidem*, p. 92 [Texto original: “Had not such countries as France, Italy, and Spain —lands always fruitful, from the standpoint of art— something better and higher to do than to revive their past, without an effort to rejuvenate their styles by accommodating them to the conditions of modern life?”].

¹⁵²³ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 128 [Texto original: “Bell’s ‘Dorothea’, and Kirk’s group of ‘The Origin of the Dimple,’ are two very pleasing works in the romantic or fanciful school. Those who remember the story of Cervantes’ heroine, (who, by



Fig. 242, "Dorothea. Bell", en *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition...*, Londres, W. M. Clark, 1852, p. 128; y fig. 243 [dcha.], "Wall Bracket, ornamented with the figure of 'Dorothea', modelled by Mr. Bell", en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, Londres, George Virtue, s. d., p. 244.

universal de 1851 hasta el punto de aparecer reproducida en otras obras decorativas, como se puede apreciar en la parte central del soporte de pared con lámpara ("wall-bracket") de Mr. Winfield, de Birmingham¹⁵²⁴ (fig. 243).

También se tiene noticia de la presencia de la *Dorothea* de Bell en la colección de escultura cerámica de Messrs. Minton & Co¹⁵²⁵. No obstante, la escultura del británico aparecerá nuevamente expuesta en la siguiente Exposición Universal de París de 1855, según el testimonio de Théophile Gautier:

"El argumento de Dorotea está tomado de un episodio de Don Quijote: la joven hija del labrador se ha quitado una parte de las ropas de hombre que la disfrazan, dejado suelto su bello cabello contenido por una redecilla y, creyendo no ser vista por nadie en este lugar solitario, humedece en la corriente sus delicados pies sucios del polvo del camino. Esta figura se distingue por una extrema coquetería en la composición; la cabeza tiene todo el encanto de la primera juventud, y las piernas, vistas hasta debajo de la rodilla, son de un perfil muy puro"¹⁵²⁶.

Por otra parte, la obra de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* destacará entre las obras maestras de la encuadernación expuestas una y otra vez en las exposiciones universales decimonónicas. De un ejemplar expuesto en el Palacio de cristal la *Illustrated Cyclopaedia...* destaca el "celebrado molino de viento" como motivo central¹⁵²⁷.



Además, también despunta en 1851 la cerámica española que, más allá de la gran tinaja destacada por Hunt o Janin, entre otros, va a continuar sobresaliendo en certámenes posteriores y en cuanto a piezas más elaboradas se refiere. Así por ejemplo, en el *Art Journal* de 1862, van a destacarse las piezas de la compañía Pickman de Sevilla, merecedoras incluso de ser reproducidas gráficamente en la publicación (figs. 244, 245). De ellas se destaca la calidad de los materiales y "en algunos casos", la originalidad y bondad de los diseños. Por supuesto,

the way, we submit is entitled to 'honorable mention', as the first 'Bloomer') will recognise the tasteful spirit in which she has been treated by Mr. Bell"].

¹⁵²⁴ *The Art Journal... 1851, op. cit.* (nota 20), p. 243.

¹⁵²⁵ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 229.

¹⁵²⁶ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 124. El mismo texto en inglés en "Exposition Universelle 1855. French criticism on British Sculpture", en *The Art Journal 1855, op. cit.* (nota 604), p. 310.

¹⁵²⁷ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia... op. cit.* (nota 21), p. 243 [Texto original: "(...) a 'Don Quixote' bound in light calf, with a good ornamental design darkened upon it, and as a centre the celebrated wind-mill"]].

comercialmente interesaba la larga tradición de la empresa de origen inglés, de la que se decía que suministraba a casi la totalidad de España¹⁵²⁸.



Justamente, esta misma casa fue uno de los escasos contribuyentes de productos cerámicos a la Exposición Universal de París de 1867. Orellana incidía en su continuo desarrollo y creciente éxito, subrayando el hecho de haber sido merecedora de una medalla de bronce en el certamen francés gracias a la colección de su ostentoso trofeo (fig. 246). Además de aproximarse cualitativamente a las manufacturas británicas y sajonas, y aunque se echaban de menos más piezas de loza ordinaria que por su calidad y baratura hubieran podido incentivar el mercado, algunos de los objetos expuestos aludían al pasado hispanomusulmán del país, como los dos jarrones que en su base presentaban una forma similar a los que poco tiempo antes habían sido descubiertos en la Alhambra –dando lugar, como se ha visto, a una serie de réplicas neozaríes tanto en España como en el extranjero¹⁵²⁹.

La cerámica española tuvo un gran protagonismo en otras exposiciones universales, como la celebrada en Filadelfia en 1876. Allí, una de las fotografías de la Centennial Photographic Company –poseedora de los derechos de imagen– y su correspondiente vista estereográfica muestran la exposición de cerámica española que, según Luis Alfonso, “mereció los honores del grabado y de la fotografía, y alcanzó un puesto en el museo de Pennsylvania” (figs. 247, 248). Tal vez el éxito se debía, como sugería el cronista, a que la alfarería española conservaba “el color primitivo de la tierra”, recordando cortijos,



Figs. 244, 245, “(...) contributions in Earthenware manufactured by Messrs. Pickmann & Co. (...)”, en *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, Londres y Nueva York, James S. Virtue, s. d., p. 164; Fig. 246 [abajo], “Porcelanas de la Cartuja”, en F. J. ORELLANA, *La Exposición Universal de París en 1867...*, Barcelona, Manero, 1867, p. 139.



¹⁵²⁸ *The Art Journal... 1862, op. cit.* (nota 106), p. 164 [Texto original: “(...) was established in 1841, in that city, on the banks of the Guadalquivir; the firm has a very large trade, supplying nearly the whole of Spain and its dependencies with porcelain and earthenware. The materials are of considerable excellence, and the designs, in some cases, original and good”]. Su origen inglés también sale a colación en el informe del cónsul británico en la capital hispalense publicado en el diario de la Society of Arts de 1862, en el que se subraya la dependencia de Inglaterra a la hora de proveerse de material. “Extracts from the Reports of H. R. M. Consuls: The Present State of Seville”, *op. cit.* (nota 818), p. 118 [Texto original: “Two potteries have been established by British subjects. That of Messrs. Pickman and Co., which is some years’ standing, has made great progress, and supplies great part of Spain with earthenware, though inferior in quality to the English. They employ about 400 persons. The other has scarcely made a commencement”]. En el informe del jurado internacional de París 1867, se señala la larga tradición del empleo de caolín para la producción de loza y pocelana en Sevilla, industria de origen romano que en 1840 Pickman había recuperado con gran provecho. CHEVALIER (dir.), *op. cit.* (nota 33), vol V: Groupe V, Classe 40, p. 244 [Texto original: “Ces sont même ces vestiges d’exploitation qui ont servi de guide pour la reprise des travaux, quand ils ont été signalés, en 1840, par M. A. Maestre à M. Pickman, lequel en tire grand partie aujourd’hui”].

¹⁵²⁹ ORELLANA, *op. cit.* (nota 580), p. 138.



masías, alquerías o granjas, esto es “nuestra España, la España genuina, la España de las aldeas y de los campos, de la simplicidad y fertilidad”¹⁵³⁰. Es obvio que cada objeto, en función de sus cualidades, conlleva aparejada toda una serie de valores. Los barros españoles hablan de lo vernáculo, en función de su estética, de sus materiales y su proceso de elaboración, de los usos y costumbres que los han originado; pero, más allá de lo que en cierto modo podría calificarse de “objetivo”, su visión y recuerdo terminan cristalizando en el plano del imaginario, convirtiéndose en símbolos idealizados de la identidad nacional, signos que recrean los paisajes

y su carácter fértil y feraz; referentes que se asocian con ciertos espacios domésticos y las diferencias culturales que éstos implican; elementos teñidos de sentimentalismo, a los que se agregan valores como el *primitivismo* o la *autenticidad* de un determinado colectivo¹⁵³¹. Así contribuía la sección de cerámica española a la *visualización* del país por parte del público extranjero, aunque la imagen que fijara coadyuvase más bien a consolidar el estereotipo de una comunidad de marcado carácter tradicionalista estancada en una época de remota arcaicidad¹⁵³².

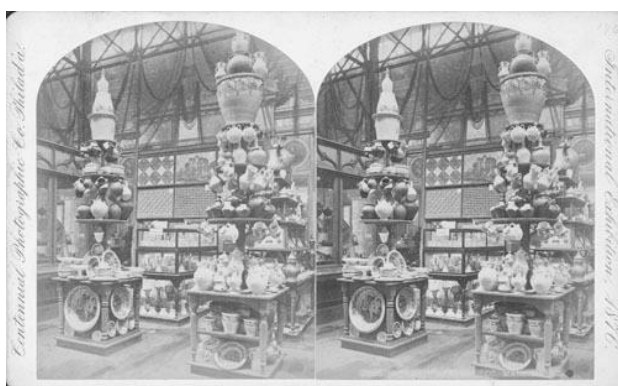


Fig. 247, *Pottery-Spanish section, Main Building*, CEDC n° c022225; y fig. 248, *Pottery-Spanish section, Main Building, Stereoview*, CEDC n° c062225, ambas en The Free Library of Philadelphia.

3.2. BELLAS ARTES

3.2.1. Las Bellas Artes en las exposiciones universales: prestigio e identidades nacionales.

La Exposición Universal de París de 1855 reunió por primera vez en la historia los productos de la industria y del Arte de las naciones en ella participantes¹⁵³³, alcanzando así un carácter

¹⁵³⁰ ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), pp. 125 y 126.

¹⁵³¹ Cuando Ramón de la Sagra incidía en la importancia de enviar a una exposición universal los productos “comunes y naturales”, ponía de relieve su “mérito” para conocer a fondo la industria local. En este sentido, distinguía entre dos tipos de bienes, los “originales” y los “importados”. A esta categoría “original, antigua” que “se ocupa en satisfacer vastas y urgentes necesidades de la población, aprovechándose esta de las materias primeras que tiene a mano, de los medios con que la naturaleza le brinda [*sic*]” corresponderían las piezas de la alfarería popular y, de ahí, la repercusión de su carácter eminentemente tradicional en la forja de una imagen nacional. De la SAGRA, *op. cit.* (nota 24), p. xviii.

¹⁵³² Por si esto no fuera bastante, en esta ocasión, la mercancía de una de las empresas españolas más destacadas del sector, la mencionada Pickman de Sevilla, era tachada de anticuada por el propio Luis Alfonso. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 125. Mientras, Alfredo Escobar lamentaba que no se hubieran enviado a Filadelfia más barros españoles con miras a una mayor comercialización. *Vid.* nota. 478.

¹⁵³³ Así lo establece el decreto firmado por Napoleón III el 22 de junio de 1853. *Imperial Commission. Decrees, Regulations, and Instructions*, *op. cit.* (nota 480), pp. 1-2. Además, en esta ocasión las Bellas

propriadamente *universal* que fue utilizado por Francia para marcar distancias con respecto a la primera exposición *internacional* londinense –la cual, a pesar de haber estado dividida en cuatro grupos de los que uno se dedicaba a las Bellas Artes, había excluido a la pintura del concurso¹⁵³⁴. No es preciso volver a insistir en que los franceses podían así desquitarse del hecho de que Gran Bretaña les hubiera aventajado en la organización del primer certamen de este tipo: bien podía alegarse ahora que al haber sido la británica una muestra *incompleta* –que, además, hacía ostensible el carácter meramente *pragmático* de la nación anfitriona–, París podía arrogarse el honor de haber iniciado la serie de auténticas exposiciones *universales* que determinarían la historia del siglo XIX hasta nuestros días. Francia asumía su liderazgo y de qué manera, apropiándose del prestigio que la pintura y las artes le conferían como legítima heredera de la cultura clásica que progresivamente se había ido desplazando desde la antigua Grecia e Italia hacia el país galo¹⁵³⁵. En el apasionante juego de miradas y construcción de identidades que tiene lugar en el contexto de los certámenes decimonónicos, Francia intentaba sumar a su imagen de potencia industrial el honor de ser considerada como el país del gusto estético y la elegancia, diferenciándose de sus competidores directos en la lucha por la hegemonía política y económica internacional, esto es, el mundo anglosajón y centroeuropeo¹⁵³⁶. Como bien señalaba Gautier a propósito de dicho certamen de 1855, “todo hombre puede enorgullecerse de una madre así”¹⁵³⁷.

También en 1855, J. de la Rochenoire va a recordar las palabras de Diderot para demostrar que Francia seguía manteniendo la misma hegemonía en las artes que ya casi un siglo antes había proclamado el gran impulsor de la Ilustración:

Artes van a contar por primera vez con un pabellón propio. El folleto de la *Exposition Universelle de 1855. Plan-Guide du Palais des Beaux-Arts*, reproduce la fachada cóncava del edificio –situado al final de la avenue de Montaigne en su confluencia con Cours de la Reine, junto al extremo de la Galería de máquinas– y presenta el plano de la distribución interior de las naciones participantes. A su alrededor y bajo los escudos de París y Francia, se reseñan brevemente algunos datos sobre cada una de ellas. Según el plano, la sección española habría ocupado un lugar intermedio entre los dos primeros salones, donde se exponían las obras de Prusia y Francia, respectivamente. *Exposition Universelle de 1855, Plan-Guide du Palais des Beaux-Arts, Seul autorisé et vendu à l'intérieur, ¿París?, ¿1855?*.

¹⁵³⁴ Como señala Pascal Ory, el espíritu de emulación franco-británico se encuentra en el origen de la fórmula de las exposiciones universales. P. ORY, “Paris, capitale des expositions universelles”, en *Paris et ses expositions universelles: architectures 1855-1937*, catálogo de exposición, París, Éditions du Patrimoine /Centre des monuments nationaux, 2008, p. 8.

¹⁵³⁵ Con motivo de la exposición de 1855, Théophile Gautier diferenciaba cuatro grades épocas en el devenir artístico: la de Pericles, la de Augusto, la de León X y la de Luis XIV. Francia, se convertía así en heredera de la tradición clásica, hecho que el certamen universal venía a refrendar. GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 5 [Texto original: “On va maintenant à Paris comme autrefois l'on allait à Rome: c'est, personne ne le conteste, la métropole de l'art”].

¹⁵³⁶ Sobre todo en el caso de Gran Bretaña y EE.UU. Octave Lacroix afirma que “desde el punto de vista del arte, las dos ilustres naciones son gemelas” y se pregunta cómo es posible que “en un país donde han nacido tantos grandes hombres, poetas y filósofos, que han sabido ver e interpretar tan bien, no sólo el ideal, sino también la naturaleza exterior y su alta verdad, los pintores y los escultores se hayan quedado atrasados, en este estado de infancia y de torpeza”. LACROIX, *op. cit.* (nota 1366), p. 263.

¹⁵³⁷ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 5.

“Diderot, en uno de sus salones, dijo: ‘O yo me equivoco en gran medida, o la escuela francesa, la única que subsiste hoy en día, está aún lejos de su declive. Juntad si podéis todas las obras de los pintores y escultores de Europa, y no formaréis con ellas nuestro salón’. Diderot escribía esta frase en 1765, hace casi un siglo, y no pensaba profetizar. Henos aquí en presencia de todas las escuelas del mundo entero, y sin ser acusado de parcialidad, podemos repetir la frase del filósofo francés (...)”¹⁵³⁸.

Así pues, la rivalidad que Francia y Gran Bretaña no habían podido disimular en el terreno industrial, también se hacía patente en el dominio de las artes, hecho que aprovechan los franceses para deslegitimar a los artistas británicos y, por ende, a toda Inglaterra. Algunos como Henri Moulin dejaban claro que el pueblo inglés no era “artista”:

“No es *artista* en la alta y soberana acepción de la palabra, si se entiende por genio de las artes ese sentido elevado que persigue el ideal en todas las cosas y produce en nosotros, cuando lo ha alcanzado, esta impresión indecible de alegría y de transporte que hace nacer lo *sublime*, es decir, lo bello elevado a su más alta y suprema potencia”¹⁵³⁹.

Entre las varias razones que según Henri Moulin explicarían esa carencia de los británicos –razones de las que ya se ha citado el determinismo geográfico de un paisaje brumoso o su profesión religiosa–, se encontraría también una causa “orgánica” y, por tanto, esencial a la hora de configurar la identidad inglesa. Para Moulin, dicha razón estaría íntimamente relacionada con el desarrollo de la industria y su carácter material, lo que explicaría el carácter práctico del pueblo británico y su incapacidad para el “Arte” con letras mayúsculas, aunque sí que le permitiría destacar en expresiones plásticas como las del grabado y la acuarela. De esta manera los franceses disimulaban la incongruencia que suponía negar un sentido artístico elevado a una sociedad en la que despuntaban excelentes acuarelistas. Únicamente tenía que rebajarse esta técnica a la condición de *arte menor*:

“Pero todas las veces que el arte se materializa, que toca a la industria y pide profundidad, trabajo y paciencia; es entonces cuando el genio verdaderamente industrial de este pueblo luce y se revela; su grabado es el primero de Europa y sus acuarelas no tienen rival”¹⁵⁴⁰.

Sea como fuere, era innegable que, a pesar de su pragmatismo, la pintura inglesa resultaba original y representativa de la *modernidad*. Tal vez por ello, a veces podían producirse contradicciones entre el deseo de asociar *progreso* nacional y patrocinio de las artes, ya que era posible que, al margen de la superioridad artística francesa, el *gusto* de otras potencias –aunque fuera considerado inferior– dejase entrever con mayor claridad el carácter avanzado de su sociedad. Así, a propósito de la pintura inglesa presente en París en 1855, dirá Gautier:

“La antigüedad no tiene ahí nada que ver. Un cuadro inglés es moderno como una novela de Balzac; la civilización más avanzada se lee en él hasta en los menores detalles, en la brillantez del barniz, en la preparación de la superficie y los colores. –Todo es perfecto”¹⁵⁴¹.

¹⁵³⁸ De la ROCHENOIRE, *op. cit.* (nota 353), vol. I, pp. 6-7.

¹⁵³⁹ MOULIN, *op. cit.* (nota 361), pp. 47-48.

¹⁵⁴⁰ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁵⁴¹ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 7.

Y es que mismamente el género de los cuadros podía marcar importantes distancias entre las naciones concurrentes. En el caso de Inglaterra, el número de lienzos pertenecientes a la tipología de *pintura de historia* era muy reducido, mientras que abundaban los ejemplos de *género* propiamente dicho, así como los de fantasía, de interior, de paisaje, de marina, de animales, además de las acuarelas¹⁵⁴².

Por cuanto respecta a España, quien también trató –sin grandes resultados– de ganarse el prestigio de cultivadora de las artes gracias a sus escuelas de pintura antigua y, muy especialmente, contemporánea, también fue disociada de la Antigüedad por Gautier aunque, en este caso, de forma muy distinta a Gran Bretaña. Según el francés, los pintores del *Siglo de oro*, “Velázquez, Murillo y Zurbarán, por no tomar más que la expresión suprema [del arte español], no tienen nada de clásico; toman sus ideas de la fe común, del sentimiento popular de su época”¹⁵⁴³.

Sea como fuere, si la Exposición Universal de París de 1855 se apropió de las Bellas Artes como elemento diferenciador del carácter pragmático que se atribuía a los británicos y para desquitarse de su iniciativa a la hora de inaugurar en 1851 el fenómeno de las ferias internacionales de la segunda mitad del siglo XIX; cuando de nuevo le llegue el turno a Gran Bretaña en 1862, las artes continuarán jugando un papel destacado en la exposición¹⁵⁴⁴, esta vez dentro del mismo palacio de la industria y ocupando la parte de dicho edificio pensada para perdurar en el tiempo y alojar una nueva institución museística¹⁵⁴⁵. Conscientes de la carencia que se les achacaba, los británicos van a potenciar el carácter *universal* de este nuevo certamen, permitiendo la exposición conjunta de obras de tantos autores de tan distintas procedencias como ninguna galería del país había logrado hasta entonces reunir¹⁵⁴⁶. En opinión de algunos, la competición podía parangonarse con unos auténticos “juegos olímpicos del Arte”¹⁵⁴⁷.

¹⁵⁴² *Ibídem*, vol. I, p. 8. Con el paso del tiempo, el *género* irá imponiéndose en las exposiciones de Bellas Artes de los certámenes decimonónicos y será asociado directamente con la idea de *modernidad* –aunque haya que precisar que, por lo general, por muy *moderno* que parezca, no dejará de presentar el regusto académico que imperará en los certámenes universales durante la segunda mitad del siglo XIX, en cuyos palacios era habitual que se expusieran obras de estilo ya desfasado en comparación con las tendencias más vanguardistas de la pintura del momento.

¹⁵⁴³ *Ibídem*, vol. II, p. 229-239.

¹⁵⁴⁴ Sin mencionar la exposición de París de 1855, *The Penny Guide...* hace referencia a la Exposición de Manchester, que “había originado la idea de una gran Galería Nacional de Pintura”, conectándola con la sección de Bellas Artes de la Exposición Universal de Londres de 1862, gracias a la cual se tenía la posibilidad de comparar por primera vez la escuela nacional con las extranjeras. “The Picture Galleries” en *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 1.

¹⁵⁴⁵ *The Athenaeum...*, *op. cit.* (nota 405), p. 593.

¹⁵⁴⁶ En opinión de la Comisión imperial, la exposición sirvió para consolidar la fama de los grandes maestros, reconocer el mérito de los artistas que hasta entonces habían pasado desapercibidos y descubrir nuevos talentos. Además, los británicos pudieron sentirse orgullosos de su escuela al tiempo que asimilaban la influencia de los foráneos. *Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862 to the Right Hon. Sir George Grey...*, *op. cit.* (nota 114), p. xxxvi.

¹⁵⁴⁷ SHAFFNER, OWEN, *op. cit.* (nota 429), p. 289.

No obstante, como se ha dejado entrever, existían dos problemas fundamentales a la hora de poder apreciar la dimensión real de la expresión artística internacional en el terreno de las exposiciones universales. En primer lugar, la pintura seleccionada para ser expuesta provenía generalmente del ámbito académico y, salvo excepciones, será el Arte *oficial*, reconocido por las Academias y Salones nacionales, el que va a tener cabida en las ferias mundiales: como aseguraba Paul Gauguin, la pintura europea había sido ganada “por el mal gusto de París”¹⁵⁴⁸. Así, en el certamen parisino de 1878 se echaba en falta a los artistas impresionistas, cuando ya habían pasado cuatro años desde su primera exposición pública conjunta¹⁵⁴⁹. Por otra parte, también se puede objetar a este tipo de concursos la reducción de la expresión de lo que se consideraba *gran* Arte, al ámbito occidental, especialmente europeo y académico, siendo la posibilidad de encontrar una propuesta alternativa a la línea oficial muy reducida. A otras citas ya reseñadas, podrían añadirse las reveladoras palabras de Alfredo Escobar en 1878:

“La actual Exposición de París es esencialmente artística. Las salas de Bellas Artes ocupan el centro del palacio del Campo de Marte como la parte más interesante del conjunto de la Exposición. Página cada una de las salas del arte de cada país, su conjunto forma un libro interesante del arte universal, ó mejor dicho, del arte europeo, que es el verdadero arte”¹⁵⁵⁰.

Con respecto a los requisitos que se exigían a las obras del momento, además de un componente plástico caracterizado por una ejecución academicista, toda composición debía ofrecer una dimensión ideal y sentimental¹⁵⁵¹. La preocupación existente en la época por la crisis de los valores morales del individuo y de la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, hacía necesaria la elección de un contenido que elevase el espíritu, desdeñando aquellas creaciones que se limitaban a la experimentación formal o que dejaban de lado las grandes pasiones del alma del ser humano a lo largo de la Historia. De ahí el rechazo de la pintura impresionista y, como se verá, el recelo que provoca en gran parte de la crítica más convencional la pintura de Fortuny, a la que se achaca principalmente la llamativa renovación de la pintura española. Y es que el crítico y espectador habituados al gusto académico buscaban en el arte de la pintura la representación de “la gran comedia humana”:

“La que atrae más gente, a todas horas, es la exposición de las Bellas Artes (...) ‘el mundo entero’ aquí se puede decir propiamente, el pasado y el presente, las visiones del porvenir, las batallas, las fiestas, los martirios, los gritos de angustia y las risas locas; toda la gran comedia humana con la infinita variedad de las escenas entre las que se desarrolla, desde la corte a la cabaña, desde los desiertos de hielo

¹⁵⁴⁸ MESSINA, *op. cit.* (nota 16), p. 93.

¹⁵⁴⁹ *Catalogue officiel publié par le Commissariat général*, París, Imprimerie national, 1878, vol I: Groupe I, Œuvres d’art, Classes 1 à 5, pp. 7 y ss. Sobre propuestas alternativas véanse notas.

¹⁵⁵⁰ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 287), nº XX, 30 de mayo, p. 354. En cualquier caso, es cierto que al margen de la sección de Bellas Artes, el artista podía tomar contacto con la expresión artística de otras culturas en los expositores de las restantes galerías, pues a través de las muestras de industria textil o cerámica, por ejemplo, se podían conocer los motivos figurativos, el estilo y la técnica de lugares tan alejados de Europa como China o Japón. A este respecto, no hay que olvidar la influencia que el arte oriental comienza a ejercer en este momento en la vanguardia artística europea. MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. I, p. 26.

¹⁵⁵¹ “(...) y qué inmenso tesoro de imágenes, sentimientos e ideas se llevaban lejos de aquel lugar millones de visitantes de todo el mundo”. De AMICIS, *op. cit.* (nota 522), pp. 140.

a los desiertos de arena, desde las más sublimes alturas hasta las más arcanas profundidades de la tierra”¹⁵⁵².

El testimonio de De Amicis, es muy claro con respecto al valor artístico de la pintura. Su capacidad para emocionar al espectador e incitarle a la reflexión, determinan el talento artístico de su creador, por eso, dentro del recinto expositivo, era en la sección de Bellas Artes donde se podían observar las más sentidas reacciones emocionales del público:

“Esta es la parte de la exposición en la que se reciben las impresiones más vivas. ¡Cuántos ojos enrojecidos he visto, cuántas expresiones de piedad, de dolor, de horror, cuántas hermosas sonrisas de bellos rostros que se me quedaron en la memoria como un reflejo de los cuadros! (...) Y todos piensan, y nadie habla. Y hay quien, habiéndose alejado ya, o se para, o vuelve, como arrastrado a la fuerza por el hilo tenaz de un pensamiento. ¡Qué amable satisfacción!”¹⁵⁵³.

En cualquier caso, no hay que olvidar que todas esas demostraciones de grandes ideales y de intensas emociones respondían en su mayoría, no ya a un gusto académico, sino también y, por consiguiente, a un Arte que había sido seleccionado para participar en salones y exposiciones nacionales y, por lo tanto, a una producción artística que se adaptaba a las exigencias de una normativa gubernamental y respondía a sus intereses, especialmente cuando era enviada al extranjero para representar a la nación. Estaba en juego la creación de una identidad oficial. Por eso la pintura de historia fue en un primer momento el género más destacado, además de ciertos cuadros de *género* y de costumbres que daban idea de la cultura y el folclore patrio. No es de extrañar que Edmondo De Amicis comenzase su descripción de la sala española en París 1878 de la siguiente manera:

“Y he aquí a Don Quijote, a las manolas, los majos...”¹⁵⁵⁴.

3.2.2. España y la pintura del *Siglo de oro*: idiosincrasia y exotismo.

Como es lógico, entre los pintores españoles más famosos del *Siglo de oro*, Bartolomé Esteban Murillo va a despertar una especial admiración en el extranjero. Prueba de ello es el hecho de que en 1855, año de celebración de la primera exposición universal en Francia, la *Guide Générale dans Paris*, en su sucinta descripción del patrimonio artístico del Louvre, destacase tres obras de Murillo como reclamo principal de la escuela española en el museo¹⁵⁵⁵. Con respecto a Velázquez y también en ese mismo año, el *Art Journal* daba cuenta de la puesta a la venta de uno de los cuadros del “*Vandyck of Madrid*”¹⁵⁵⁶; y es que, como cabe imaginar, en las

¹⁵⁵² *Ibidem*.

¹⁵⁵³ *Ibidem*, pp. 130-132.

¹⁵⁵⁴ *Ibidem*, pp. 135.

¹⁵⁵⁵ *Guide Générale dans Paris*, Guides illustrées à un franc, pp. 152-153 [Texto original: “Nous citons les écoles espagnole et allemande seulement pour rappeler que nous possédons trois œuvres capitales de Murillo: le *Jeune mendiant*; la *Conception de la Vierge*, achetée récemment au pris énorme de six cent mille francs à la mort du maréchal Soult, et la *Sainte Famille*”].

¹⁵⁵⁶ “Minor Topics of the Month. Portrait by Velázquez”, en *The Art Journal 1855*, *op. cit.* (nota 604), p. 131 [Texto original: “The admirers of Velasquez will be interested to know that in the coming sale of

subastas artísticas que se llevaron a cabo en las grandes capitales europeas durante la segunda mitad del siglo XIX no faltaron los velázquez, murillos o zurbaranes¹⁵⁵⁷.

Precisamente, los grabados de muchos artistas extranjeros harán posible que numerosas obras de los pintores españoles del *Siglo de oro* puedan contemplarse en las exposiciones universales del siglo XIX. Véase por ejemplo, el caso del *Monje en oración* de Zurbarán (1598-1664), expuesto por Masson en el certamen vienés de 1873¹⁵⁵⁸. No obstante, desde un primer momento estas obras de los artistas de la España del *seicento* fueron representadas por muy diferentes medios en los recintos feriales. Así, ya en la Exposición Universal de Londres de 1851, la *Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition* daba cuenta de la reproducción de una serie de cuadros de Murillo en pinturas sobre porcelana. Las representaciones de sus obras compartían así protagonismo con las de otros grandes pintores de la historia del Arte, como Leonardo, Rafael, Tiziano, Holbein, Reni, Correggio, etc., etc¹⁵⁵⁹.

De este modo, teniendo en cuenta la atracción ejercida por la escuela española del *Siglo de oro*, no es de extrañar que en ocasiones los comentaristas de las exposiciones universales pasen por alto la sección de pintura hispana contemporánea de los departamentos o pabellones de Bellas Artes y no muestren interés más que por las reproducciones de, precisamente, Velázquez y Murillo. Así sucede en el caso de la reseña que de la pintura española expuesta en Londres en 1862 proporcionaba el *Cassell's Illustrated Exhibitor...* en la que tras citar meramente el número de obras enviadas por pintores españoles, se apostillaba que “Velázquez y Murillo sólo están representados por los grabadores”¹⁵⁶⁰.

the late Mr. James Hall's collection, by Messrs. Christie & Manson, in the present month, they will bring before the public a fine specimen of that 'Vandyck of Madrid'. This picture is a posthumous portrait of the celebrated Alcaldo Ronquillo, a judge remarkable for his severity, and for having hung the Bishop of Zamora, at Simancas, in 1522. Cean Bermudez mentions the portrait as existing in his time in the royal palace at Madrid. It was brought to this country by Sir David Wilkie, in 1822, who purchased it, at Madrid, of Don Jose Madrazo, painter to the King, and President of the Royal Academy; from Sir David it passed into the hands of Mr. James Hall (...), the intimate friend of Wilkie”].

¹⁵⁵⁷ “Art in Continental States”, en *The Art Journal 1855*, *op. cit.* (nota 604), p. 166 [Texto original: “Paris (...) On the 29th of March was sold the collection of M. Collot: (...) ‘Game at Cards,’ Murillo, 1,300f.; ‘St. Joachim and Mary,’ Zurbaran, 780f.; ‘Martyrdom of St. Agatha,’ Velasquez, 1,000f.; (...) ‘Portrait of Philip IV, King of Spain,’ Velasquez, 1,750f.”].

¹⁵⁵⁸ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 74.

¹⁵⁵⁹ *The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia...* *op. cit.* (nota 21), pp. 169-170 [Texto original: “Besides the ornamental porcelain exhibited by the Royal manufactory, ¿two? collections of paintings on china after classical pictures were exhibited by the well-known artists of Dresden, Henry Bucker and Gustavus Walther. M. Bucker exhibited 11 paintings in gilt frames, from Correggio, Carlo Dolce, Titian, Murillo, Gessi, Guido Reni, Raffaele, Mengs, Pattoni, and Leotarde. The prices of these paintings vary from 6*l.* to 20*l.* The same artist exhibited 18 paintings of larger size, varying from 18*l.* to 90*l.* after Murillo, Titian, Holbein, Guido Reni, Correggio, Raffaele, Sasso Ferrato, Ruysdael, Claude Loraine, &c. M. Walther exhibited six large paintings, varying in price from 16 to 42 guineas, after Cignani, Correggio, Guido Reni, Murillo, and Raffaele”].

¹⁵⁶⁰ *Cassell's Illustrated Exhibitor...*, *op. cit.* (nota 427), p. 171 [Texto original: “The (so denominated) Spanish school is represented by about twenty-three artists, and thirty works of art in oil

En cualquier caso y para desgracia de muchos, no sólo no se van a encontrar las obras de estos pintores en los certámenes internacionales decimonónicos¹⁵⁶¹, sino que aquella *originalidad* que según Théophile Gautier habían aportado a la escuela pictórica española – originalidad tan buscada por los extranjeros en el departamento español, por razones obvias– también había desaparecido entre los pintores modernos –o de eso se lamentaban los críticos de arte como el escritor de Tarbes¹⁵⁶². Si ya de por sí se deploraba que las obras de los artistas hispanos del siglo XVII sólo estuvieran presentes por medio del grabado, tampoco los jóvenes pintores contemporáneos parecían querer adscribirse a la tendencia marcada por sus predecesores. Consecuentemente, si Murillo y Velázquez eran dos de los pintores icono de aquel *Siglo de oro* con el que tan estrechamente se vinculaba la cultura hispana –es decir, el estereotipo de esplendor cultural español–, Gautier lamentaba que tanto ellos como los otros grandes nombres del mismo período no hubieran dejado ni rastro en la pintura llevada a cabo por los artistas españoles modernos, lo que suponía, en consecuencia, la desaparición de esa paleta sombría tan del gusto romántico que se asociaba con la España *negra*, esa España que se decía vigente hasta las últimas obras de Goya:

painting, sculpture, and engraving. Velasquez and Murillo are only represented by the engravers”]. Una cita prácticamente idéntica puede encontrarse en *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 22.

¹⁵⁶¹ Hecho que muchas veces respondía a las disposiciones adoptadas en la normativa de cada certamen. En 1855, el artículo 81 del reglamento de la exposición establecía que serían admitidas las obras de aquellos artistas que estuvieran vivos el 22 de junio de 1853, fecha del decreto que aprobó la celebración de una Exposición de Bellas Artes al unísono de la industrial. *Imperial Commission. Decrees, Regulations, and Instructions, op. cit.* (nota 480), p. 14. No obstante, el catálogo oficial indica que en la clase 26 (dedicada al “Diseño y plástica aplicados a la industria, impresión en caracteres y en talla dulce, fotografía”) se expusieron varias reproducciones litográficas de las obras maestras del Museo real de Madrid. De este modo, la litografía habría permitido que una selección de algunos de los mejores cuadros españoles de la historia estuviera presente en París, lo que serviría de consuelo para muchos románticos nostálgicos entre los que Théophile Gautier, sin duda, se encontraba. *Exposition de produits de toutes les nations, 1855. Catalogue Officiel...*, *op. cit.* (nota 163), p. 315 [Texto original: “459 Martinez (J. –J.)”]. En otras ocasiones, las exposiciones universales dieron una mayor libertad o contaron con muestras de arte de carácter retrospectivo; aunque la exhibición de las obras de los maestros antiguos no siempre fue bien vista, como ocurrió en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, cuando se dijo que únicamente Holanda y España habían expuesto cuadros de pintores de las escuelas del pasado junto a los de artistas contemporáneos, algo muy criticado en el caso español, por parecer probar decididamente que “España vivía de los recuerdos, como los ancianos o los desterrados”. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 177.

¹⁵⁶² Al contrario, la vinculación del arte español contemporáneo con los grandes maestros del pasado será una constante por parte de los comentaristas hispanos. “En el espléndido palacio donde Francia ofrece grandiosa hospitalidad á las Bellas Artes de todas las naciones, España ocupa un puesto importante. Si bien se echa de menos la presencia de algunos artistas renombrados, tenemos la satisfacción de ver á los más eminentes representados por obras de primer orden, que atestiguan que la patria de Velázquez y Murillo, Zurbarán y Goya, puede estar orgullosa de sus sucesores [*sic*]”. A. GOUZIEN, “Exposición Universal de París. Bellas Artes (España y América). Artículo primero” en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXXI, 22 de agosto, p. 103. En 1878 las afirmaciones de la crítica no habían sido muy diferentes: Alfredo Escobar sostenía que “Nuestra sala de pinturas representa dignamente el arte contemporáneo de España. Nuestros artistas sostienen bien el nombre de la patria de Velázquez, Ribera y Murillo”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 287), nº XXI, 8 de junio, p. 370.

“España ha olvidado a Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán e incluso a Goya; ya no pinta con su antigua paleta sombría monjes de hábito terroso, caballeros de manto negro, gitanos de piel bronceada, madonas de mirada extática; ya no tiene ese ardor salvaje, esa pasión católica que la caracterizaban; y si el escudo de Castilla y León no apareciera blasonando el espacio que ocupa, se confundiría la escuela española con la francesa”¹⁵⁶³.

De esta forma, resulta evidente que la España artística era asociada con toda una serie de pintores del siglo XVII cuya estela parecía haberse dejado sentir hasta el primer cuarto del XIX. Pero más allá de la calidad pictórica de sus obras, lo que parece echarse en falta son los protagonistas de sus escenas o el carácter insólito de su representación. Por una parte, Gautier añoraba las imágenes de frailes en éxtasis e inmaculadas concepciones de mística pureza, además de los desafiantes, ambiciosos e intrigantes caballeros que habitaban una España absolutista, semejantes a los personajes que poblaban los dramas románticos del momento, como el *Ruy Blas* de Víctor Hugo. Para que no faltase ninguno de los elementos de la habitual tríada constituyente del imaginario romántico español –es decir, el fanatismo católico, el poder absoluto y el exotismo de corte tradicional popular u orientalista– tampoco podían dejarse de lado los gitanos de tez oscura y su mundo de folclore y supersticiones. Por otra, Gautier prolongaba esta “gran raza de artistas” hasta Goya, el “último” de todos ellos y magnífico ejemplo de “la exaltación, la audacia, la excentricidad y la rareza”¹⁵⁶⁴. Precisamente, es el Goya más *negro*, el de su época final, el que atrae a los románticos y contribuye a la consolidación del estereotipo exótico de *lo español*, a partir de la extravagancia de su técnica pictórica, de la temática elegida y del oscuro cromatismo de sus *pinturas negras* –aunque si a Goya le interesaba lo popular, no era precisamente –y sobre todo en este último período–, desde el punto de vista de la mera exageración o el insulso y empalagoso cliché, sino que pretendía proporcionar una visión ácida y crítica de la realidad española.

Sea como fuere y de acuerdo con el texto de Gautier, si estos ingredientes desaparecían, España ya no podía entenderse como tal, España podía ser entonces cualquier otro lugar; y si sus pintores dejaban de reproducir una y otra vez los mismos temas, entonces a España ya no le estaba permitido aspirar a nada más que a ser una basta y burda imitación de la Francia civilizada y civilizadora. De esta forma, Gautier dividía la exposición de Bellas Artes en cuatro zonas bien diferenciadas: Inglaterra, Bélgica, Alemania y Francia. Si Inglaterra era la *individualidad*, Bélgica el *saber hacer*, Alemania, la *idea* y Francia el *eclecticismo*¹⁵⁶⁵. Una España que había dejado de ser ella misma no podía aspirar, pues, a distinguirse entre el resto de las naciones, aunque las naciones que se distinguiesen fueran sólo cuatro y curiosamente las principales potencias industrializadas del continente.

También Henri Moulin enumeraba los rasgos de esa España que no conseguía encontrar reflejada en los cuadros españoles, una España que veía estereotipados y definidos aspectos imposibles de especificar como el paisaje que le era característico, sus trajes y costumbres, el clima, o, incluso, el propio tinte de su piel:

¹⁵⁶³ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 8. Como se verá, Velázquez y Murillo representan la España negra o luminosa, indistintamente, según lo dictamine el deseo del exotismo foráneo.

¹⁵⁶⁴ *Ibíd.*, vol. II, p. 230.

¹⁵⁶⁵ *Ibíd.*, vol. I, p. 9.

“A pesar de estas cualidades [las que caracterizaban según Moulin el estilo de López y Madrazo], hoy en día la pintura española carece por completo de carácter. Ya no tiene nada que recuerde las costumbres del país, ni la originalidad del traje, ni la belleza de su cielo, ni el color de su tez, en una palabra, nada de ese sello tan particular tanto del físico como de la moral, que tan vigorosamente habían reproducido los grandes pintores de España. Es preciso decirlo, la escuela española ya no existe. Se ha hecho ecléctica y cosmopolita, la que sin embargo podía encontrar en las tradiciones del pasado, en su clima y en sus costumbres, tantos tipos de una originalidad verdaderamente nacional”¹⁵⁶⁶.

En definitiva, parece que los cronistas franceses de la Exposición Universal de París de 1855 coincidían en que para que España existiera en el Arte, las obras de sus artistas tenían que representar, cuando menos y a falta de un estilo característico, una serie de motivos que no eran sino aquellos que en el extranjero se asociaban con su imagen romántica. Si esto no sucedía, entonces España desaparecía –sin plantearse que tal vez esa imagen exótica depurada de cualquier tipo de *contaminación*, fuera la única que no tenía ninguna cabida en la realidad. Sin pretender negar la especificidad del folclore español y la dependencia de París del arte del siglo XIX, la extrapolación del criterio *romántico* a la totalidad del contexto hispano no puede sino dar una idea equivocada de la inevitable heterogeneidad que caracteriza todo colectivo.

Afortunadamente, los románticos podían respirar tranquilos. Aunque el cosmopolitismo hubiese llevado a los pintores españoles a descuidar su propia tradición pictórica, no por ello estaba todo perdido. Al contrario, en muchas ocasiones, la *España* de Gautier y tantos otros va a tener asegurada su pervivencia artística gracias a los pintores extranjeros, hasta el punto de que fuera cual fuera la representación española en los certámenes internacionales decimonónicos, en todos ellos los cuadros de temática hispana ejecutados por artistas foráneos alcanzaron un número bien elevado. Aunque las crónicas de muchos críticos de Arte no reparen siempre en las pinturas de este género, las palabras de Erosec a propósito del pabellón de Bellas Artes en la Exposición Universal de Viena de 1873, no dejan lugar a dudas al respecto, además de ser reveladoras acerca de con qué tipo de España soñaban los extranjeros:

“Por última observacion anoto que tal vez no llegan á tres las galerías en que no se hallen asuntos de España. Corridas de toros, tentaderos, bailes de majos y gitanos, patios de diligencias, edificios de Granada, de Sevilla, Córdoba y Segovia, y tambien cuadros históricos, como los *Ultimos momentos de Carlos V*, por Dause; *Carlos V librando los esclavos en Túnez*, por De Keyser, ambos de Bélgica; *Carlos V en Yuste*, Francia; *Una familia de nobles ante el Consejo de la Sangre*, por Carlos Souvre; *Naufragio de la Invencible*, por Birch, Inglaterra. Descuellan, como obras de mérito superior, *La muerte del contrabandista*, de Phillip, Inglaterra, y *El general Prim en Castillejos*, de Regnault, Francia. Los cervantistas sabrán con placer que caballero y escudero andan en bronce y mármoles, en lienzo, grabado, tapicería, cerámica, y tambien carton-piedra, por todos los ámbitos de la Exposicion. Cumplióse la profecía del buen hidalgo: su figura gigante tiene siempre reservado puesto en los concursos de la inteligencia humana [*sic*]”¹⁵⁶⁷.

Tal vez, en este contexto y en el caso de los artistas españoles del *Siglo de oro* –Murillo y Velázquez, en particular–, podría haber sucedido algo similar a lo ocurrido con Goya y Picasso, en cuanto a la repercusión de la imagen romántica de España en la forja de su fama

¹⁵⁶⁶ MOULIN, *op. cit.* (nota 361), p. 51.

¹⁵⁶⁷ EROSECA, *op. cit.* (nota 1359), 24 de noviembre, p. 714. El *Picador partant pour la course*, de Worms, se cita en “Le Salon français à l’Exposition de Vienne”, en *L’Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 6, 10 de mayo de 1873, p. 91.

internacional. Si bien los tres casos no son del todo comparables, pues Velázquez y Murillo, por ejemplo, no alcanzan la *excentricidad* del estilo romántico del Goya más *negro*, ni sus obras suponen una ruptura radical de la concepción formal de la representación similar a la del Picasso cubista –al contrario y por lo general, a ojos de los europeos son admirados por su exquisitez técnica y belleza formal–; sin embargo, al menos con respecto a los protagonistas de sus obras y a su acentuado realismo, ¿tendrían los personajes retratados en sus cuadros –personajes que en muchos casos responden a una realidad española bien característica– alguna relación con el éxito de su arte en el extranjero? A raíz de aseveraciones como la del periodista londinense Georges Augustus Sala en 1867 podría responderse afirmativamente. Analizando las placas de cerámica pintada de la histórica firma Wedgwood, Sala critica el que “en la selección de temas, los artistas empleados se han ocupado demasiado en copiar las obras de la detestable escuela francesa del siglo XVIII”. Y es entonces cuando se pregunta,

“¿Es que no hay caballeros solariegos ni pequeñas *infantas* con gorgueras y guardainfantes de Don Diego Velázquez? ¿No hay inestimables chicos pordioseros y *gitanas* y *majas* de Don Esteban Murillo? (...)”¹⁵⁶⁸.

Los personajes que Sala destaca dentro de los cuadros de los pintores españoles y que anhela ver reproducidos coinciden exactamente con los protagonistas de un universo hispano de sobrios hidalgos, monarcas autoritarios, austeros y sombríos, bajo cuyo poder existe una población mísera de pícaros, gitanos y mujeres hermosas, en cuyos trajes y danzas se encarna el folclore autóctono. La España negra y la luminosa se reflejan y complementan una vez más en el imaginario generado por la pintura española del *Siglo de oro* y que la fantasía del extranjero ansía encontrar reiteradamente por encima de todo.

No resulta sorprendente, pues, que el estereotipo artístico de España parezca resumirse en dos grandes tendencias: el legado hispanomusulmán y la pintura del siglo XVII, tal y como expresaba Joseph Langl en *Modern Art Education*, publicación que formó parte del informe oficial austríaco sobre la Exposición Universal de Viena de 1873. Si por una parte Langl aseguraba que salvo Italia, ningún otro país presentaba un pasado tan interesante en el terreno de las artes industriales como España, por otra, se aseguraba que esa época era ya solamente un recuerdo sin continuidad. Córdoba, Toledo o Madrid habían gozado de una reputación mundial cuando, tras la época de dominación musulmana en la que el arte árabe había generado “sus más hermosas flores sobre este territorio”, comenzaron a llegar a la península las riquezas del nuevo continente. Ese fue el momento en que “con los nombres de un Murillo, un Velázquez y otros, el arte español también se elevó a una altura que atrajo las miradas del mundo entero”¹⁵⁶⁹.

¹⁵⁶⁸ SALA, *op. cit.* (nota 157), pp. 171-172 [Texto original: “Are there no stately cavaliers, no ‘doddy’ little *infantas* in ruffs and farthingales, by Don Diego Velasquez? Are there no priceless beggar boys and *gitanas* and *majas* by Don Esteban Murillo?”].

¹⁵⁶⁹ LANGL, *op. cit.* (nota 344), p. 151. Evidentemente, Murillo y Velázquez eran para los propios españoles pilares fundamentales en el proceso de construcción de la identidad cultural hispana. De ahí, por ejemplo, las siguientes palabras de Emilo Castelar: “Yo quiero ser español y sólo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes; quiero recitar los versos de Calderón; quiero teñir mi fantasía en los matices que llevaban disueltos en sus paletas Murillo y Velázquez; quiero considerar como mis pergaminos de nobleza nacional la historia de Viriato y el Cid (...)”. *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española*, 30 de julio de 1873, p. 1056; citado en J. M. JOVER

En la Exposición Universal de Londres de 1862 se va a mantener la misma percepción de la pintura española. En principio, se busca en los cuadros de los artistas contemporáneos algún atisbo de lo que fueron los grandes artistas del *Siglo de oro*, concretamente Velázquez y Murillo, los cuales, como se ha indicado anteriormente, no aparecerán más que reproducidos en grabado. Por lo demás, ni el estilo, ni los temas elegidos por los modernos parecen convencer a la crítica inglesa, como en el caso del *Cassell's Illustrated Exhibitor*...

“La escuela española es completamente débil, tanto en número como en calidad. Además, a veces son desagradables en cuanto al tema, y pobres en el tratamiento; aunque, en uno o dos, creemos poder trazar un recuerdo –sólo un recuerdo– del estilo que una vez consiguió fama mundial y que tiene, incluso ahora, multitud de imitadores”¹⁵⁷⁰.

La idea de la falta de originalidad de la escuela española y su similitud con la francesa sigue vigente en París 1867. Así lo consideraba Charles Blanc (1813-1882), miembro de la Academia francesa y director de la *École des Beaux-Arts*, en su obra *Les artistes de mon temps*¹⁵⁷¹. Además, Blanc ampliaba el círculo hasta Italia y Portugal, estableciendo un vínculo racial entre los pueblos latinos. Al igual que Théophile Gautier en 1855, Blanc afirmaba que los Pirineos –y ahora también los Alpes– no suponían ninguna barrera de aislamiento, ya que “los pueblos de raza latina se parecen por una fidelidad común a ciertos principios”¹⁵⁷²:

“La cadena de las tradiciones no se ha roto. La lengua que se habla es siempre la misma, con menos pureza, sin duda, menos brillantez y con un poco de acento provincial; pero todos somos colonos originarios de la misma patria”¹⁵⁷³.

ZAMORA, *Realidad y mito de la primera República. Del “Gran Miedo” meridional a la utopía de Galdós*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 68.

¹⁵⁷⁰ *Cassell's Illustrated Exhibitor...*, *op. cit.* (nota 427), p. 171. Al parecer, España no había contado con mucho espacio ni con mucho tiempo para llevar a cabo un buen arreglo de la sección de Bellas Artes de 1862, tarea que había recaído en manos del pintor Antonio Gisbert: “El Sr. Gisbert, autor del celebrado cuadro de los Comuneros ha sido el encargado de la distribución del espacio y colocación de los cuadros pertenecientes a España; muchos de los cuales han tardado mucho en llegar, lo que ha causado tanto ó mas embarazo a nuestro ya afamado pintor que el poco terreno que se nos ha concedido, y lo apremiante del tiempo para la distribución [*sic*]”. OVILO y OTERO, *op. cit.* (nota 32), pp. 59-60. Según uno de los informes de la Comisión imperial, sólo Brasil, Grecia, Turquía, Estados Unidos, Rusia y Roma disponían de menos espacio que España en la exposición de pintura. No obstante, Roma, unida a Italia, superaría con mucho la dimensión de la sección española que contaba con 50 obras al óleo y acuarela, de 27 artistas diferentes, ocupando un total de 1.643 pies en vertical. De acuerdo con este mismo informe, las esculturas presentadas al concurso fueron tres, los grabados, once, y los proyectos de arquitectura, dos. *Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862...*, *op. cit.* (nota 114), p. 144, apéndice XXVI.

¹⁵⁷¹ De Charles Blanc dirá Eusebio Blasco que “Tenía gran afición a España; conocía muy bien a nuestros pintores. Siempre se ocupó de ellos con elogio”; véase su reseña en E. BLASCO, *Mis Contemporáneos. Semblanzas varias*, Madrid, Francisco Álvarez, 1886, pp. 53-55.

¹⁵⁷² Tampoco Bélgica escapa a la influencia francesa. Blanc califica a la escuela belga de “hermana de Francia” –antiguamente “hermana mayor”, pero ahora la más joven por no haber sabido asimilar el legado de Rubens. C. BLANC, *Les artistes de mon temps*, París, Firmin-Didot et Cie, 1876, p. 497.

¹⁵⁷³ *Ibidem*, pp. 497-498.

No obstante, al margen de la uniformidad estilística, habría que reflexionar una vez más, como hiciera Castro y Serrano, sobre el carácter representativo de las exposiciones universales:

“Si una sola exposicion y una exígua galería de cuadros y de estátuas pudiera aceptarse como síntesis absoluta del estado del mundo, no vacilaríamos en decir que el arte se hallaba en visible y general decadencia. Pero ¿quién asegura que están presentes hoy en Francia todos los artistas del universo? ¿Quién asegura que aquellas son sus mejores obras? ¿Quién asegura que las circunstancias de un momento y de un concurso especial son guía infalible para decidir sin otros antecedentes la situación y filosofía del arte? –Con los lienzos de los pintores renombrados que faltan en París, podía ciertamente cubrirse mayor espacio superficial que el cubierto con las obras expuestas: ¿sería esta ó aquella la síntesis? ¿Puede ni debe juzgarse una época de la historia por la sorpresa de un día? Hé aquí, pues, el gran escollo en que han tropezado sin duda los que hablan de las artes de la Exposicion confundiéndolas con las artes del mundo [sic]”¹⁵⁷⁴.

Precisamente, Castro consideraba que la exposición artística española no evidenciaba el “renacimiento” que, en su opinión, se había producido en el país durante los veinte años anteriores. España no había estado bien representada y la responsabilidad no era sino de los propios españoles que, si hubieran tenido mayor previsión e iniciativa,

“(…) no diría la crítica extranjera, como dice hoy, que nuestro arte es pobre, que nuestro horizonte es muy pequeño, que nuestra genialidad está circunscrita, y otras calificaciones de esta especie que mas que en la esencia de la cosa, se fundan en la apariencia y cantidad de la cosa misma [sic]”¹⁵⁷⁵.

Sea como fuere y con respecto al certamen vienés de 1873, Francisco María Tubino (1833-1888) volvía a retomar la idea del internacionalismo y de la gran familia latina. A pesar de que reconocía individualidades y diferencias “etnográficas” entre el realismo germánico y el idealismo de los países del sur de Europa, aún vigente especialmente en Francia, la constante en el panorama artístico del momento seguía siendo la uniformidad:

“(…) la civilizacion acercando, por decirlo así, las naciones, facilitando el mútuo cámbio de sentimientos é ideas, rompiendo las barreras que la preocupacion religiosa, política, ó económica levantara entre ellas, aspirando á realizar una unidad moral, hija de la apropiacion respectiva de los principios descubiertos y sancionados por la filosofía y la ciencia; ha mudado en mucho las condiciones del arte, empujándolo con insistencia hácia el campo de lo universal para modificarlo, en su subalterna escala, relativamente á sus propiedades y circunstancias privatoras é individuales [sic]”¹⁵⁷⁶.

Por su parte, Maurice Cottier, integrante del jurado internacional¹⁵⁷⁷, subrayaba cómo en Viena continúa poniéndose de manifiesto el proceso de “nivelación gradual de todas las escuelas”. No obstante, el *cosmopolitismo* en el que se basaba dicha homogeneización no era sino un sinónimo más de *arte europeo*¹⁵⁷⁸. Es decir, que el supuesto carácter cosmopolita de la

¹⁵⁷⁴ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 115.

¹⁵⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 115-116.

¹⁵⁷⁶ En NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 493-496.

¹⁵⁷⁷ Maurice Cottier fue miembro del Conseil supérieur des Beaux-Arts y copropietario de la *Gazette des Beaux-Arts*, además de pintor y coleccionista. *Vid.* E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (1911-1923), París, Gründ, 1999, vol. III (Burchard-Couderc).

¹⁵⁷⁸ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 4 [Texto original : “(…) c'est le nivellement graduel de toutes les écoles, c'est le caractère cosmopolite, européen, que prend l'art tous les jours”].

exposición artística era resultado de una implantación a escala internacional de un mismo canon, que podría decirse que se correspondía estrictamente con el del *centro* de la civilización occidental (ya que incluso el término “europeo” podría abarcar distintas variantes artísticas).

Con respecto a España, Maurice Cottier reconoció la gran dificultad que supuso en aquel momento convulso el poder reunir una cincuentena de obras en una sala reservada que se abrió durante el mes de julio. No era pues ninguna sorpresa “que el nombre de sus artistas no haya figurado en ningún libreto o catálogo”¹⁵⁷⁹. En cualquier caso, Cottier subrayaba que “en estos últimos años, esta nación ha tenido varios hombres de valor”, entre los que destacaba a Gisbert, Rosales (1836-1873), Fortuny y el entonces recientemente fallecido Zamacois (1841-1871) – aunque Rosales moriría ese mismo año de 1873 y Fortuny lo haría un año después¹⁵⁸⁰. Además, Maurice Cottier aseguraba que por muy incompleta que fuera la muestra del departamento español, allí se encontraba “uno de los mejores cuadros de la Exposición”, en referencia a *La muerte de Séneca* (fig. 249), de Manuel Domínguez Sánchez (1840-1906):

“Esta importante composición está tratada en grandes dimensiones; la bañera de mármol en la que se extiende el filósofo ocupa el centro del cuadro; algunos grupos lo rodean; un personaje en primer plano se deja llevar por su dolor y vela su cabeza entre sus manos; su movimiento es soberbio; la ejecución general es libre y segura, el color potente; si el autor es joven, se puede predecir que no se detendrá ahí”¹⁵⁸¹.



¹⁵⁷⁹ Efectivamente, España no aparece en el Catálogo oficial vienés de Bellas Artes. Cfr. *Officieller Kunst-Catalog*, Viena, Verlag der General-Direction, 1873.

¹⁵⁸⁰ Sobre la breve reseña que Maurice Cottier dedica a la pintura española, *vid.* COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 66. Curiosamente, en esa exposición de Viena no se expuso ninguna obra de los cuatro grandes artistas citados. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 151-153. Gisbert, junto con Carlos de Haes y Dióscoro Puebla integró la Comisión general española presidida por Manuel de la Concha, Marqués del Duero; tal y como estipula el decreto de 19 de abril de 1872. Cfr. *Documentos relativos á la concurrencia de España...*, *op. cit.* (nota 480), p. 5.

¹⁵⁸¹ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 66. Domínguez figuraba asimismo entre los principales artistas de la sección española que Navarro Reverter destacaba por haber recibido medalla. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 305-306. En lo concerniente al número de medallas, es preciso tener en cuenta que una de las características del sistema de concesión de recompensas de la Exposición Universal de Viena de 1873 fue la creación de una *medalla para el arte*, distinción especial concebida para premiar a los expositores del grupo XXV que, sin límite de número, podía entregarse indiscriminadamente, sin implicar ninguna diferenciación entre los agraciados; es decir, únicamente reconocía el talento artístico allí donde se considerase que estuviera presente. COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 6. Por un lado, Cottier pensaba que el jurado no hubiera podido cumplir su tarea de otra manera, dada la complejidad de otorgar medallas de distinta categoría. *Ibidem*, p. 80. Sin embargo, de esta forma, tal y como Francis David Millet recordaba, un elevado número de medallas “no es criterio de excelencia, ya que los artistas no premiados con medallas son la excepción, no la regla”. MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 185. España obtuvo 19 recompensas, además de las del pintor Enrique Mérida y el grabador José Roselló, representados en la sección francesa. Entre los españoles premiados se encontraban Manuel Domínguez, Lorenzo Vallés, Manuel Castellano, Benito Mercadé o Pablo Gonzalvo. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 206. El número de recompensas obtenidas por España en las cuatro secciones que componían el grupo XXV de las Bellas Artes fue el menor de todas las naciones participantes, a excepción de Suecia, Noruega, Dinamarca, Grecia, EE.UU. y Egipto. COTTIER, *vid. supra*, p. 80.



Fig. 249 [página anterior], M. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Muerte de Séneca*, 1871, óleo sobre lienzo, 270 x 450 cm. Museo nacional del Prado; y 250, LAREDO (dibujo), MANCHÓN (grabado), “Viena. Galería de Bellas Artes de España en la Exposición Universal”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1973), nº XLVI, 8 de diciembre, p. 741.

Por su parte, el estadounidense Francis David Millet (1846-1912) no verá la pintura española con tan buenos ojos. Por un lado –como se ha ido señalando en anteriores ocasiones desde la Exposición Universal de París de 1855– considera que “tiene muchos elementos” de la francesa¹⁵⁸² y, en segundo lugar, critica el aspecto “desfavorable” de la pequeña sala¹⁵⁸³ donde se colgaban los cuadros españoles¹⁵⁸⁴ (fig. 250), “grandes lienzos, que ilustran temas religiosos, tratados con el peor convencionalismo, o indistintamente exitosas tentativas de pintura de historia. Había, sin embargo, un rico tono de color general, una impresión de un sol más cálido y una naturaleza más espontánea evidente en la mayoría de los trabajos”¹⁵⁸⁵.

En cualquier caso, además de la amenaza de la homogeneidad, otro de los problemas a los que tendrán que hacer frente las exposiciones artísticas de las distintas naciones participantes en los certámenes universales –y que en el caso español y según los documentos consultados se pone de relieve especialmente durante las celebraciones de Viena 1873 y Filadelfia 1876–, es el desinterés de los artistas contemporáneos. A este respecto, Maurice Cottier subrayaba el éxito de la representación francesa en Viena “a pesar de las abstenciones numerosas y lamentables”¹⁵⁸⁶. Asimismo, Cottier dejaba constancia de la necesidad de las comisiones

¹⁵⁸² MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 171.

¹⁵⁸³ El espacio fue cedido por Portugal a cambio de una parte en la galería de Agricultura, aunque no resultaba menguado para los menos de 80 cuadros españoles. NAVARRO, *op. cit.* (nota 8), p. 304-305.

¹⁵⁸⁴ Según Eusebio Martínez de Velasco, la impresión no fue tan desfavorable (aunque bien pudiera el patriotismo condicionar esta opinión): “El salon de España ha gozado del favor del público, que constantemente lo llenaba, en términos de que era á veces muy difícil penetrar en él si no se sorteaban las oleadas de curiosos [*sic*]”. E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLVI, 8 de diciembre, p. 739.

¹⁵⁸⁵ MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 171. No obstante, esa riqueza de colorido va a ser criticada por Ernst Lehmann, para el que el “buen dibujo” y “color brillante” eran razones de la falta de carácter de la pintura española. De acuerdo con Erosecá, Lehmann sentenciaba que “España no ha presentado obras de importancia que merezcan examen para indicar el camino que sigue la pintura en la época presente”. En cuanto al género hispano, lo califica de “duro” o “tosco”. EROSECA, *op. cit.* (nota 1359), 24 de noviembre, p. 711. Cfr. E. LEHMANN, *Führer durch die Kunsthalle*, Viena, Alfred Hölder, 1873.

¹⁵⁸⁶ Cottier añadirá más adelante que, a pesar del derecho que les daba el reglamento, “nuestros artistas se han abstenido generalmente de mandar a Viena obras que hubieran participado en la Exposición del Campo de Marte”, apostillando que “habría que suponer a los pintores una prodigiosa fecundidad para poder bastar a todas las exposiciones a las que se les invita”. De este modo, aunque comprende que las citas artísticas puedan ser excesivas para que un artista pueda responder a todas ellas con envíos originales, lamenta que los pintores no hayan enviado a Viena al menos aquellas obras ya presentadas en París. COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 27. Asimismo, Cottier echa en falta la presencia de un mayor número de acuarelistas ingleses. Los representados en la exposición, en sus propias palabras, no bastan para hacerse una idea de la superioridad de los artistas británicos en este género. *Ibidem*, p. 63.

centrales de recurrir a los museos nacionales para nutrir de obras sus respectivos departamentos de Bellas Artes¹⁵⁸⁷. Además, es interesante reseñar la aseveración del pintor estadounidense Francis David Millet¹⁵⁸⁸ para quien “en lugar de una exposición, tenemos un museo”, basándose su distinción precisamente en que una muestra de artistas de la presente generación no podía identificarse con una colección de obras ya realizadas y conservadas en instituciones museísticas¹⁵⁸⁹. A juicio de Millet, distintas razones explicaban este fenómeno, desde la falta de buenas relaciones entre los artistas y los integrantes de los distintos comités –muchas veces provocadas por diferencias políticas–, hasta la pobreza de los incentivos que los certámenes universales ofrecían en comparación con otras exposiciones locales¹⁵⁹⁰.

¹⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 24 [Texto original: “Nous tenons à faire remarquer à ce propos, afin d'absoudre tout à fait notre Commission de ses emprunts aux galeries publiques (...) que les salles des deux empires allemands ne renfermaient pas moins d'une centaine de tableaux provenant de mêmes sources”]. Para Eroseca, el certamen vienés se caracterizaba por la cantidad frente a la calidad, hecho que el articulista de *La Ilustración española y americana* achacaba a una falta de examen riguroso por parte de las comisiones nacionales, más preocupadas por la venta de cuadros. Ésta sería la razón de la abundancia de pésimas obras y la escasez de las mejores firmas –y, por tanto, de la falta de carácter nacional de cada escuela: “(...) el viajero espera hallar la esencia de las modernas escuelas, como hubiese ocurrido cumpliéndose exactamente el programa del concurso, y habiendo pasado las obras venidas á Viena por el tamiz de juntas calificadoras ¿Es que la Exposicion se tuvo más bien por mercado abierto á la colocacion de cuadros que por tribunal que sancionára juicios de localidad? Me inclino á creerlo, observando que las firmas más ilustres del mundo artístico escasean en las distintas galerías en que el curioso las busca, pasando la vista por tantas y tantas obras desconocidas, y sin embargo, no acredita el resultado al fundamento de las esperanzas mercantiles [*sic*]”. EROSECA, *op. cit.* (nota 1359), p. 714.

¹⁵⁸⁸ Millet, que recibió su formación artística en la Real Escuela de Bellas Artes de Amberes, se ganó la vida como corresponsal y pereció a causa del hundimiento del Titanic. En 1873 fue nombrado secretario de la Comisión de Massachusetts en Viena. G. W. MAYNARD, “Francis Millet: A Reminiscence”, en *Art and Progress*, vol. III, nº 9 (julio de 1912), pp. 653-654.

¹⁵⁸⁹ MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 157.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*, pp. 157-158 y 171. Cottier creía necesario establecer un criterio justo de entrega de recompensas, puesto que “la idea de un concurso asusta a más artistas de los que atrae”. COTTIER, *op. cit.* (nota 391), pp. 79-80. A este respecto, la Exposición nacional celebrada en Madrid en 1873 no debió generar grandes expectativas entre los artistas españoles. Según Peregrín García Cadena: “Bajo el punto de vista artístico, la Exposicion ofrece escasísimo interes. Los pintores, á quienes con razon ha desalentado sobremanera el resultado del concurso último, celebrado bajo los auspicios de un gobierno radical, que no guardó siquiera á los premiados la consideracion de hacer efectiva la promesa de las medallas con tanto talento conquistadas, apenas han dado en esta ocasion señales de vida [*sic*]”. P. GARCÍA CADENA, “Revista general”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XL, 24 de octubre, p. 642. Navarro Reverter, por su parte, alude a la falta de grandes artistas españoles entre los representados en Viena, aunque “Con solo citar algunos nombres y algunos cuadros de los premiados con la medalla especial *de Arte*, se comprenderá, que si no acudió á Viena toda esa brillante pléyade de artistas, gloria de una patria donde jamas se apaga el fuego sagrado de la inspiracion, no faltaron algunos dignos representantes de ella [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 304-305. La ausencia de pintores españoles también se lamenta en 1876 durante la celebración del Salón de París. Ángel Vallejo Miranda escribe: “Muchas causas han podido contribuir á tan sensibles resultados. Las producciones del arte español en 1876 andan diseminadas por distintas capitales; muchos artistas de nota se han retraido de exhibir por desden, por pereza ó por orgullo, y no pocos, olvidando las obligaciones que su reconocido talento y el favor público les imponen, sólo han ejecutado obras de *pane*

Por cuanto respecta a la Exposición del Centenario celebrada en Filadelfia en 1876 –y como había venido ocurriendo en certámenes anteriores–, las ilusiones se habían depositado en la representación artística española. Luis Alfonso llegaba incluso a elaborar una clasificación estereotipada del carácter nacional de cada pueblo, en la que, si cada estado se caracterizaba por sobresalir en una determinada materia o área de producción, a España le correspondía, sin duda alguna, la gloria de la excelencia en el arte pictórico¹⁵⁹¹. Y, no obstante, y muy a su pesar, el propio Luis Alfonso tendrá que lamentar la ausencia de muchos artistas españoles en dicho certamen. No sólo él, sino también otros como Alfredo Escobar o Nicasio Lugo Viña y Martínez echarán en falta grandes nombres de la pintura española a los que no dudarán en acusar de indolencia y falta de patriotismo, si bien las condiciones y riesgos del desplazamiento hubieran podido justificar la decisión de mantenerse al margen del concurso¹⁵⁹².

No obstante, parece que en la siguiente Exposición Universal de París de 1878 la acogida de la pintura española fue bastante favorable, al menos según las fuentes consultadas. Entre las hispanas, Alfredo Escobar se refiere a la delegación española como “ramillete que puede dar á conocer en París los nombres que han contribuido á nuestro renacimiento artístico de cuarenta años a esta parte [sic]”¹⁵⁹³. Y es que renacimiento, regeneración, progreso, vitalidad, serán términos empleados con frecuencia por otros críticos, como Claudio Boutelou, exdirector y catedrático de la escuela de Bellas Artes de Sevilla, para quien,

“(…) bastan las precedentes notas para persuadirse del progreso actual de la pintura española, notándose cada día más empeño en el extranjero por adquirir las obras de nuestros pintores, en las que encuentran muchas bellezas, y muy particularmente caracteres propios y extraordinaria espontaneidad [sic]”¹⁵⁹⁴.

lucrando, rápidamente elaboradas y de fácil y fructuosa colocacion. Bajo este punto de vista hay que elogiar en masa á los que han tomado parte en el concurso parisiense, protestando así contra el egoísta retraimiento de sus compañeros [sic]”. PICO de la MIRANDOLA, “Cartas parisienses”, en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº XIX, 22 de mayo, p. 335. Y en 1878, Jules Claretie lamentaba que muchos franceses no tuvieran representación en la sección de Bellas Artes de la exposición universal. Sin embargo, advertía al lector del interés de una muestra retrospectiva en la Galería Durand-Ruel que “debía enseñar todo lo que falta en el Campo de Marte”. CLARETIE, *op. cit.* (nota 955), pp. 5-7.

¹⁵⁹¹ “(…) las máquinas enseñaban el prodigioso adelanto mecánico de los Estados- Unidos; las manufacturas, la potente industria de Inglaterra; los mueblajes, el exquisito gusto francés; las armas, el poderío alemán; las esculturas, el instinto plástico italiano; los relojes, la perfección de la dinámica suiza; los encajes, la finura de la fabricación belga; los barro cocidos, la delicadeza de la cerámica escandinava; los bronce cincelados, la admirable ejecución japonesa; las plumas, la riqueza ornitológica del Brasil; los candelabros y veladores, el esplendor ruso; los cuadros, la magnificencia de la pintura española [sic]”. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 48. *Vid.* nota. Por su parte, Benito Pérez Galdós había encontrado en el Arte español expuesto en 1867 “una rehabilitación o desagradio de todos sus desaciertos agrícolas e industriales”. De la pintura española decía no haber contado con más rival que la italiana del siglo XV. GUEREÑA, *op. cit.* (nota 369), p. 46.

¹⁵⁹² LUGO VIÑA y MARTÍNEZ, *op. cit.* (nota 56), pp. 16-17; ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 173; ESCOBAR, *op. cit.* (nota 58), nº XXXIII, 8 de septiembre, p. 142.

¹⁵⁹³ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1550), 30 de mayo, p. 354.

¹⁵⁹⁴ C. BOUTELOU, *Estudio de los pueblos en la Exposición de París de 1878*, Sevilla, Administración de la Biblioteca Científico-Literaria, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, Imp. de R.

Pero también la crítica internacional va a reconocer la calidad de la pintura nacional. Y es que las obras de la nueva generación de pintores españoles, supone una auténtica novedad por la riqueza cromática, la libre aplicación de la pincelada y la plasmación de los efectos lumínicos y atmosféricos –lo que indudablemente vincula la producción hispana con la llamativa obra del malogrado Fortuny, auténtica atracción de la delegación española en aquel momento. Tullo Massarani, presidente del Jurado internacional del Grupo de Bellas Artes en la Exposición Universal de París de 1878, felicitaba a los jóvenes pintores hispanos por su colorido y viveza¹⁵⁹⁵. Para Massarani el aspecto de la sala era tan claro como “lo son los objetos a cielo abierto”, y en ella se respiraba “como una brisa matinal, un soplo primaveral”. Otros, como Clovis Lamarre y Lucien Louis-Lande, hablaban de la sorpresa inesperada que había causado la transformación experimentada por la escuela española en tan sólo diez años¹⁵⁹⁶. Por su parte, Paul Lefort, definía visualmente la sección hispana aludiendo a “una mayor tensión, como una sobreexcitación de la sensibilidad óptica”¹⁵⁹⁷.

Consecuentemente, el establecimiento de vínculos y comparaciones entre la nueva generación hispana y los maestros del *Siglo de oro* no se va a hacer esperar. Aunque la nueva generación de pintores no podía situarse al mismo nivel, demostraba la elevada condición de la pintura española recogiendo el testigo de los grandes maestros. Por desgracia, la muerte prematura de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny había impedido una larga carrera de éxitos. Todas las esperanzas estaban depositadas entonces en la figura de Francisco Pradilla (1848-1921), ganador de la máxima recompensa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878:

“España, que con razón puede enorgullecerse de haber sido en pasadas épocas, el emporio de las artes y de la literatura, y contado entre sus hijos á Murillo y Ribera, á Velázquez, el pintor realista por excelencia, y á Zurbarán y Cano; a Juan de Juanes, Juan de Herrera y tantos otros; que en tiempos más modernos ha visto florecer á Goya y Ventura Rodríguez; que aun no ha enjugado su llanto la noble y augusta matrona por las tempranas muertes de Rosales y de Fortuny, y ya vé aparecer á Pradilla; España, nación de artistas y poetas, no podía faltar al universal certámen, para ocupar uno de los puestos de honor que la correspondían por derecho propio, y bien puede esto decirse sin darse en el extremo de intransigente patriota, puesto que los hechos han demostrado en varias ocasiones, que en bellas artes, si bien hemos perdido en relación á la edad de oro, que fué para la España artística el siglo XVII, siempre contamos con artistas de valía [*sic*]¹⁵⁹⁸”.

Baldaraque, 1879, p. 59.

¹⁵⁹⁵ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 271. Y es que Massarani creía que los certámenes internacionales aún permitían apreciar la originalidad de cada escuela. *Ibidem*, vol. I, pp. 25-26 [Texto original: “L’individualité des écoles (...) est loin d’être dissipée”].

¹⁵⁹⁶ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 176. Boutelou aseguraba que “(...) ha sorprendido tanto la moderna escuela pictórica española, que para muchos ha sido una revelación, tanto por sus méritos, como por tener caracteres propios y originales (...)”. BOUTELOU, *vid. supra*, p. 47.

¹⁵⁹⁷ P. LEFORT, “Les écoles étrangères de peinture”, en *Gazette des Beaux-Arts*, año XX (1878), vol. 18, 2º período, 4ª entrega, 1 de octubre, p. 476 y GONSE (dir.), *L’art moderne à L’Exposition Universelle de 1878*, París, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1879, p. 205.

¹⁵⁹⁸ UMBERT, *op. cit.* (nota 54), p. 147. También en BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), p. 49: “Una vez llena de vitalidad la pintura española, necesariamente habían de surgir talentos superiores, que inspirados en nuestros eminentes maestros del siglo XVII, en aquellos que vieron la naturaleza tan admirablemente, llevasen la pintura patria á inmensa altura, precisamente en esta relación [*sic*]” y cita a

Sin embargo, frente a los críticos nacionales, no todos los foráneos entrevieron una *regeneración* de la pintura hispana. Hippolyte Gautier y Adrien Desprez se preguntan qué hubiera sido de la delegación española si la obra de Fortuny no hubiera sido expuesta –y eso sin tener en cuenta que el pintor catalán “no es español más que de nacimiento”¹⁵⁹⁹. Otros, como Massarani, se sirven de la muestra para verificar un cambio de rumbo en el arte español, trayendo nuevamente a colación la doble vertiente pictórica española, esas *dos Españas* que ya nos son familiares. Para el italiano, el arte pictórico hispano estuvo condicionado desde la época tardomedieval por el ascetismo y el intenso fervor religioso, lo que conllevaba una pintura de tonalidades oscuras y apagadas que estimulaba la piedad cristiana. A pesar de estar fuertemente influido por el arte italiano, el español se aleja del preciosismo y sensualidad de la época clásica convirtiéndose en máximo exponente de la Contrarreforma. A esta pintura tradicional, mística y sombría, Massarani opone la pintura moderna de Velázquez y Murillo que, inspirada en la naturaleza y captando la luz y el color de las formas, así como el aire que las envuelve, supone un auténtico “rayo de sol” en la Historia del Arte español. Sin embargo, con ambos maestros esta pintura luminosa se vuelve a extinguir, hasta que aparece Goya, quien se convierte en intermediario entre ambas tendencias, abriendo paso a la nueva generación de pintores de la segunda mitad del siglo XIX¹⁶⁰⁰.

Sea como fuere, el caso de 1878 aparece aislado y en exposiciones universales posteriores, como en la de Chicago de 1893, se vuelve a subrayar la falta de originalidad y de un sello nacional en la escuela española, tal y como refería William Walton quien, al menos, consideraba que la distancia entre la vieja y la nueva pintura no era tan acentuada como en Italia. No obstante, el estadounidense había reconocido primeramente que las colecciones de ambos países no eran las mejores posibles y, por lo tanto, *sugerían* más que demostraban las particularidades estilísticas de los jóvenes artistas –las cuales, a pesar de todo, podrían encaminarse hacia la perfección de ser totalmente desarrolladas. Estos rasgos consistían en una búsqueda del “esplendor”, de la “pompa” y “armonía” del color, del desarrollo decorativo de la forma, así

Rosales, Fortuny y Domingo. En general, la sala española estaba a la altura de la categoría artística de la nación, tal y como señala Alfredo Escobar en *La Ilustración española y americana*: “Nuestra sala de pinturas representa dignamente el arte contemporáneo de España. Nuestros artistas sostienen bien el nombre de la patria de Velazquez, Rivera y Murillo”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1562), 8 de junio, p. 370.

¹⁵⁹⁹ H. GAUTIER, A. DESPREZ, *Les curiosités de l'Exposition de 1878, guide du visiteur*, París, Librairie Ch. Delagrave, 1878, p. 66.

¹⁶⁰⁰ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 253. Acerca de Goya, es preciso reseñar que la Exposición Universal de París de 1878 dio a conocer al público internacional su faceta más *oscura*. En la muestra de Arte Retrospectivo del Palacio del Trocadero se colgaron sus *pinturas negras*, que por aquel entonces pertenecían al Barón d'Erlanger, quien había comprado la Quinta del Sordo en Madrid y había hecho arrancar los frescos para colocarlos en lienzos. Massarani encontraba, también en este sentido, *dos Goyas*, el de las manolas con mantilla del Louvre y el que había realizado estas obras “tan sombrías, tan heteróclitas, tan diabólicas”. *Ibidem*, pp. 253-255. Precisamente, fueron los Impresionistas, artistas que en aquel momento lideraban la vanguardia artística, quienes defendieron el estilo del pintor español. P. BREBAN, *Livret-guide du visiteur a l'Exposition historique du Trocadéro*, París, E. Dentu, 1878, p. 126. Cfr. *Catálogos de las secciones de Ciencias Antropológicas y de Arte Retrospectivo instaladas en el Anejo del Muelle de Billy y en el Palacio del Trocadero*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. 44 del catálogo de la Sección de Arte Retrospectivo.

como del triunfo de la libertad y la imaginación –en definitiva, todo lo opuesto a la mentalidad puritana anglosajona¹⁶⁰¹.

Según Walton, para los jóvenes pintores hispanos, tanto el estilo de Fortuny y Zamacois – más francés que español, anotaba– estaba tan “démodé” como el de los viejos pintores de historia, véase Alejo Vera (1834-1923) o Casado del Alisal (1832-1886), por ejemplo. Así pues, la sección de pintura de España en Chicago, aún siendo más grande que la de París en 1889, era “menos efectiva” y demostraba que los artistas ibéricos se hallaban en una encrucijada, debatiéndose entre distintas tendencias antes de encontrar un lenguaje propio. De hecho, sobre la obras expuestas en la exposición colombina, Walton afirmará que ocupaban un insípido término medio entre los excelentes extremos de la historia y el fortunismo¹⁶⁰². Sus principales defectos técnicos eran una factura dura y, en algunos casos, la escasa calidad e intensidad del color, además de un sombreado de innecesaria opacidad, como el de una xilografía¹⁶⁰³.

En suma, la falta de personalidad que se achacó a España durante este período, fue nuevamente reconocida por parte de la crítica extranjera en París 1900, asegurando William Walton que Italia, Portugal y España podían confundirse perfectamente con Francia sin que se llegaran a apreciar los síntomas de regeneración artística que se evidenciaban en otras naciones¹⁶⁰⁴. Según Grosjean-Maupin, a diferencia de los alemanes o anglosajones, los latinos sólo se distinguían por el talento que cada artista podía desplegar en la obra, pero siempre coincidiendo en los mismos defectos: “una tendencia a llamar la atención por la elección del argumento, la intención filosófica o literaria y, sobre todo, las exageradas dimensiones del lienzo, la habilidad técnica convencional completamente desprovista de toda sinceridad”¹⁶⁰⁵. Por su parte, Henri Franz se va a mostrar aún más explícito, reconociendo que esa falta de carácter nacional se debía a la ausencia de “todo sentido de lo pintoresco y del color local”, mostrándose los pintores latinos indiferentes hacia “el carácter del país o cualquier rasgo distintivo de la raza”¹⁶⁰⁶. A pesar de estas opiniones, otros serán más optimistas, como el miembro del Institut de France y conservador de pinturas y dibujos del Museo del Louvre, Georges Lafenestre (1837-1919), para quien “Italia y España, que tenían tanto que hacer para remontar hacia su gloria pasada, se han puesto esta vez resueltamente en marcha”¹⁶⁰⁷.

¹⁶⁰¹ WALTON, *op. cit.* (nota 192), vol. II, pp. 75-76 y 80.

¹⁶⁰² *Ibidem*, p. 80.

¹⁶⁰³ *Ibidem*, p. 81-82. Walton asocia la dureza y debilidad españolas con la influencia de Fortuny.

¹⁶⁰⁴ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 290), 1901, vol. VI: Italy, Spain, Portugal, Central and South America, p. 3.

¹⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 4.

¹⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 5 [Texto original: “(...) the national life finds no expression in art; we find here nothing but the presentment of a manner which is fast becoming common property, and is the outcome of a cosmopolitan age created by modern science and industry. Such countries as Italy, Spain, and Portugal are exhausted, it would seem; they waste themselves on pictures of incident and genre, neglecting too often all sense of the picturesque and of local color (...)”].

¹⁶⁰⁷ G. LAFENESTRE, “Les écoles étrangères”, en COMTE (dir.), *op. cit.* (nota 291), p. 210.

Sea como fuere, Ignacio Zuloaga (1870-1945), quien mejor parecía encarnar la continuidad de los grandes maestros y cuyas obras presentaban un marcado carácter nacional, por la “dureza” y carácter “sombrio” con que trataba la realidad española, no fue seleccionado por la comisión española en 1900, justamente para evitar “esta cualidad deprimente o salvaje o ascética”; y es que, en palabras de Walton, “fue lo pintoresco y lo amable lo que los comisarios reales propusieron, –Fortuny antes que Goya, y Murillo antes que Ribera”¹⁶⁰⁸ –aunque, al parecer, también se eliminaron las obras más complacientes, como eran las del discípulo de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), Carlos Pellicer Rouvière (1865-1959). Por otra parte, lo realista era bien recibido siempre que apareciera “suficientemente bien presentado”, como en el caso de Joaquín Sorolla (1863-1923)¹⁶⁰⁹. Sobre la exclusión de Zuloaga, dirá Léonce Bénédite (1856-1925), conservador del Museo del Luxemburgo y autor del volumen dedicado a Bellas Artes del Informe del jurado internacional del certamen parisino:

“La escuela española (...) se encuentra en el punto de rejuvenecerse volviendo a sus orígenes nacionales. Esto no significa que el espíritu de la Inquisición haya revivido en un jurado de académicos que ha rechazado de la exposición a un artista tal cuya obra hubiera dado a esta sección un brillo excepcional. No tengo necesidad de nombrar al señor Ignacio Zuloaga, cuya exclusión ha provocado escándalo”¹⁶¹⁰.

El mismo Léonce Bénédite también se manifestará a propósito de la nivelación creativa que tanto había dado de qué hablar durante los cincuenta años anteriores. Así, en la Exposición Universal de París de 1900, como punto culminante de medio siglo de trayectoria del fenómeno de los certámenes universales, queda patente que la homogeneización cultural es un rasgo que afecta a todas las escuelas artísticas –pudiendo añadirse que surgía como consecuencia del proceso globalizador impulsado desde Occidente y que, tal vez, llamaba más la atención en el caso de aquellos colectivos que habitualmente eran pasto de lo exótico, como el español:

“Belgas, españoles, ingleses, alemanes, rusos, americanos, los mismos japoneses con su nuevo uniforme occidental, lindan, se codean y se mezclan como los ejércitos aliados del Extremo-Oriente,

¹⁶⁰⁸ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), p. 28 [Texto original: “But it is apparently just this sullen or savage or ascetic quality that was deliberately and officially shut out from the national exhibit (...). A number of these more serious, and possibly more representative, artists, known in the Paris Salons and elsewhere, Zuloaga, Canal, Nonell, Yturriño, Paco d’Urio, and others, do not appear in the Spanish galleries in the Exposition. The contemporary national school of painting is divided broadly into these two groups, one which strives to maintain the traditions of *idéalisation*, of refinement and elegance, of which M. de Madrazo may be taken as an example, and the other, which wishes to depict the popular life unidealized, sombre or dramatic, in the manner of Greco or Ribera”].

¹⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁶¹⁰ L. BÉNÉDITE, *Rapports du Jury international. Introduction générale. Deuxième partie. Beaux-Arts*, París, Imprimerie nationale, 1904, p. 525. Bénédite relaciona a Zuloaga con Goya, hace un repaso de los artistas españoles más sobresalientes en las exposiciones universales de la segunda mitad de siglo –apostillando que aunque los Madrazo son “sabios” y “distinguidos” retratistas, su arte no ofrece “ningún sabor particular de la región”– y enumera brevemente a algunos de los representantes hispanos en 1900 –además de Sorolla, Urrabieta, Moreno Carbonero, Pinazo, Beruete, Morera y Rusiñol, también a otros como Vázquez y Úbeda, Menéndez Pidal, Folló y Granell, Checa y Casas. Del mismo modo, al igual que en el caso de Zuloaga, lamenta la ausencia de otros pintores como Anglada. *Ibidem*, pp. 525-529. Sobre la pintura hispana en este certamen, *vid.* E. BARÓN BORRAS, “Luces y sombras del arte español en la Exposición Universal de París de 1900”, en SOCIAS, D. GKOZGKOU (eds.), *op. cit.* (nota 166).

testimoniando aquí aún con elocuencia que la unificación de los ideales sigue la unificación progresiva de las razas y que, en el arte como en la vida, las naciones ya no pueden vivir aisladas. Cada vez más un mismo objetivo exclusivamente humano dirigirá el espíritu de los pueblos. En el momento de estudiar la producción del pensamiento extranjero en el arte, estamos obligados por la evidencia a reconocer que ya no hay apenas en el mundo más que un solo pensamiento y un solo lenguaje, y que ya no podemos distinguir las naciones más que por su estado de cultura, su grado de desarrollo o de retraso. El acento local que las distingue tiene como mucho el valor de un matiz, una diferencia de timbre o de entonación, lo que nosotros llamaríamos justamente una pronunciación regional¹⁶¹¹.

De esta manera, al mismo tiempo que se imponía un único criterio –el que interesaba a la cultura dominante–, podían seguir manteniéndose las jerarquías raciales que tanto interesaban al *centro* de poder, ya que, en función de una mayor o menor asimilación de la tendencia general, los pueblos seguirían diferenciándose por su “estado de cultura” –toda vez que cualquier amenaza a la supremacía cultural occidental podría tacharse de *imitación*.

3.2.3. Los Madrazo: entre cosmopolitismo internacional y *autenticidad* local.

En general, en los certámenes universales prevalecerá el *clasicismo academicista* que en Francia cultivaban los seguidores de David e Ingres y al que sólo ingleses y algunos artistas nórdicos parecían escapar, tal y como Henri Moulin indicaba en 1855,

“La gloria de Inglaterra es la de ser ella misma. Si se exceptúan algunos disidentes alemanes y algunos pintores de Suecia, Noruega y Dinamarca, casi todos los cuadros de la Exposición pertenecen, hace mucha falta decirlo, a una sola y misma escuela, a esta escuela francesa, regenerada por David y continuada por Ingres, y es muy difícil decir, recorriendo los salones consagrados a las distintas academias de Europa: he aquí Roma o Berlín, Madrid o Viena Milán o Bruselas. La uniformidad es tal que resulta imposible reconocer un pueblo, un clima, una individualidad¹⁶¹².”

También Edmond About ponía de relieve la decadencia de algunas de las escuelas europeas de pintura contemporánea, entre ellas la española. De ahí que, en su opinión, mereciera más la pena una visita al Louvre que al Palacio de Bellas Artes de la Exposición de 1855:

“Tenemos en el Louvre una gran galería, la más hermosa del mundo, donde se han reunido las obras maestras de las escuelas, alemana, holandesa, italiana y española. Los cuadros españoles son allí más raros de lo que quisiera, pero no importa. Esta colección es preciosa, y hacernos bien en cuidarla con esmero; porque, si un incendio viniera a destruir nuestros cuadros, ni los alemanes, ni los holandeses, ni los italianos, ni los españoles nos harían otros. Los *amateurs* que vendrán a París por el placer de comparar esta cuatro grandes escuelas pueden dispensarse de tomar un abono de temporada: no tienen más que enseñar su pasaporte al portero del museo del Louvre (...) Si adoráis el esplendor de los Tiziano, el vigor de los Velázquez, la perfección de los Rafael, seguid el curso del Sena hasta la taquilla del Louvre: es ahí donde se les admira. En el palacio de Bellas Artes se les echa de menos. ¿Qué queréis? Alemania, Holanda, Italia, España han tenido su tiempo. Grecia no ha enviado un cuadro a la Exposición¹⁶¹³.”

¹⁶¹¹ L. BÉNÉDITE, “Sculpture. Les écoles étrangères”, en COMTE (dir.), *op. cit.* (nota 291), p. 240.

¹⁶¹² MOULIN, *op. cit.* (nota 361), pp. 48-49. Obviamente, en opinión de Moulin, Francia se situaba “a la cabeza” por cantidad, calidad, superioridad del gusto y patrocinio oficial. *Ibidem*, p. 71.

¹⁶¹³ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), pp. 35-36.

Otros autores como el pintor de historia, miembro de la Asociación de artistas pintores y redactor de varios diarios y revistas, J. de la Rochenoire, consideraban que España –junto con otras naciones a excepción de Inglaterra, Bélgica y Prusia– “no tienen representantes bastante serios para entrar en liza” y “no pueden luchar con nuestros maestros”¹⁶¹⁴. Y también en 1855, Henri Moulin va a echar en falta a la España de los grandes artistas del barroco, localizando geográficamente la decadencia pictórica de la época en el sur de Europa. Según Moulin, la pintura española coetánea ejemplificaba el retroceso experimentado por las antiguas potencias artísticas del Mediterráneo, “aquellas que habían hecho resplandecer las artes con mayor intensidad”. Si la España del siglo XIX no había caído a la altura de Grecia, cuya exposición “era casi nula”, no por ello se encontraba menos en situación de “decadencia”¹⁶¹⁵:

“He aquí sin embargo un reino que ha poseído una escuela, qué digo, varias escuelas célebres, en el que han visto la luz pintores como Morales, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Murillo... es decir, los pintores más célebres de Europa; y que, sobre todo, ha tenido un género propio en la historia de la pintura y sin parecido con las otras escuelas. ¡Y bien! Hoy España no cultiva más que un género de pintura, el retrato, y lo trata, como todos los pintores de Francia, sin ningún sello particular”¹⁶¹⁶.

Sea como fuere, de la cita de Moulin se desprende la importancia del género del retrato en la pintura española decimonónica, aunque no sea nada más que para poner de relieve su dependencia de la francesa¹⁶¹⁷. Pues bien, en opinión de Moulin, los pintores españoles más destacados del momento eran Bernardo López (1799-1874) y Federico de Madrazo (1815-1894), “los únicos que gozan de una cierta reputación”¹⁶¹⁸. Por lo demás, Moulin, en su análisis de las obras presentadas a la Exposición Universal de 1855, se limitaba a enumerar una serie de títulos que Théophile Gautier detalló con mayor precisión, aunque éste último no llegase a mencionar a López.

¹⁶¹⁴ De la ROCHENOIRE, *op. cit.* (nota 353), vol. I, p. 23.

¹⁶¹⁵ MOULIN, *op. cit.* (nota 361), p. 50.

¹⁶¹⁶ *Ibidem.*

¹⁶¹⁷ Dependencia que, por otra parte, no siempre se valoró de la misma manera: el mismo Edmond About que lamentaba la inferioridad de las escuelas contemporáneas de pintura europeas, consideraba que esta relación era, en el caso español, un signo de regeneración y esperanza, ya que, frente al plagio y la imitación, abría el camino hacia la búsqueda de una nueva personalidad: “Los artistas españoles estudian en Roma y sobre todo en París: se encaminan paso a paso hacia la perfección y sus obras honran a un arte que comienza, o más bien que recomienza. No hay que juzgarlos a través de nuestras reminiscencias de la antigua pintura española: en lugar de hacer pastiches de sus grandes maestros, fundan, sobre nuevos esfuerzos, una escuela nueva, que encontrará pronto o tarde su originalidad”. ABOUT, *op. cit.* (nota 332), pp. 61-62. Baste recordar que, para About, España comenzaba a remontar tras haber superado la época de Felipe II, la conquista de América y la Inquisición. *Vid.* nota. 831

¹⁶¹⁸ MOULIN, *op. cit.* (nota 361), pp. 50-51 [Texto original: “Ses peintres sont MM. B. Lopez et F.-P. Madrazo, et ce sont les seuls qui jouissent d'une certaine réputation. Les *Portraits de la reine Isabelle, du roi dom Francisco, de la duchesse d'Albe, de la duchesse de Séville, de la charmante duchesse de Medina-Coeli, de la comtesse de Robersaert, du patriarche des Indes, de la nourrice de la princesse des Asturies* et de beaucoup d'autres personnages, ont été exposés par ces deux peintres et fixent tous les regards par l'éclat chatoyant du coloris comme par le fini souvent minutieux, du costume”].

También para el *Art Journal* de 1855, Madrazo será el retratista español más relevante del momento¹⁶¹⁹ y, de hecho, el único nombre que menciona –eso sí, sin contar a Velázquez y Murillo– de entre los ochenta y cuatro cuadros españoles participantes en la exposición de París de ese año¹⁶²⁰. De hecho, el hermano mayor de los Madrazo recibirá del jurado internacional de Bellas artes –del que formaba parte Valentín Carderera– una primera medalla¹⁶²¹.

De Federico de Madrazo, Gautier ensalzaba “el encanto, la gracia y la elegancia moderna” que hacían de él un artista que “nada tiene que envidiar” a pintores de *high life* como Winterhalter, Édouard Dubufe, Vidal y otros nombres de moda. Sin embargo, ninguna de estas características parecían vincularle con “el armazón robusto, el colorido sólido, la brocha firme y magistral de Velázquez” y es que para Gautier, “Madrazo es tan francés que resulta parisino”, se lo tomase para bien o para mal¹⁶²².

De entre sus obras, Gautier resaltaba el *retrato de la Duquesa de Medinaceli* (fig. 251), precisamente por ser el que, en su opinión, tiene un mayor “carácter español”. Razón que Gautier argumentaba ser debida en parte al “caprichoso traje andaluz que le sienta de maravilla”. Además de este detalle, “la cabeza –de ojos de diamante negro, nariz ligeramente aguileña de fosas nasales rosas, y boca bermeja como una flor de granada– se distingue por una gracia fiera que siente su raza”¹⁶²³. De este modo, al igual que ocurre cuando



Fig. 251, F. de MADRAZO, *Duquesa de Medinaceli*, c. 1854, óleo sobre tabla, 35 x 26 cm. Colección particular. Vid. Montserrat MARTÍ AYXELÁ, “Federico de Madrazo en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 7 (1994), pp. 201-216, figura 4.

¹⁶¹⁹ Lo mismo afirmará Charles Blanc en su crónica artística de París 1867. BLANC, *op. cit.* (nota 1572), p. 499 [Texto original: “On ne peut quitter les expositions espagnole et portugaise sans saluer au passage M. de Madrazo, le plus habile portraitiste de l’Espagne”]. En esa ocasión, se expuso su retrato de la reina Isabel II. *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la Sección española, publicado por la comisión regia de España*, París, Imprenta general de Ch. Lahure, 1867, p. 117.

¹⁶²⁰ “L’Exposition universelle des Beaux-arts’ at Paris”, en *The Art Journal 1855, op. cit.* (nota 604), p. 203 [Texto original: “In portraiture she shows best, and Madrazo is her leading man. His pencil has delicacy and spirit, and his works are highly pleasing”].

¹⁶²¹ Por encima de la “medalla de primera clase”, artistas como Ingres, Delacroix, Decamps, Landseer, Leys, Meissonier o Vernet recibieron “gran medalla de honor”. En cuanto al resto de españoles, el informe indica la asignación de “mención honorífica” a Luis de Madrazo y a Carlos Luis de Ribera. Otros galardonados con primera medalla fueron Corot, Couture, Cabanel, Bonheur, Rousseau, Tidemann, Kaulbach, Winterhalter y, entre los tradicionales pintores de temas españoles, Robert Fleury y C.-R. Leslie. De las medallas de segunda clase, cabe destacar las recibidas por Millais, Bouguereau o Gérôme. Y entre las de tercera, la otorgada al pintor y viajero por España, R. Ansdell. En cuanto a los arquitectos españoles, Francisco Jareño (1818-1892) recibió una mención honorífica en la categoría de “restauraciones y restituciones de monumentos” por su *Campanile* de la catedral de Palermo. *Rapports du jury mixte international...*, *op. cit.* (nota 14), pp. 1373-1376 y 1380.

¹⁶²² GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 231 [Texto original: “Rien ne rappelle chez le brillant artiste la charpente robuste, le coloris solide, la brosse ferme et magistral de Vélasquez, qu’il a cependant sous les yeux ; il est si Français qu’il en est Parisien. –Il peut prendre le mot comme une critique ou comme un éloge”].

¹⁶²³ *Ibidem*.



Fig. 252, F. de MADRAZO, *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*, 1853, óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm. Museo nacional del Prado; y fig. 253 [abajo], F. de MADRAZO, *Agustina de Larrañaga y Olave, nodriza de Su Alteza Real la princesa de Asturias*, 1851. Museo del Romanticismo.



caracteriza a los personajes femeninos de sus novelas, Gautier proporciona una descripción coherente con el paradigma femenino que se viene repitiendo en las artes durante siglos, el del *bello sexo* –y del que podría decirse que él configura en sus relatos una subespecialidad aparte. Un ideal fetichista que estereotipa en función de la nacionalidad de la mujer. En este caso, además de los grandes ojos negros que por definición ha de poseer la española, llama la atención, la comparación de sus rasgos con las flores de la naturaleza autóctona –la granada–, como recurso de intensificación del carácter singular de la atracción femenina, asociando femineidad, feracidad, exuberancia, placer sensorial y exotismo.

Además del *retrato de la duquesa de Medinaceli*, también los de la *duquesa de Alba* o la *condesa de Vilches* (fig. 252), formaban parte de la colección que representaba al “pintor de la alta sociedad” en la sección española. Obras en las que hermosas mujeres de pálidas carnaciones deslumbran por la calidad matérica de sus atavíos: encajes, terciopelos, y sedas relucientes que refulgen en una atmósfera de lujo y suntuosidad. El predominio de la paleta clara no excluía la viveza de un colorido que demostraba según Gautier que “la sangre circula bajo las carnes de sus figuras”¹⁶²⁴.

En este sentido, cabe destacar que la similitud con la escuela francesa comienza mismamente por la elección temática que realiza el artista. Las clases más favorecidas están al corriente de las nuevas tendencias culturales y su alto poder adquisitivo les permite viajar e imitarlas más fácilmente que a otros sectores sociales. Es por esto que su cosmopolitismo contribuye a borrar *la diferencia* y, en consecuencia, hace perder el *color local* que los extranjeros buscan en España –y que ya no encuentran tan fácilmente en los retratos de Madrazo. Resulta evidente al analizar la exposición española en el

París de 1855 que, si ya no por su estilo, son los cuadros en cuya representación se aprecia algún tipo de especificidad nacional, aquellos que más vivamente van a llamar la atención de una crítica desesperada por encontrar una mínima evidencia de exotismo. En lugar de aceptar la diversidad cultural propia de todo colectivo –como aquél al que ellos mismos también pertenecen–, los foráneos consideran la heterogeneidad ajena como una amenaza para sus anhelos; y es que, ante el temor de “quedarse sin lo exótico” –hecho que les obligaría a asumir que el ser humano seguirá siendo siempre el mismo allá donde vayan–, los comentaristas occidentales se esforzarán en descubrir ese rasgo diferenciador que les permita mantener viva su esperanza¹⁶²⁵. Es el caso del *retrato de Agustina de Larrañaga y Olave, nodriza de Su Alteza Real la princesa de Asturias* (fig. 252), en el que Gautier advierte tanto un tipo como un traje puramente nacionales, aunque éste no sea lo suficientemente *popular* para su gusto:

¹⁶²⁴ *Ibíd.*, vol. II, pp. 231-232.

¹⁶²⁵ E. de DIEGO, *Quedarse sin lo exótico*, Lanzarote, César Manrique, 1999.

“Al placer de reproducir un puro tipo español, ha sumado el de pintar un traje pintoresco y nacional. Al cuerpo de terciopelo verde adornado de azabache, a la falda rosa ornamentada con múltiples volantes de encaje negro, tal vez hubiéramos preferido el traje ordinario de las pasiegas, camisa de terciopelo negro, falda escarlata bordeada por una cinta de oro, gasilla enrollada alrededor de la cabeza. Sin embargo, para ser más ceremonial, éste no resulta menos bello”¹⁶²⁶.

Por tanto, en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de París de 1855, Federico de Madrazo se distingue ante todo como retratista y, muy concretamente, como retratista de la belleza femenina, para la que, según Gautier, tenía un sexto sentido del que, sin embargo, carece cuando se trata de retratar a las personas de su mismo sexo. “Madrazo posee el don bastante raro de comprender y de saber plasmar la belleza femenina moderna”, dirá el escritor de Tarbes, algo que no consigue en sus retratos de hombres, “a pesar de una buena factura”¹⁶²⁷. También Edmond About señalaba que algunos de sus retratos bien parecerían efigies de “medalla desgastada por el roce”, aunque aclara que esta condición se da especialmente en el caso de los hombres. No tanto con respecto a las imágenes de los rostros femeninos que, como el de la condesa de Vilches, son “sonrientes y seductores”, o el de la nodriza, por la que el Sganarelle de Molière resucitaría para poder tomarle el pulso¹⁶²⁸. About equipara a Madrazo con Dubufe y sin pretender al estilo de Ingres ni al hermoso colorido de O’Connell, “busca la gracia y la encuentra”. Concluye About que aunque su pintura no carece de cierta delicadeza afectada, tiene “algo de tierna y fresca”¹⁶²⁹.

Sea como fuere, no deja de sorprender que en el por entonces *centro* de la cultura occidental, a pesar de la citada *modernidad* que proyectan los lienzos de Madrazo, se continúe alimentando la imagen de una España tradicional aislada de cualquier tendencia *civilizadora*, ya sea buscando cualquier indicio de su existencia –aunque sólo sea en el físico o vestimenta de la modelo– o acusando de *imitadores* a los pintores españoles que no proporcionen los temas que París espera encontrar en ellos. Está claro que el exotismo está condenado a mostrarse siempre como tal o, en caso contrario, a ser un burdo remedo; mientras que el ser *moderno* se reserva para una cierta sociedad que se arroga el *progreso* como razón de ser, elemento diferenciador y garante de su supuesta superioridad.

En cualquier caso, más de veinte años después, la Exposición Universal de París de 1878 supondrá la consagración de la familia de los Madrazo en un doble sentido; en primer lugar, mediante el reconocimiento público de Federico de Madrazo, a quien se otorga un *Rappel* de medalla de primera clase (por haberla ya merecido en 1855)¹⁶³⁰; y, por otra parte, a través del

¹⁶²⁶ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 231.

¹⁶²⁷ *Ibidem*.

¹⁶²⁸ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 63 [Texto original: “On reprochera à cette peinture la mollesse et je ne sais quoi d’effacé qui rappelle l’aspect d’une médaille usée par le frottement (...) Ah! madame la nourrice! Sganarelle ressusciterait tout vif pour le plaisir de tâter le pouls de votre royale nourricerie”].

¹⁶²⁹ *Ibidem*. About alude al pintor francés Edouard Louis Dubufe (1819-1883) y a la pintora y grabadora alemana Frédérique Émilie Auguste O’Connell (1823-1877). Los Goncourt, sin citar nombres, se limitan a decir que España “corre tras Dubufe”. E. y J. de GONCOURT, *Études d’art. Le salon de 1852. La peinture à l’Exposition de 1855*, Paris, Flammarion, s. d., p. 181.

¹⁶³⁰ Esta categoría distintiva tiene su origen en la petición que Tullo Massarani, presidente del Jurado internacional de la sección de Bellas Artes, había elevado a la Comisaría General con la finalidad de



relevo generacional que encumbra a su hijo Raimundo a lo más alto del panorama pictórico internacional, siendo merecedor de una primera medalla y despertando el interés de la crítica internacional, lo que incidirá en la proyección de la marca nacional *España*¹⁶³¹.

Así, en la recopilación de obras maestras de la Exposición Universal de 1878 que él mismo dirige, el escritor Émile Bergerat (1845-1923) califica a Raimundo de Madrazo de nueva personalidad artística en el mundo del arte moderno, cuya “fuerza”, “variedad” y “originalidad” le convierten en uno de los mejores pintores de su tiempo y capaz de resistir la comparación con los “maestros ilustres de todas las épocas y de todos los países”¹⁶³². En resumidas cuentas, Bergerat define a Madrazo como “un soñador del tono”, que “vive en el sueño encantado del color de las cosas”, a la que se une su gran conocimiento del Arte –el cual, evidentemente, le venía de familia, pero que, por otra parte, no suponía ningún menoscabo de su temperamento naturalista. Para Bergerat, el certamen parisino de 1878, revelaba la condición de Madrazo como cabeza visible de la escuela española, hasta entonces mantenida en un segundo plano por el recuerdo de Fortuny¹⁶³³. Sin embargo, mientras éste



era cosmopolita –un tercio italiano, otro tanto francés y el resto español–, “Raimundo de Madrazo me parece un heredero directo y sin aleación de los maestros de su raza, los Ribera y los Goya”; pero no por su asimilación, sino que su carácter reside en que “el sol de España habita en su colorido ardiente”. Es más, según Bergerat, “Él pinta de raza, es el único español de los pintores españoles” y el encanto y viveza de sus obras están marcados por “esta acentuación característica que

conseguir un aumento del número de recompensas para los participantes en dicha sección. El 28 de junio de 1878, el Ministro de Agricultura y Comercio, Pierre-Edmond Teisserenc de Bort (1814-1892) confirmó a Massarani la aceptación de su propuesta y la cantidad exacta de premios a distribuir entre los expositores de Bellas Artes. No sólo se incrementaba el número de recompensas, sino que se aprobaba la concesión de “rappels de médaille dans le premier ordre de récompense et dans celui des premières médailles”, para aquellos artistas que habiéndola ya recibido en exposiciones anteriores, fueran de nuevo merecedores del mismo reconocimiento. MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 296.

¹⁶³¹ Ministère de l’Agriculture et du Commerce, *Catalogue Officiel, liste de récompenses: Exposition Universelle Internationale de 1878, à Paris*, París, Imprimerie nationale, 1878, p. 3 y ss.

¹⁶³² Los entrecomillados atribuidos a Bergerat están tomados de E. BERGERAT, “Art Contemporain, Section espagnole, Raimond de Madrazo”, en BERGERAT (dir.), *op. cit.* (nota 289), vol. I, pp. 43-47.

¹⁶³³ En 1878, Madrazo será considerado uno de los mejores pintores españoles vivos. LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 187; GAUTIER, DESPREZ, *op. cit.* (nota 1599), p. 66. Y será relacionado constantemente con Fortuny. LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 481; GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 209 [Texto original: “Comme Fortuny encore, M. Raimundo de Madrazo cherche l’éclat de la couleur et le triomphe du rayon, mais dans des données bien particulières et individuelles”]. Ellos y Martín Rico, formarán lo que Massarani denominó “triumvirato” de artistas españoles. MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 265. Los tres dominarán el género en la sección española y se corresponderán con el papel que juega Pradilla en la historia. LAMARRE, LOUIS-LANDE, *vid. supra*, p. 180.

se encuentra en la pintura como en la lengua hispano-árabe”.



Así, de entre las obras expuestas en la exposición, Raimundo de Madrazo destacará por sus “graciosos retratos”, tal y como los calificaba De Amicis¹⁶³⁴. De ellos, se destacaba la capacidad de Madrazo para representar las calidades de los tejidos así como la elegancia y naturalidad de las poses, aunque se criticaba su falta de corrección en el dibujo¹⁶³⁵. Su estilo enérgico acentuaba la expresividad de los tipos representados y, a diferencia de Federico de Madrazo, se decía de él que no embellecía poéticamente las figuras¹⁶³⁶. Uno de los retratos más alabados, “el más notable”¹⁶³⁷, será el del actor *Coquelin* (1841-1909) en el papel de *Mascarille*¹⁶³⁸ (fig. 254). Bergerat afirmaba que no había cabeza más expresiva que la de este actor en el que se revelaba una pincelada justa, aplicada ampliamente y con seguridad, como el escritor que siempre encuentra el término exacto.

Otro de los cuadros más destacados de Raimundo de Madrazo en la Exposición Universal de París de 1878 fue la *Salida del baile de máscaras*, muy elogiada por la crítica, por su vivacidad, animación y la consecución de una atmósfera vibrante¹⁶³⁹. Como señalaba Boutelou, Madrazo unía a su agudo sentido de la observación, un



profundo sentimiento del color, consiguiendo plasmar una lectura propia de la realidad que atraía irremediabilmente la mirada del público¹⁶⁴⁰. Además, *La sortie de bal* fue reproducida mediante la técnica del fotograbado en la obra dirigida por Émile Bergerat (fig. 255), que también ilustró su artículo dedicado a Madrazo con una serie de dibujos realizados por el propio artista (figs. 256, 257, 258, 259).

En definitiva, el estilo de Madrazo, su síntesis entre tradición familiar y la nueva tendencia inaugurada por la pintura de Fortuny, su exquisitez, vivacidad y colorido, vienen resumidas en la crítica que publicó el periódico semanal *L'Art* en 1878, y que recoge *La*



[Página anterior], fig. 254, *Coquelin en Mascarille*, after Madrazo [arriba], en J. B. MATTHEWS, *The theatres of Paris*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1880, p. 145; fig. 255, R. de MADRAZO, *La sortie de bal* (photogravure) [abajo izqda.]; y fig. 256 Dessin de maître. Etude pour le tableau *Essai du masque* [abajo dcha.]; figs. 257, 258, 259 [en esta página], R. de MADRAZO, Dessin de maître. Etude pour le panneau décoratif *l'Hiver*. . . [sobre estas líneas]; Dessin de maître. Etude pour le tableau *Bal masqué*; Dessin de maître. Etude pour le tableau *Bal masqué*; todos en Émile Bergerat (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1878, vol. I, pp. 43-46 y apéndice.

¹⁶³⁴ De AMICIS, *op. cit.* (nota 522), p. 135.

¹⁶³⁵ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 187.

¹⁶³⁶ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1562), 8 de junio, p. 367.

¹⁶³⁷ *Ibidem*.

¹⁶³⁸ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 270.

¹⁶³⁹ LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 481; GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 210 [Texto original: “Tout ce monde s'agite, vit et baigne dans cette atmosphère grise des matinées d'hiver, peut-être un peu bien claire pour l'heure et la saison, car le gaz municipal brûle encore dans ses lanternes (...)”].

¹⁶⁴⁰ BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), p. 54.

Ilustración Española y Americana con motivo de la publicación en su portada de los grabados de los retratos de Raimundo de Madrazo y Martín Rico, también premiado en el certamen:

“Los cuadros de Raimundo de Madrazo han tenido un éxito magnífico, por su originalidad y brillo, y por su frescura extraordinaria... Su *Pierrette* y su *Portrait de M. Coquelin ainé* (en el papel de Aníbal, de *L'Aventurière*) son sin duda alguna dos obras maestras. Estos cuadros nos muestran al artista como prestando oído atento al rumor que levanta la fama de Fortuny, y esforzándose en conciliar las coqueterías y el *tapage* de la pintura á la moda con la enseñanza artística que recibieron de sus padres y con las mismas aspiraciones”¹⁶⁴¹.

Evidentemente, el arte de Madrazo proyectaba una imagen de España más cosmopolita, con buena parte de sus temas inspirados directamente en la vida social parisina –que, al igual que en el caso de su padre, bien podrían ser tachados de *imitación*–, pero también con referencias a la tradicional imagen de *lo español* basada en majas, gitanas, guitarras y bailes populares¹⁶⁴². Sin embargo, llama la atención que Émile Bergerat hable de él como el más *español* de entre los pintores hispanos contemporáneos y, en esta ocasión, la hispanidad se asocie principalmente con el colorido –en el que va implícita una de las cualidades físicas que estereotipan el paisaje y la climatología española: la luminosidad que enciende las tonalidades de la naturaleza– antes que con la elección temática y el carácter de los detalles elegidos para la representación.

Raimundo de Madrazo seguirá despertando la atención de público y crítica hasta la Exposición Universal de París de 1900, donde expuso cuatro retratos, una *Figura de tamaño natural*, y *Varias figuras* –tal y como aparecen registrados los títulos de sus obras en el catálogo¹⁶⁴³. Sin embargo, por aquel entonces ya no formaría parte de ningún triunvirato artístico hispano, el cual quedaba en manos de la terna formada por Sorolla, José Pinazo (1879-1933) y Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), destacando también otros nombres como los de Santiago Rusiñol (1861-1931), Ramón Casas (1866-1932) o Jaime Morera (1854-1927) –siempre al margen de los ausentes Ignacio Zuloaga o Anglada Camarasa (1871-1959). Precisamente, la crítica se dividirá entre quienes elogiaban el arte preciosista de Raimundo de Madrazo y quienes, oponiéndolo al arte del guipuzcoano –en quien sí se encontraba una *auténtica* especificidad nacional–, no verían en él más que el decorativismo ornamental propio de “una tapadera de caja de bombones”¹⁶⁴⁴.

¹⁶⁴¹ “L'école espagnole”, en *L'Art*, nº 196, p. 207; citado en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), nº XLI, 8 de noviembre, p. 263.

¹⁶⁴² MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 270 [Texto original: “(...) sa peinture coule comme un fleuve de lait et de roses, s'épanchant en toute sorte de sujets gracieux: *sorties de bal* au point de jour, séduisantes *pierrettes*, jolies *quittarrere* au pied élégamment cambré, à la taille de guêpe, reines de la *jota* et du *fandango*, donnant au spectateur le vertige, *señoritas* au sang bleu le plus pur”]. Sus “admirables (...), *La Maja tocando la guitarra*, *La Gitana*, *Una cabeza de mujer*, y tres cuadritos representando escenas andaluzas en el Alcázar y patio de Sevilla”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1562), p. 367.

¹⁶⁴³ Exposition universelle de 1900, *Catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900*, París, Ludovic Baschet, Lemercier, p. 290; *Pel & Ploma*, periódico quincenal, edición castellana, nº 2, 15 de junio de 1900, p. 2.

¹⁶⁴⁴ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), p. 39 [Texto original: “*Les fadeurs* of Madrazo, worthy of ornamenting the tops of bonbon boxes”]. Hablando de nuevos nombres, en París 1900 se expuso el lienzo de Pablo Picasso (1881-1973), *Últimos momentos*. *Pel & Ploma*, nº 3, p. 2.

3.2.4. España y la pintura religiosa.

Según Théophile Gautier, desde Goya en adelante, pintores como José Aparicio Inglada (1770-1838) o José de Madrazo (1781-1859) no habían hecho sino “copiar” a David hasta el punto de que –Gautier sigue insistiendo– “sin el escudo de leones y torres”, se confundiría fácilmente a los pintores españoles con los de Francia. Los Pirineos habían desaparecido y “lo que es un bien en política, es una desgracia en arte”, añadía el escritor romántico sentenciando que “nos hubiera gustado que los pintores de Madrid y Sevilla se acordaran más de sus ilustres antepasados”. En cualquier caso, para Gautier no había mal que por bien no viniese, siempre que la *imitación* redundara en beneficio del prestigio francés. En el fondo, la originalidad no se puede exigir, sino que “resulta de un temperamento especial y de un concurso de circunstancias que no se renuevan más: estamos en el siglo XIX y no en el XVI y Francia debe sentirse gloriosa de preocupar a artistas que aún se llaman Murillo y Ribera”¹⁶⁴⁵.

Sea como fuere, lo que importa en este momento es que, a juicio de Théophile Gautier, el antiguo aislamiento de la pintura española habría propiciado a los artistas hispanos una singularidad característica que él mismo había podido comprobar durante su “triple viaje” a España: “originalidad profunda del arte español” que residía en el hecho de ser “el único tal vez verdaderamente católico, romántico y que no debe nada a la antigüedad”¹⁶⁴⁶.

Esta supuesta desvinculación del mundo antiguo apuntaba hacia un ardoroso sentimiento católico como elemento clave de la idiosincrasia artística hispana. Como se ha insistido en otras muchas ocasiones a lo largo del presente texto, no se pretende negar el condicionamiento religioso experimentado por el arte –y la sociedad en general– en el área cultural española, pero afirmar que, por ejemplo, la pintura velazqueña se mantuvo ajena al clasicismo, constituiría un error similar. Además ¿únicamente los artistas españoles del barroco habían conseguido plasmar en sus obras la intensidad del sentimiento católico? El caso es que, ya fuera por no haber viajado fuera de España, como Murillo; o por haberlo hecho, como Velázquez –que aunque se hubiera desplazado en dos ocasiones a Roma, no por ello dejaba de ser “el pintor caballeresco de la grandeza”¹⁶⁴⁷–, según Gautier, los pintores hispanos se caracterizaron por ser “exclusivamente españoles”. Pero ¿qué es ser *exclusivamente español*?

Una pista nos la podría proporcionar Zurbarán, cuyo arte “no podía existir más que en el país de la Inquisición”¹⁶⁴⁸. Esta institución constituiría una destacada evidencia de la conexión entre

¹⁶⁴⁵ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, pp. 230-231. Se refiere a Carlos Luis de Ribera (1815-1891), que presentó en la Exposición Universal de París de 1855, *Origen del apellido de los Girones*, y a Benito Soriano Murillo (1827-1891), autor de los *Pastores de Virgilio*. Ninguno de los dos podía resistir la comparación a la que aludía su ilustre apellido. *Ibidem*, p. 235 [Texto original: “Ils portent là des noms bien lourds et qui écraseraient des talents plus robustes”]. Según Ossorio y Bernard, el lienzo de Murillo figuró en la exposición de la Academia de San Fernando de 1851 y “representa á Virgilio tocando el silfo pastoril y á la ninfa Amarillis, ambos á dos sentados en el campo enseñando a las selvas que repiten con el eco el nombre de Amarillis [*sic*]”. OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. II, p. 228.

¹⁶⁴⁶ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 229.

¹⁶⁴⁷ *Ibidem*, vol. II, p. 230.

¹⁶⁴⁸ *Ibidem* [Texto original: “Zurbaran, avec ses moines cadavéreux, la tête engloutie para la cagoule et le corps drapé d’un froc pâle comme un suaire, ne pouvait exister qu’au pays de l’Inquisition; et



Fig. 260, F. de MADRAZO, *Las santas mujeres en el sepulcro de Jesús*. Palacio de Oriente. Imagen: celuloide, 35 mm. Universidad de Sevilla; y fig. 261 [dcha.], L. de MADRAZO, *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma*, 1852, óleo sobre lienzo, 302'6 x 253'5 cm. Museo nacional del Prado.

arte español y catolicismo que, más allá de lo que de innegable tiene en sí misma, parecería imbuida de la ensoñación romántica de la época en su ávida búsqueda de nuevos estímulos. Y he aquí la complejidad de la disección que implica el llegar hasta el fondo de la génesis de los imaginarios con la finalidad de hallar los presupuestos en los que se sustentan las identidades ¿Cómo profundizar hasta esos límites imprecisos en que se amalgama el hecho histórico y su interpretación estereotipada, a menudo distorsionada por la apetencia de fantasía, sin, a su vez, desfigurar la significación real de ciertos fenómenos de existencia efectiva?¹⁶⁴⁹.

Lo cierto es que el estereotipo del fanatismo católico va a marcar inexorablemente la producción artística española a ojos de la crítica foránea, a pesar de que España no fuese ni el único, ni el país que más obras de temática religiosa presentase a los concursos internacionales decimonónicos. De hecho, ya en la Exposición Universal de París de 1855, Théophile Gautier negaba que este género de pintura estuviese en decadencia e, incluso, justificaba su aparente menor presencia en la sección francesa del certamen parisino alegando que su tipología hacía que la mayor parte de las obras se estuviesen llevando a cabo sobre los muros de las iglesias¹⁶⁵⁰.

De entre los cada vez menos lienzos españoles de este género expuestos en las exposiciones universales del siglo XIX, algunos merecieron cierta atención por parte de los comentaristas extranjeros, como el lienzo *Santas mujeres en el sepulcro de Jesús* (fig. 260) que Federico de Madrazo exhibió en 1855. Para Gautier, a pesar de reconocer su mérito y una cierta gracia melancólica en la palidez de los rostros, el aspecto general era débil, a causa especialmente del color gris y triste propio de la “sobriedad plácida que una escena de santidad exigía”¹⁶⁵¹.



Además de Federico, también su hermano Luis de Madrazo (1825-1897) participó en la Exposición Universal de París de 1855 con el *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma* (fig. 261). Para Gautier, el principal defecto de la obra era su falta de originalidad. Se trataba de un tema reproducido con frecuencia durante aquel año aunque, en el caso de Luis de Madrazo, la obra poseía una “composición sabia, bien entendida, bastante bien dibujada y de un color suficiente”, cualidades que venían a contrarrestar en parte

quoique la vue de quelques tableaux du Caravage ait déterminé sa vocation d'artiste, il demeure exclusivement Espagnol”].

¹⁶⁴⁹ Recuérdense las quejas de Pardo Bazán sobre Víctor Hugo, y que la Inquisición no existió únicamente en España, aunque Voltaire asegurase que aquí adquirió su sello particular de barbarie. *Vid.* notas 944 y 940, respectivamente.

¹⁶⁵⁰ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 241.

¹⁶⁵¹ *Ibidem*, vol. II, pp. 232-233.

la anterior carencia. En el fondo –se preguntaba Gautier –“¿Quién es original? Apenas dos o tres hombres en un siglo. A falta de genio, ya es mucho tener talento”¹⁶⁵².

También Edmond About destacará el cuadro de Luis de Madrazo entre las obras más importantes de la sección española –y en este caso es significativo porque About únicamente se ocupa de Ribera, los dos Madrazo y Lucas. En su opinión, la escena del enterramiento de la santa presidido por el papa Urbano I se caracteriza por la sencillez de la composición, el cuidado en el dibujo y un color razonable, hasta el punto de que “el señor Luis Madrazo promete a su padre un digno sucesor y un digno rival a su hermano”¹⁶⁵³. A los dos cuadros religiosos de los Madrazo, Claudius Lavergne (1814-1887), añade los de Joaquín Espalter (1809-1880), en concreto la *Santa Ana instruyendo a la Virgen*. Tanto en Federico de Madrazo como en Espalter, Lavergne reconoce la influencia italiana que escapa “a las influencias locales elevándose por encima de ese género vulgar que se intenta ennoblecer decorándolo con el título de nacional”¹⁶⁵⁴.



Fig. 262, G. HERNÁNDEZ AMORES, *Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso*, 1862, óleo sobre lienzo, 244x390 cm. Museo nacional del Prado; y fig. 263 [izqda.], “D. Valdivieso -93- El descendimiento (Museo de Arte Moderno) [material gráfico] / [Archivo Moreno]”, negativo fotográfico: negativos vidrio, 24x30 cm., Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, MORENO-02069_C. [original: D. VALDIVIESO, *El Descendimiento*, 1864, óleo sobre lienzo, 254x343 cm., Museo nacional del Prado].



Más adelante, en la Exposición Universal de Viena de 1873 la presencia de la pintura religiosa española suscitará cierta polémica, tal y como se puede apreciar a partir de las contrastadas opiniones que la crítica internacional y española versan al respecto. Si por una parte Francis David Millet había ninguneado a la sección hispana por presentar –además de pinturas de historia– cuadros de tema religioso “del peor convencionalismo”¹⁶⁵⁵, también el crítico Ernst

Lehmann descalificaba a la pintura española afirmando que –según transcribe Erosecá en *La Ilustración española y americana*:

“No es necesario decir que la mayoría de los pintores españoles nos presenta escenas de la Historia sagrada: de la profana traen muy pocas, y los tipos que aparecen en la *Muerte de Villamediana*, de Castellanos, por ejemplo, no son españoles”¹⁶⁵⁶.

En definitiva, mucha religión y poco *color local*. Sin embargo, cabe pensar que tal vez el comentario de Lehmann estuviera condicionado por la visión estereotipada de la España romántica existente en el extranjero, sobre todo teniendo en cuenta la respuesta del propio

¹⁶⁵² *Ibidem*, vol. II, p. 233.

¹⁶⁵³ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), pp. 63-64.

¹⁶⁵⁴ C. LAVERGNE, *Exposition universelle de 1855: Beaux-arts; compte-rendu extrait du journal l'Univers*. Paris, Bailly, 1855, p. 53.

¹⁶⁵⁵ MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 171.

¹⁶⁵⁶ EROSECA, *op. cit.* (nota 1359), 24 de noviembre, p. 711. LEHMANN, *op. cit.* (nota 1585).

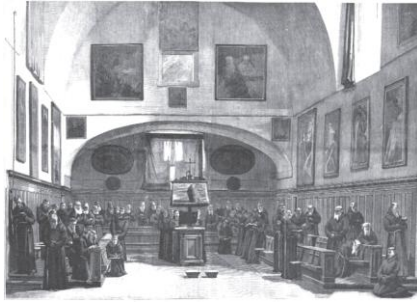


Fig. 264, “Capuchinos en el coro cantando vísperas. Cuadro de Navarrete”, en *La Ilustración española y americana*, año XLII (1898), n° XII, 30 de marzo, p. 189; y fig. 265 [dcha.], B. MERCADÉ, *Traslación de San Francisco de Asís*, 1866, óleo sobre lienzo, 306 x 446. Museo nacional del Prado.

Eroseca en el citado artículo: “Con decir que de 80 cuadros que componen la galería de España pertenecen á la Historia sagrada tres, basta y sobra [sic]”. Y, en la misma línea, según Tubino:

“Nuestra pintura, por lo menos desde hace tres lustros, sin renegar de sus tradiciones técnicas, de lo que como sentimiento la distingue, ha conseguido emanciparse de la tutela en que se la tenía, y abandonar las fórmulas baldías de la pintura litúrgica, mitológica, ó emblemática, para corresponder con mayor éxito y deseo á, los fines presentes de la estética [sic]”¹⁶⁵⁷.

Ciertamente, de acuerdo con el catálogo oficial de España, la pintura española expuesta en Viena en 1873 no presentaba un gran número de cuadros al óleo de este género, salvo la *Sagrada familia* de José Othón; el *Viaje de la Virgen a Éfeso* (fig. 262), de Germán Hernández (1823-1894); y el *Descendimiento de la cruz* (fig. 263), de Domingo Valdivieso (1830-1972). Podrían añadirse las obras de Ricardo Navarrete (1834-1909), *Capuchinos cantando las vísperas en el coro* (fig. 264); y Benito Mercadé (1821-1897), *Muerte de San Francisco de Asís* (fig. 265). Ahora bien, es verdad que había otra serie de proyectos de arquitectura, obras de escultura, cuadros de historia o anécdota religiosa, y vistas de monumentos religiosos que el espíritu romántico de la *civilización* – condicionado por el prejuicio de lo exótico– tal vez, podría haber considerado afines, tomándolos como excusa para idealizar a partir de su contemplación una España fervientemente católica¹⁶⁵⁸.



Así mismo, Maurice Cottier reseñaba el cuadro de Enrique Mérida y Alinari (1838-1892)¹⁶⁵⁹, *Messe de relevailles en Espagne* (fig. 266)¹⁶⁶⁰, presente en la sección francesa de dicha Exposición Universal de Viena. El lienzo representaba la bendición de la madre que había dado a luz, ceremonia que tradicionalmente se celebraba cuarenta días después del nacimiento siguiendo el ejemplo de la purificación de la virgen y la presentación de Jesús en el templo, tal y como se recoge en Lucas II, 22-24; por su temática, la obra contribuiría a reforzar la imagen estereotipada de la España católica, aunque ésta no era una costumbre exclusiva del país. Por

¹⁶⁵⁷ NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 497-498.

¹⁶⁵⁸ Además de los citados, se trataría de los siguientes, de los que, por lo general, no sería raro encontrar otros similares en la mayoría del resto de delegaciones extranjeras: Academia de Bellas Artes de Sevilla, un *Cuadro al óleo representando el convento de San Pablo de Sevilla*; Francisco de Paula del Villar, *Maqueta de un altar mayor*; José Galofre, *Proyecto de restauración de la fachada de la catedral de Barcelona*; Agapito Vallmitjana, *Cristo en el sepulcro*; Miguel Jadraque, *Presentación de Cisneros a Isabel la católica*; Pablo Gonzalvo, *Claustro de San Juan de los Reyes de Toledo*, e *Interior de la capilla y tumbas de los Reyes Católicos en Granada*; Genaro Olavide, *Interior de una sacristía*. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 151-153.

¹⁶⁵⁹ OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. II, p. 43.

¹⁶⁶⁰ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 30.

otra parte, aunque Cottier no muestra especial interés por la sección española de arquitectura¹⁶⁶¹, sí que llama la atención sobre el proyecto de Universidad de Barcelona de Elies Rogent, único expositor español al que reseña en su crónica y que fue premiado con medalla¹⁶⁶². Su estilo arcaizante, en cuanto *revival* románico y dada la vinculación de los estilos neomedievales con el cristianismo, podría ayudar al refuerzo de la idea de una España medieval católica en el imaginario europeo, aunque esta tendencia no era distintiva ni mucho menos de la arquitectura hispana. A este respecto, también se publica en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré* un grabado del modelo de fachada goticista para mausoleo (fig. 267), expuesto por Bernabé de Garamendi (1833-1898)¹⁶⁶³. Por la misma razón, si bien el estilo era apropiado para una capilla funeraria, tampoco tenía por qué ser asociado exclusivamente con España. Precisamente, tanto este modelo como el anterior proyecto ponían de relieve lo mucho que la tradición cultural española compartía con el resto de Europa.



Fig. 266, E. MÉLIDA y ALINARI, *Messe de relevailles en Espagne*, 1872, 0,32 x 0,73 m., Musée Bonnat, Bayonne, Francia; y fig. 267 [izqda.], "Section espagnole à l'Exposition de Vienne. Façade d'un mausolée exécuté en plâtre par D. Barnabe de Garamendi", en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 31, 11 de octubre de 1873, p. 492.



Dentro de la disparidad de opiniones que las fuentes foráneas manifestaron acerca de la pintura española en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 –para *The Herald Guide Book...*, las pinturas españolas “no son muy alentadoras”, mientras que para James D. McCabe, la colección era pequeña pero contenía algunos buenos cuadros–, ambas coincidían en destacar el *Entierro de San Lorenzo* (fig. 268) de Alejo Vera y Estaca como la obra más conseguida –por su sentimiento religioso y porque “no desentona” entre los antiguos maestros, según una y otra fuente, respectivamente¹⁶⁶⁴. Ese sentimiento se ensalzaba especialmente en la crítica de un “americano” que Escobar transcribe en sus “Cartas de Filadelfia”:



Fig. 268, A. VERA y ESTACA, *Entierro de san Lorenzo*, 1862, óleo sobre lienzo, 233 x 224 cm. Museo nacional del Prado (en dep. en el Ayuntamiento de Huesca).

“Vemos el pesar aliviado por la religion; y si alguna vez ha existido un cuadro que respire por todas partes la tristeza por la pérdida de un amigo querido, mitigada por la consoladora idea de la resurreccion, sin duda es éste. En cada una de las facciones representadas en el lienzo está impresa la paz que legó Cristo á los que en Él creyeran; contemplar esta

¹⁶⁶¹ Tampoco menciona el pabellón español. *Ibidem*, pp. 14-15.

¹⁶⁶² *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 206; COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 14. En la misma sección se exponía la maqueta de la Galería Victor Manuel II, de Giuseppe Mengoni y de la que se decía que su interior podía contener a varias personas. *Ibidem*.

¹⁶⁶³ *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 31, 11 de octubre de 1873, p. 492. Cfr. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 151. M. PALIZA, *Bernabé de Garamendi, un escultor bilbaíno, 1833-1898*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.

¹⁶⁶⁴ *The Herald Guide Book...*, *op. cit.* (nota 134), p. 10; McCABE, *op. cit.* (nota 179), p. 537.



Fig. 269, A. MUÑOZ DEGRAIN, *La oración*, óleo sobre lienzo, 94 x 145 cm. Museo nacional del Prado; y fig. 270 [dcha.], L. de MORALES, *Ecce Homo*, en *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition*, Vol. I: Fine Art, Filadelfia, Gebbie & Barrie, s. d., pp. 31-32.

pintura es reconocer hasta la evidencia y fuera de toda duda que aquel profundo sentimiento religioso que inspiraba al gran pintor de España existe aún palpitante en el corazón de sus afamados artistas de hoy. No han vendido su alma a los progresos materialistas, y por lo tanto pueden aún deleitar y conmover al mundo con cuadros impregnados de las santas ideas del cristianismo [*sic*]¹⁶⁶⁵.

En cualquier caso, en un volumen especializado como *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition*, Edward Strahan –que centra principalmente su atención en el arte estadounidense, como propio del país anfitrión, así como en el británico, francés, alemán e italiano (especialmente por cuanto respecta a la escultura en este último caso) – destaca entre las pinturas de este género de la colección española –que en conjunto considera “de lo más insatisfactorio”– obras como la ya mencionada de Vera, además de la *Traslación...*, de Mercadé y *La oración* de Muñoz Degrain (fig. 269)¹⁶⁶⁶. En realidad, Strahan dedicó buena parte del espacio que concedió a España en su obra a analizar el arte del pasado, enfatizando su carácter religioso e, incluso, reproduciendo un *Ecce Homo* (fig. 270) de Luis de Morales (c. 1510-1586). La presencia del cuadro de “El Divino” en un volumen de obras maestras de la exposición no debe parecer nada extraño, pues como se ha señalado, la colección española del Memorial Hall abarcaba los trabajos de las escuelas del pasado: además de Morales, otros maestros como Alonso Cano (1601-1667), Murillo¹⁶⁶⁷, Velázquez y Luca Giordano (1634-1705) también figuraron en la muestra, a pesar de las críticas que este hecho suscitó, ya que, debido a la ausencia de buena parte de los pintores modernos, se tendría la sensación de que “la España artista” no estaba en Filadelfia¹⁶⁶⁸, el



¹⁶⁶⁵ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1592), 8 de septiembre, p. 142.

¹⁶⁶⁶ *The Masterpieces...*, *op. cit.* (nota 184), vol. I, p. 540. De estas mismas dice Cortázar – transcribiendo la crónica de un norteamericano–: “Es también un cuadro de los mejores *El entierro de San Lorenzo*, de Vera, pintura de débil colorido, pero de excelente dibujo y composición. *El tránsito de San Francisco de Asís*, por Mercadé, es también de débil color, pero digno de estudio por su superior dibujo y la expresión de las figuras. Otro cuadro, casi monocromo, y que a primera vista es imposible de apreciar, pero que está pintado con gran conocimiento, es *La Oración*, de Muñoz Degraín; representa un grupo de monjas arrodilladas alumbradas por detrás con la luna, mientras que las caras se destacan merced a un efecto de luz artificial; sólo cuando la vista se ha acostumbrado al tono de luz que tiene el cuadro es cuando éste aparece con todo su verdadero mérito”. CORTÁZAR, *op. cit.* (nota 92), p. 344.

¹⁶⁶⁷ *What Ben Beverly Saw at the Great Exposition...*, *op. cit.* (nota 179), p. 276-277 [Texto original: “The most remarkable is ‘Christ’, painted by Murillo, and is the scene of the crucifixion. Christ is hanging on the cross, thick darkness about him, the body white and ghastly in the gloom, the hair matted, the crown of thorns pressed down on the bleeding brow, the face in the shadow altogether, a wonderfully vivid and impressive picture”].

¹⁶⁶⁸ “¿Qué ha hecho España en ese arte que dicen murió entre nosotros con la última pincelada de Murillo?”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1592), 8 de septiembre, p. 142.

movimiento artístico español se encontraba paralizado y el público podría creer que “nuestra soberana entidad pictórica era en sustancia la de un aprendiz”¹⁶⁶⁹.

Sea como fuere, la comparación de los clásicos con lienzos como los de Vera, Mercadé o Muñoz Degrain –que de alguna manera podían contribuir a la proyección de la imagen de una España contemporánea acendradamente católica–, no sirvió sino para poner en evidencia que el “alto arte religioso está muerto”¹⁶⁷⁰.



Fig. 271, E. SIMONET, *Flevit super illam*, en W. WALTON, *Art and Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893, vol. II, p. 80; y 272 [izqda.], A. RIQUER E INGLADA, *The Divine Sheperdess*, en C. M. KURTZ (ed.), *Official Illustrations (Three Hundred and Thirty-Six Engravings) from the Art Gallery of the World's Columbia Exposition*, Filadelfia, George Barrie, s. d., p. 244.

Efectivamente, que la pintura religiosa española contaba con una escasa presencia en los certámenes internacionales –o, al menos, no mayor que en otros departamentos nacionales como para justificar la visión estereotipada que de *lo español* se fomentaba en el extranjero–, lo pone de manifiesto la siguiente afirmación de William Walton a propósito de la sección artística hispana en la Exposición Universal de Chicago de 1893: –“para un país tan católico el número de trabajos dedicados a las leyendas de la Iglesia es llamativamente pequeño”, decía¹⁶⁷¹. Aun



así, sí que se podrían citar dos títulos notables, como la obra de Enrique Simonet (1866-1927), *Flevit super illam –Lloró por ella–* (fig. 271), en la que se narra el momento en que Cristo profetiza la destrucción del templo de Jerusalén –tildada de “fría” y “académica” por Walton, aunque “redimida” por la luz del crepúsculo¹⁶⁷²–; y, en segundo lugar, la *Divina Pastora* (fig. 272) de Alejandro Riquer e Inglada (1856-1920), que representa a la Virgen orando arrollada ante el rebaño; figura “bonita” y “graciosa”, pero de la que Walton aseguraba haber visto muchas otras similares¹⁶⁷³.

Por otra parte, la imagen de la España católica que *Pena de Azotes* (fig. 273), cuadro de Francisco Galofre Oller (1865-1942), proyectó en Chicago 1893 no fue en verdad muy halagüena. William Walton calificaba de “desagradable” la costumbre *seicentescas* de flagelar públicamente a los adúlteros como advertencia para el resto de la población, en este caso a lo largo de la calle de la Boria de Barcelona durante el reinado de Felipe IV. En comparación con el cuadro del mismo tema de Jules Garnier, Walton consideraba que Galofre había sido más contenido pero menos eficaz, especialmente, proporcionando menos variedad, anecdotismo y

¹⁶⁶⁹ ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 172.

¹⁶⁷⁰ SANDHURST y otros, *op. cit.* (nota 192), p. 130 [Texto original: “In Italy and Spain, high religious art is dead, quite as much as in France, which never possessed much of it, or in its best form; or as in England, which never possessed it at all”].

¹⁶⁷¹ WALTON, *op. cit.* (nota 192), p. 85.

¹⁶⁷² *Ibíd.*, p. 83.

¹⁶⁷³ *Ibíd.*, p. 85.



Fig. 273, F. GALOFRE OLLER, *A public Whipping*, in *Barcelona in the Middle of the XVII. Century*, en W. WALTON, *Art and Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893, vol. II, p. 75.

maliciosidad en las figuras de los asistentes al castigo que, tal y como informaba el propio Galofre, era asimismo inflingido por el Tribunal de la Inquisición a los herejes, judíos, blasfemos y ladrones, entre otros¹⁶⁷⁴. Sea como fuere, pasado y fanatismo volvían a aflorar a la hora de proyectar la imagen de la España moderna.

Finalmente, entre los intentos renovadores de la pintura religiosa española presente en los certámenes internacionales decimonónicos —o, al menos, así fue considerado—, cabe mencionar el de Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917), joven pintor que compitió en el Palacio del Campo de Marte de la Exposición Universal de París de 1878 con el *Entierro de San Sebastián* (fig. 274). El presidente del Jurado internacional, Tullo Massarani enfatizó el carácter moderno del lienzo que, en su opinión, interpretaba un tema religioso de una manera totalmente novedosa en la que la “crítica de la historia ha sustituido a la liturgia”:

“(…) la escena es solemne, triste y noble; pero la exégesis es completamente moderna. Sin pretender entrar en las intenciones del artista, puede decirse que lo que nos da no es una leyenda de los hagiógrafos, sino un episodio de historia laica”¹⁶⁷⁵.

Por su parte, Paul Lefort la calificará de “pintura energética”¹⁶⁷⁶ y Clovis Lamarre y Lucien Lande afirmarán que “denota un método sobrio y seguro que no excluye el sentimiento dramático”¹⁶⁷⁷. Sin embargo, cuando anteriormente el cuadro había sido expuesto en la Exposición nacional de Bellas Artes, se criticó su frialdad y el “escaso entusiasmo” que despertaba. Para Peregrín García Cadena, a pesar del buen trabajo de un prometedor artista, la obra ponía en evidencia la decadencia de la pintura religiosa. A diferencia de Massarani que veía en el distanciamiento del fenómeno religioso un elemento positivo de *modernidad*, García Cadena se mostraba nostálgico, al hablar de,

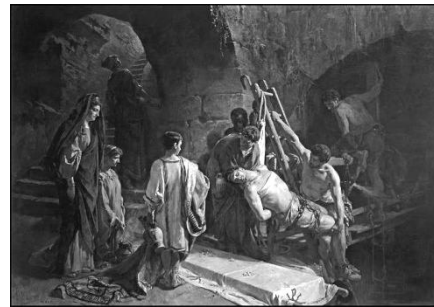


Fig. 274, A. FERRANT, *Entierro de San Sebastián*, 1877, óleo sobre lienzo, 305 x 430 cm. Museo nacional del Prado.

“un ideal que se aleja para siempre, dejando en pos un tibio y apacible rayo de luz”¹⁶⁷⁸.

¹⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 82; “Cataluña en Chicago”, en *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1893, p. 5.

¹⁶⁷⁵ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 259.

¹⁶⁷⁶ LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 479; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 207.

¹⁶⁷⁷ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 190.

¹⁶⁷⁸ P. GARCÍA CADENA, “La Exposición de Bellas Artes”, en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), nº X, 15 de marzo, p. 175. Jules (1830-1870) y Edmond de Goncourt (1822-1896) habían achacado el fin de la pintura religiosa a “los triunfos de la lógica” y “apoteosis de la ciencia que son nuestro mismo siglo”. Según ellos, el ardor, el impulso, los sueños de la humanidad dirigidos

3.2.5. Entre el género y la historia: cuestión de *modernidad* o reivindicación patriótica.

La pintura de historia española, al igual que la del resto de países occidentales, constituyó un importante instrumento político de fuerte carga nacionalista al servicio del estado. Su cultivo, fomentado durante el aprendizaje de los artistas en las Academias de Bellas Artes, se convirtió en garantía de éxito en las Exposiciones Nacionales, donde las obras podían ser adquiridas por el gobierno, la monarquía u otras instituciones locales¹⁶⁷⁹. No obstante, la progresiva consolidación de una potente burguesía comenzó a influir decisivamente en el devenir del mercado del Arte, abriendo paso con su creciente demanda a otro tipo de obras de diferente contenido y menor tamaño, como es el caso de los retratos, paisajes o representaciones de *género*. Esta evolución se va a apreciar también en el ámbito de las exposiciones universales decimonónicas, haciendo ostensibles las diferencias existentes en la estructura social de los distintos países participantes en cada certamen y provocando una discusión que, desde el plano artístico y especialmente en el caso español, se extrapolará al ámbito político, poniéndose en cuestión un imaginario nacional que se va a debatir alternativamente entre tradición y *modernidad*.

En la Exposición Universal de París de 1855 se presentaron varios cuadros de historia inspirados en el reinado de los reyes *católicos* y la guerra de Granada. Está claro que el período ejercía una gran atracción entre los pintores de la época –no solamente locales, sino también foráneos¹⁶⁸⁰–, ya fuera por su connotación patriótica o exótica –según se tratara de unos u otros. No obstante, tanto se había insistido durante 1855 en la pérdida de personalidad de las escuelas locales frente a las tendencias cosmopolitas imperantes en París, que ni siguiera la temática hispana de la pintura de historia nacional parecía ser suficiente para diferenciar la obra de los españoles de la del resto de pintores europeos. Según Gautier, “estos cuadros, a pesar de la nacionalidad del argumento, no tienen nada que los distinga del envío de las otras naciones”. En concreto Gautier proporcionaba los títulos del *Isabel la católica dando libertad al hijo de Boabdil*, de Francisco Cerdá (1814-1881); y del *Episodio de la toma de Granada, en 1491*, de José Galofre (1819-1877), aseverando que “Isabel es un tema querido a los pintores

hacía el servicio de Dios, el soplo divino, la alegría, el éxtasis son necesarios para que se de este tipo de Arte. Esto es interesante desde el punto de vista español, puesto que “el don de esta pintura no ha sido atribuido a toda la Europa católica”, sino “a las imaginaciones desbordantes” y “a la fe inflamada de España e Italia; sólo los países de la Inquisición han tenido pintores religiosos”. Y, así, los Goncourt definen a españoles e italianos como “hombres de sangre de fuego, microcosmos de las fiebres de la patria, naturalezas rebeldes y sin regla, hombres unidos a Dios por una fe llevada como sus pasiones, por un culto violento como sus amores; vivos pecadores en el tumulto de sus sentidos, que ensangrentaban la cruz de Jesús con las heridas de su corazón celoso, con la sangre de su alma turbulenta y desgarrada”. GONCOURT, *op. cit.* (nota 1629), pp. 172-173.

¹⁶⁷⁹ Sobre las Exposiciones nacionales de Bellas Artes, *vid.* J. GUTIÉRREZ BURÓN, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, UCM, 1987.

¹⁶⁸⁰ En 1855 se expuso el lienzo titulado *Adieux de Boabdil à Grenade*, pintado por Frederick Yeates Hurlstone (1800-1869), otro de los viajeros británicos que visitaron España durante la primera mitad del siglo XIX. GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 68 [Texto original: “M. Hurlstone est un des rares peintres anglais restés fidèles à la manière expéditive et large de Reynolds”]. Cfr. R. E. GRAVES, “Hurlstone, Frederick Yeates”, en S. LEE (ed.), *Dictionary of National Biography*, Nueva York, MacMillan & Co.; Londres, Smith, Elder, & Co., 1891, vol. XXVIII, pp. 317-318.

españoles”¹⁶⁸¹. Prueba de ello era la exposición de un tercer cuadro, *Episodio de la vida de Isabel la católica*, de Pelegrí Clavé (1811-1880)¹⁶⁸². No hay que olvidar a este respecto que durante el reinado de Isabel II de Borbón la pintura de historia prestará especial atención a los episodios acaecidos durante el período de gobierno de Isabel *la católica*, intentando establecer un vínculo histórico legitimador entre el reinado de ambas monarcas¹⁶⁸³.

Para Edmond About, en cambio, la obra hispana más destacada de dicho certamen parisino de 1855 fue el *Origen de la familia de los Girones*, pintada por Carlos Luis de Ribera, discípulo de Paul Delaroche (1797-1856) y de quien Gautier había dicho, como se ha visto, que su apellido “aplstaría talentos más robustos”. También About reconocía que es un “hermoso nombre, pero pesado de llevar”, aunque no por ello dejaba de alabar sus cualidades, por ejemplo, su buen colorido y el hecho de que los personajes, en general, no parezcan “ni estatuas de un jardín público ni culebras enredadas”. Además, en opinión de About, los pocos errores que presentaba serían fáciles de corregir. Sea como fuere, interesa el cuadro por su temática, que dirige nuevamente la mirada del espectador hacia un episodio de las guerras de reconquista¹⁶⁸⁴.

También Edmond About destacaba al pintor Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), aunque en este caso por un cuadro que representaba un episodio de historia, eso sí, de signo contrario a los anteriores, al estar basado en un hecho de rabiosa actualidad: la *Vicalvarada* de julio de 1854. About nos dice que “hay cualidades estimables” en la obra que representa “un episodio de la última revolución de Madrid”¹⁶⁸⁵. Sin duda, la obra de Lucas contribuiría a la proyección de una imagen diferente de España, alejada del sentimentalismo patriótico y folclórico, aunque reflejo de una inestabilidad política que se asociaba a su carácter apasionado. Otra alternativa a la España del pasado e, incluso, a la historia misma, la proporcionaba la obra de una pintora, algo que pone de relieve la importancia de la mujer en la evolución de los géneros pictóricos de la pintura decimonónica. Aunque tuviera muchas veces que limitarse a la temática y tipología que se consideraba que le eran propias, a medida que la presencia femenina iba ganando peso en el mundo del Arte, sus obras introducían un soplo de aire fresco en la pintura convencional. Con respecto a la misma Exposición Universal de París de 1855, Gautier terminaba su relación de la pintura española citando a la joven cubana “Aïta de la Penuela”, por su “frescura, vigor y franqueza”¹⁶⁸⁶. Se trataba de la pintora Doña Matilde de Edith de Peñuela (1840-), “natural de la

¹⁶⁸¹ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 233.

¹⁶⁸² De “figuras mediocres”, según Claudius Lavergne. LAVERGNE, *op. cit.* (nota 1654), p. 52.

¹⁶⁸³ DÍEZ (dir.), *op. cit.* (nota 203), pp. 202, 208 y 210.

¹⁶⁸⁴ A fin de evitar que el rey Alfonso VI caiga en poder de los árabes, un conde español le entrega su caballo, quedándose él en su lugar como prisionero. Sin embargo, antes de que marche, toma un *girón* del traje del monarca para, en caso de ser liberado, poder acreditar la nobleza de su gesto. Cuando esto ocurre el rey le recompensará llamándole conde de Girón. ABOUT, *op. cit.* (nota 332), pp. 62-63.

¹⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 64 [Texto original: “Il y a des qualités estimables dans un tableau de M. Eugène Lucas représentant un épisode de la dernière révolution de Madrid. Le feu de joie brûle bien, le clair de lune est d'un bel effet, les personnages sont largement peints”]. SANCHEZ, SEYDOUX, *op. cit.* (nota 1247).

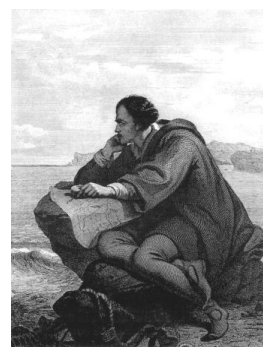
¹⁶⁸⁶ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 235 [Texto original: “Une toute jeune fille de la Havane, mademoiselle Aïta de la Penuela, a peint avec beaucoup de naïveté, de vigueur et de franchise une *Petite paysanne des Vosges* et son propre portrait, fort gracieux, puisqu'il est ressemblant (*sic*)”].

Habana y discípula en París de M. Scheffer y Mlle. Bonheur”, de la que Ossorio nos dice que “presentó un retrato y otro cuadrado de género, representando *unas espigadoras*”¹⁶⁸⁷.

Por otra parte, la figuración de acontecimientos históricos relacionados con España también va a ocupar un lugar destacado entre las obras de arte presentadas por los pintores extranjeros a las exposiciones universales decimonónicas –no siempre a causa de su exotismo, sino muchas veces por tratar los pasajes más destacados de una historia compartida que, a su vez, se considera clave para la construcción del relato identitario de la nación de origen del artista. Esto suele ser frecuente en el caso de los pintores belgas y franceses –en cuyos cuadros el autoritarismo de la monarquía hispánica del siglo XVI es uno de los asuntos principales–, de los italianos –que asimismo reivindican la figura de Cristóbal Colón– y los latinoamericanos, que representan escenas del *descubrimiento* y conquista del *Nuevo Mundo*. Sea como fuere, todos contribuyeron a proyectar una imagen de España no siempre positiva. Para los habitantes de los antiguos Países Bajos su recuerdo era sinónimo de opresión; para Francia un rival político al que escarnecer; Italia pretendía apropiarse de la gloria de haber dado vida al *descubridor* de América; y los latinoamericanos se debatían entre la búsqueda de su especificidad y la herencia de la *madre patria*. Ya en la Exposición Universal de París de 1855, las crónicas de Gautier, About y Moulin, por ejemplo, daban cuenta del citado *Boabdil* del británico Hurlstone, pero también de una serie de cuadros de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)¹⁶⁸⁸: *Don*



*Pèdre de Tolède rendant hommage à l'épée d'Henri IV*¹⁶⁸⁹ (fig. 275), *Henri IV jouant avec ses enfants devant l'ambassadeur d'Espagne*, el *Philippe V décorant du cordon de la Toison-d'or le maréchal de Berwick après la bataille d'Almanza*¹⁶⁹⁰ y el *Arétin dédaignant la chaîne d'or que lui envoie l'empereur Charles-Quint*¹⁶⁹¹.



¹⁶⁸⁷ OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), p. 106.

¹⁶⁸⁸ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 163. Según About, los cuadros de género de Ingres se alejaban del vigor e ingenio de Delacroix y Decamps, respectivamente, así como del colorido brillante de ambos. ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 130 [Texto original: “Ce qui fait valoir les petits tableaux de genre de M. Ingres (...) C'est une ordonnance sage du sujet et une exécution merveilleuse des détails”].

¹⁶⁸⁹ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 131 [Texto original: “*Don Pedro de Tolède* est un plat courtisan et un ambassadeur indigne de son pays. Qu'aurait-on pensé, en 1810, à la cour de Fontainebleau, si l'ambassadeur d'Espagne avait arrêté un page en demandant à baiser à genoux l'épée de Napoléon? Les artistes ne devraient ni peindre ni faire des platitudes”].

¹⁶⁹⁰ *Ibidem* [Texto original: “*Philippe V décorant le maréchal de Berwick* pêche par un excès d'archéologie; il y a trop de mentons. Je sais bien que le XVII^e siècle est le siècle des gros mentons, comme le XVI^e est le siècle des grands nez, comme le XVIII^e est le siècle des nez retroussés; mais il ne faut pas exagérer la physionomie d'une époque”].

¹⁶⁹¹ *Ibidem*, pp. 130-131 [Texto original: “*Le poète Arétin*, dédaignant la chaîne d'or de Charles-Quint, est un dessin parfait. Le poète est divinement campé sur son fauteuil; ses mains, sa tête, ses lèvres, ses jambes, et même ses pantoufles expriment le mépris le plus élégant. La colère de l'ambassadeur fait un contraste plaisant”].



Figs. 275 y 276 [página anterior], J.-A. D. INGRES, *Don Pèdre de Tolède rendant hommage à l'épée d'Henri IV* [izqda.], 1831, 36 x 28 cm. Musée du Louvre; M. CONCONI, *Cristoforo Colombo* [dcha.], (grabado de F. CLERICI), en *Gemme d'arti italiane*, VIII (1855), p. 69; y fig. 277 [sobre estas líneas], I. MERINO, *Cristóbal Colón y su hijo reciben hospitalidad...*, 1855. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Por cuanto respecta a belgas y holandeses, *Le prince Guillaume d'Orange s'opposant à l'exécution des décrets du roi d'Espagne* de Jozef Israëls (1824-1911) y *La lecture de l'arrêt de mort prononcé contre le baron de Montigny, par ordre de Philippe II*, del belga Charles Augustin Wauters (1808-1869)¹⁶⁹², hacían referencia a la sublevación de los locales contra la crueldad de los opresores españoles. Por último, de Cristóbal Colón se ocuparon, según las citadas fuentes, el belga Jean Conrad Hamman (1819-1888)¹⁶⁹³; el milanés –entonces en la sección austríaca– Mauro Conconi (1815-1860)¹⁶⁹⁴, y, por último, el peruano Ignacio Merino (1817-1876)¹⁶⁹⁵ (figs. 276, 277).

Pasando a la Exposición Universal de Londres de 1862, los cuadros españoles de historia son los que más van a llamar la atención de publicaciones como *The Popular Guide...*¹⁶⁹⁶. En este caso, aunque no se proporciona más que una sucinta enumeración de las obras más destacadas de las distintas delegaciones extranjeras, los títulos dan idea de en qué lienzos hispanos se reparó fuera del país –sin contar el ya mencionado *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* que, curiosamente, no es citado en esta guía, a diferencia de lo que ocurría en las crónicas del *Saturday Review* que transcribía *The Penny Guide*. Sea como fuere, Mc Dermott aseguraba que entre las pocas obras hispanas, las “más impactantes” eran *Don Álvaro de Luna enterrado de limosna en el cementerio de los ajusticiados, extramuros de Valladolid*, de Eduardo Cano de la Peña¹⁶⁹⁷ (fig. 278); la *Virgen del Puerto*, realizada por Juan José Martínez de Espinosa (1826-

¹⁶⁹² MOULIN, *op. cit.* (nota 361), pp. 60 y 62.

¹⁶⁹³ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 216 [Texto original: “M. Hamman a étudié la palette de Paul Véronèse; il sait peindre; sa couleur chaude, claire et mate, rappelle la gamme vénitienne. Christophe Colomb, monté sur sa caravelle la *Santa-Maria*, découvre la première terre d'Amérique, l'île de Guanahani, l'une des Lucayes, le 11 octobre 1492, au lever du soleil. Les pressentiments du génie n'ont pas menti: la voilà qui s'élève comme une fleur des eaux entre l'azur du ciel et l'azur de la mer, cette Atlantide de Platon, cette terre vierge, contre-poids du vieux monde! Plus d'incrédulité, plus de révolte; l'équipage tombe à genoux sur le tillac de la caravelle, autour du hardi navigateur”].

¹⁶⁹⁴ MOULIN, *op. cit.* (nota 361), p. 54. Sobre el joven Colón de Conconi, *vid.* G. MONGERI, *Mauro Conconi. Pittore 1815-1860. Commemorazione*, Milán, Pietro Agnelli, 1861, p. 36.

¹⁶⁹⁵ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 65 [Texto original: “Je goûte beaucoup moins *Christophe Colomb et son fils recevant l'hospitalité dans un couvent*. Si le livret ne nous apprenait ce que M. Merino a voulu peindre, le tableau ne s'expliquerait point par lui même. On dirait un père qui met son fils en pension chez les Capucins. Colomb a une physionomie dure et un geste brutal; il prend son fils par le bras comme pour le jeter aux moines. Le bambin, pâle et souffreteux, se serre contre son père comme pour lui demander grâce. Les moines ont le sourire froidement gracieux des maîtres de pension au parloir”].

¹⁶⁹⁶ Mc DERMOTT, *op. cit.* (nota 389), pp. 205-206.

¹⁶⁹⁷ Del que Ossorio indica que fue “(...) adquirido para el museo nacional por Real orden de 10 de Febrero de 1859 (...) su principal obra, la que le proporcionó el justo crédito de que hoy goza... [sic]”. OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. I, p. 114.

1902)¹⁶⁹⁸ (fig. 279); la *Muerte del Príncipe Don Carlos*, otra obra de Antonio Gisbert¹⁶⁹⁹ (fig. 280); *Doña Juana la Loca abrazándose al féretro de su esposo*, pintada por Gabriel Maureta y Aracil (1832-1912)¹⁷⁰⁰ (fig. 281) y, por último, los *Reyes católicos administrando justicia*, de Víctor Manzano y Mejorada (1831-1865)¹⁷⁰¹. Es decir, que a excepción del lienzo de Espinosa, el resto formaba parte de las obras más destacadas de la pintura de historia española de la época –y en su mayor parte representando la muerte, hecho que contribuirá a reforzar la idea de la querencia de este tema por parte de los artistas hispanos y por el que, seguramente, el *Cassell's...* criticaba el carácter desagradable del contenido de sus cuadros¹⁷⁰².



Fig. 278, E. CANO, *Don Álvaro de Luna enterrado de limosna en el cementerio de los ajusticiados, extramuros de Valladolid*, 1858, óleo sobre lienzo, 243 x 295 cm. Museo nacional del Prado.

Precisamente, entre las citadas obras cabe destacar el cuadro de Antonio Gisbert, *Muerte del Príncipe Don Carlos*, al representar uno de los episodios más conocidos de la *leyenda negra* española que sirvió de inspiración al genio creador romántico del momento en distintas ocasiones: el príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, muere en el Alcázar de Madrid, donde su padre lo mantenía encerrado por pretender a su tercera esposa, Isabel de Valois. La historia del amor del príncipe hacia su madrastra constituyó el argumento de distintas obras literarias, como la famosa *Don Carlos* (1787), de Friedrich Schiller (1759-1805), que, en ese proceso de

¹⁶⁹⁸ Ossorio, que informa de que el cuadro también pertenecía al Museo nacional y de que Martínez participó con varias obras en las exposiciones universales de 1855 y 1862, reproduce una de las críticas que obtuvo el artista al participar en la Exposición de la Academia de San Fernando de 1851 y que lo califica como pintor de “caprichos de costumbres muy graciosos”, lo que ayuda a hacerse una idea de la imagen de España proyectada por sus obras en el extranjero. *Ibídem*, vol. II, p. 35.

¹⁶⁹⁹ “(...) premiada con medalla de primera clase en la Exposición de 1858, y adquirida por la Reina Doña Isabel II”. *Ibídem*, vol. I, pp. 295-296.

¹⁷⁰⁰ Premiada en las Exposición nacional con tercera medalla. *Ibídem*, vol. II, p. 35. Cfr. A. ESPINOS, M. ORIHUELA, M. ROYO-VILLANOVA, *El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid*, boletín nº VI; y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, H. GONZÁLEZ ZYMLA, L. de FRUTOS SASTRE, *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p. 286.

¹⁷⁰¹ Medalla de segunda clase en la Exposición nacional de 1860 y adquirida por Isabel II. La crítica alabó el cuadro a excepción del detalle de colocar a los reyes –los protagonistas– en un lugar secundario. OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. II, p. 22.

¹⁷⁰² Con motivo de la Exposición Universal de Viena de 1873, Erosecá intenta desmontar este prejuicio asociado a la imagen romántica de *lo español*: el del gusto por la representación de la muerte, en parte asociada al fanatismo, absolutismo, la pasión y a las tradiciones y supersticiones populares de la España *negra*. Erosecá lleva a cabo una estadística personal en la que contabiliza los cuadros en que se representan muertes dentro del Palacio de Bellas Artes vienés, sin incluir aquellos de “batallas, motines, naufragios, incendios, en que la muerte funciona por mayor”. En total, de 94 cuadros del género, España solamente contribuía 5, alejada de los 25 franceses, 16 alemanes y 11 italianos. EROSECA, *op. cit.* (nota 1359), 24 de noviembre, p. 714. Sobre la ‘España negra’ y la muerte, qué mejor relato que el de Émile Verhaeren y Darío de Regollos (1857-1913), prologado por Pío Baroja (1872-1956). D. de REGOLLOS, *España negra*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1989. Asimismo y como se verá, la sección española en París 1889 será denominanda “la salle des supliciés”.



Fig. 279, J. J. MARTÍNEZ de ESPINOSA, *La Virgen del Puerto*, óleo sobre lienzo, 117 x 155 cm. Museo nacional del Prado (en depósito en el Museo Municipal de Madrid); fig. 280 [bajo estas líneas], A. GISBERT, *Muerte del Príncipe Don Carlos*, 1858, óleo sobre lienzo. Palacio Real de Madrid; y fig. 281 [dcha.], G. MAURETA, *Doña Juana la Loca abrazándose al féretro de su esposo*, óleo sobre lienzo, 119 x 145 cm, Museo del Prado (en depósito en el Ministerio de Justicia, Madrid).



contaba con el “sufragio popular”, Leys, “era objeto de una incluso más intensa, aunque más limitada admiración”. De los nueve cuadros expuestos por Gallait, la mencionada fuente cita *La abdicación de Carlos V*, *Los últimos honores rendidos a los condes Egmont y Horn* y *Los últimos momentos del Conde Egmont*, estos últimos en referencia a los nobles holandeses mandados ajusticiar por orden de Felipe II. Todos ellos destacan según el *Cassell’s...* por su sentimiento, efectismo y nobleza¹⁷⁰⁴ (figs. 282-285).



Precisamente, el lienzo de Gallait representando los *Últimos momentos del Conde Egmont*, era incluido en la crónica del *Saturday Review* reproducida por *The Penny Guide...*, entre “los

¹⁷⁰³ Sobre el componente nacionalista de estas obras, *vid.* H. DUNTHORNE, “Dramatizing the Dutch Revolt”, en J. POLLMANN, A. P. SPICER, *Public Opinion and Changing Identities in Early Modern Netherlands*, Leiden, Brill, 2007, p. 24.

¹⁷⁰⁴ *Cassell’s Illustrated Exhibitor...*, *op. cit.* (nota 427), p. 171 [Texto original: The largest, but least interesting, is his “Abdication of Charles V.,” belonging to the Brussels Museum. His master-works are “The Last Honours paid to Counts Egmont and Horn”, and “The Last Moments of Count Egmont,” both well known by Martinet’s admirable engravings. The former, a commission from the town of Tournai, is one of the noblest gallery pictures in the building; large in style, forcible in expression, and deeply impressive. “The Last Moments of Count Egmont,” belonging to the Berlin Museum, is no less grand in effect; and the head of Egmont has even a profounder sentiment”]. También se reseñan los cuadros de la escuela belga, preferentemente los de Gallait y Leys, en Mc DERMOTT, *op. cit.* (nota 389), p. 206.



ejemplos más destacados del poder de plasmar la emoción humana y expresar la acción a gran y libre escala”¹⁷⁰⁵. Y es que según la citada publicación, si Gran Bretaña sobresalió en 1862 por la brillantez del colorido y la intensidad del sentimiento, las escuelas extranjeras demostraban ser artísticamente superiores en lo que atañía a la concepción de la forma y el dibujo. Sólo ellas sabían ilustrar “al hombre en sus momentos más nobles, en sus horas de

grandeza, y en su lucha contra el destino o con su propio espíritu. Dibujan hombres de tamaño natural tomando parte en acciones o sufriendo penas que son trágicas en el más elevado de los sentidos”, algo que se ligaba con “el sentimiento producido por la mejor tragedia griega o clásica”¹⁷⁰⁶.

Justamente a propósito de esta primacía de la forma entre los artistas continentales, el citado texto se refiere a una de las obras expuestas en la sección española, la citada *Ejecución de los comuneros* (fig. 199), de la que ya se había criticado su falta de colorido y que tampoco ahora va a salir demasiado bien parada:



“Incluso en las escuelas inferiores, el único mérito que pueda haber es a menudo este poder de dibujar al hombre. En el cuadro español del que ya hemos hablado, ‘La muerte de Padilla’, la figura principal tiene tanta vida y facilidad y dignidad en el dibujo que el lienzo toma su sello únicamente de esto”¹⁷⁰⁷.

Figs. 282, 283, 284 y 285 [de arriba abajo], L. GALLAIT, *Abdicación de Carlos V*, 1841, óleo sobre lienzo, 485 x 683. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas; *Últimos honores rendidos a los condes Egmont y Horn*, 1851. Musée des Beaux-Arts, Tournai; *Últimos momentos del Conde Egmont*, 1848, óleo sobre tabla, 65 x 78 cm. State Hermitage Museum; y *Juana la loca y Felipe el hermoso*, óleo sobre lienzo, 129 x 103 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.

Sea como fuere, en último término se está poniendo de manifiesto la prevalencia de la pintura de historia en el continente frente al éxito experimentado por el género y el paisaje en las islas británicas. Y, en lo concerniente al imaginario español, podría intuirse que si la anterior afirmación ensalzaba el heroísmo del individuo contra un destino aciago, los cuadros belgas expuestos reforzarían la asociación entre la grandeza del nacionalismo belga frente a la opresión de la fatal dominación española, proyectando nuevamente una imagen de España asociada a la época de la sombría monarquía de los



¹⁷⁰⁵ “The Picture Galleries” en *The Penny Guide...*, *op. cit.* (nota 129), p. 3 [Texto original: “Gallait’s ‘Last Moments of Count Egmont’ (1795), Piloty’s ‘Nero’, Delaroche’s ‘Marie Antoinette’ (113), Bouguereau’s ‘Triumph of Martyrdom’ (107), and Richter’s ‘Raising of Jairus’s Daughter’ are all conspicuous instances of this power of rendering human emotion and expressing human action on a large and free scale. Foreigners think more of form and do more with form than we can do”].

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁰⁷ *Ibidem*.

Austrias –que, al mismo tiempo y como se acaba de señalar, abastecía de recursos a los mismos artistas españoles. A este respecto es interesante recordar el discurso de Antonio Benavides (1807-1884) acerca de la elocuencia parlamentaria en su recepción como individuo de número de la Academia Española –en el que hacía referencia a “la triste situación á que algunos modernos escritores han traído el idioma armonioso de Cervantes y de Garcilaso”. A propósito de esta añoranza de *lo pasado*, Ramón de Navarrete (1822-1897) afirmaba:

“El ánimo se aflige, el corazón se apena, el rostro se enrojece al advertir nuestro rebajamiento presente; al comparar siglo con siglo; al examinar nuestra actual postración y decadencia, y la antigua consideración y prosperidad de que gozaba España. Para consolarnos no nos quedan sino los recuerdos de tiempos remotos; para consolarnos sólo podemos tornar la vista á otros más afortunados [*sic*]”¹⁷⁰⁸.

Consecuentemente, la mirada hacia los grandes acontecimientos que marcaron la historia de España –particularmente durante el siglo XVI– continúa siendo fuente de inspiración para los artistas españoles y vuelve a dotar de carácter a la sección española de pintura en la Exposición Universal de París de 1867. Aunque Charles Blanc no le dedica una gran espacio, los artistas y obras elegidos ayudan a hacerse una idea de cuáles fueron los nombres que en aquella ocasión llamaron más la atención de la crítica y qué lienzos contribuyeron en mayor medida a configurar el imaginario de *lo español*¹⁷⁰⁹. En primer lugar, Blanc se centra en Eduardo Rosales en quien dice encontrar una “pintura verdadera, sana y de buena calidad”, condiciones que le hacen justo merecedor de la “medalla de honor” que le ha otorgado el jurado internacional por su *Testamento de Isabel la católica*¹⁷¹⁰ (fig. 286). Al describir la obra, el crítico francés incide en la

¹⁷⁰⁸ R. NAVARRETE, “Crítica literaria. Discursos del Excmo. Sr. D. Antonio Benavides y del señor Marqués de Molins, en la recepción del primero como individuo de número de la Academia Española”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº I, 1 de enero, p. 10. Asimismo, Alfredo Escobar en 1878 insistía en que ese vivir del pasado –como los amantes viudos, los nobles venidos a menos o los soldados retirados– no podía implicar un descuido del presente, de ahí el retraso de España en comparación con EE.UU.: “¡Ah! Cuando de presentar pasadas grandezas se trata, España es fuerte, porque puede decirse que vive del reflejo de sus glorias, como los amantes viudos viven de sus recuerdos. Una limpia historia es la nobleza de las naciones. Pero una nación que piensa demasiado en su historia de ayer, sin poner entero su pensamiento en lo que constituye la grandeza de hoy, nos hace el efecto de un hidalgo pobre que recordara la riqueza de sus antepasados, ó de un soldado viejo que refiriera sus campañas á sus nietos al amor del hogar. En la balanza del siglo XIX pesa más que la España del Cid, la América de Fulton, de Newton, de Franklin y de Morse [*sic*]”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 287), p. 46.

¹⁷⁰⁹ Es cierto que la presencia española no era muy abultada. *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 27 [Texto original: “Spain was represented by 42, Portugal by 23, Greece by 4, Denmark by 29, Sweden by 54, and Norway by 45 oil paintings”]. Los mismos datos proporciona Morford. Puede notarse que la delegación española quedaba muy atrás cuantitativamente de la francesa, británica, bávara e incluso de la estadounidense. MORFORD, *op. cit.* (nota 47), pp. 207-208 [Texto original: “(...) that of paintings and drawings the French array numbers 625; that of Holland 169; that of Belgium 180; that of Prussia 118; that of Bavaria 254; that of Austria 140; that of Switzerland 167; that of Spain 42; that of Sweden and Norway 104; that of Russia 74; that of Italy 93; that of Egypt 26; that of the United States (hereafter to be noticed) 80; and that of Great Britain 213”]. Frente a estas fuentes foráneas, el número de pinturas españolas en París 1867 asciende a 63 según el catálogo oficial español. *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), pp. 117-120.

¹⁷¹⁰ Aunque Blanc habla de *medalla de honor*, esta distinción fue finalmente concedida al italiano Stefano Ussi (1822-1901) por *La cacciata del Duca d'Atene*, tal y como el propio Eduardo Rosales cuenta en la carta que envía desde Roma a su primo en la primavera de 1867: “se votó varias veces la última medalla de honor, y siempre sacamos paridad de votos el florentino y yo; hasta que por fin uno de los del

atmósfera rígida, sobria y formal propia del imaginario que caracterizaba la época de la monarquía hispánica de la Edad Moderna, al mismo tiempo lúgubre y todopoderosa:

“Una cierta frialdad solemne reina en el *Testamento de Isabel la Católica*, cuya composición tiene grandeza porque es simple. Incluso en el momento en que la igualdad les es enseñada por el derecho divino de la muerte, los reyes están condenados a la sequedad de la etiqueta; tienen una ceremoniosa agonía, y su muerte se parece a la realización de una alta formalidad. De ahí la calma y el decoro que rodean a esta reina moribunda y que dan al cuadro del señor Rosales una dignidad castellana, ahí donde se esperaba tal vez un espectáculo más humano y emocionante”¹⁷¹¹.



Fig. 286, E. ROSALES, *Isabel la Católica dictando su testamento*, en J. de CASTRO y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867, p. 120.

Por su parte, el crítico de arte francés Ernest Chesneau dedica apenas unas líneas a Rosales en su obra *Les Nations rivales dans l'art*. Según él, la obra se salvaría por su ejecución y composición, aunque no nos proporciona más detalles que puedan afectar a la configuración del imaginario español. Chesneau, como muchos otros críticos establece un estrecho vínculo entre la “renaciente” escuela española y la pintura francesa, en concreto, con la *anécdota histórica* de Paul Delaroche, *subgénero* al que pertenecería el *Testamento de Isabel la Católica*, al que, es preciso señalar, Chesneau califica de “cuadro más importante” de la delegación hispana¹⁷¹².

No obstante, para Charles Blanc, el temperamento español era “mucho más acusado” en Vicente Palmaroli (1834-1896), cuya obra *Sermón en la Capilla Sixtina* también se expuso en la sección de pintura hispana de la Exposición Universal de París de 1867 (fig. 287). La razón de esta afirmación se encontraba sin duda en la fuerza del colorido¹⁷¹³:

jurado italiano tomó la palabra y recordó lo mucho que debía la historia del Arte a Italia y lo doloroso que sería que en el presente concurso no se le diera un premio honorífico. Esto, al parecer, decidió la votación en su favor, lo cual no disminuye la satisfacción de habérsela disputado tan honrosamente (...). Además, de primera medalla, Rosales fue condecorado con la Legión de Honor concedida por el emperador Napoleón III y que, según Ossorio, no recibiría el pintor italiano. DÍEZ (dir.), *op. cit.* (nota 203), pp. 225-227; OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. II, p. 179. También fueron premiados en París 1867, el pintor Vicente Palmaroli y el grabador y medallista Eduardo Fernández Pescador, ambos con segunda medalla; así como los pintores Antonio Gisbert, Pablo Gonzalvo y el escultor Gerónimo Suñol con tercer premio. *Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), p. 493; “Les Récompenses”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée...*, *op. cit.* (nota 45), p. 318.

¹⁷¹¹ BLANC, *op. cit.* (nota 1572), p. 498.

¹⁷¹² CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 157. Aunque Chesneau habla de *renacimiento* español, cuando expone su temor a que las exposiciones universales contribuyan a la difusión de un modelo artístico uniforme que acabe con la originalidad en el Arte, considera como primer resultado de París 1867 una cierta disolución del “temperamento nacional” en favor de un “arte cosmopolita”. Además, ni cita a la escuela española entre las más destacadas del pasado, ni menciona a ningún artista español entre los grandes maestros. *Ibidem*, pp. 463-464. Para Castro, la obra de Rosales “(...) ha caracterizado quizá como ninguna otra la escuela española en París”. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 118.

¹⁷¹³ Chesneau coincide con Blanc en destacar a Palmaroli como “pintor colorista”, de quien dice obtuvo gran éxito desde el primer día de la exposición gracias “a la unidad, a la sobriedad y a la



Fig. 287, V. PALMAROLI, *Interior de la Capilla Sixtina en Roma*, en J. de CASTRO y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867, p. 120.

“Los colores locales, los colores queridos, son abordados en ella con una fiereza que raya en la violencia. El púrpura de los cardinales y el terciopelo granate de los baldaquinos son exaltados por el vigoroso verde de la alfombra. Los frescos decorativos de Luca Signorelli, de Ghirlandaio, de Cosimo Roselli, de Perugino y los de Miguel Ángel, sin ser tan próximos como lo son en la *Capilla Sixtina* pintada por Ingres, tienen buena presencia y no hacen sino decorar el cuadro como decoran el monumento”¹⁷¹⁴.

Así pues, del análisis formal que lleva a cabo Charles Blanc de las dos obras anteriores, se desprende la disyuntiva ante la que vuelve a encontrarse una vez más la España romántica: aquella que se mueve irremediamente entre dos extremos irreconciliables y que parecen no admitir transición, matices o término medio, es decir, aquellos que llevan de lo luminoso a lo sombrío, de la viveza y la explosión del sentimiento a la sumisión y al sometimiento, de lo sacro a lo profano, del júbilo popular al poder absoluto de los altos dignatarios. Una imagen de *lo español* rica en contrastes, tal vez porque las emociones que añora la cotidianeidad y que sólo *lo exótico* puede proporcionar, se basen en impresiones extremas de carácter polarizado.

Aunque Charles Blanc parece decantarse por la segunda de las dos Españas mencionadas, en función de esa *españolidad más acusada* que encuentra en el lienzo de Palmaroli, no por ello relega la España *negra* a un segundo término –lo que se hace evidente cuando ambienta la obra de Pablo Gonzalvo (1827-1896), famoso especialmente por sus vistas interiores de arquitecturas monumentales. Según Blanc, en él “también hay sangre española”¹⁷¹⁵ y es que el crítico francés se dejará seducir por un espacio “imponente” y “sombrio”, en el que, a pesar de las figuras representadas, se tiene la sensación de presenciar un interior “desierto y silencioso” en el que penetra una luz “misteriosa y terrible”. Indudablemente, la visión de la obra de Gonzalvo arrastra a Blanc a esa primera España lóbrega y siniestra en la que el imaginario europeo ha gustado tanto de complacerse, por ejemplo, mediante la recreación de los autos de fe:

“Algunos personajes, que reciben este día de sufrimiento, tienen el aire de comparecer delante de un tribunal apenas visible, que se cree distinguir, o más bien adivinar en la sombra, donde se confunde con tallas esculpidas de roble negro y viejos tapices”¹⁷¹⁶.

intensidad de la coloración”, aunque también está de acuerdo en resaltar la superioridad del cuadro del mismo tema realizado por Ingres. CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 158.

¹⁷¹⁴ BLANC, *op. cit.* (nota 1572), p. 498 [Texto original: “(...) sans être serrées d’aussi près (...)”]. Añade que si bien las figuras de las autoridades eclesiásticas no están todo lo individualizadas que se querría una vez vista la pintura de Ingres, todas ellas tienen un acento “perfectamente italiano”.

¹⁷¹⁵ Sobre Pablo Gonzalvo, *vid.* A. GARCÍA LORANCA, R. GARCÍA-RAMA, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara, Zaragoza*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1992, pp. 136-143. Gonzalvo expone en París 1867 –donde recibe tercera medalla– tres cuadros: *Interior de la Capilla real de Granada*, *tumba de los Reyes Católicos* (fig. 288); *Interior de la antigua Sala capitular de la Catedral de Valencia* e *Interior de la Sala de las antiguas Cortes de Valencia*. *Cfr. Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), p. 118.

¹⁷¹⁶ BLANC, *op. cit.* (nota 1572), pp. 498-499.

Por lo demás, Charles Blanc simplemente menciona a Antonio Gisbert, de quien indica el éxito que hacía dos años había obtenido su obra el *Desembarco de los puritanos en la América del Norte*, también presente en la exposición de 1867¹⁷¹⁷ (fig. 289). Por su parte, el estadounidense Henry Morford añade al cuadro de los puritanos, el de *Los esponsales de Francisco I de Francia con la Infanta Leonor de Austria, hermana de Carlos I de España*¹⁷¹⁸, “asunto genuinamente hispanofrancés”, que había enviado desde París a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1866 y que “halló en sus pinceles la más bella interpretación”¹⁷¹⁹.



Fig. 288. J. LAURENT, *Pablo Gonzalvo, 942, Vue de la Chapelle Royale et des tombeaux des Rois Catholiques á Grenade*, c. 1875, fotografía papel albúmina 15/5/71. Biblioteca nacional de España.

Los desajustes e inexactitudes entre el catálogo oficial español y las crónicas de los comentaristas de la exposición de 1867 podrían deberse en parte al hecho de que no todas las obras enviadas por los artistas españoles a París pudieron exponerse al público, hecho muy criticado por Castro y Serrano quien, como se ha señalado anteriormente, lamentaba el carácter mediano de la exhibición española y la imagen mediocre que proyectaba del estado de las artes en España¹⁷²⁰. Precisamente, Castro dedicaba al cuadro de Dióscoro Puebla, *Desembarco de Cristóbal Colón en el Nuevo Mundo* (fig. 290), un apartado y su ilustración correspondiente dentro de su publicación *España en París*, en la que decía lo siguiente:

“Hé aquí un lienzo que aun cuando forma parte de la coleccion enviada á París, no resulta expuesto mas que en la página correspondiente de esta REVISTA. La obra del Sr. Dióscoro Puebla, premiada ya en España (...) con medalla de oro, ha sido de las que emprendieron un viaje infructuoso, por



¹⁷¹⁷ Ernest Chesneau explica que el citado cuadro de Gisbert fue premiado con medalla en el Salón francés de 1865. Sin embargo, a pesar de la contribución “activa” del pintor al “renacimiento” español y aunque considera que el *Desembarco* es uno de los mejores cuadros que expone Gisbert, el lienzo peca, según Chesneau, de falta de “energía de ejecución” ante las obras de sus compatriotas. CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 158. Castro y Serrano criticó la falta de luz y de espacio que afectó a la visibilidad del lienzo de Gisbert. CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 118.

¹⁷¹⁸ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 207. En el catálogo español no consta este cuadro. Cfr. *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), p. 118.

¹⁷¹⁹ A. CARBONELL, “Un gran pintor español del siglo XIX: La vida y las obras de Antonio Gisbert”, en *ABC*, 23 de noviembre de 1930, pp. 19-21. Carbonell repite algunas de las aseveraciones de la crítica francesa decimonónica, tal y como puede advertirse al leer las líneas que dedica al cuadro Ossorio y Bernard. Por su parte, éste reproduce los comentarios que el lienzo inspiró a Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884), para quien la obra carecía de “lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte” y es que para Cruzada el cuadro no era propiamente de historia, sino “una escena tierna de familia”. OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. I, p. 299.

¹⁷²⁰ No obstante, es preciso insistir en la inexactitud de los catálogos expositivos decimonónicos y, en especial, en la de los españoles; así lo pone de reflejo, por ejemplo, William Walton en Chicago 1893. WALTON, *op. cit.* (nota 192), pp. 80-81 [Texto original: “The Spanish catalogue was one of the latest in appearing, and is one of the most unsatisfactory of these official guides, and the titles of some of the works do not appear at all, whilst others are duplicated”].



Fig. 289 [página anterior], A. GISBERT, *Desembarco de los puritanos en la América del Norte* y fig. 290, D. PUEBLA, *Desembarco de Cristóbal Colón en el Nuevo Mundo*, ambas en J. de CASTRO y SERRANO, *España en París*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867, p. 121. Fig. 291 [abajo], R. FLEURY, *Charles-Quint au Monastère de Yuste* en *Le Magasin pittoresque*, XXVI (1858), p. 65.

carecerse de pared y de clavo para colgarlas. El amor que nosotros le tenemos á la noble y cristianísima figura del descubridor del Nuevo Mundo, interpretada por Puebla, y la consideracion de que la fatalidad que ha cobijado á las bellas artes españolas en París la privó del motivo de ser juzgada, nos impulsa á concederle este modesto lugar en nuestra obra, que ojalá pudiéramos ofrecerles del mismo modo á cuantas otras se encuentran en su caso y fueren dignas de figurar en la Exposicion [sic]¹⁷²¹.

Por otro lado, entre la pintura de historia de temática hispana realizada por artistas foráneos, cabe destacar el cuadro de Joseph Nicolas Robert Fleury (1797-1890), *Carlos V en el Monasterio de Yuste* (fig. 291). Interesa la descripción de Chesneau del carácter artístico de su autor: su firmeza de espíritu, el temperamento robusto que le hacen valedor del favor duradero del público y que le llevan a decantarse por los “episodios severos de la historia”. Esa fuerza y esa *severidad* encajan a la perfección con el imaginario de *lo español*, por cuanto se refiere a una de sus facetas: aquella que contribuye a la configuración de la idea de un pueblo sometido a un poder férreo y dominante caracterizado por su sobria etiqueta¹⁷²². Ya en la crónica del Salón de 1857, el *Magasin pittoresque* de 1858 alababa la gravedad del pensamiento de los personajes representados por Fleury, al mismo tiempo que describía “la tristeza natural, un dolor profundo y una piedad ardiente” que, junto al “extremo cansancio”, habían llevado a Carlos V a concebir la idea de dejar el poder y retirarse a un claustro monacal¹⁷²³.



En la misma línea, la escuela belga sigue proporcionando ejemplos de pintura de historia relacionados con la época de control político y militar del país por parte de los españoles, al tratarse de una época clave en la configuración de la identidad en una nación de reciente formación¹⁷²⁴. Entre ellos cabe destacar *L'Éducation de Charles V* (fig. 292), de Édouard Hamman (1819-1888), de la que Octave Lacroix describe el momento en el que “el niño que será un día el monarca más poderoso de Europa” recibe las lecciones de Erasmo de Rotterdam¹⁷²⁵. Lacroix aseguraba que,

¹⁷²¹ CASTRO y SERRANO, *op. cit.* (nota 392), p. 118. De la cita de Castro se desprende el valor que la figura de Colón posee a la hora de exaltar el patriotismo y la religión nacionales.

¹⁷²² CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), pp. 250-252. Por su parte, Houssaye, que califica a Fleury de “verdadero historiador de la pintura” y de “alma de fuego”, confiesa no haber comprendido bien nunca esta “gran página de la vida de un gran hombre”. HOUSSAYE, *op. cit.* (nota 102), p. 94.

¹⁷²³ “Charles-Quint au Monastère de Yuste”, en *Le Magasin pittoresque*, XXVI (1858), p. 65.

¹⁷²⁴ Chesneau alude a la *Abdicación de Carlos V*, de Gallait; la *Muerte de Carlos V*, de De Groux; y el *Regreso de los proscritos del Duque de Alba*, de Pauwels. CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), pp. 77, 96-99.

¹⁷²⁵ O. LACROIX, “Les Beaux-Arts en Belgique”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, *op. cit.* (nota 45), pp. 180-181 y 212. Para Lacroix, Carlos V quedó marcado por las enseñanzas de Erasmo, a pesar de su catolicismo. *Ibidem*, p. 181.

al caracterizar al joven Carlos V, Hamman no ha olvidado representar los rasgos típicos de la boca de los miembros de la casa de Austria en España, aquella que Velázquez tan bien supo plasmar en sus admirables retratos¹⁷²⁶.

Finalmente y para terminar con la sección española, es preciso reseñar que Charles Blanc lamentaba la ausencia de algunos pintores españoles, *medio franceses*, como Ricardo de los Ríos (1846-1929), Eduardo Zamacois (1841-1871) y Ramón Rodríguez Barcaza (1820-1892)¹⁷²⁷. Por su parte, Ernest Chesneau deploraba el hecho de que tanto la falta de numeración de los cuadros españoles como de firmas de sus autores, le impidieran indicar con precisión aquellas obras que más le habían interesado. No

obstante, en líneas generales, subrayaba la abundancia de estudios, cuadros de género y de interiores de pincelada vigorosa y de hermoso colorido, destacando algunos bocetos de Víctor Manzano (1831-1865), Sebastián Gessa (1840-1920)¹⁷²⁸, Francisco Domingo y Marqués (1842-1920), y una pequeña tela de Luis Ruipérez (1832-1867), –otro de los españoles fallecidos en esos años negros para la pintura española de entre finales de los sesenta y principios de los setenta, y cuyos pequeños y cuidados cuadros gozaron de gran aceptación en París; de hecho, Chesneau enfatizaba su asimilación del estilo de Ernest Meissonier (1815-1891)¹⁷²⁹. Por último,



Fig. 292, E. HAMMAN, *L'Education de Charles V*, en O. LACROIX, “Les beaux-arts en Belgique”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, París, E. Denti, Pierre Petit, s. d., p. 181.

¹⁷²⁶ *Ibidem*, p. 180. Se conserva en el Musée d'Orsay: *Enfance de Charles-Quint. Une lecture d'Erasmus*, RF 1984 116. *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, *op. cit.* (nota 1176).

¹⁷²⁷ BLANC, *op. cit.* (nota 1572), p. 499. Curiosamente, Ramón Rodríguez figura en el catálogo español de París 1867 con el lienzo titulado *El Expósito. Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), pp. 119. Según Ossorio y Bernard, tanto esta obra como *La contestación que dio Cádiz el año diez a los invasores...*, figuraron en la “Exposición ordinaria celebrada en París en 1867”, en la que Rodríguez fue premiado con medalla de oro por el segundo de los lienzos, adquirido entonces por el Ayuntamiento de Cádiz. También De los Ríos participó en dicha exposición “ordinaria” con *Naturaleza muerta, trages, telas y armas*. OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. II, p. 174 y 165, respectivamente. A diferencia de lo ocurrido en 1855, el Salón de 1867 se celebró de forma independiente a la exposición universal. Cfr. *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 15 Avril 1867*, París, Charles de Mourges Frères, Successeurs de Vinchon, 1867. Sin embargo, según este catálogo, Rodríguez no recibió medalla y únicamente expuso una obra, la referida a la *Junta de Cádiz*. *Ibidem*, p. 180.

¹⁷²⁸ En el catálogo español figura Manuel Gessa. Ossorio y Bernard menciona su participación en la universal de 1867 con varios bodegones. *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), pp. 118; OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. I, p. 278.

¹⁷²⁹ CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 158. Según el catálogo español, Manzano expuso dos bocetos, uno representando a *San Francisco de Borja* y otro a *Felipe II y Don Juan de Austria*; Gessa, tres naturalezas muertas; Domingo, la obra titulada, *Un piferaro*; y Luis Ruipérez, *El tañedor de guitarra* y *El espurgo de los libros de Don Quijote*. Cfr. *Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), pp. 117-119. Por cuanto respecta a Luis Ruipérez, que fallece prematuramente a los 35 años de edad, había sido becado por la diputación de Murcia en París, donde fue alumno de Meissonier. Según Ossorio, “el Sr. Ruiperez logró cautivar la atención de los inteligentes en varias Exposiciones de París y Londres, debiéndose á tal circunstancia que los mejores cuadros de este artista figuren en poder de los aficionados extranjeros [sic]”. OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. II, p. 183. Sobre

Henry Morford añadía al nombre de Gisbert los de otros dos autores españoles, Álvarez y el citado Ruipérez¹⁷³⁰.

Como se colige a partir de la anterior selección, muchos de estos artistas empezaban a preferir cultivar la pintura de *género*, en línea con las tendencias artísticas imperantes en la capital francesa. Y es que la pintura de historia, aunque siga teniendo su importancia a la hora de definir el imaginario artístico de *lo español*, va a ir perdiendo peso progresivamente, tal y como observaba Maurice Cottier a propósito de la Exposición Universal de Viena de 1873. Según Cottier, la disminución del número de obras de este tipo se hacía ostensible tanto en los Salones como en las exposiciones universales del siglo XIX, tendencia que ya había quedado en evidencia en el certamen parisino de 1867, cuando, de ocho medallas de honor, sólo una se había otorgado a un cuadro de historia. El *género* estaba ahora en boga y la *gran pintura* quedaba relegada más bien a encargos oficiales de instituciones gubernamentales¹⁷³¹.

Sea como fuere, una de las obras que más interés suscitó por parte de la crítica en dicho certamen vienés de 1873, fue un lienzo que, tratándose de un retrato, constituía una auténtica página de la historia contemporánea española –página de gran trascendencia, tanto por la importancia política de su representado, como por las consecuencias que su asesinato había provocado en el devenir histórico del país. Así mismo, la obra también había tenido una gran repercusión en el panorama artístico del momento, en parte por el prematuro fallecimiento de su autor, pero también por sus características formales. A esto hay que añadir que dicho trabajo se acompañaba en Viena de otro cuadro del mismo artista, también de temática hispana, aunque, en este segundo caso, la mirada se volviera hacia el exótico pasado de esplendor hispanomusulmán. Obviamente, se está haciendo referencia al retrato de Juan Prim (1814-1870) y a la *Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada*, del malogrado Henri Regnault (1843-1871) que, con diferencia, acapararon la atención de los cronistas asistentes al concurso internacional austríaco.

Como se ha dicho, ambas obras no pasaron desapercibidas, además de por la novedad del estilo de Regnault –promesa de renovación de la pintura para Théophile Gautier, por ejemplo¹⁷³²–, por el desgraciado hecho de su inesperada muerte, acaecida durante el asedio de París por parte de las tropas prusianas a comienzos de 1871. Regnault, alumno entre otros de Alexandre Cabanel (1823-1889) y admirador de Fortuny, era pensionado en Roma y había

Ruipérez, *vid.* C. REYERO, “Los orígenes del fortunismo en París y la obra de Luis Ruipérez”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 40 (1990), pp. 5-20.

¹⁷³⁰ MORFORD, *op. cit.* (nota 47), p. 207 [Texto original: “(...) by *Spanish* Alvarez (‘Indulgences’); (...) and Ruiperez (genre pieces) (*sic*)”]. Acerca del cuadro que Morford denomina *Indulgences*, podría tratarse del lienzo de Luis Álvarez Catalá (1836-1901) que Ossorio titula “*Cardenal penitenciario en San Juan de Letrán el miércoles santo* en el tribunal de la penitenciaría, absolviendo á una familia de campesinos de las muchas que acuden con este motivo á Roma (*sic*)”. OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. I, p. 31. La obra se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1866. Sin embargo, no hay constancia de la participación de Álvarez ni de ningún cuadro del mismo título en el catálogo oficial de España. *Catálogo general de la Sección española...*, *op. cit.* (nota 1619), pp. 117-120.

¹⁷³¹ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 25.

¹⁷³² *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts*, París, J. Claye, 1872.

quedado fascinado por España, país que había visitado por primera vez en septiembre de 1868, permaneciendo en él hasta febrero de 1869, y al que había regresado en agosto de ese mismo año, de camino hacia el Norte de África. Una vez establecido en Tánger visitó de nuevo la península a lo largo de 1870¹⁷³³.

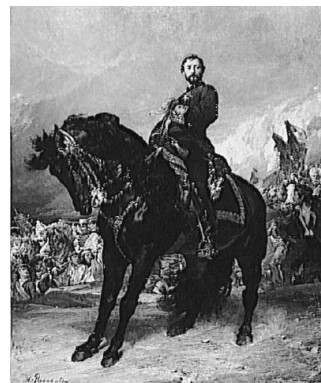


Fig. 293. H. REGNAULT, *Juan Prim, 8 octobre 1868*, 1869, óleo sobre lienzo, 3,15 x 2,58 m., Musée d'Orsay, París.

Con respecto al cuadro titulado *Juan Prim, 8 de octubre de 1868* (fig. 293), es el que primero acapara la atención de la crítica en la exposición de Viena de 1873¹⁷³⁴. Anteriormente, Théophile Gautier ya había dado cuenta del mismo en una reseña acerca del Salón de 1869, en la que destacaba la raza andaluza del caballo de Prim, la dignidad del político, a la vez revolucionario y noble de España, y la agitación de una masa de combatientes apasionados en los que, según Gautier, Regnault había sabido esbozar los tipos y trajes populares del país. Es más, según el escritor francés, el retrato de Prim, “*c'est toute l'Espagne*”¹⁷³⁵. A este respecto es preciso indicar que en la sección española de Bellas Artes se exponía también el proyecto de sepulcro que Plácido Zuloaga había diseñado para el General Prim, “croquis de mausoleo” reproducido en las páginas de *La Ilustración española y americana*¹⁷³⁶ (fig. 294).

¹⁷³³ Es preciso insistir en que desde la primera estancia de 1868-1869, Henri Regnault cayó rendido ante España, tanto por su situación política —es testigo de *la Gloriosa*—, como por sus manifestaciones artísticas y sus celebraciones populares: “Cuántas cosas bellas vemos desde que estamos en España. Vamos de maravilla en maravilla”. *Correspondance de Henri Regnault, recueillie et annotée par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault...*, París, Charpentier et Cie, 1873 (2^e édition), p. 180. Si Delacroix sentía que *todo Goya palpataba a su alrededor*, vid. *L'oeuvre complet de Eugène Delacroix, Peintures, Dessins, Gravures, Lithographies, 1813-1863*, París, Charavay Frères, 1885, p. 107; Regnault no verá España sino a través del tamiz de Velázquez, como en el caso de los mendigos burgaleses. *Correspondance de Henri Regnault...*, vid. *sup.*, p. 179 [Texto original: “Dans la cathédrale nous voyons d'admirables mendiants. O Vélasquez! on le pressent à chaque pas (...)”]. A este respecto, es preciso recordar que la figura del mendigo será una de las imágenes que configurarán el imaginario de *lo español* hasta la España franquista. Vid. A. FUENTES VEGA, “Entre rascacielos y mendigos: el espacio urbano en el imaginario turístico de lo español durante la dictadura”, en DIÉGUEZ PATAO, *op. cit.* (nota 733), vol. II, pp. 175-198.

¹⁷³⁴ De hecho, es la primera obra a la que se dedica un artículo en el *Moniteur de l'Exposition de Vienne* dentro de la sección dedicada al Arte francés. “L'art français à Vienne”, en *Moniteur de l'Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, n^o 1, 10 de mayo de 1873, p. 12.

¹⁷³⁵ T. GAUTIER, “Henri Regnault. Notice”, en *Œuvres de Henri Regnault...*, *op. cit.* (nota 1732), pp. 9-12 y 25. La descripción del cuadro que proporciona el *Moniteur* en 1873 añade: “En el cuadro (...) el mariscal aparece montado en un caballo fogoso, que retiene con mano firme. Su cabeza está desnuda, y su fisonomía respira la mayor energía y sed de autoridad. El fondo del cuadro está ocupado por la masa revolucionaria que pasa, aclamando al mariscal. Lo que más impresiona en esta enérgica concepción es el vigor que se ha extendido por todas las partes del dibujo y la sorprendente originalidad del colorido”. *Moniteur de l'Exposition de Vienne...*, vid. *supra*, p. 12.

¹⁷³⁶ Del proyecto se dice que servirá de modelo para el sepulcro en hierro repujado y damasquinado destinado a contener las cenizas de Prim. Además, se alaba a Zuloaga por haber obtenido una de las distinciones más preciadas del certamen vienés por sus metales artísticos, el diploma de honor; aunque se

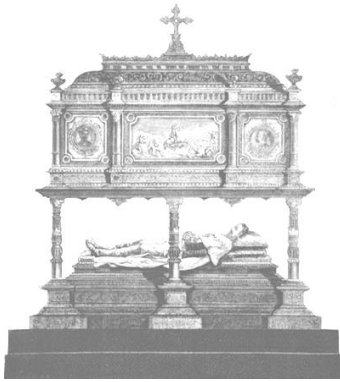


Fig. 294, ZULOAGA (dibujo), OVEJERO (grabado), "Viena. Proyecto de sepulcro para los restos del general Prim, presentado en la Exposición por el Sr. Zuloaga", en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXXVI, 24 de septiembre, p. 589; y fig. 295, H. REGNAULT, *Execution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870, óleo sobre lienzo, 3,01x1,43 m., Musée d'Orsay, París.

obra de Henri Regnault, el contrastado carácter español se resumía en la sentencia, "lo atroz en lo resplandeciente", máxima de la que la *Ejecución...* constituía una prueba irrefutable¹⁷³⁸.

Por otra parte, acerca de la *Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada* (fig. 295), Gautier destacaba la arquitectura representada, "del estilo de la sala de los Abencerrajes o de las dos Hermanas de la Alhambra de Granada". A su vez, el tratamiento de la luz, se convertía para el novelista francés en indicador de "un sol vivo y ardiente calor", perceptible incluso a través del reflejo de los azulejos¹⁷³⁷. Evidentemente, en la ambientación de esta España de la dominación musulmana, se entremezcla el recuerdo de la Alhambra con la vivencia del pintor francés en Tánger, resultando un Oriente en el que lo refulgente se liga indefectiblemente a lo espantoso, precisamente, otra de las paradojas en las que se basa el atractivo de lo exótico. Como pocos años más tarde señalaría Auguste Angellier (1848-1911) en su estudio sobre la



lamenta que la guerra carlista le haya obligado a trasladarse de Éibar a San Juan de Luz. E. MARTÍNEZ de VELASCO, "Nuestros grabados", en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXXVI, 24 de septiembre, p. 581. *Catalogue général...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 151 y 200.

¹⁷³⁷ GAUTIER, *op. cit.* (nota 1735), pp. 26-31.

¹⁷³⁸ Analizando la obra de Henri Regnault, Auguste Angellier proporciona una interesante interpretación de España en línea con el habitual estereotipo romántico de país de contrastes, tanto en cuanto a su paisaje como a la idiosincrasia de su población. Para Angellier, lo excesivo, lo brutal, el choque de extremos, se traducen en el paisaje *africano* español, en su clima violento, su naturaleza salvaje y la luz deslumbrante. Pero también en el nativo, nacido de la mezcla de la raza mora y la goda, "lleno de oposiciones y de conflictos". La indiferencia y la pasión, la miseria y el orgullo, la dignidad y la ferocidad oriental, se reúnen en su persona. A. ANGELLIER, *Étude sur Henri Regnault*, París, L. Boulanger, 1879, p. 34 [Texto original: "Regnault avait l'amour de l'excessif et parfois du brutal: le choc des extrêmes le ravissait (...) Par la massiveté des contours, par la lourdeur des formes, par la nudité et la rudesse du lignes, l'Espagne est déjà l'Afrique. Elle l'est encore par son soleil éclatant et ce relief abrupt et raboteux que donne au terrain le contraste d'une lumière véhémence et d'ombres brusques. C'est un climat violent (...) C'était la nature que Regnault aimait: sauvage, excessive, heurtée, avec des grâces et des caresses inattendues. L'Espagnol, nourri sur cette terre et formé d'un incroyable mélange de races, où la pulsation saccadée du sang maure vient briser le rythme régulier du sang goth, est lui aussi plein d'oppositions et de conflits. C'est un composé de flegme et d'emportement, d'indifférence et de passion, de roideur et de souplesse, de fierté et de complaisance. Quelle source de pittoresque que ce singulier peuple qui cache sa misère sous son orgueil, où la mendicité a des titres de noblesse et où le moindre va-nu-pieds drape ses haillons dans une guenille avec la superbe d'un cousin du roi. A côté de cette admirable dignité native, se trouve un reflet de cette férocité orientale à laquelle il faut la souffrance et l'éclat, du sang et du soleil: pour ces gens-là, l'arène blanche de lumière, pétillante des dorures des costumes et plaquée de flaques rouges a d'invincibles attraits: l'atroce dans l'étincelant. Il y avait un peu de ce double goût dans Regnault: son *Exécution à Tanger* en est une preuve (...) -sic-"].

Según Maurice Cottier, el éxito de la pintura de Regnault se basaba en la solidez y seguridad de su pincelada libre¹⁷³⁹. Francis David Millet también destacaba los dos lienzos de Regnault en su crítica de la sección vienesa de Bellas Artes, lamentando así mismo que la prometedor carrera del pintor francés se hubiera visto tan pronto truncada. Para Millet, la figura ecuestre de Juan Prim bastaba para ubicar a Regnault en la categoría de retratistas y, aunque se limita a describir el cuadro, sí que relaciona la agitación del fondo con la “salvaje y tumultuosa carrera del General”¹⁷⁴⁰. En cuanto a la “Ejecución en un palacio moro”, la considera demasiado truculenta para ser “arte de primera clase”, aunque considera notable la figura del verdugo¹⁷⁴¹.



Fig. 296, E. DELACROIX, *Christopher Columbus and His Son at La Rabida*, 1838, óleo sobre lienzo, 0'90 x 1,18 m., National Gallery of Art, Washington; y fig. 297 [izqda.], E. DELACROIX, *Galerie du couvent des Dominicains à Cadix*, acuarela y mina de plomo, 00,095 x 00,152 m. Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 9255, Recto. Musée du Louvre.

Por si aún faltase alguna pieza del rompecabezas del imaginario histórico español en Viena, Francia “reforzaba” su exposición de pintura con once obras de Delacroix, entre las que se encontraba el *Christophe Colomb au couvent de Sainte-Marie* (fig. 296), de manera que la gran empresa en la que se había basado la construcción identitaria de la España moderna tampoco quedaba sin representación en el certamen¹⁷⁴². Cottier calificaba el cuadro de “maravilla”, siendo complicado, en su opinión, alcanzar un efecto semejante con tal sobriedad de medios¹⁷⁴³. Curiosamente, su



¹⁷³⁹ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 26. En cualquier caso, la tendencia a primar el colorido en detrimento de la línea –al modo de Fortuny–, inquietaba a muchos críticos académicos como Francisco María Tubino, quien afirmaba: “Los abusos de la franqueza, en cuanto á la manera de pintar, ó lo que es su equivalente, el menoscabo de la línea en provecho del color, comienzan á preocupar en el mundo del arte (...) Sin disminuir en nada, los méritos de la grandiosa manera á los Velazquez y á los Goyas, sin desconocer los méritos de Fortuny y de Regnault, forzoso es convenir en que no todos pueden, abrazarse á esta bandera, sin introducir en los dominios del arte funestísimos ejemplos y precedentes [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), pp. 502-503. No obstante, Tubino alababa el arte de Regnault y las dos obras en cuestión: “Del malogrado Regnault, su grandioso lienzo ‘Llegada de Prim á Madrid’, pintura espléndida que testifica el poderoso génio del admirador de Fortuny. —‘La ejecucion en la Alhambra’, terrible episodio, donde el mismo pincel ha llegado á lo bello, imposible en la escala del realismo [*sic*]”. Entre los cuadros franceses, Tubino también menciona el *Colón en la Rábida* de Delacroix, y el *Patio de la diligencia en España*, que él atribuye a “Nozms”, se supone errata que haría referencia al pintor de temas hispanos, Jules Worms (1832-1924) –aunque en realidad la obra es de Vibert. *Ibidem*, pp. 505-506. Otras dos acuarelas hechas en España completaban la muestra de Regnault.

¹⁷⁴⁰ MILLET, *op. cit.* (nota 391), pp. 168-169. En el informe estadounidense sobre educación, el retrato de Prim se pone como ejemplo por la brillante concepción del dibujo y pose de las figuras aisladas, a diferencia de composiciones de grupo de autores como Gérôme. SEGUIN, *op. cit.* (nota 502), p. 124.

¹⁷⁴¹ MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 169.

¹⁷⁴² También se exhibía el *Cristoforo Colombo* del escultor Giulio Monteverde (1837-1917), prueba de la importancia de la figura de Colón en la construcción identitaria de la nación italiana. *Ibidem*, p. 214.

¹⁷⁴³ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 33 [Texto original: “Ce tableau a les belles qualités de clarté qui distinguent la *Noce juive*. La reproduction de la *Médée*, de Lille, si brillante qu’elle soit, est loin de donner l’idée de cette page énérgique”]. Tales comparaciones, a la vista de la obra, parecen excesivas.



Fig. 298, Art and Picture Collection, The New York Public Library, “Charles V Liberating Christian Slaves At Tunis”, *The New York Public Library Digital Collections*, 1882-1883; y fig. 299 [dcha.], CARRETERO (dibujo), PELLICER (grabado), “Francisco Foscari, cuadro de D. Ricardo Navarrete”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº VIII, 24 de febrero, p. 120.

arquitectura se inspiraba en una acuarela de la galería del convento de los dominicos de Cádiz, que se guarda en el Louvre (fig. 297).

Más allá de la sección francesa y completando esta visión caleidoscópica de *lo español* en Viena, continúa localizándose alguna obra relacionada con la historia de España entre los cuadros belgas. En este caso, las crónicas referencian el lienzo del director de la Academia de Amberes, Nicaise de Keyser (1813-1887), *Carlos V liberando a los esclavos de Túnez* (fig. 298), obra que representa la conquista de Túnez en 1535 y que, según Francis David Millet, era “metódico, lógico y, por lo tanto, aburrido y poco interesante”, en parte porque “el grupo de esclavos no tiene un carácter distintivo que determine su nacionalidad”¹⁷⁴⁴. En cualquier caso, la pintura

se mostraba en el Salón central del Palacio de Bellas Artes vienés, que ya es mucho decir¹⁷⁴⁵.

Otra prueba más del paulatino declive que experimenta la pintura de historia durante la segunda mitad del siglo XIX es la preferencia que manifiestan los críticos extranjeros por las obras españolas que se centran en el *género*, el retrato o el paisaje. Así, en la misma exposición de Viena de 1873, Maurice Cottier destacaba entre los autores hispanos distinguidos por el jurado internacional a Navarrete¹⁷⁴⁶ y Valdivieso; pero también a Monleón¹⁷⁴⁷ y a Ruipérez –del que, según Cottier, en el certamen figuró su último lienzo inacabado que representaba a un mulatero¹⁷⁴⁸. El mismo



¹⁷⁴⁴ MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 176.

¹⁷⁴⁵ Se encontraba en el muro del este donde, según *L'Exposition...* se ubicaban cuadros de “menor importancia” –en comparación con las tres grandes obras que dominaban la estancia: el *Triunfo de Germánico*, de Piloty, el *Triunfo de Flora*, de Cabanel, y la *Caída de los ángeles* de Wiertz. Sin embargo, el hecho de ocupar un espacio en aquel lugar principal, así como el ser destacado por dicha publicación decía mucho a favor del cuadro de De Keyser. “Salon central du Palais des Beaux-Arts”, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 18, 2 de agosto de 1873, p. 282.

¹⁷⁴⁶ Ricardo Navarrete expuso el lienzo del *Dogo Francisco Foscari* (fig. 299) y un retrato, además del ya mencionado de los *Capuchinos en el coro cantando las vísperas* (fig. 264). *Catalogue général...*, *op. cit.* (nota 588), p. 153. Avilés alababa la capacidad de Navarrete como continuador de la tradición colorista veneciana. Cfr. A. AVILÉS, “Francisco Foscari. Cuadro de Don Ricardo Navarrete”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº VIII, 24 de febrero, pp. 122-123.

¹⁷⁴⁷ Según el catálogo español, Monleón presentó dos marinas al óleo, además del cuadro *El puerto de Valencia*, también al óleo. *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 152. Según *La Ilustración española y americana*, una de esas marinas representaba la *Entrada del puerto de Ostende* (fig. 300). Eusebio Martínez de Velasco destaca la “recompensa de su bien acabado trabajo, –aunque al lado de dichos lienzos se ostentaban las magníficas marinas de Clays, Hachenbach, Weber y otros reputados artistas extranjeros”. E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLV, 1 de diciembre, p. 723.

¹⁷⁴⁸ El catálogo cita “un boceto”, sin mayor precisión. *Catalogue général...*, *op. cit.* (nota 588), p. 153.

Cottier hace referencia, si bien fuera de concurso, a unas “bañistas”¹⁷⁴⁹ de Puebla, “género Winterhalter, no sin mérito, y cuyo éxito hubiera sido grande veinte años antes”¹⁷⁵⁰. En lo que concierne a los grabados, Cottier destacaba la obra de Bernardo Rico y Bartolomé Maura (1844-1926), ambos premiados con medalla para el arte¹⁷⁵¹.



Fig. 300, MONLEÓN (dibujo), PARIS (grabado), “Bellas Artes. Entrada del puerto de Ostende, cuadro del Sr. Monleón, dibujo del mismo. Premiado en la Exposición de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLV, 1 de diciembre, p. 7.

La atracción por un tipo de pintura *moderna* se hace aún más patente en el caso del artista estadounidense Francis David Millet. Entre los retratos, destaca los realizados por Navarrete y Rodríguez, que pone en relación con el llamativo estilo de Carolus Duran (1837-1917)¹⁷⁵². Estos dos autores junto con José María Manresa (activo en la segunda mitad del siglo XIX), son para Millet los únicos ejemplos notables en cuanto a la pintura figurativa hispana se refiere que, en general, es “tan trivial y superficial como una canción española de amor”¹⁷⁵³.

¹⁷⁴⁹ Según el catálogo, la única obra de Puebla expuesta fue *Las hijas del Cid*. *Ibidem*, p. 152.

¹⁷⁵⁰ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 66. Sobre los artistas mencionados, cfr. G. RAMALLO ASENSIO, “Germán Hernández Amores: Aportaciones iconográficas”, en *Imafronte. Revista de Historia de Arte*, 10 (1994), pp. 95-108; M. J. PIQUERAS GÓMEZ, “Rafael Monleón: el pintor del mar y su historia”, en *Ars longa. Cuadernos de Arte*, nº 2 (1991), pp. 49-52; REYERO, *op. cit.* (nota 1729), pp. 5-20; J. C. ELORZA GUINÉA, *Dióscoro Puebla, 1831-1901*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1993; OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. II, pp. 57, 76, 168, 183, 260. Sobre los murcianos Hernández, Valdivieso y Ruipérez, *vid. VV. AA., El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, Dirección General de Cultura y Museo de Bellas Artes de Murcia, 2005.

¹⁷⁵¹ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 78; *Catalogue général...*, *op. cit.* (nota 588), p. 206. Sobre la pintura española en Viena, *vid. MOLET PETIT, op. cit.* (nota 166), pp. 149-175. En su análisis de por qué la I República española no desplegó de forma sistemática un aparato ideológico fuertemente articulado Molet se pregunta acerca de la ausencia de Antonio Gisbert en la sección artística, precisamente cuando el pintor había participado en la misma comisión organizadora de la exposición. *Ibidem*.

¹⁷⁵² Millet escribe “Navarre” quizá errónea transcripción de Navarrete, pues no aparece ningún otro apellido en el Catálogo de la sección española que se le asemeje, mientras que de Ricardo Navarrete consta un retrato al óleo. Con respecto a Rodríguez, pudiera tratarse del gaditano Ramón Rodríguez (1827-1892) de quien, según la misma fuente, figuró un óleo titulado “Un tipo nacional” en el certamen vienes, premiado con medalla. No obstante, también expusieron Ángel Rodríguez y Manuel Rodríguez, aunque en ambos casos el catálogo nacional solamente indica que se enviaron “dos acuarelas”. MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 171 [Texto original: “Two portraits, by Navarre and Rodriguez respectively, both of sitters in rich costumes, and equally inspired by the lustre of the silk and the sparkle of the ornaments, more than by the character of the head, were in every way similar to the flashy canvases of Carolus Duran, and quite as meritorious]; *Catalogue...*, *op. cit.* (nota 588), pp. 152-153.

¹⁷⁵³ Por otra parte, Millet comparaba el colorido de los cuadros de Manresa con “el de un cesto de fruta española”. MILLET, *op. cit.* (nota 391), pp. 171-172 [Texto original: “These, with a few strong genres by Mauresa, as rich in color as a basket of Spanish fruit, complete the list of the noticeable figure pictures. There was but little seriousness of purpose evinced in this branch of the art; nearly all the subjects were as trivial and as superficial as one of the Spanish love songs (*sic*)”]. Según el catálogo, el murciano Manresa expuso “cuatro tipos del pueblo”. *Catalogue général...*, *op. cit.* (nota 588), p. 153.



Fig. 301, M. CASTELLANO, *La muerte del conde de Villamediana*, 1868, óleo sobre lienzo, 290 x 220 cm.; y fig. 302 [dcha.], L. VALLÉS, *Demencia de doña Juana de Castilla*, 1866, óleo sobre lienzo, 238 x 313 cm. Ambos en el Museo nacional del Prado

Sin embargo, los paisajistas catalanes sorprendieron favorablemente a Millet, en particular “su sorprendente simpatía íntima con la naturaleza y una gran concepción de la belleza natural”. Millet ensalzaba los nombres de Modesto Urgell (1839-1919) y Francisco Torrecassana (1845-1918), quienes “parecen ambos inspirados por la sublime soledad del paisaje, donde la presencia de la figura humana sólo hace la soledad más impresionante”. Con respecto al cuadro de Urgell, Millet lo describe de la siguiente manera:

“El primer artista expuso una vista de la costa: un largo tramo de arena, un mar gris que ondula perezosamente, un cielo frío y la más sombría visión de un barco partiendo en el horizonte; una única figura de una chica sola en la arena, contemplando la vela evanescente; –esto es todo. Pero ¡qué impresionante es la soledad de la joven, cuando siente por primera vez la añoranza que no cesará hasta que el mar traiga de vuelta al amado!”

Y sobre el de Torrecassana, dirá:

“Un cielo gris, una ancha llanura y una única hilera de árboles, tranquila, veraz y evocadora de uno de los solemnes silencios en el trabajo de las fuerzas de la naturaleza, cuando parecen detenerse para respirar antes de provocar nuevas convulsiones; –éste era uno de los motivos de Torrecassana, y el mismo sentimiento inspiraba una escena crepuscular, con una simple silueta de casas y árboles contra el cielo”¹⁷⁵⁴.

Evidentemente, estos paisajistas proyectaron una imagen de renovación que alineaba la pintura española con las nuevas tendencias del arte pictórico, frente a la pintura de historia o la religiosa que, ya de por sí, tenían una connotación especial en el caso hispano; y eso sin contar con que el *género* español, al quedar teñido de un costumbrismo de corte exótico, no hacía sino contribuir a proyectar la imagen romántica del país que predominaba en el extranjero.



Con respecto a la pintura de historia o de *anécdota histórica* española que se pudo ver tres años después en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, Edward Strahan –que como se ha visto no se mostró muy entusiasta con la delegación hispana en su conjunto– mostró un mayor interés por la *Muerte del Conde de Villamediana*, de Manuel Castellano (1826-1880), la *Demencia de doña Juana de Castilla*, de Lorenzo Vallés (1831-1910) –aunque no en su totalidad, sino únicamente las figuras principales – y *Un lance en el siglo XVII*, de Domingo Marqués¹⁷⁵⁵ (figs. 301, 302, 303).

¹⁷⁵⁴ MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 172. No es de extrañar que el artista estadounidense otorgue una gran importancia al paisaje dado el peso que tiene dicho género en la pintura de su país durante el siglo XIX. Baste citar el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen, VV. AA., *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007.

¹⁷⁵⁵ *The Masterpieces...*, *op. cit.* (nota 184), vol. I, p. 242 y ss. La Biblioteca nacional de España conserva una carta autógrafa de Norberto López-Valdemoro, Conde del Donadío, director y jurado de Bellas Artes, confirmando a Manuel Castellano su exitoso empeño en conseguir medalla para su cuadro. BNE, MSS/12937/110.

Precisamente, de estas dos últimas se afirmaba que –junto con el *Entierro de San Lorenzo* de Alejo Vera (fig. 268)– estaban inspiradas por “El verdadero espíritu que animaba á los grandes maestros del siglo XVI”, o eso aseguraba Alfredo Escobar cuando decía transcribir la opinión de un “crítico americano” que supuestamente llegó a aseverar que “la presente Exposicion ha revelado que España va á la vanguardia [sic]”. Del *Delirio de D.^a Juana de Castilla* sostenía que “es tan poderoso el sentimiento que en él ha sabido imprimir, que sin querer brotan las lágrimas, sin hacer caso de la gente que nos rodea”¹⁷⁵⁶. Efectivamente, el sujeto inspiraba el espíritu romántico de la época, de ahí su éxito y recurrencia: véanse las obras de Maureta, Gallait y Pradilla, además de la de Vallés.



Fig. 303, F. DOMINGO, *Un lance en el siglo XVII*, 1866, óleo sobre lienzo, 174 x 235 cm. Museo nacional del Prado (en dep. en el Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V); y fig. 304 [izqda.], E. CANO, *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*, 1856, óleo sobre lienzo, 232 x 260 cm. Museo nacional del Prado (en dep. en el Senado, Madrid).

Por otra parte, en su disquisición acerca de la historia de la pintura española, Strahan mencionaba los nombres de Murillo, Velázquez, Zurbarán, Goya y, ya en época más reciente, citaba a Madrazo, a Zamacois y a Fortuny, de quien subrayó su papel en la creación de la escuela hispanorromana¹⁷⁵⁷. A pesar de haber fallecido ya y haberse convertido en leyenda, ni siquiera Fortuny estaba representado entre los pintores contemporáneos españoles¹⁷⁵⁸.

Así, no sólo España era casi el único caso en el que se habían enviado cuadros de la vieja escuela, sino que muchos de sus artistas contemporáneos carecían de representación en el certamen y, además, obras representativas de la sección española como el *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, de Puebla Tolín (fig. 290), el *Desembarque de los puritanos en la América del Norte*, de Gisbert (fig. 289), el *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*, de Eduardo Cano de la Peña (fig. 304), y los citados *La locura de Doña Juana de Castilla* y *El entierro de San Lorenzo* habían sido ejecutados entre diez y veinte años antes de la exposición de Filadelfia. Así, por ejemplo, el *Colón* de Cano y el cuadro de Alejo Vera habían obtenido primera medalla en las Exposiciones Nacionales de 1856 y 1862, respectivamente¹⁷⁵⁹. No es preciso insistir en la temática de todas las obras mencionadas. Junto a las glorias de la historia de la pintura española, los contemporáneos –que parecían no serlo tanto–, también representaban los episodios del esplendoroso pasado patrio, siendo *Las dos amigas* de Joaquín Agrasot y Juan (1837-1919) (fig. 305) de los pocos cuadros de género que descollaron dentro de la colección española, además de los paisajes de Carlos de Haes (fig. 200). Es evidente que el protagonismo de Colón no podía separarse de la reivindicación política de su figura en la



¹⁷⁵⁶ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1592), 8 de septiembre, p. 142.

¹⁷⁵⁷ *The Masterpieces...*, *op. cit.* (nota 184), vol. I, pp. 22-23.

¹⁷⁵⁸ “Pero Fortuny y Rosales han muerto, y no es lo más doloroso que murieran para España y para el mundo en la existencia activa y creadora, sino que murieran también para el mundo y para España en la Exposición de Filadelfia. Ningún cuadro suyo figuró allí”. ALFONSO, *op. cit.* (nota 136), p. 174. Al menos una copia fotográfica de su *Matrimonio en la Vicaría* podía admirarse entre las publicaciones de arte de la casa Goupil en el Main Building. *The Masterpieces...*, *op. cit.* (nota 184), vol. I, p. 540.

¹⁷⁵⁹ OSSORIO y BERNARD, *op. cit.* (nota 202), vol. I, p. 114 y vol. II (1869), p. 271.



Fig. 305, J. AGRASOT y JUAN, *Las dos amigas*, 1866, óleo sobre lienzo, 100 x 145 cm. Museo nacional del Prado.

primera exposición internacional celebrada en América. El resto de obras de pintura de historia o de género histórico estaba en consonancia con lo que venía siendo habitual en el departamento español de los concursos internacionales del siglo XIX, a diferencia de los de naciones como el Reino Unido que, junto con los países escandinavos y centroeuropeos, se caracterizaron por una mayor presencia del género y el paisaje. Así pues, no sólo la historia volvía a dominar el conjunto de los lienzos españoles, sino que parecía redundar en la representación de la muerte:

“Baste saber que entre unos 40 cuadros presentados en la sala principal, había de aquel género los siguientes: *Muerte del conde de Villamediana*, *Entierro de San Lorenzo*, *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*, *El tránsito de San Francisco de Asís*, *Oración ante una tumba*, *Un duelo en el siglo XVII*, *Locura de Doña Juana de Castilla*, *Un auto de fe*, *Tumbas de los Reyes Católicos en la catedral de Granada*, *Un Nazareno*, *Jesús apareciéndose a María Magdalena*, *Un Cristo*, y otros que no recordamos”¹⁷⁶⁰.

Aunque las *Tumbas de los Reyes Católicos en la catedral de Granada* también hacen referencia a la muerte, al menos suponen la presencia en la sección española de un género pictórico diferente. De hecho, Cortázar, que para mayor prueba de imparcialidad dice transcribir en su *Memoria* del certamen estadounidense la crónica de “un distinguido crítico norteamericano, con cuyas ideas principales estamos de acuerdo [*sic*]”; destacaba en primer lugar el cuadro de Pablo Gonzalvo, *La Seo, catedral de Zaragoza*, por su arquitectura, distribución de luces y análisis del detalle. El pintor aragonés, habitual de las exposiciones universales con gran éxito, expuso seis lienzos en el Memorial Hall del Centenario¹⁷⁶¹.

Si, como se ha dicho, en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 los cronistas españoles van a lamentar la ausencia de grandes nombres de la generación contemporánea de artistas hispanos y, entre ellos, particularmente, la de los recientemente fallecidos Rosales y Fortuny; dos años más tarde, en París 1878, Jules Claretie (1840-1913) reprochaba que mientras la muestra de la Francia artística era muy incompleta y desdeñaba a sus muertos más ilustres, “España levanta una suerte de altar a Fortuny”¹⁷⁶². No obstante, para Claretie, el estilo del artista catalán había perdido mucho del entusiasmo que en un primer momento había podido despertar,

¹⁷⁶⁰ CORTÁZAR y LARRUBIA, *op. cit.* (nota 92), p. 343. En *What Ben Beverly Saw...*, se incluye el cuadro de Domingo entre las “visiones de lo horrible” (“*Glimpses of the horrible*”). *What Ben Beverly Saw at the Great Exposition...*, *op. cit.* (nota 179), p. 260 [Texto original: “(...) represents two cavaliers, with strong Spanish features, who are engaged in a duel, with swords. One has received a fatal wound, dropped his sword, and staggered against the wall for support. The expression of agony on his sallow face, and his apparent exhaustion are fearful in the extreme”]. Mientras, el *Desembarco de los puritanos...* de Gisbert se considera una buena obra de gran interés. *Ibíd.*, p. 272.

¹⁷⁶¹ CORTÁZAR, *op. cit.* (nota 92), p. 344; *Official Catalogue, Completed in one volume...*, *op. cit.* (nota 205), pp. 125-126. Los paisajistas catalanes quedaron relegados al Anexo.

¹⁷⁶² CLARETIE, *op. cit.* (nota 955), p. 5. Escobar celebraba que España reconociera el genio de uno de los maestros de su pintura moderna: “En la pared de la izquierda, coronada por un busto de Fortuny, hecho en bronce por Klessington, está el verdadero templo de nuestro arte contemporáneo; están las obras del malogrado artista. España por esta vez se ha mostrado agradecida, honrando la memoria de uno de sus más ilustres hijos [*sic*]”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1550), 30 de mayo, p. 354.

al igual que ocurría en el caso de su seguidor, Henri Regnault –que es en quien Claretie centra especialmente. En general, afirma que la muestra supondrá una puesta en su lugar de ciertas reputaciones. Así, con respecto al retrato ecuestre de Juan Prim y a la *Ejecución...*, que vuelven a exponerse en 1878, Claretie criticaba especialmente la aplicación del color, que comparaba con una mancha provocada por un tintero al derramarse –en cuanto al caballo y uniforme del general– y con gelatina de grosella –el charco de sangre de la víctima, que califica de pegote escandaloso¹⁷⁶³. En realidad, puede intuirse cuál era el gusto de Jules Claretie y, por si cupiera alguna duda, basta leer el siguiente párrafo donde asegura que,

“Verdaderamente, a fuerza de oír alabar a ultranza a los pintores de *chic*, a los partisanos de la mancha por la mancha, *trivialistas* e *impresionistas*, llegaré a defender, en contra de todas las chanzas que corren por los talleres y los desdenes de artistas que aparentan no ver en ellos más que burgueses y medallistas, a estos sabios dibujantes que se llaman Bouguereau o Cabanel”¹⁷⁶⁴.

De hecho, parece que si Claretie proclamaba el fin del encumbramiento de Fortuny o Regnault, nada más alejado de la realidad, porque las crónicas no dejan de insistir en la aglomeración de visitantes que se formaba constantemente en torno a la treintena de obras del pintor de Reus expuestas en la sección española¹⁷⁶⁵. Casi todas las obras de la exposición de Mariano Fortuny habían sido prestadas por coleccionistas privados, como la *Fantasia árabe*, los *Anticuarios*, el *Tribunal de la Alhambra* y la *Parada de los viajeros en el convento*, que pertenecían a la colección de William Hood Stewart (1820-1897); o *El ensayo en un jardín* –representación de una de las sesiones poéticas de la romana Academia de la Arcadia– que rápidamente había pasado de Adolphe Goupil (1806-1893) a la colección Heeren. Así, el certamen universal de 1878 dio la oportunidad de contemplar una serie de obras del malogrado

¹⁷⁶³ *Ibidem*, pp. 18-19 [Texto original: “On serait presque tenté de donner raison au général Prim, qui se montra si peu satisfait de son portrait et refusa le tableau (...)”].

¹⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 25. No obstante, Claretie comprende el rechazo de los jóvenes pintores hacia el “arte cerrado” y “confiscado” en beneficio de los “miembros del Instituto”. *Ibidem*, p. 26.

¹⁷⁶⁵ *Les merveilles de l'Exposition de 1878, op. cit.* (nota 140), p. 255. Según Escobar: “No hay un extranjero que no pronuncie su nombre con entusiasmo, no hay uno que no recuerde sus cuadros, no hay uno que no le admire. Fortuny era el primer hombre de nuestro renacimiento artístico”. ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1550), 30 de mayo, p. 354. Henry Morford indica que la mayoría de los cuadros de Fortuny estaban mal colgados, aunque todos eran “de su mejor estilo”. Morford se limita a enumerar los nombres de los pintores españoles que más le llaman la atención y algunos de los títulos de sus obras. Además de citar a Zamacois, Pradilla, Ferrant y Sala, señala que el *Origen de la República romana*, de Plasencia “fue, tal vez, el cuadro más fuerte en la colección española” y que “algunos de los retratos de Madrazo se encontraban entre lo más airoso de toda la exposición”. MORFORD, *op. cit.* (nota 138), pp. 333-334 [Texto original: “(...) the most notable, his ‘Repetition of the Comedy’, ‘Posada’, ‘Snake Charmers’, ‘Arab Fountain’, ‘German Soldier’, &c. Zamacois had three very pleasing pictures, in the ‘Madman’, ‘the Monk’, and the ‘Chess Players’. Pradilla’s ‘Jeanne the Crazy’ and Ferrant’s ‘Early Christian Burial’, were both solidly painted and forcible. Plasencia’s ‘Death of Lucreze’ was perhaps the strongest picture in the Spanish collection; Sala’s ‘Guillen de Vinatea’ was a bold historical sketch; and it may be said that some of Madrazo’s portraits were among the most graceful in the whole exhibition”]. Ángel Fernández de los Ríos también advierte de la mala colocación e iluminación de los cuadros y de la escasez de espacio en la sala española. “Se hallan en el testero los de *Fortuny*, que, ó por su reducido tamaño, bueno para el gabinete de una dama, ó por un mal efecto de luz que no nos explicamos, no nos hacen allí todo el efecto que de ellos nos prometíamos [*sic*]”. FERNÁNDEZ de los RÍOS, *op. cit.* (nota 341), p. 84.

artista catalán que apenas eran conocidas por el público en general¹⁷⁶⁶. Por su parte, Émile Bergerat lamentaba únicamente la ausencia del *Matrimonio en la vicaría*, aunque, en su opinión, el resto daba suficiente testimonio de la maestría de Fortuny. De hecho, Bergerat sostenía que –contrariamente a quienes tachaban la pintura de Fortuny de moda pasajera–, la Exposición Universal de París de 1878 había atestiguado su gran éxito, lo que venía a confirmar que “no solamente Fortuny no ha perdido nada, sino que su pintura ha ganado en armonía”¹⁷⁶⁷.

Y es que Bergerat definía a Mariano Fortuny como el artista “industrioso, curioso del detalle y tentado por lo imposible” que llega a confundirse con “el artesano” –un artesano “exquisito”, que es capaz de plasmar sobre el lienzo la luz misma y la ilusión del astro rey con total sinceridad: –“Decididamente, este pintor había fijado el sol”, dice. De este modo, aunque la obra de Fortuny se ponía en relación tanto con la escuela francesa como con la italiana, no perdía su singularidad hispana. Así, si por una parte –y a pesar de su formación en Italia–, se consideraba que Fortuny había asumido las nuevas tendencias imperantes en Francia –tal y como aseguraban Clovis Lamarre y Lucien Lande al transcribir la carta de un supuesto amigo español dedicado al mundo del arte:

“(…) a pesar de todo, su pintura no es italiana, aún menos pintura clásica. Tiene todo el regusto, el refinamiento, la sutilidad, la habilidad manual, el cuidado del procedimiento, la perfección del oficio, en una palabra, que caracteriza a los parisinos actuales”¹⁷⁶⁸,

Sin embargo, por otro lado, los mismos Lamarre y Lande matizaban que esta dependencia no restaba importancia a la aportación española, cuyo carácter original estaba garantizado por su “fuerza pintoresca de observación”. Además, el efecto contrario se estaba produciendo a través de la obra de franceses como Henri Regnault, los cuales, al haber seguido los pasos de Fortuny, habían dado lugar a un intercambio cultural mutuo de gran interés para el desarrollo del Arte¹⁷⁶⁹.

¹⁷⁶⁶ Como recuerdan Gautier y Desprez, puesto que Fortuny había desarrollado su carrera principalmente en Roma, y en París únicamente había expuesto en la galería Goupil, el público se mostraba ávido por conocer su obra. GAUTIER, DESPREZ, *op. cit.* (nota 1599), p. 66 [Texto original: “(…) la foule est avide de le connaître; elle veut voir sa *Répétition de la Comédie*, sa *Posada*, son *Reître*, ses *Charmeurs*, sa *Fontaine arabe*, toutes ses oeuvres d'humour et de fantaisie”].

¹⁷⁶⁷ Las citas de Bergerat que se transcriben a continuación pueden consultarse en E. BERGERAT, “Art contemporain. Section espagnole. Mariano Fortuny”, en E. BERGERAT (dir.), *op. cit.* (nota 289), vol. I, pp. 76-78. Con respecto a los artistas fallecidos durante los diez años anteriores a la celebración del certamen de 1878, se determinó que, aunque fuera de concurso, se concederían diplomas honoríficos a las familias de aquellos que hubieran sido merecedores de la medalla de honor o una primera medalla. En este sentido, el Jurado internacional reconoció el mérito de tres grandes artistas españoles: Mariano Fortuny, Eduardo Rosales y Eduardo Zamacois. MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. I, pp. 274-275.

¹⁷⁶⁸ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 179.

¹⁷⁶⁹ *Ibidem*, pp. 181 y 182. Lamarre y Lande, al igual que Lefort, mostraron cierta preocupación por el devenir del estilo pictórico practicado por Fortuny. A pesar de la gran admiración que le demuestran y el papel preponderante que le otorgan a la hora de liderar la nueva escuela española, la excesiva atención a los valores formales en detrimento de la claridad expositiva y del protagonismo de la figura humana como generadora de la acción narrativa no les pareció del todo recomendable, aunque, en cualquier caso, no dudaron de su maestría. *Ibidem*, p. 186. Tullio Massarani manifestó igualmente su escepticismo acerca de un Arte puro en el que el contenido moral se viera sustituido por la mera experimentación pictórica. Alababa la obra de Fortuny, pero recelaba de la dirección emprendida por las nuevas generaciones de

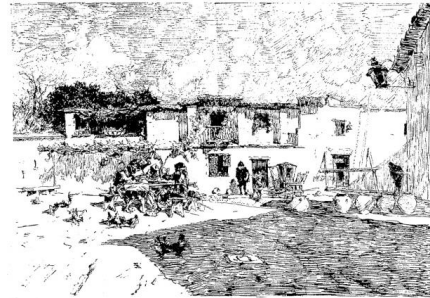


Junto al artículo de Bergerat se publicaron los diseños del *Tribunal de la Alhambra* y la *Parada de los viajeros en el convento*, con los que Fortuny había decorado sus cartas a José Domingo de Irureta Goyena, según tenía costumbre de ilustrar sus misivas con esbozos de sus grandes obras (figs. 306-308). También aparecía el fotograbado de *La elección del modelo* y la descripción que del mismo realizó el barón Jean-Charles Davillier (1823-1883), autor de la biografía del pintor¹⁷⁷⁰.



Figs. 306, 307, 308, M. FORTUNY, Dessin de maître. Étude pour une aquarelle; Dessin de maître. Croquis à la plume, *Le Tribunal de L'Alhambra*; Croquis à la plume du tableau *Halte de Voyageurs*, todas en É. BERGERAT (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1878, vol. I, pp. 76-78.

Otro de los pintores del “triumvirato” español en 1878 fue Martín Rico, ganador de una tercera medalla y de quien se dirá que es “el Fortuny del paisaje”¹⁷⁷¹. Ahora bien, a pesar de que Lefort lo denomina “fanático de la luz plena”, su pintura, al menos, se mantendrá dentro de los “límites estrechamente circunscritos de la visión humana”¹⁷⁷². En el certamen se presentaron dieciséis de sus cuadros, en los que se representaban vistas de Toledo, Granada, Sevilla, Fuenterrabía, Venecia, Roma ó París, entre otros lugares, todos ellos calificados de pequeñas “joyas”, por la síntesis entre ejecución enérgica y exquisitez en el detalle¹⁷⁷³. Las obras de Martín Rico llamaron la atención por su cuidada elaboración a escala reducida, dado el pequeño formato de buena parte de su obra¹⁷⁷⁴. A



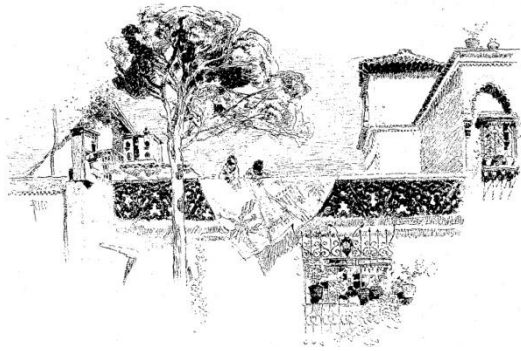
pintores, ya que, en su parecer “razón moral” y “razón estética” debían darse conjuntamente en la obra artística. MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, pp. 267-268 [Texto original: “Mais est-il loisible à l'art de se mettre au niveau de l'absolu, et de se passer de tout autre but? Je ne le crois pas. Et il me semble que, par bonheur, la raison esthétique se rencontre ici avec la raison morale: car, non seulement il reste quelque chose d'insatisfait au fond de l'âme lorsque la virtuosité de l'artiste ne vous donne que le plaisir exquis des sens; mais les sens eux-mêmes sont à la longue excédés, fatigués, épuisés (...)”].

¹⁷⁷⁰ J.-C. DAVILLIER, *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance; avec cinq dessins inédits en fac-simile et deux eaux-fortes originales*, París, Auguste Aubry, 1875. Una modelo desnuda es examinada en una de las estancias del Palacio Colonna por varios académicos de San Lucas –vestidos según la moda del siglo XVIII y uno de cuyos rostros era al parecer un retrato del actor Romain Thomas *Lhéritier* (1809-1885). Sobre las estancias de Davillier en España –una de ellas en la feria de Sevilla de 1872, acompañado justamente por Fortuny y Raimundo de Madrazo, *vid.* M. J. SANZ, “El barón Davillier, viajero y coleccionista”, en *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), pp. 223-240.

¹⁷⁷¹ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1562), 8 de junio, p. 367; MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 269; LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 480 y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 209.

¹⁷⁷² LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 480; y Louis GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 209. Tal vez porque el paisaje se puede permitir unas licencias que no eran consentidas a la pintura de *género* o a la pintura de historia que, teniendo al ser humano como protagonista, debían mostrar menos preocupación por la forma que por el contenido. MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, pp. 268 y 269.

¹⁷⁷³ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 188.

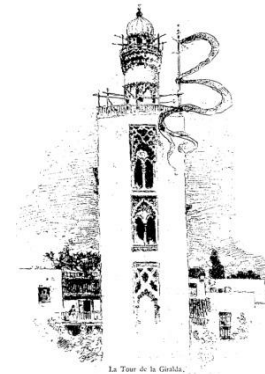


este respecto, *La Ilustración Española y Americana* recoge las palabras del crítico francés Blavet, quien aseguraba que:

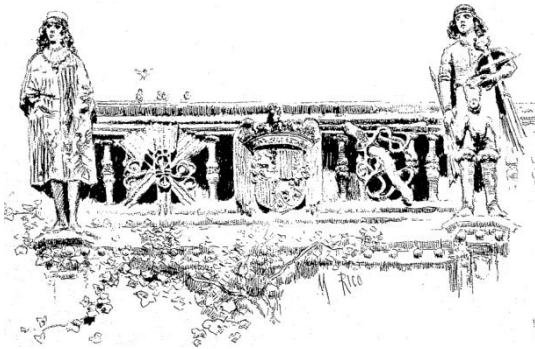
“Todo en ellos se ve como en esos microscópicos anteojos de marfil, que cuando se aproximan á la vista se descubren mundos”¹⁷⁷⁵.

Muchos de esos minúsculos universos se emplazan en las ciudades que han contribuido a

crear la imagen exótica de España en el extranjero, como Granada, Sevilla o Toledo (figs. 309-311). Sin embargo, Rico no se limita a ellos y descubre al público otros muchos, como los del norte de la península. Una *Marina (cerca de Fuenterrabía)* será muy elogiada por la crítica. Tampoco faltan los paisajes italianos, llegando a ser comparado con Francesco Guardi (1712-1793) y Canaletto (1697-1768) por sus vistas de Venecia¹⁷⁷⁶. Además, tampoco duda en plasmar la vida parisina moderna, pues no hay que olvidar que Rico es uno de “los pintores españoles de París”¹⁷⁷⁷. Todo ello en un espacio microscópico en el que se siente la fuerza de la luz y el dinamismo de las figuras, y del que Paul



Lefort destacaba el entusiasmo y la vivacidad, así como la sensación de inmensidad¹⁷⁷⁸.



Y otro de los malogrados artistas cuyas pinturas fueron situadas al lado de las de Fortuny en 1878 fue Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871)¹⁷⁷⁹. Como señalaba Alfredo Escobar, se trataba de un pintor bien conocido en Francia que cultivaba principalmente el

Figs. 309, 310, 311, M. RICO, *Torre de la Giralda; Casa de Pilatos, en Sevilla; Balaustrada de la Torre de San Juan de los Reyes, en Toledo*, E. BERGERAT (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet, vol. II, pp. 60-62.

¹⁷⁷⁴ En la obra de Bergerat dedicada a la exposición de 1878 se publica el fotograbado de su *Mercado de la avenida Joséphine* reproducido “á sa dimension”. BERGERAT, *op. cit.* (nota 289), vol. II, p. 62. Bergerat define a Rico como un *sarraceno occidentalizado* por su laboriosidad. “Físicamente, es un hombre pequeño moreno de ojos negros, que pertenece al tipo hispano-árabe. Tiene, de la maravillosa raza mora, la industria, la inteligencia y ese gusto de las artes que le ha hecho pintor, pero que le habría hecho igualmente músico o poeta. Es un Sarraceno, pero su sarracenisimo se detiene ahí, y nada es más activo, menos grave, más laborioso, en una palabra, más occidental en su comportamiento”. *Ibidem*, p. 59 [Texto original: “C'est un Sarrazin, mais son sarrazinisme s'arrête là, et nul n'est plus actif, moins grave, plus laborieux, en un mot plus occidental dans ses allures extérieures”].

¹⁷⁷⁵ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1562), 8 de junio, p. 367.

¹⁷⁷⁶ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 265; ESCOBAR, *vid. supra*, 8 de junio, p. 367.

¹⁷⁷⁷ ESCOBAR, *vid. supra*, 8 de junio, p. 367.

¹⁷⁷⁸ LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 480; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 209

¹⁷⁷⁹ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), 1878, p. 186.

cuadro de género¹⁷⁸⁰. En general, se va a lamentar su temprana muerte, como la de Fortuny, y se elogian especialmente sus cuadros de monjes y locos, como lo hacen Gautier y Desprez, para quienes el éxito de la sala española residía justamente en Zamacois, después de Fortuny¹⁷⁸¹. Para Massarani, uno de los aspectos más interesantes de la obra del vasco era la ironía, el carácter satírico que trasluce de sus escenas de bufones, crítica “de la más sombría de las monarquías”:

“Si es preciso decirlo todo, sin embargo, es más bien hacia la anécdota y hacia el humor que los artistas modernos se sienten atraídos, tanto en España como en el resto; y no pueden ser más hábiles para descubrir la ocasión hasta en el fondo de los siglos más remotos. Nadie lo ha conseguido mejor que este pobre Zamacois, arrebatado al arte tan prematuramente. Había encontrado el medio de divertirse incluso a expensas de la más sombría de las monarquías; y con sus *Bufones del rey* (...) ha recitado de una manera admirable la eterna estrofa que la sátira ha lanzado en todos los tiempos al despotismo, inclinación crítica, alegre, risueña, mitad epicúrea, mitad guasona”¹⁷⁸².

Lamarre y Lefort centraban sus elogios en la “espiritualidad y pureza” de los pequeños lienzos del bilbaíno, de cuyo estilo, de gran precisión en el dibujo y cuidada ejecución, resulta una nítida sensación de realidad que acentúa el contenido espiritual y crítico de sus obras, “escenas de bufones de corte y señores del siglo XVI”¹⁷⁸³.

Tal será la acogida de Fortuny y los pintores del “culto al sol”¹⁷⁸⁴ y la anécdota irónica en el certamen de 1878, que la presencia de lienzos tan destacados como *La muerte de Lucrecia* de Eduardo Rosales quedará en un segundo plano (fig. 313). Para Paul Lefort, redactor de la *Gazette des Beaux-Arts*, su coloración no difería del lienzo de *Doña Isabel la católica dictando su testamento*¹⁷⁸⁵—expuesto, como se ha indicado, en 1867— y, precisamente, aquí reside la clave

¹⁷⁸⁰ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1550), 30 de mayo, p. 355. “*El Favorito del Rey, Jaque Mate, Retrato de Mademoiselle Stewart y Retrato del autor*, de Zamacois, el gran pintor de género, cuyo nombre es tan conocido en París como en España”¹⁷⁸⁰.

¹⁷⁸¹ GAUTIER, DESPREZ, *op. cit.* (nota 1599), p. 66. En el mismo sentido se expresa De Amicis: “Y así también el pobre Zamacois, que tampoco puede venir a gozar del triunfo de sus preciosas escenas de monjes y de locos (...) ¡Cuántos queridos nobles artistas faltan en esta fiesta!”. De AMICIS, *op. cit.* (nota 522), pp. 135 y 136.

¹⁷⁸² MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, pp. 261 y 262.

¹⁷⁸³ LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), pp. 186 y 187. LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 479; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 208.

¹⁷⁸⁴ Sobre Martín Rico en “L’ècole espagnole”, *L’Art*, n° 196, p. 207; citado en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), n° XLI, 8 de noviembre, p. 263. A modo de contrapunto a este culto, tanto temática como estilísticamente, es preciso tener en cuenta que, por ejemplo, en la sección alemana se colgaban cuadros como la *Fundición* (o *Cíclopes modernos*) de Adolph Menzel (1815-1905), fruto de la necesidad de autorrepresentación de la nueva clase industrial germana. *Handbook for Visitors to Paris...*, *op. cit.* (nota 50), p. xvii; cfr. C. KEISCH, M. U. RIEMANN-REYHER (eds.), *Adolph Menzel 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*, New Haven, Yale University Press, 1996.

¹⁷⁸⁵ Lefort no encontraba avances significativos entre el *Testamento* de 1867 y la *Lucrecia* presente en 1878. Es más, a pesar del tratamiento del color, el sujeto del último cuadro de Rosales, “frío y banal”, habría supuesto un retroceso en la carrera del pintor español”. LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), pp. 479; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 207.

del éxito once años después, en un colorido que, justamente, caracterizaba la obra de otros autores hispanos como Fortuny o Madrazo.

Así, a pesar de la exposición de la *Muerte de Lucrecia*, obra en la que Rosales llevó al máximo su libertad en la aplicación de la pincelada y el empaste, provocando un gran escándalo en la Exposición nacional de Bellas Artes de Madrid de 1871 por su “ejecución desmañada y grosera” en palabras de Cañete¹⁷⁸⁶, la crítica se decantará por Mariano Fortuny como gran precursor del cambio producido en la escuela española. No obstante, Claudio Boutelou, incluía a Rosales junto con Fortuny y Domingo en la terna de grandes maestros a cuyo impulso obedecía la escuela española en los distintos géneros¹⁷⁸⁷.

Dentro de la pintura de historia, sin embargo, la gran atracción de la sala española en la sección de Bellas Artes del Palacio del Campo de Marte fue el lienzo de Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca. Viaje de la Cartuja de Miraflores a Granada acompañando al féretro de Felipe el Hermoso, su marido*, que se ganó los elogios de la mayoría de cronistas¹⁷⁸⁸ (fig. 312). Para Marcelino Umbert, España “ya ve aparecer a Pradilla”¹⁷⁸⁹ como gran esperanza de nuestra pintura tras la prematura muerte de Rosales y Fortuny. Y es que, según Umbert, en *Doña Juana...* confluían renovación técnica y dramatismo hasta el punto de llegar a afirmar que “Señala en el grande arte un camino nuevo, y es un modelo de belleza espiritual que dá inmenso valor á la pintura [*sic*]”¹⁷⁹⁰. Al mismo tiempo, Pradilla tranquilizaba a los críticos que veían una amenaza en el nuevo formalismo, como Paul Lefort, para quien el aragonés supone la recuperación de la vieja usanza realista y dramática de los españoles, constantando que ese “gusto de las representaciones trágicas, tan queridas a la antigua escuela”, aún permanecía vigente “en las Castillas”¹⁷⁹¹. Asimismo, Massarani asignaba a Pradilla la reconducción de la escuela moderna española tras “haber saboreado con todo el ardor de la juventud la voluptuosidad de sentirse libre”; y es que para él, el sorprendente vigor plástico de los artistas hispanos, su desenfreno efectista, el intenso juego cromático y lumínico, no eran más que una reacción frente a un pasado lóbrego y tenebroso de misticismo, religión y monarquía: “fue una revuelta contra el Escorial y el *Quemadero*, contra los espectros de Felipe II y de Torquemada que habían oscurecido hasta el azul de su cielo, que habían colmado de contricción y terror, no sólo las obras, sino hasta las almas de sus maestros”¹⁷⁹². Tras esta liberación, había llegado el momento de que Pradilla la encauzara nuevamente hacia “las tradiciones severas y grandes objetivos del Arte”. La gran aportación de Pradilla, según Massarani, consistía en haber introducido un elemento de modernidad en el tratamiento de un tema tradicional, no sólo en

¹⁷⁸⁶ DÍEZ (dir.), *op. cit.* (nota 203), p. 287.

¹⁷⁸⁷ BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), pp. 49 y 50.

¹⁷⁸⁸ No todas las fuentes consultadas coinciden. Fernández de los Ríos, como se verá, hablaba de “desencanto”; ni Edmondo De Amicis ni Gautier y Desprez citan a Pradilla.

¹⁷⁸⁹ UMBERT, *op. cit.* (nota 54), p. 147.

¹⁷⁹⁰ BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), p. 58.

¹⁷⁹¹ LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 478; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), pp. 206 y 207. Lefort encuentra ciertas analogías entre la anécdota histórica de Pradilla y J.-P. Laurens.

¹⁷⁹² MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 271.

cuanto a la técnica, sino también en lo concerniente al contenido, y es que Pradilla había conseguido plasmar en su *Doña Juana la Loca* la sencillez del elemento humano y psicológico, rechazando de pleno el habitual tratamiento grandilocuente, afectado y esplendoroso propio de las representaciones históricas de las grandes instituciones monárquicas¹⁷⁹³.



Fig. 312, F. PRADILLA y ORTIZ, *Doña Juana la loca*, 1877, óleo sobre lienzo, 340 x 500 cm. Museo nacional del Prado.

No obstante, la intensidad del sentimiento de una obra en la que, como indicaba Boutelou, la acción era mínima, influiría sin duda en la percepción estereotipada de la imagen española en el extranjero, reforzando su atractivo para el gusto romántico y ávido de fantasía del racional occidente. No hay que olvidar que se sigue representado la “extraña suerte” de una “monarquía trágica y soberbia”, en palabras de Massarani¹⁷⁹⁴ y, en particular, la de un episodio de amor desenfrenado que raya en la locura¹⁷⁹⁵. Boutelou va a relacionar la obra con la cualidad de la poesía de acercarse a “lo impalpable”, como es “ese mundo de dolores y de alegrías que hay en el corazón de la mujer [sic]”¹⁷⁹⁶. De hecho, el crítico francés Blavet también relacionó locura y poesía, reconociendo que la expresión de la protagonista estaba tan conseguida que obligaba a “tener que pensar en más tranquilas cosas para poder olvidar su turbadora fijeza”:

“La locura de Doña Juana, no es la locura estúpida que excluye la poesía, madre de la piedad; es la locura que atrae, no es la locura que aparta; es la locura que hace que la tengamos la mano, no es la locura que hace que la volvamos la espalda. De esta hermosa poesía está impregnada la figura de Doña Juana *la Loca*. Parece que la enajenación mental ha abierto un momento las paredes de aquel cráneo, dejando penetrar con la luz de la razón todo el mundo de los recuerdos felices de un día”¹⁷⁹⁷.

Por otra parte, Manuel Domínguez¹⁷⁹⁸ volvió a presentar su cuadro *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que*

¹⁷⁹³ *Ibidem*, vol. II, p. 259. Paul Lefort elogia la combinación del drama y de lo pintoresco, manteniendo en todo momento un equilibrio general entre sus componentes, dando lugar a un conjunto de gran armonía. LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), pp. 478-479; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 207. Lamarre y Lande la consideraban “una de las más bellas obras de la Exposición” por la que el gobierno español había pagado 40.000 francos. LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 189.

¹⁷⁹⁴ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 259.

¹⁷⁹⁵ “(...) el artista ha representado admirablemente el amor, el dolor y los celos que extraviaron la razón de la ilustre dama (...) Aún para el espectador que desconociera la pasión profunda de la hija de los Reyes Católicos, la vista de la figura creada por nuestro artista, hace pensar inmediatamente en una mujer enamorada que consagra todo su ser al objeto amado, y en la que este sentimiento, llevado al más alto grado de exaltación, ha sido su pasado, es su presente y no la ha de abandonar en toda su vida [sic]”. BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), pp. 56 y 57.

¹⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷⁹⁷ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1562), 8 de junio, pp. 367 y 370.

¹⁷⁹⁸ E. U. P de 1878, *Catálogo de la Sección Española, publicado por la Comisión General de España*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 1-10.



Fig. 313, E. ROSALES, *La muerte de Lucrecia*, 1871, óleo sobre lienzo, 258 x 347 cm. Museo nacional del Prado; y fig. 314 [dcha.], C. PLASENCIA, *Origen de la República Romana, (año 598 antes de la era cristiana)*, 1877, óleo sobre lienzo, 428 x 690 cm. Museo nacional del Prado.

decretó la muerte de su maestro (fig. 249), merecedor de segunda medalla tras haber sido ya recompensado en Viena 1873 y, dos años antes, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 –año en que Rosales había presentado su *Muerte de Lucrecia*, la cual también alcanzó primera medalla. Siete años después, ambas obras vuelven a coincidir en la sala española de la Exposición Universal de París. Sin embargo, según las fuentes consultadas, será el cuadro de Pradilla el que acapare un mayor interés de la crítica. Fernández de los Ríos únicamente cita a Domínguez entre los artistas “que dejan en buen lugar el nombre español”¹⁷⁹⁹, al igual que Boutelou lo menciona entre aquellos artistas cuya obra es “prueba de que está entre nosotros á grande altura la pintura de historia

[sic]”¹⁸⁰⁰. Por su parte, Tullo Massarani va a considerar la obra de Domínguez como una de las manifestaciones de la pintura española moderna que no sigue la tendencia general hacia el colorido y la luminosidad; al contrario, todavía presenta las características de la vieja escuela dramática y sombría y, en esta línea, lo sitúa junto a la *Lucrecia* de Rosales:

“Del mismo modo que al amanecer aún se ven los vapores de la noche planear suspendidos en largas bandas y formar un pabellón de púrpura al sol que se levanta, los restos de la antigua tradición planean todavía, nubes sombrías, sobre la pintura española (...) el Señor Domínguez por la *Muerte de Séneca*, y el señor Rosales por un *Juramento de Bruto* (...) recordaban los vigores y las tinieblas de la vieja escuela”¹⁸⁰¹.



Por otro lado, el cuadro de Casto Plasencia Maestro (1846-1890)¹⁸⁰², *Origen de la República Romana, (año 598 antes de la era cristiana)* (fig. 314), fue también merecedor del bronce. Aunque había vencido una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, la crítica había censurado su “monotonía”, el “convencionalismo teatral” de muchas de sus figuras, así como los descuidos en la ejecución. Sin embargo, se valoró su “grandiosa manera de concebir la noción del arte”. Peregrín García Cadena situó a Plasencia junto a Pradilla, Martínez Cubells y Ferrant, como otro de los jóvenes artistas que contribuían a “levantar el rebajadísimo nivel del arte”¹⁸⁰³. En Francia llamará la atención su monumentalidad y su claridad compositiva. Es un cuadro que como sugería Alfredo Escobar, “será tal vez considerado en París superior a

¹⁷⁹⁹ FERNÁNDEZ de los RÍOS, *op. cit.* (nota 341), p. 84.

¹⁸⁰⁰ BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), p. 56.

¹⁸⁰¹ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, pp. 257 y 258.

¹⁸⁰² E. U. P de 1878, *Catálogo de la Sección Española...*, *op. cit.* (nota 1798), pp. 1-10.

¹⁸⁰³ P. GARCÍA CADENA, “La Exposición de Bellas Artes”, en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), nº VI, 13 de febrero, p. 111.

otros que en España han mirado como mejores” y, aunque la crítica no le dedica ni mucho menos tanta atención como a la *Doña Juana* de Pradilla, sí que será digno de ciertos elogios. Así, Gautier y Desprez, quienes consideraban que la sala española no estaba a la altura de la vieja escuela del *Siglo de oro*, hablan en cambio de Madrazo y de Plasencia como mantenedores del viejo renombre¹⁸⁰⁴. Incluso Edmondo De Amicis cita este lienzo en su breve comentario sobre la pintura española en la exposición de París, encontrando un vínculo con la pintura de Goya¹⁸⁰⁵. Clovis Lamarre y Lucien Lande destacaban en el lienzo de Plasencia las condiciones que más atraían a la crítica académica del momento, la claridad y sencillez de la exposición y el contenido moralizante de elevada categoría, eliminando todo exceso de dramatismo. De hecho, ellos mismos preferirían la *Lucrecia* de Plasencia a la de Rosales, aún reconociendo el valor “incontestable” de esta última¹⁸⁰⁶.

Entre otras obras de historia destacables desde el punto de vista de su contribución a la proyección de la identidad nacional, podría destacarse el lienzo de Salvador Martínez Cubells (1845-1914), la *Educación del príncipe Don Juan* del que, además de ensalzarse su valor decorativo, fue descrito por Lefort Lefort como “una escena (...) que ha permitido poner en juego al artista todas las riquezas de su paleta contándonos con detalle los trajes y los hermosos aderezos de los señores y de las nobles damas de la corte de Castilla”¹⁸⁰⁷.

Por último, el *Guillén de Vinatea* de Emilio Sala (1850-1910) fue elogiado especialmente por su significación política contraria a la monarquía. Según Tullo Massarani,

“alegra encontrar a alguno que se pone a contar las audaces resistencias de los burgueses al buen placer de los príncipes, como lo ha hecho el señor Sala con su *Guillén de Vinatea*, un obstinado defensor de estos fueros, que pueden no ser ya más que un problema, pero que antaño, dadas las condiciones del país y de la época, no fueron menos un precioso refugio de libertades locales”¹⁸⁰⁸.

Componente político que, justamente, Claudio Boutelou aprovecha para subrayar el fuerte carácter de la raza hispana:

“Sala recuerda la energía de los españoles en el mantenimiento de sus fueros, y al efecto nos ofrece el momento en que Guillen de Vinatea hace que Alfonso VI revoque un contrafuero: la escena está bien

¹⁸⁰⁴ GAUTIER, DESPREZ, *op. cit.* (nota 1599), p. 66 [Texto original: “Parmi les vivants, c'est MADRAZO, avec ses portraits d'une grâce parfaite; c'est PLASENCIA, avec sa *Mort de Lucrece*, qui sont les soutiens du vieux renom espagnol (*sic*)”]. Para Boutelou, Pradilla y Plasencia son los alumnos más aventajados de la Academia de España en Roma. BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), p. 58-59. Fernández de los Ríos lo incluye en el grupo de Domínguez y tantos otros prometedores jóvenes artistas. Por su parte, Paul Lefort, simplemente cita el lienzo de Plasencia aludiendo a su “estilo declamatorio”. LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 479; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), p. 207.

¹⁸⁰⁵ De AMICIS, *op. cit.* (nota 522), p. 135 [Texto original: “(...) y la *Lucrecia Romana* de Plasencia en la que hay como un relampagueante guiño a las osadías de Goya”].

¹⁸⁰⁶ Lamarre y Lande lamentaban la desagradable expresión de los ojos de la heroína de Rosales. LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 190.

¹⁸⁰⁷ LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 479; y GONSE (dir.), *op. cit.* (nota 1597), pp. 207 y 208.

¹⁸⁰⁸ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 261.



Fig. 315, L. BONNAT, *Portrait of Don Carlos de Bourbon y de Austria Este*, relief etchings (prints), University of Virginia Visual History Collection, RG-30/1/10.011

representada, predominando los caracteres fuertes, propios de una raza de indómitos guerreros”¹⁸⁰⁹.

Sea como fuere, Ángel Fernández de los Ríos, que para empezar criticaba el reducido espacio de la sala de España, echaba de menos entre sus cuadros la representación de episodios de mayor *trascendencia*, así como la presencia de pinturas de costumbres sinceras y emotivas, como el cuadro de género alemán¹⁸¹⁰. Éste era para él el ejemplo a seguir, tan alejado de esos paisajes coloristas y artificiosos en los que las figuras no desempeñan ningún papel más allá de lo puramente anecdótico. Para De los Ríos, “desencanto” era la sensación que se experimentaba en París:

“Recorriendo las galerías de todos los países, en que tanto abundan los asuntos trascendentales, ya históricos, ya de costumbres, se sufre un desencanto no encontrando en la sala española cosa de más importancia nacional que á *Doña Juana*, en medio del campo, junto al féretro de su marido, y á *Doña Isabel* enseñando a su hijo á ser generoso, dando la ropa de desecho á su servidumbre; o trozos de paisajes aislados, con figuras indiferentes, que lo mismo podrían colocarse sobre cualquiera otro fondo”¹⁸¹¹.

Para finalizar con esta exposición universal de 1878 y por cuanto respecta a la exposición de obras vinculadas a España en las secciones foráneas, cabe mencionar la presencia del retrato de Don Carlos de Borbón y Austria Este (1848-1909), del francés Léon Bonnat (1833-1922)¹⁸¹² (fig. 315). Además, entre la pintura de historia gala –de la que, por cierto, el catálogo general,

¹⁸⁰⁹ BOUTELOU, *op. cit.* (nota 1594), p. 59. Se reparará especialmente en su colorido. LAMARRE, LOUIS-LANDE, *op. cit.* (nota 1022), p. 190 [Texto original: “(...) un peu heurté de tons, mais très-imposant”]. Lefort sitúa el *Guillén* de Sala “entre las obras más particularmente pintorescas” por la acción y la calidez del colorido. LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 479.

¹⁸¹⁰ “Deteniéndose en las salas de algunas naciones, se ve hasta qué punto se procura en todas partes evitar lo convencional y lo ficticio en que tantos caen, y con qué seguridad se logra conmovier, obserando, estudiando y pintando sinceramente (...) el cuadro de género alemán señaladamente, no es el lienzo, á veces agradable, pero muchas indiferente y no pocas falso, que tanto va abundando en las Exposiciones de bellas artes más recientes”. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *op. cit.* (nota 341), p. 84.

¹⁸¹¹ *Ibidem*, p. 84. No hay que olvidar que Fernández de los Ríos se encontraba exiliado en París por sus ideas republicanas. A. B. LASHERAS, “Emigrados en el París de las exposiciones universales del siglo XIX: la visión de España fuera de España”, en A. BARRIO, J. de HOYOS, R. SAAVEDRA (coords.), *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Publican, 2011.

¹⁸¹² “Se tomarían sus retratos por fotografías agrandadas. *Don Carlos*, fumando su cigarro, la mano sobre la de una espada donde brilla una flor de lis, esta bien pintado, pero es el oro de las bocamangas, los galones del uniforme lo que el Señor Bonnat ha tratado con más cuidado. El resto (cosa rara) está en la sombra”. CLARETIE, *op. cit.* (nota 955) p. 48. Morford también destaca la fuerza personal de los retratos de Bonnat, entre ellos el de Don Carlos. MORFORD, *op. cit.* (nota 138), 1878, p. 319. Lo vuelve a destacar entre el elevado número de retratos, nunca antes visto, de la sección francesa. *Ibidem*, p. 324. Sobre Bonnat, sus inicios en el taller de Madrazo en Madrid y el vínculo que se establece entre el Cristo que expone en el Pabellón de París y el velazqueño del Museo del Prado, *vid.* G. GOETSCHY, “Art contemporain. Section française, Léon Bonnat”, en BERGERAT, *op. cit.* (nota 289), vol. II, p. 36 y ss.

anunciaba un nuevo renacer¹⁸¹³ – es relevante reseñar la exhibición de la obra de Jean-Paul Laurens (1838-1921), *Francisco de Borja delante del ataúd de Isabel de Portugal* –ya presentado en el Salón de 1876 (fig. 316); no sólo es interesante en lo concerniente a una temática que contribuye una vez más a la configuración de un imaginario español vinculado a la muerte, a la religión y al poder monárquico del siglo XVI; sino también por cuanto respecta a su propio autor, a quien Émile Bergerat define como clara individualidad del “genio latino que fecunda nuestra raza”, destacando la elección del momento previo al horror en una escena ambientada en la Catedral de Granada¹⁸¹⁴. Especialmente significativo es ese componente “masculino”, “sufridor” y “austero” que, según Jules Claretie, caracteriza la obra de un artista que podría tomarse por uno de “esos maestros españoles que se recrean en los espectáculos de los fuertes, a la vista de los dolores afrontados por los mártires”¹⁸¹⁵.



Fig. 316, J.-P. LAURENS, *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal*, en E. BERGERAT, *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, L. Baschet, 1878, vol. I, apéndice; y fig. 317 [abajo], H. MAKART, *Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen*, 1878, óleo sobre lienzo, 520 x 950 cm. Kunsthalle, Hamburg.

Otra de las pinturas extranjeras cuyo asunto aparece relacionado con la historia de España es el lienzo de Hans Makart (1840-1848), *Entrada de Carlos V en Amberes* (fig. 317). Colgado en la sección de Austria-Hungría, fue considerado por muchos el mejor de toda la exposición de 1878. De ello da cuenta, por ejemplo, Henry



Morford, quien alaba su colorido, cuidadoso dibujo y el gusto por los detalles que se aprecia especialmente en el vestuario, véase, por ejemplo, la “armadura damasquinada del joven emperador” o las “chicas virtualmente desnudas que forman parte del cortejo”¹⁸¹⁶. La obra representa el desfile triunfal que

¹⁸¹³ Según el catálogo oficial, tras la Exposición Universal de París de 1867 y a partir del Salón de 1870, se había asistido “a una vuelta marcada hacia los estudios serios, hacia la pintura histórica y monumental (...) al excelente movimiento de un renacimiento”. Al igual que señalaba Gautier con respecto a la pintura religiosa en 1855, el catálogo de 1878 indica que buena parte de las obras de historia se desarrollan en los monumentos civiles y religiosos. Por otro lado, se considera un éxito que el número de pintores franceses expositores se eleve a 5.000, lo que constata en Francia “una cifra de producción muy superior a la de los periodos anteriores más florecientes”. *Catalogue officiel...*, *op. cit.* (nota 1549), pp. 6-7. Dato criticado por Claretie que considera que la pintura se ha convertido en un oficio. CLARETIE, *op. cit.* (nota 955), p. 75. Al contrario, un vistazo al catálogo de la sección británica de 1878 demuestra el triunfo del género en las islas. *Catalogue illustré...*, *École anglaise...*, *op. cit.* (nota 1246).

¹⁸¹⁴ E. BERGERAT, “Art contemporain. Section française. Jean-Paul Laurens”, en E. BERGERAT (dir.), *op. cit.* (nota 289), vol. I, pp. 6-7.

¹⁸¹⁵ CLARETIE, *op. cit.* (nota 955), pp. 49-50. Para Morford, aunque alaba la calidad de Laurens, algunos de sus temas, como el de Francisco de Borja, “serían simplemente horribles si no cayeran en la más baja reputación de ser simplemente repugnantes”. MORFORD, *op. cit.* (nota 138), pp. 320-321.

¹⁸¹⁶ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), pp. 332-333. Justamente, la desnudez de las mujeres no estuvo exenta de polémica e, incluso, llegó a censurarse en algunos medios de los Estados Unidos de América, país donde Makart también había triunfado en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 con su *Catalina Cornaro recibiendo los honores de Venecia*. “Hans Makart”, en *The Aldine. The Art Journal of America*, vol. 9, nº 9 (1879), p. 286.



Fig. 318, A. de VRIENDT, *Keizer Karel in het klooster in Yuste* (detalle). Museum voor Schone Kunsten Gent.

tiene lugar en 1520, cuando la ciudad de Amberes acoge a Carlos V de camino a Aquisgrán, donde sería coronado emperador. La casualidad quiso que la sala austríaca y la española estuvieran juntas, quedando a la vista la obra de Makart desde el punto donde se encontraba la Juana de Pradilla. Tullo Massarani consideró significativo que el azar hubiera dispuesto que dos obras maestras hubieran sido ubicadas tan cerca una de la otra, especialmente siendo tan próximo el parentesco entre los protagonistas de ambas, pertenecientes a una misma dinastía y a territorios que habían conformado un mismo Imperio. Sin embargo, Massarani se sirve de la lejanía en el tiempo de un reino que ya no existía para poner de

relieve la distancia evidente entre la pintura austríaca (y, por ende, del resto de naciones) y la luminosidad de la escuela española. Carlos V, según el italiano,

“parecía cabalgar en vano (...) hacia las puertas de un reino que ya no le pertenecía, agotándose en esfuerzos inútiles para salir de la penumbra a la luz del día”¹⁸¹⁷.

Un tema similar, como ya era habitual, se representaba en la sección belga. En este caso se trataba del *Carlos V en Yuste* de Albrecht de Vriendt (1843-1900), afincado con su hermano, también pintor, en Bruselas. Para Morford, De Vriendt “habría hecho una obra capital (...) de no haber intentado hacer la cara del poco simpático monarca, amigable, lo que trastocaba el sentido de la historia”¹⁸¹⁸ (fig. 318).

Años más tarde, la Exposición Universal de París de 1889 va a proporcionar un caso de gran interés para el estudio del imaginario español. La sección de pintura española, como tantas otras veces, era la única que podía salvar el honor de la nación¹⁸¹⁹. Y eso que tampoco había sido fácil contar con el apoyo del gobierno para el préstamo de algunos de los grandes lienzos contemporáneos¹⁸²⁰. Finalmente, a pesar de los obstáculos interpuestos, especialmente la negativa del Senado para el traslado a París de *La rendición de Granada*, de Francisco Pradilla y Ortiz, la delegación española pudo reunir en las dos salas que le fueron concedidas, algunos de los más notables ejemplos de la pintura de historia del momento. Así, además del citado cuadro de Pradilla, allí se expusieron, entre otros, *La conversión del Duque de Gandía*, de José Moreno Carbonero (1860-1942); *La expulsión de los Judíos*, de Emilio Sala; *La campana de Huesca*, de Casado del Alisal; *La conversión de Recaredo*, de Muñoz Degrain; y el *Fusilamiento de Torrijos*, de Antonio Gisbert, que despertó especialmente la atención del público parisino¹⁸²¹.

¹⁸¹⁷ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 256.

¹⁸¹⁸ MORFORD, *op. cit.* (nota 138), pp. 332.

¹⁸¹⁹ “Los corresponsales españoles no se muestran muy entusiasmados del papel industrial y mercantil que allí representamos, aunque confiesan que España tiene un puesto brillante por su hermosa galería de pinturas”. J. FERNÁNDEZ BREMÓN, “Cronica general”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XVIII, 15 de mayo, p. 282.

¹⁸²⁰ PARDO BAZÁN, *op. cit.* (nota 144), pp. 227-230.

¹⁸²¹ Así lo reflejan GOUZIEN, *op. cit.* (nota 1562), p. 106; y PARDO BAZÁN, *vid. sup.*, p. 231.

Dado el elevado número de muertes y cadáveres representados en los lienzos de la sección española, la crítica francesa no dudó en calificarla como “*la salle des suppliciés*”, asegurando que venía a constatar el gusto teatral de los españoles por la tragedia¹⁸²². Allí podían verse féretros, fusilamientos, cadáveres flotando y cabezas cortadas. Además, el catolicismo recurrente de muchos de ellos como *La expulsión de los judíos*, de Sala, *La conversión de Recaredo*, de Muñoz Degrain, o el *Sermón en España* de José Benlliure Gil (1855-1937) – “negro y melancólico”, según Pardo–, reforzaba la asociación que en el exterior se llevaba a cabo entre España y el fanatismo devoto, identificado en la mayor parte de los casos con la Inquisición. Si a esto se suma la reiteración sistemática de composiciones referentes a la monarquía hispánica, vuelve a aparecer otro de los habituales estereotipos que sobre *lo español* predominaban en aquella época, el del autoritarismo real¹⁸²³.

Sin embargo, más allá del contenido particular de cada lienzo, el propio género de la pintura de historia era ya un signo evidente de atraso con respecto a las tendencias artísticas imperantes en los círculos académicos de París –de los que formaba parte en gran medida la exposición universal– y, ni que decir tiene, con respecto a la vanguardia francesa¹⁸²⁴. Los cuadros españoles eran considerados “representaciones trágicas y truculentas en las que el interés artístico está demasiado subordinado al enunciado de la narración”¹⁸²⁵. En general y como se ha señalado, se consideraba esta característica propia de las escuelas de pintura del sur de Europa, donde “el naturalismo y sus corolarios técnicos no habían tenido gran fortuna”¹⁸²⁶.

Al mismo tiempo, si a la España *negra* siempre ha de acompañar su contraria luminosa, es preciso advertir que, especialmente entre las obras de *género*, las crónicas extranjeras repararon en una serie de trabajos de carácter radicalmente opuesto al de la pintura de historia: retratos, paisajes y escenas costumbristas, en general de tono alegre y de gran brillantez y colorido. De

¹⁸²² G. LAFENESTRE, “La peinture étrangère á l’Exposition Universelle”, en *Revue des Deux Mondes*, año LIX (1889), vol. XCVI, 1 de noviembre, p. 170 [Texto original: “Les Espagnols ont conservé un goût singulier, un peu théâtral, pour les grandes scènes tragiques, douloureuses et sanglantes”]. Cfr. C. REYERO, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1899. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma, 1993, p. 259.

¹⁸²³ BRAVO, *op. cit.* (nota 574). E. PARDO BAZÁN, *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, La España editorial, s. d., p. 215; Ídem, *op. cit.* (nota 144), p. 233.

¹⁸²⁴ “Lo que llama la atención del que visita por primera vez esta sección de pinturas, es la predilección de la escuela contemporánea española por los asuntos tomados de la gloriosa historia de su país, su afición particular á la riqueza de los trajes, á la pompa de las ceremonias, al lujo y brillo cortesano. Diríase que se ha creado un movimiento nacional que arrastra á los artistas hacia la pintura histórica, y que sólo por este camino aspiran á conseguir la fama y la fortuna [*sic*]”. GOUZIEN, *op. cit.* (nota 1562), p. 103.

¹⁸²⁵ M. HAMEL, “Les écoles étrangères (deuxième article)”, en *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{er} período, vol. II (octubre de 1889), p. 386.

¹⁸²⁶ *Ibidem* [Texto original: “On y prodigue les intentions plaisantes ou tragiques, mais l’art s’y démène avec une turbulence excessive; le sang lui pétille au bout des doigts”]. La pintura académica francesa tendía a asimilar los postulados naturalistas del realismo, que abogaban por la representación de la vida contemporánea, desapareciendo los “héroes” en pro de los “hombres”. P. MANTZ, “La peinture française (troisième article)”, en *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{er} período, vol. II (octubre de 1889), p. 358.



Figs. 319, 320, 321, J. ARAUJO, *Mal Asunto* (detalle), [abajo] *Mujer de Vigo* (detalle) y [dcha.] *Sevillana* (detalle), todas en *Gazette des Beaux Arts*, 3^{er} período, vol. II (octubre de 1889), pp. 373, 377 y 381, respectivamente.

esta forma, el público francés podía proyectar su fantasía exótica sobre ellas completando el abanico de las ideas preconcebidas existentes sobre *lo español*, al encontrar allí el elemento folclórico y popular que hacía pensar en el baile y el cante flamenco, los toros y los trajes regionales. En palabras de Maurice Hamel (1856-), bruscamente, “sin transición”, se percibe un “crepitar de castañuelas” y una explosión de “danzas voluptuosas”, que se manifestaban por medio de la luz, el color, el detalle precioso y la pincelada viva¹⁸²⁷.

Así, a propósito del artículo de Hamel, la *Gazette des Beaux-Arts* publicaba en su número de octubre de 1889 una serie de grabados de figuras femeninas a partir de diseños de Joaquín Araujo y Ruano (1851-1894), entre ellos un detalle de su *Mal asunto*, así como su *Mujer de Vigo* y una *Sevillana* (figs. 319, 320, 321). Por su parte, Enrique Mérida y Alinari presentó entre sus lienzos una *Maja* y una *Manola*; y Manuel Ramírez Ibáñez (1856-1925), el cuadro titulado *El héroe de la corrida*¹⁸²⁸. Pero no sólo los españoles plasmaron el *color local*; en la sección francesa se expusieron los famosos *Le guitariste* y *Toréador tué* de Édouard Manet.

En cualquier caso, a pesar del énfasis puesto por la delegación española en los grandes episodios de la historia patria, el jurado internacional de Bellas Artes otorgó la medalla de honor al cuadro de



Luis Jiménez Aranda (1845-1928), *Una sala de hospital. La visita* (fig. 322), por ser el único lienzo considerado “moderno” dentro de la sección nacional –y eso que para los franceses, el cuadro de Jiménez no dejaba de plasmar el carácter lúgubre y escabroso que caracterizaba la pintura española, en la que no podía dejar de manifestarse la pulsión local por “las emociones sangrientas y el gusto del horror”¹⁸²⁹.

No obstante, hay que señalar que Luis Jiménez era un artista conocido en París, donde ya en el Salón de 1887 había obtenido la medalla de tercera clase por su obra *Campesina de Picardía*¹⁸³⁰. Por consiguiente, Jiménez había asimilado el estilo realista



¹⁸²⁷ HAMEL, *op. cit.* (nota 1825), p. 386.

¹⁸²⁸ Según Gouzien: “Representa una venta ó una casa de campo en los alrededores de Sevilla, cuyo perfil se ve en la lontananza. Varios amigos están sentados á la mesa cuando llega el vencedor del toro. Una hermosa muchacha levanta su vaso de manzanilla para brindar á su triunfo, mientras que otra tañe la guitarra en su honor”. GOUZIEN, *op. cit.* (nota 1562), p. 126. Cuadros de este tipo eran presentados con frecuencia en los Salones de París, baste citar como ejemplo *La torera*, de José Casado del Alisal, en 1877; *El zapateado*, de Felipe Masó (1851-1929), en 1885; ó *A los toros*, de Ramón Casas (1866-1932), en 1887. Cfr. REYERO, *op. cit.* (nota 1822), pp. 184, 248 y 252.

¹⁸²⁹ HAMEL, *op. cit.* (nota 1825), p. 386.

imperante en los círculos académicos de la capital francesa e, indudablemente, la *modernidad* de *Una sala de hospital...* en cuanto al tema y a la ejecución, contrastaba con los recargados lienzos de tema histórico que otros pintores españoles habían enviado a la exposición universal. Según Armand Gouzien (1839-1892):



Fig. 322, L. JIMÉNEZ ARANDA, *La visita del médico*, 1889, óleo sobre lienzo, 290 x 445 cm. Museo nacional del Prado.

“A pesar de todas las solemnidades históricas; á pesar de todas las ceremonias pomposas que la rodean; á pesar de los reyes, príncipes, preladados, que hacen gala junto á este modesto cuadro de sus magnificencias, esta página, arrancada á la vida cruel del hospital, nos atrae y nos conmueve, dándonos la sensación intensa de la realidad, vista sencillamente y fielmente traducida [*sic*]”¹⁸³¹.

La concesión de la medalla de honor a este cuadro provocó una gran discusión entre los críticos españoles. Tal y como se ha indicado, el prestigio nacional dependía en buena manera de la representación española en el Palacio de Bellas Artes y, el hecho de que el jurado internacional obviara las viejas glorias de la historia patria para galardonar con la máxima recompensa un *mero* cuadro de género, supuso para muchos una afrenta a la dignidad nacional. Para otros, en cambio, el resultado era justo y consecuencia lógica del atraso de la escuela española de pintura con respecto a los nuevos centros de producción artística europeos¹⁸³².

El artículo que Eusebio Blasco publicó en *El Imparcial* el 22 de julio de 1889, desencadenó una oleada de opiniones enfrentadas. Blasco, asegurando que como jurado de Bellas Artes hablaba “con conocimiento de causa” y recordando sus conferencias en el Ateneo de Madrid publicadas bajo el título de *El Modernismo en Francia*, afirmaba que Meissonier, presidente del jurado en 1889, había actuado correctamente al otorgar la máxima distinción a *La visita*, ya que éste era el único cuadro español que se atenía a las consideraciones estéticas de los nuevos tiempos. De acuerdo con la tendencia imperante en los círculos artísticos (académicos) de la capital francesa, el lienzo de Jiménez Aranda trataba un asunto contemporáneo, con una técnica cuidada y de acuerdo con la estética realista:

“Todo el secreto de esta medalla de honor concedida á D. Luis Jiménez Aranda, tan discutida y tan combatida, no es otro que el asunto del cuadro. Meissonier, de cuya autoridad no se puede dudar, pasó por la sala acompañado de los jurados y dijo: ‘el único cuadro moderno de esta sección es éste, y en mi opinión, el único que, por consiguiente, merece la distinción más alta’. Y sin más fue acordada, porque

¹⁸³⁰ REYERO, *op. cit.* (nota 1822), p. 253.

¹⁸³¹ GOUZIEN, *op. cit.* (nota 1562), p. 103. Gouzien alaba a Jiménez por haber superado su primera fase como pintor de lienzos inspirados en el siglo XVIII para lanzarse al “combate moderno”.

¹⁸³² “(...) lo que á todos preocupa es la verdad; en literatura, lo mismo que en pintura, lo que se busca es lo verdadero. Paisaje, retrato, escena de costumbres, ¡poco importa el género! Si el artista ha experimentado –ante lo que ha visto– una emoción, si ha traducido con fidelidad y si nos la comunica, habrá conseguido el objeto del arte, y su obra será eternamente viva [*sic*]”. *Ibidem*.

Meissonier es, en la pintura de nuestro siglo, lo que era Víctor Hugo en la poesía y su opinión no se discute [*sic*]¹⁸³³.

La cuestión era sumamente importante. El que los pintores españoles no supieran pintar más que “cuadros de capa y espada” era un claro indicador del atraso cultural del estado y, por lo tanto, de su posición marginal con respecto al ámbito de la *modernidad*. España, a pesar del esperanzador triunfo de la Exposición Universal de Barcelona celebrada el año anterior, desmerecía en París, industrial y artísticamente:

“Y mientras nuestros artistas no se convenzan de que no están aún en el movimiento artístico europeo, aun siendo pintores de primer orden y coloristas como ningunos, se quedarán siempre detrás de los que, sin valer tanto, pinten su tiempo y hagan lo que hoy se hace en todas partes, so pena de confirmar la opinión de Isidoro Flórez cuando dijo con sobrada razón que la España moderna no es todavía provincia de Europa”¹⁸³⁴.

Así pues, la identidad española sufría un duro revés, al ponerse en evidencia el desfase de sus “melodramas pictóricos” pretenciosos pero “pasados de moda”. Planeaba sobre ella, como así continúa sucediendo en nuestros días, la amenaza del *no ser Europa*. Ya durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888, se decía que sólo Cataluña conseguía mirar al continente por encima de los Pirineos, estableciéndose una diferencia abismal entre la península y lo que propiamente podía ser considerado *Europa*. Por consiguiente, la *modernidad* de las nuevas tendencias pictóricas era un factor más que determinaba la integración/exclusión del estado con respecto al *centro*. Y el premiar a Jiménez Aranda no fue más que el castigo del “tribunal del gusto moderno”, esto es, el gusto del *centro*:

“No son modernos, y en el pueblo centro de todos los adelantos y progresos, no se las ha hecho caso. Pasó el jurado por la sala española, vió, dominándolo todo, Reyes Católicos, y reinas de cuerpo presente, y Felipe segundos y Reyes Monjes, y en cuanto fijó la vista en un cuadro de hoy, dijo: –Pues éste. Aunque hubiera estado mal pintado (que no lo ésta) le hubieran dado la medalla de honor, como protesta [*sic*]¹⁸³⁵.

Muchos más fueron los calificativos con que Eusebio Blasco caracterizó los cuadros españoles de pintura de historia: “finales de actos segundos de ópera”, “antiguallas, que ni por estar admirablemente ejecutadas dejan de ser tales”, argumentos de “drama calderoniano”, etc. Y es que, según Blasco, la nueva generación de pintores españoles despilfarraba su talento con

¹⁸³³ E. BLASCO “Nuestros pintores en la Exposición”, en *Los lunes del Imparcial*, suplemento a *El Imparcial*, año XXIII (1889), 22 de julio; M. VIERA de MIGUEL, “El imaginario visual español en la Exposición Universal de París de 1889: España de moda”, en *Anales de Historia del Arte*, 2011, vol. extra, pp. 537-550.

¹⁸³⁴ También Gouzien deploraba el desperdicio de tanto talento: “(...) lo que nos será permitido lamentar, tratándose de talentos tan notables, es el verlos cómo se obstinan en mirar siempre hacia atrás antes que observar lo que les salta á la vista, cuando la vida les ofrece emociones tan diversas, impresiones tan vivas, mientras que la historia sólo les ofrece documentos fríos, con los cuales están obligados á reconstituirla poco menos que al azar [*sic*]”. GOUZIEN, *op. cit.* (nota 1562), p. 103.

¹⁸³⁵ BLASCO, *vid. supra*.

lienzos descomunales que sólo representaban dramas históricos carentes de la fuerza y emoción de la vida contemporánea¹⁸³⁶.

Por su parte, Emilia Pardo Bazán se mostró totalmente contraria a las ideas de Eusebio Blasco. La escritora gallega calificó la decisión del jurado de Bellas Artes de “injusticia”, “increíble ligereza” o “notoria mala voluntad” que provocaba, a su juicio, “el descrédito de nuestra pintura contemporánea”¹⁸³⁷. Para ella, el criterio de Meissonier no podía considerarse precisamente *moderno*, toda vez que el pintor francés había sido uno de los firmantes de la carta de protesta contra la torre Eiffel, publicada a principios del año 1887 por un grupo de intelectuales franceses. Además, el mismo Meissonier exponía un cuadro de asunto histórico, *La retirada de Rusia* que, “verdad que es asunto histórico francés, en lo cual... en lo cual debe de consistir el intrínquilis”. Y es que para Emilia Pardo Bazán, aún podría aceptarse la censura de los temas históricos como anticuados, si dicho criterio fuera aplicado a la pintura de todas las naciones por igual. No obstante, pintores como Mihály Munkácsy (1844-1900) o Lawrence Alma Tadema (1836-1912), recibieron recompensa del jurado internacional, lo que hizo sospechar a Pardo Bazán que “ese flamante código (...) sólo para España rige”. A este respecto, la afirmación de que España era un país atrasado en materia artística había herido la susceptibilidad de los defensores de la pintura de historia, puesto que los artistas españoles no eran los únicos que cultivaban ese género, si es que este era el factor excluyente que determinaba el “no ser una provincia de Europa”. Eugenio Lafuente criticaba al igual que Pardo que no sólo los temas históricos son de actualidad entre los pintores más renombrados del resto de Europa, como Domenico Morelli (1826-1901) ó los ya citados Munkácsy ó Tadema, sino que el propio academicismo francés, es decir, el supuesto *centro*, con Gêrome y el *moderno* Meissonier, se habían dedicado a ellos con preferencia:

“Eso de que se piense ya lo mismo en todas partes ha puesto el colmo á mi sorpresa; porque yo tenía entendido que había más allá del Rhin un Munkasi que ganó recientemente la mayor celebridad con cierto cuadro titulado *Cristo ante Pilatos*, cuyo asunto no pensé que fuera de actualidad; que un Alma Tadema, considerado en Inglaterra como gloria nacional, aunque no nacido allí, se dedicaba á, pintar escenas de griegos y de romanos; que un Morelli que pasa por maestro en Italia, era una especialidad en asuntos de la vida de Jesucristo, concebidos y ejecutados con extraña originalidad (...) Es más, los mismos pintores franceses, los del consabido centro, no daban señales hace poco tiempo de haberse enterado, porque el ilustre Gerome se entretenía en pintar gladiadores, y ese Meissonier, cuya autoridad en tanto tiene y con razón, el señor Blasco, no dejaba de darle vueltas á Napoleón I y á sus ejércitos, personaje y asuntos cuya

¹⁸³⁶ “Cada vez que uno de nuestros pintores se propone hacer un cuadro, puede asegurarse: primero, que será muy grande: un armatoste que llene toda una pared; y segundo, que el asunto será tomado de nuestra historia, con muchas figuras de caballeros y pajes, y caballos y cascos, y ropillas y ferreruelos. Lo repito, son pinturas de capa y espada, tan desusadas como las comedias de nuestro teatro antiguo, muy hermosas y muy dignas de estudio en el gabinete ó para ser representadas una vez al año en un teatro clásico, pero imposibles de oír todos los días en el teatro moderno, donde el público busca la vida de hoy, la reproducción de nuestras costumbres y la reflexión de nuestras pasiones [*sic*]”. *Ibidem*. Blasco reconoció que los principales merecedores de la medalla de honor hubieran sido Madrazo y Domingo, mientras que la decisión de premiar a Luis Jiménez había constituido, además del mencionado castigo, una vía intermedia “entre dos partidos igualmente vencedores y temidos”, (estableciendo un símil con la elección de Carnot como amortiguador de las tensiones entre radicales y patriotas). *Ibidem*.

¹⁸³⁷ Los entrecuadrados de Pardo que siguen provienen de PARDO, *op. cit.* (nota 144), pp. 329-337.



Fig. 323, L. ÁLVAREZ, *La silla de Felipe II*, en C. REYERO, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1899. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma, 1993.

grandeza está más lejos de la Francia del día que lo están de la actual España las proezas de Roger de Flor [*sic*]¹⁸³⁸.

Tampoco hay que olvidar que el español Luis Álvarez Catalá obtuvo medalla por un cuadro de tema histórico, *La silla de Felipe II* (fig. 323) –“un Rey malhumorado meditando alguna picardía”¹⁸³⁹. En cualquier caso, las expectativas de los partidarios de la

pintura española de historia habían sido tan grandes dada la concentración en París de tantos lienzos de tan renombrados pintores españoles del momento, que premios de este tipo debieron de saber a poco, resultando injusto el reparto de condecoraciones y sobre todo al haber sido concedida la máxima recompensa a un cuadro que en palabras de Pardo “huele a ácido fénico”.

Sea como fuere, París era el nuevo centro artístico de la civilización contemporánea y, aunque el canon estético predominante en la exposición no fuera precisamente el de la vanguardia¹⁸⁴⁰, la pintura de historia parecía resultar desfasada en una atmósfera dominada por el género y el realismo. Ahora bien, la protesta de Pardo Bazán lleva a la reflexión sobre el condicionante que supone la *moda* o *tendencia* a la hora de decidir qué es considerado *moderno* en un momento dado; esto es, sobre la propia esencia de la creación artística¹⁸⁴¹. Paradójicamente, la pintura española era censurada en los círculos academicistas de París por sus descuidos en la ejecución, cuando precisamente, estos valores habían caracterizado el devenir de la auténtica pintura de vanguardia desde décadas anteriores. Según Lafuente:

“Creí al pronto que esto de *hacer moderno*, ó á la moderna, como diríamos los españoles que aun vivimos en España, se referiría al procedimiento, á la factura, á la mera ejecución sobre el lienzo, y desde luego me extrañó afirmación semejante, dado que vengo oyendo decir á los que entienden de estas cosas que, si de algo pecan nuestros pintores de hoy, es de excesiva libertad en el toque y de exagerado miedo á lo que ellos llaman lamido; pero no era eso lo que nos hace saber el Sr. Blasco. Su *hacer moderno* se refiere á los asuntos y á los trajes de las figuras [*sic*]¹⁸⁴².

¹⁸³⁸ E. LAFUENTE, “Los pintores españoles en la Exposición de París”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7974, 31 de julio.

¹⁸³⁹ Crítica de *Le Figaro*. PARDO BAZÁN, *op. cit.* (nota 144), p. 231; Ídem, (nota 1823), p. 212.

¹⁸⁴⁰ Como se ha señalado, los pintores de vanguardia aprovecharon el *Cafe des arts* de M. Volpini para exponer sus obras dentro del recinto de la exposición de 1889. *Paul Gauguin vers la modernité*, *op. cit.* (nota 16). El crítico Felix Fénéon alaba las pinturas, aunque la atmósfera del local, especialmente la música de la orquesta, constituida por el grupo de jóvenes moscovitas, no parecía sintonizar con el estilo de los cuadros. ORY, *op. cit.* (nota 104), pp. 60-61.

¹⁸⁴¹ “La región del arte es la región de la libertad, dice sabiamente Schelling, y encadenar la concepción del artista me parece un neoclasicismo tiránico y burgués”. PARDO BAZÁN, *op. cit.* (nota 144), p. 335.

¹⁸⁴² LAFUENTE, *vid. supra*.

En este mismo sentido, Armand Gouzien consideraba la excesiva minuciosidad del cuadro de Luis Jiménez Aranda como único defecto de la obra, aunque no desmereciera el conjunto¹⁸⁴³.

En general, la despreocupación técnica de los españoles se ponía en relación con una mayor dependencia de Roma y la pintura italiana que, sin embargo, había perdido ya su preponderancia frente a la capital francesa; pero además, se explicaba en la búsqueda de referentes de los artistas hispanos en la tradición del *Siglo de oro*, como la pincelada *atmosférica* velazqueña que retoma y desarrolla Rosales en su obra pictórica. Además, se ha visto cómo la crítica francesa ya había advertido del peligro de la caída en “el arte por el arte” que podía provocar el desarrollo de la vía abierta por Fortuny y algunos de los pintores españoles presentes en la anterior Exposición Universal de París de 1878¹⁸⁴⁴. En realidad, sólo hubiera faltado sustituir teatralidad y antigüedad por vida contemporánea para que la pintura española hubiera podido alcanzar la tan ansiada *modernidad*. Sin embargo, la pintura de historia, al reproducir las glorias nacionales de épocas pasadas, mantenía vivo un recuerdo, único consuelo para muchos en un momento de decadencia política y económica, tal y como la exposición evidenciaba:

“pensaba yo, infeliz de mí, que los hechos culminantes de la historia de una nación, aquellos en que cifra una gloria, ó un recuerdo triste, ó una enseñanza para ella ó para la humanidad entera, eran asuntos dignos de la inspiración de sus artistas; que las grandes figuras merecedoras de gratitud, admiración, odio, respeto ó lástima, valían la pena de ocupar lienzos que las presentaran á la multitud con cualquiera de los dichos caracteres, que acordarse en España de los Reyes Católicos, de Roger de Flor, ó de San Francisco de Borja, era la cosa más natural del mundo, y por consiguiente, que si el que se acordaba era pintor lo consignaría con sus pinceles; pero, por lo visto, en París han descubierto que todo eso es una antigualla, y el señor Blasco nos lo comunica [*sic*]”¹⁸⁴⁵.

En definitiva, patriotismo y Arte encajaban a la perfección en un momento histórico caracterizado por una acentuada sensibilidad nacionalista heredera del Romanticismo, y por una concepción generalizada de la obra artística como vehículo transmisor de elevados ideales y sentimientos fortalecedores del espíritu. El amor a la patria era uno de ellos y la narración de los episodios gloriosos de la historia nacional la mejor manera para fomentarlo, de ahí la reacción de Eugenio Lafuente, quien ironizaba acerca de los nuevos postulados del realismo de Blasco:

“Ya lo sabéis pintores españoles; quemad ó vended en el rastro, si hay alguien que os lo compre, todo ese montón de guñapos que guardáis en vuestros estudios (...) sobre todo, huid de unos *tales Reyes Católicos*, que, según dicen de París, son los que os desacreditan (...) Comprad en la calle de la Cruz un terno barato, pantalón, chaleco y americana, que los encontraréis hasta por veinte pesetas, y ya tenéis vestuario para vuestros modelos. Cuidad de poner á éstos fumándose un cigarrillo, ó cepillándose las botas, ú ocupados en otra faena por el estilo, es decir, corriente, normal, de todos los días, porque de lo contrario el cuadro huele á melodrama, puede producir emoción, decir algo al que lo mire, y esto es lo más anticuado y ridículo que puede darse. Y agradeced que en medio de vuestra ceguedad, *de la*

¹⁸⁴³ “La sola crítica que podría formularse, sería tal vez el rebuscamiento sobrado concienzudo del detalle, la minuciosa ejecución de ciertas partes que el artista habría podido resumir de un modo más somero: pero vale más pecar por este exceso de conciencia y de estudio que por el exceso contrario, y esta observación no menoscaba en lo mas mínimo el mérito de la obra, que se impone á todos por sus cualidades de primer orden”. GOUZIEN, *op. cit.* (nota 1562), p. 103.

¹⁸⁴⁴ LEFORT, *op. cit.* (nota 1597), p. 478 [Texto original: “Or c'est à cette négation qu'aboutirait finalement l'école de Fortuny si, poursuivant dans la voie où elle est entrée”].

¹⁸⁴⁵ LAFUENTE, *op. cit.* (nota 1838).

lamentable equivocación, del extravío del espíritu en que habéis vivido hasta ahora, hayáis tenido la suerte de que un español que posee los secretos artísticos del gran centro de la ilustración os envíe las recetas indispensables al perfecto pintor moderno [sic]¹⁸⁴⁶.

Curiosamente, defensores del arte moderno y partidarios de la representación de las glorias nacionales, se achacaban unos a otros el que España fuera considerada una nación exótica y *periférica*. Para unos la excesiva insistencia en el pasado y para otros su negación y desconocimiento, era la razón que explicaba el encasillamiento de *lo español* como un mundo de manolas, majas, chulos, gitanas, guitarreros y bandoleros. Así, por exceso o por defecto, la historia y la tradición españolas condicionaban la imagen de España. Si Eusebio Blasco aseveraba en su polémico artículo de *El Imparcial*...

“(...) todos nuestros cuadros de Madrid ó de Roma huelen á frailes, á Inquisición y á moro. Así, resulta que los españoles, tan prontos á enfadarnos cuando los franceses nos creen armados de navajas y con la hoguera del auto de fe en la Puerta del Sol, somos los primeros en probarles que la España es siempre la misma [sic]”.

...al contrario, Emilia Pardo Bazán acusaba a los franceses de ignorar la historia y las costumbres españolas y desacreditar nuestro arte desconociendo el verdadero contenido de los lienzos españoles presentados a la Exposición:

“¿Cómo han de agradar nuestros cuadros históricos en un país donde la ignorancia de nuestra historia, de nuestras costumbres y de nuestros dichos más vulgares es tan cerrada e invencible, que *El Figaro* escribe muy formal que en nuestro salón de pinturas está Torquemada ‘defendiendo con furor el dogma de la Inmaculada Concepción’ cuando lo que hace Torquemada es *sacar el Cristo*, y al cuadro de Gisbert le llama el *fusilamiento de los Torrijos*, y ayer o anteayer elogia la gracia de los *fanderetos* españoles (*fanderetos* ¡vaya usted a saber qué serán!) y jalea a nuestras bailadoras diciendo: ‘¡Olle, olle!’. Desengañense mis compatriotas, si hay todavía alguno que viva engañado en este particular: el cosmopolitismo de los franceses se reduce a tomar gustosos el dinero español (previo el cuatro y medio por ciento de quebranto) y a distraer un rato su curiosidad *non sancta* con los quiebros y zarandeos de nuestras flamencas. Lo que en nosotros vale, significa y entraña algo elevado, algo que puede realzarnos a los ojos de Europa... eso lo echan abajo, si pueden, con una palabra, con cruzar al trote un Jurado presidido por un pontífice infalible, al través de una sala llena de obras artísticas, sin fijar en ellas la vista (...) ‘pasan’ de largo, con la palmeta alzada para imponerles castigo, como a niños rebeldes, por el delito de pintar la historia de su patria... que, voto a bríos, merece pintarse tanto ó más que las hazañas del Gran ejército. ¿Y extraña Blasco que les expidamos una gruesa de gitanas, manolas y cigarreras, si eso es lo único que de nosotros se dignan a mirar atentamente? [sic]”.

Sea como fuere, cerrado el polémico capítulo protagonizado por la oposición entre pintura de historia y *género* realista en París 1889, y pasando a la Exposición Universal de Chicago de 1893, puede afirmarse que la pintura de historia vuelve a tener en José Moreno Carbonero y su *Conversión del Duque de Gandía* a uno de sus principales exponentes, siendo destacado este lienzo por William Walton como uno de los mejores cuadros españoles. Aunque Walton lamentaba la falta de Pradilla, aseguraba que el género estaba lo suficientemente representado en Chicago como para dar idea de su “carácter distintivo nacional”¹⁸⁴⁷. Además del lienzo de Moreno Carbonero, cita *El testamento de Isabel la católica* de Rosales; *Los amantes de Teruel* de Muñoz Degrain; *el Viaje a Pavía* y *el Tratado de Caspe* de Andrés Parladé y Heredia (1859-

¹⁸⁴⁶ *Ibídem*.

¹⁸⁴⁷ Sobre la pintura de historia española en Chicago, *vid.* WALTON, *op. cit.* (nota 192), pp. 85-86.



1933) –de quien ensalza su conocimiento y solidez del dibujo, además de la sobriedad del colorido–; el *Triunfo de la Santa Cruz* (fig. 324), de Marceliano Santa María Sedano (1866-1952), “uno de los más notables de estos grandes cuadros”, pero del que el autor no proporcionaba información adicional¹⁸⁴⁸; la *María Estuardo antes de ser ejecutada*, de Gabriel Maureta y Aracil; y, sorprendentemente para Walton, sólo dos representaciones relacionadas con Cristóbal Colón: el “convencional” *Primer homenaje rendido a Colón en el Nuevo Mundo*, de José Garnelo (1866-1944); y el *Embarque de Colón por orden de Bobadilla* (fig. 325), de Armando Menocal (1863-1942), de La Habana. Seguramente, la elección del tema en el caso de este último lienzo –en la que se plasma el desprecio de España hacia el descubridor–, fue intencionada, tratándose de un pintor que posteriormente participó activamente en la guerra de independencia de Cuba. De hecho, el cuadro, pintado en 1890, provocó el malestar de la autoridad colonial por presentar a Colón encadenado¹⁸⁴⁹. Artísticamente, Walton incide en la “oscuridad de sus sombras”, aunque, a pesar de su saber y habilidad en la composición histórica, “no es suficiente para ser situado entre las mejores obras del siglo”¹⁸⁵⁰.



Una historia más reciente aparece en *Episodio de la Guerra de independencia 1808*, de César Álvarez Dumont (1866-1945), a la que tanto el *Art and Architecture* de Walton, como las *Official Illustrations from the Art Gallery*, dedican un grabado (fig. 326). Por lo demás, Walton repara en la escasez de los cuadros alegóricos españoles, entre los que sobresalen *Las artes saludando la inmortalidad*, de Fernando Xumetra y Ragull (1865-1920) –pequeño

Fig. 324 [arriba izqda.], M. SANTA MARÍA SEDANO, *El triunfo de la Santa Cruz*, 1892, óleo sobre lienzo, 450 x 650 cm. Museo del Prado (en depósito en el Museo Marceliano Santa María, Burgos); y fig. 325, A. MENOCA, *Embarque de Colón por orden de Bobadilla*, 1893, óleo sobre lienzo, 309 x 464 cm. Museo nacional de Bellas Artes de La Habana.

¹⁸⁴⁸ En realidad, el lienzo representa la batalla de las Navas de Tolosa de 1212. Walton muestra su sorpresa ante la carga del ejército de “cruzados” a caballo contra negros desnudos encadenados y armados con lanzas. *Ibidem*, p. 86. La obra también es destacada por Hildegard Hawthorne, quien la incluye entre aquellos cuadros truculentos en torno a los que siempre había una multitud congregada. No obstante, a diferencia de –por ejemplo– los *Flagelantes* de Carl Marr (1858-1936), el cuadro de Sedano se redime por “un toque de imaginación”. HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), p. 107 [Texto original: A work of this class, but redeemed by a touch of imagination, is to be found in the Spanish section. The Saracens, it seems, had a habit of fighting behind a rampart made of black slaves, chained by collars round their necks to a long chain attached to a series of strong posts driven into the ground; the slaves were naked and armed only with spears. The picture shows a troop of knights in full armor charging on this human stockade. The horse of the leader has leaped and is coming down on one of the blacks, who crouches to the earth, trying to shield his head from the impending hoofs. The entire line between the posts is in wild disorder; but the iron bands round the men's necks hold firm, and in a moment the thunder of the charge will have passed, leaving behind a hideous, trampled mass”].

¹⁸⁴⁹ Cfr. F. PEÑATE, “Cristóbal Colón, tema de pintores y escultores”, en *Arquitectura y Urbanismo*, La Habana, vol. XXVIII, n° 2 (2007), pp. 47-53 (48).

¹⁸⁵⁰ WALTON, *op. cit.* (nota 192), p. 86.



pero interesante; y la *Guerra*, de Manuel Villegas Brieva (1871-1923), del que dirá Walton que “los campos de batalla no siempre se presentan con un resumen tan completo de horrores como éste (...)”. Por último, se reseña también el cuadro *Dafnis y Cloe* (fig. 327), de Ricardo López Cabrera (1864-1950), una “bonita escena” en la que las figuras parecen “completar la composición” más que ilustrarla con su idilio.

En conjunto, como ya se ha indicado, Walton criticaba la falta de un nivel general más elevado en la sección española en Chicago¹⁸⁵¹. No obstante, en su crónica artística, va a centrarse especialmente en el género, deteniéndose a examinar los cuadros de Agrasot, *A la salud de la novia* (fig. 328) –duro y débil a la vez, pero imaginativo y de gran habilidad en la caracterización de los personajes¹⁸⁵²–; y, alejándose de lo folclórico y en línea con las tendencias más cosmopolitas, *Los enamorados* (fig. 329), de Jiménez Aranda, de quien destaca su buena calidad como pintor que hace de la medalla recibida en Chicago una de las más merecidas¹⁸⁵³.



No obstante, uno de los autores de la sección de España que más llama la atención de William Walton es el filipino Félix Resurrección Hidalgo (1855-1913), de quien, precisamente, se recuerda su barca de Caronte (*La laguna Estigia*) que, entre otros cuadros de “diferentes tendencias”, le valió la medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1889. En Chicago, Hidalgo expuso

dos obras recogidas en el catálogo con los títulos *Farewell to the Sun and Twilight* (fig. 330), las cuales ponían en evidencia su manera “sutil, melancólica y moderna”, próxima a Jean-Charles Cazin (1841-1901) –aunque siendo la obra del artista de Manila “más gris, sobria, poética y armoniosa”. Y es que los cuadros de Hidalgo demostraban que eran trabajos de “imaginación”, cuya escasez entre los artistas españoles constituía, siempre según Walton, uno de los grandes defectos de la delegación hispana¹⁸⁵⁴.



Fig. 326 [arriba izqda.], C. ÁLVAREZ DUMONT, *Episode in the War of Independence*; y fig. 329 [abajo dcha.], L. JIMÉNEZ ARANDA, *The Lovers*, en C. M. KURTZ (ed.), *Official Illustrations from the Art Gallery of the World's Columbia Exposition*, Filadelfia, George Barrie, s. d., pp. 340 y 273. Fig. 327 [arriba dcha.], R. LÓPEZ CABRERA, *Daphnis and Chloe*; y fig. 328 [abajo izqda.], J. AGRASOT, *To the Health of the Bride*; ambas en W. WALTON, *Art and Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893, vol. II, p. 76.

¹⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁸⁵² *Ibidem*, p. 82.

¹⁸⁵³ *Ibidem*, p. 83.

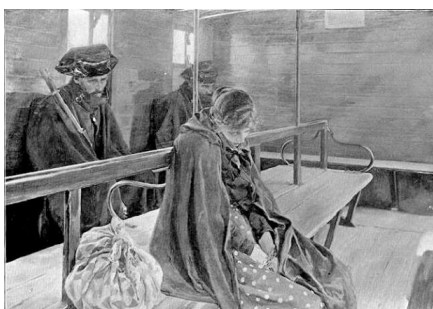
¹⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 83; World's Columbian Exposition 1893, *Official Catalogue. Part X, Department K. Fine Arts*, Chicago, W. B. Gonkey Company, 1893, p. 180.

Justamente, el que mejor va a saber servirse de las “comedias y tragedias” de la vida cotidiana como fuente de inspiración es Joaquín Sorolla y Bastida, premiado en Chicago por la exposición de cinco obras, todas “fuertes y originales” y, para Walton, tan diferentes las unas de las otras que el único parecido se encontraba en la excelente pincelada y la habilidad que permitía complementar la mera buena pintura con un inteligente impulso artístico en cada tema contemporáneo. Entre ellas Walton destaca *¡Otra Margarita!* (fig. 331), “posiblemente la mejor” y en la que la desgracia se sugiere a través de la sobria y contenida composición, además de por su sombría tonalidad grisácea¹⁸⁵⁵.



Fig. 330, F. R. HIDALGO, *Twilight*; y fig. 331 [abajo izqda.], J. SOROLLA, *Another Marguerite*; ambas en W. WALTON, *Art and Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893, vol. II, pp. 77 y 78.

Entre otros artistas de género “menores”, Walton dirá de Maximino Peña y Muñoz (1863-1940) que “pinta escenas communes –como un picnic o un pintor en el campo rodeado de labriegos (...)– sin preocuparse mucho de nada más sutil que la observación inteligente” (fig. 332). Sí que le merece un mayor interés el acuarelista residente en Tánger, José Tapiró y Baró (1836-1913), quien había sabido forjarse una reputación internacional, más que por otro tipo de composiciones, por “la extraordinaria habilidad en el detalle de sus estudios de cabezas de



nativos”. El mejor para Walton era su *Novia mora*, de tamaño natural y en la que se ponían de relieve sus características estilísticas: el modelado y los matices cromáticos del rostro negro azulado, así como el elaborado detalle del traje y tocado, conseguido con la mayor exactitud y con una riqueza y solidez del colorido más propios del óleo que de la acuarela (fig. 333)¹⁸⁵⁶.

Entre otros cuadros de género de vida contemporánea –“de tanto valor para el futuro estudiante de ciencias sociales” y que, según Walton, obligan a detener el paso ante ellos– se encuentran la única pintura al óleo que recoge el catálogo oficial de Eugenio Oliva Rodrigo (1852-1925), *Young Savoyards*; de nuevo otro lienzo del “parisino” Luis Jiménez Aranda, *El Mercado de ropa del Temple* (fig. 334); y, por último, la *Visita de pésame* de Luis Álvarez Catalá, que “ha tocado la verdadera nota nacional”, venciendo meritoriamente la medalla colombina (fig. 335). Walton describe la triste escena situada en una amplia estancia de muros verdosos con el eclesiástico en primer plano que, “pensando en el bienestar de todos”, atiza el brasero. “No es demasiado decir que en esta obra se ha vuelto a dar vida a las mejores tradiciones del arte contemporáneo español”, sentencia Walton. Por lo demás, cita en su reseña la “igualmente admirable” *Vista de San Marcos*, de Gonzalvo, y el trabajo de “los herederos de Fortuny más inteligentes” como Manuel Ramírez Ibáñez. Finalmente, destaca dos lienzos de escenas urbanas de Luis Ferrán¹⁸⁵⁷.

¹⁸⁵⁵ WALTON, *op. cit.* (nota 192), pp. 83-84; *Official Catalogue...*, *op. cit.* (nota 1854), p. 182.

¹⁸⁵⁶ WALTON, *op. cit.* (nota 192), p. 84; *Official Catalogue...*, *op. cit.* (nota 1854), pp. 182-183.

¹⁸⁵⁷ WALTON, *op. cit.* (nota 192), pp. 84-85; *Official Catalogue...*, *op. cit.* (nota 1854), pp. 177-184.



Fig. 332, M. PEÑA MUÑOZ, *Art in the Country*; y fig. 333, J. TAPIRÓ, *Moorish Bridegroom*; ambas en W. WALTON, *Art and Architecture at the Temple, Paris*, en C. M. KURTZ (ed.), *Official Illustrations (Three Hundred and Thirty-Six Engravings) from the Art Gallery of the World's Columbia Exposition*, Filadelfia, George Barrie, s. d., p. 256.

En la Exposición Universal de París de 1900, los temas inspirados en la vida cotidiana se imponen definitivamente y, con ellos, Sorolla y su España de luz, aire y colorido –que hace posible la aceptación oficial del realismo frente a la desestimada variante *negra* de Zuloaga. Sorolla pasa a ser, en palabras del crítico de arte Arsène Alexandre (1859-1937), “uno de los mejores pintores de la escuela española contemporánea” y aunque Alexandre le sugiere que no deje de lado su otro realismo, el de aquellos temas “que le hicieron conocido” –propios de “un vagón de tercera”, como especifica Walton–, era preciso admitir que también existía una vertiente alegre y luminosa de la realidad española que no podía ser reprimida:



Fig. 335, L. ÁLVAREZ, *La visita de pésame*, en *Catálogo ilustrado de la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, 1898*, Imp. de Henrich y C^a, lamina 18, n^o 359.

“Ciertamente, nada es más legítimo que pintar los aspectos luminosos, alegres, atractivos de España. No es exclusivamente el país de los ascetas, y no está allí todo bronceado y tostado como una buena pieza de cuero cordobés, o como esa misma Córdoba, que presenta aspectos similares de magnificencia, de grandeza y de ruina. Se encuentran allí flores, las risas de mujeres, deliciosos aderezos, brillantes uniformes. Todo este alegre aspecto va a ser pintado, y ¿por qué no debe encontrar en el señor Sorolla uno de sus pintores?”¹⁸⁵⁸.

Por su parte, Georges Lafenestre, que alababa el “movimiento de independencia” que según él había llevado a retomar libremente la tradición pictórica en los países mediterráneos, hacía de Sorolla y de “sus telas alegremente soleadas”, la causa principal de que el aspecto de la sección española fuera esta vez “pintoresco, radiante, movido, vivo”, “menos atestado de cadáveres y tonalidades sombrías”¹⁸⁵⁹. De las seis obras de Sorolla expuestas en París 1900, Walton

¹⁸⁵⁸ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), pp. 30-31. No obstante, Alexandre asegura que algún día Sorolla se cansará de imitar –a pesar de su éxito– “las velas que el viento hincha y hace ondear a la luz del sol”. *Ibidem*.

¹⁸⁵⁹ Lafenestre suma a Sorolla el nombre de autores como José Moreno Carbonero, Luis Menéndez Pidal (1861-1932), José Pinazo Martínez, Antonio Fabrés y Costa (1854-1936), Carlos Vázquez Úbeda

describía *Cosiendo la vela* (fig. 336) y *el Baño* (fig. 337), con la que se ilustra precisamente el artículo de pintura extranjera de Georges Lafenestre.

También Léonce Bénédite afirmaba que Sorolla –a quien vinculaba con el naturalismo francés– “describe la blancura de las velas hinchadas en el frescor de la mañana y el revoloteo alegre de la luz bajo las parras floridas, a través de los geranios iluminados vivamente, donde las jóvenes con blusas rosas arreglan el velaje”. Sin embargo, aunque Bénédite muestra su satisfacción por el hecho de que el Museo del Luxemburgo conserve la obra que brindó al valenciano su primer éxito en París, *La sirga de un barco de pesca*, apenas dedica unas líneas en total a Sorolla, mientras que en la mayor parte de su no muy extenso artículo sobre la escuela española se ocupa del rechazado Zuloaga, a quien, incluso, dedica las dos



ilustraciones que la publicación ofrece de un artista español: *Preparativos para la corrida de toros* y *La enana* (fig. 338)¹⁸⁶⁰.

Por otra parte, ninguna obra de Sorolla aparece reproducida en el *Catálogo ilustrado* de la Exposición decenal que albergaba el Grand Palais; mientras que, sin embargo, sí se representan tres de las cinco obras expuestas por Antonio Fabrés (1854-1936) en París¹⁸⁶¹ (fig. 339, 340). En general, las obras seleccionadas para dicho catálogo van a demostrar un interés especial por el orientalismo de este último



Fig. 336, J. SOROLLA, *Cosiendo la vela*, 1896, óleo sobre lienzo, 220 x 302 cm. Venecia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro; fig. 337 [izqda.], J. SOROLLA, *Le Bain*, en G. LAFENESTRE, “Les écoles étrangères”, en J. COMTE (dir.), *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, París, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1900, p. 212; y fig. 338 [abajo], I. ZULOAGA, *La enana*, en L. BÉNÉDITE, *Rapports du Jury international. Introduction générale. Deuxième partie. Beaux-Arts*, París, Imprimerie nationale, 1904, p. 528.



(1869-1944), Daniel Urrabieta Vierge y José Jiménez Aranda (1837-1903). LAFENESTRE, *op. cit.* (nota 1607), p. 211-212.

¹⁸⁶⁰ BÉNÉDITE, *op. cit.* (nota 1610), p. 526-528.

¹⁸⁶¹ En el *Catálogo ilustrado* de la exposición decenal de Bellas Artes de la Exposición Universal de París de 1900 se ilustran veinticinco obras de la sección española: *La Voleuse*, de A. Fabrés; *L'Aventure des moulins*, de J. Moreno Carbonero; *Fin de siècle*, de S. Cabello Izarra; *La veille du jour des Rois*, J. Ferrer y Miró; *La vallée de Josaphat le jour du Jugement dernier*, de J. Benlliure y Gil; *Dans l'Albufera de Valencia*, de A. Fillol y Granell; *De bonne humeur*, de J. Miralles Darmanin; *La bataille de Biscayen*, de J. Moreno Carbonero; *La bête humaine*, de A. Fillol y Granell; *Déjeuner dans un jardin*, de R. Arredondo y Calmache; *Les ivrognes*, de A. Fabrés; *La petite fille*, de M. Teixidor y Torres; *Les noces d'Alexandre et de Roxane*, de M. Sáenz de Tejada; *Moilins de la Vieille à Tolède*, de R. Arredondo y Calmache; *Maison du bateau à Tolède*, de R. Arredondo y Calmache; *A la santé des époux*, de P. Salinas; *Course de chars à Rome*, de U. Checa; *Marchandes d'oignons*, de L. Alonso y Torres; *La Fiancée*, de A. Fabrés; *Palais d'Hermosilla, à Tolède*, de R. Arredondo y Calmache; *Un savant*, de F. Domingo; *Sainte Claire*, de F. Domingo; *Printemps*, de J. Teixidor y Torres; *Automne*, de J. Teixidor y Torres; *Pour améliorer la race*, de M. Santa María Sedano. *Exposition universelle de 1900, Catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900, op. cit.* (nota 1643), p. 186-193.



Figs. 339, 340, A. FABRÉS, *La fiancée* (detalle) y *Thief* [dcha.]; y fig. 343 [abajo], U. CHECA, *The last hours of Pompeii*, todas en W. WALTON, A. SAGLIO, V. CHAMPIER, *Chefs d'oeuvre of the Exposition Universelle*, Filadelfia, George Barrie & Son, 1901, vol. VI, pp. 27, 41 y 38-39.

pintor¹⁸⁶², además de las escenas inspiradas en *El Quijote*, de Moreno Carbonero, y las vistas de Toledo de Ricardo Arredondo Calmache (1850-1911)¹⁸⁶³ (fig. 341). También figuran dos cuadros de flores de Josefa Teixidor y Torres (1875-1914) (fig. 342) y otras dos obras de Domingo, *Un sabio* y *Santa Clara*.



Ésta última es junto con *El valle de Josaphat el día del Juicio final*, de José Benlliure y Gil, la única referencia a la pintura de temática religiosa. Y es que, en general, entre las obras reproducidas en el catálogo ilustrado predomina el género de asunto contemporáneo, aunque aún se representen algunos cuadros que vuelven la vista hacia un pasado relativamente reciente –*Los borrachos*, también de Fabrés; *De buen humor*, de José Miralles Darmanin (1851-1900); y *A la salud de los esposos*, de Pablo Salinas (1871-1946)– o bastante lejano –como en el caso de la *Carrera de carros romanos*, de Ulpiano Checa, quien también exponía en el Grand Palais, *Últimos momentos de Pompeya* (fig. 343). En cuanto a la mitología, el catálogo ilustra *Las bodas de Alejandro y Rosana*, de María Sáenz de Tejada.



Curiosamente, tampoco aparece reproducida ninguna obra de José Pinazo Martínez, ni de Daniel Urrabieta Vierge, de quienes Walton aseguraba que, según el parecer de algunos críticos, desplegaban –junto con Joaquín Sorolla– “más temperamento nacional” y “más individualidad personal que cualquiera de sus compatriotas”¹⁸⁶⁴. De los cuadros de Pinazo destacaba sus escenas de la vida

¹⁸⁶² Según Walton, Antonio Fabrés, que había recibido medalla de plata, se caracterizaba por su interés etnológico, la seriedad de su técnica y, en ciertos casos como en *La prometida*, la búsqueda de una cualidad decorativa. WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), p. 32. Otro cuadro de temática orientalista entre los hispanos, será el de César Álvarez Dumont, *Aisaua, domador de serpientes*, cuya imagen aparece reproducida acompañando el texto de Walton (fig. 344). *Ibidem*, pp. 34-35.

¹⁸⁶³ En cambio, en su informe del jurado, Léonce Bénédite destaca a tres paisajistas españoles diferentes: Aureliano de Beruete (1845-1912) –que exponía vistas del Tajo, Toledo y el Guarrama–, Jaime Morera –en cuyas obras se reproducía principalmente la Sierra de Guadarrama– y Santiago Rusiñol, cuyas vistas de los jardines de Granada son calificadas de “deliciosas” y “tan originales”. BÉNÉDITE, *op. cit.* (nota 1610), p. 529. También Walton dedica unas líneas al pintor catalán, uniendo en este caso su nombre a Urrabieta y Ramón Casas, como representantes del arte contemporáneo nacional más libre y sin trabas. De sus *Jardines de Granada* recuerda su éxito, tanto por su contenido, como por “el encanto del color”. Walton también cita entre los paisajistas a Morera, como representante del paisaje castellano, y al catalán Eliseo Meifrén (1859-1940), premiado con medalla de bronce. WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), p. 40. El listado de pintores españoles participantes en la Exposición decenal se publica también en la revista *Pel & Ploma*, 2 (15 de junio) y 3 (1 de julio de 1900).

¹⁸⁶⁴ Además de Zuloaga, Léonce Bénédite alababa a Urrabieta, de quien dirá que “hasta la renovación bastante reciente marcada por la vuelta a la naturaleza y a los verdaderos maestros locales, el único artista que cuenta en el arte español es el dibujante Vierge Urrabieta, tan extraordinariamente dotado como espíritu pintoresco, y del que muchas series de ilustraciones son verdaderas obras maestras del género [sic]”. BÉNÉDITE, *op. cit.* (nota 1610), p. 526.

rural, pintadas con tanto color como Sorolla aunque, a pesar de la juiciosa selección y precisión de los tipos y episodios representados, dejaban traslucir una mayor rudeza y un innecesario agrandamiento de la escala a tamaño natural¹⁸⁶⁵. Por cuanto respecta a Urrabieta,



Fig. 341, R. ARREDONDO CALMACHE, *Maison du bateau à Tolède*; fig. 342 [abajo izqda.], J. TEIXIDOR y TORRES, *Automne*; ambas en, *Catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900*, París, Ludovic Baschet, Lemercier, pp. 190 y 193. Fig. 344, C. ÁLVAREZ DUMONT, *Aïsa-Houa, Serpent-Tamer of Argelia*, en WALTON, A. SAGLIO, V. CHAMPIER, *Chefs d'oeuvre...*, Filadelfia, George Barrie & Son, 1901, vol. VI: Italy, Spain, Portugal, Central and South America, pp. 34-35.

Walton elogiaba sus dibujos a lápiz y tinta, en los que la libertad y originalidad del diseño se unía a un considerable conocimiento de los trajes y arquitectura de los tiempos “de capa y espada” en España. No obstante, de sus trabajos expuestos en París 1900, principalmente acuarelas y dibujos en blanco y negro, decía que a veces parecía que la técnica era “demasiado importante”. Al mismo tiempo, Walton sugería que a juzgar por las escenas de vida parisina del artista, era posible que sus restituciones de los días de Don Quijote, de Gil Blas y del Lazarillo de Tormes, no fueran tan precisas como pudiera parecer a sus desconocedores ojos¹⁸⁶⁶.



3.2.6. La España folclórica y el costumbrismo exótico.

Da la sensación de que en 1855, mientras About parecía apostar decididamente por las tendencias marcadas en la capital parisina en géneros convencionales como la pintura de



historia y la religiosa, además del retrato; a Théophile Gautier, más que los protagonistas del pasado, lo que le interesaba era el *género* y los tipos humanos contemporáneos de los retratos de Madrazo, especialmente si daban muestra de algún rasgo de *españolidad*; es decir, que lo que le atraía era la España viva y cuanto más tradicional mejor. A esta conclusión se llega cuando tras la crítica de los cuadros de temática isabelina y ante el lienzo de Manuel Castellano, *Toreros y amateurs antes de una corrida de toros* (fig. 345), Gautier anuncia al lector que –“llegamos a algo más español”, procediendo a continuación a una emocionada descripción de cada uno de los personajes representados en la obra:

“El señor Manuel Castellano ha reunido en una tela de mediana dimensión *Toreros y amateurs antes de una corrida de toros*. He aquí el nunca bastante elogiado Francisco Montes de Chiclana, aquel que ha borrado la antigua gloria de Romero, de Pepe Illo, del estudiante de Falces, el héroe, el dios de la tauromaquia, cuyo retrato, rodeado de estrofas entusiastas, ha resplandecido veinte años en los abanicos, los muros y los pañuelos, ¡Montes, el gran Montes, el primer espada de España y del mundo, que cogía a los toros por la cola y les hacía bailar, y se envolvía indolente en su capa delante de sus cuernos afilados como puñales! ¡Por desgracia ahora su nombre figura en letras blancas sobre los recuadros azules de la

¹⁸⁶⁵ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), p. 31; BÉNÉDITE, *op. cit.* (nota 1610), p. 528.

¹⁸⁶⁶ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), pp. 31-32.



Fig. 345, M. CASTELLANO, *Patio de caballos en la plaza de toros de Madrid*, 1853, óleo sobre lienzo, 168 x 245 cm. Museo nacional del Prado.

plaza de Madrid, al lado de aquellos de las ilustraciones del género, y no es un toro de Gaviria o de Veragua quien ha cercenado esta bella vida! Los toros no podían nada contra Montes. Él ha muerto pacíficamente en su cama, como un simple burgués, de fiebre. He aquí José Redondo, más conocido con el nombre de Chiclanero, el propio sobrino de Montes, el continuador de su gloria, el hermoso joven esbelto y rubio, de mirada segura, de mano pronta, que ponía tanta

elegancia en el heroísmo y vestía más galantemente que nadie sus relucientes trajes de bordados y lentejuelas, para gran admiración de las duquesas y manolas; también ha muerto él, pero tampoco en la plaza, y todo Madrid en duelo

ha seguido su cortejo. Entre el grupo, mirad esta figura tostada y morena, es Francisco Arjona Guillén, un espada excelente y, sobre este jamelgo, cuyo ojo derecho está vendado, Juan Álvarez Chola, con su sombrero de grandes alas, su chaqueta corta toda rígida, su ancha faja y sus pantalones de búfalo forrados de chapa. Puesto que el gran Sevilla ya no está, puede decirse que ningún picador mantiene con brazo más robusto al toro en el extremo de su vara. Este otro es Ángel López Regatero, el banderillero, un gallardo ágil y audaz; los otros son *aficionados* –amateurs– aquellos que se quedan siempre junto a la barrera y aprecian sabiamente los pases, a falta de poder combatir ellos mismos, como habrían hecho el siglo pasado¹⁸⁶⁷.

El texto de Gautier deja traslucir la fascinación que inspira al romántico la *fiesta nacional* española y, prueba de ello, es la consecuente construcción del mito del *torero* en las artes, muy próxima a la órbita del *Don Juan* y al resto de variantes del estereotipo masculino hispano. En el fragmento anterior, Gautier define tanto física como psíquicamente la *masculinidad* del matador. El torero proyecta una imagen de esbeltez, agilidad y robustez que se asocia a los valores del heroísmo, el desafío, la gallardía y la elegancia. La *hombria* del torero se traduce en una adoración divina y apasionada, que lo convierte en objeto del deseo de la mujer y de la admiración del resto de sus congéneres. Además, Gautier enaltece la figura del *torero*, elevándolo al orden de lo moral, es decir, parangonando su hazaña con la victoria del espíritu humano en su lucha contra el instinto animal. En efecto, en su descripción de las obras de Juan José Martínez de Espinosa expuestas en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de París de 1855, el francés nos dice lo siguiente:

“El señor Espinosa nos introduce entre los mismos bastidores de la plaza y nos muestra a los *picadores* preparando sus caballos y clavando sus lanzas en el muro. Después nos lleva al *matadero*, el osario donde las mulas arrastran, haciendo tintinear sus cascabeles, los caballos muertos durante la corrida. Esto no es lo bonito del asunto; pero el realismo español no se asusta ante los esqueletos de animales muertos y algunos charcos de sangre coagulada. Lo que los descendientes del Cid ven en estas luchas tan repugnantes a la sensiblería septentrional, es ante todo el coraje moral, la superioridad del espíritu sobre la materia. Nosotros nos ocupamos del animal, ellos del hombre¹⁸⁶⁸”.

Es éste un fragmento sustancioso que deja entrever las varias ideas que de *lo español* afloran en el imaginario del literato quien, rompiendo una lanza a favor de la *fiesta nacional*,

¹⁸⁶⁷ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, pp. 233-235 [Texto original: “(...) sa veste courte toute roide de paillon, sa large ceinture et ses pantalons de buffle doublés de tôle (...)”].

¹⁸⁶⁸ *Ibidem*, vol. II, p. 235. *Se refiere a Picadores essayant leurs chevaux y Chevaux tués dans une course de taureaux.* SANCHEZ, SEYDOUX, *op. cit.* (nota 1247), p. 65.

contraponen la dualidad espíritu-materia para justificar la diversidad de enfoques a la hora de entender el fenómeno de las corridas de toros en España. Oponiéndose a quienes juzgan la celebración como un mero acto bárbaro y salvaje, Gautier sublima la esencia del combate entre el individuo y el animal transformándolo en una lucha del ser contra el instinto. Podría decirse que la corrida adquiere una dimensión filosófica superior incluso a la misma defensa de la vida del animal. Además, Gautier aprovecha para subrayar el *pedigrí* del pueblo español en cuanto descendiente del Cid Campeador, considerado un precursor dentro del mundo del toreo¹⁸⁶⁹. De esta manera, se recuerda que la figura del *matador* español posee una legitimación histórica como heredero de uno de los caballeros que impulsaron la Reconquista de la península siglos atrás. Unidad nacional, religión y fiesta taurina parecen sintetizarse en una única realidad de carácter inmutable. Por otra parte, se justifica la crudeza de la *fiesta nacional* haciendo del realismo una singularidad estética que caracteriza la producción pictórica española. Quizás por aquel entonces, el realismo fuera el estereotipo artístico de moda para definir la idiosincrasia del pueblo español, tanto como hoy en día parece ser el –así llamado popularmente– *surrealismo* de la producción cinematográfica almodovariana, ejemplo que ayuda a comprender la convencionalidad pero, al mismo tiempo, solidez de las asociaciones que entre estética e identidad nacional contribuyen a forjar los imaginarios artísticos. El gusto de la población autóctona por el realismo queda reflejado, en este caso, a través de la obra de Espinosa, que no oculta al público, según Gautier, el aspecto más escabroso de la *fiesta nacional*. A su vez, las raíces de este realismo español se encontrarían mayormente en esa pintura del *Siglo de oro* que, como ya se ha puesto de manifiesto, se consideraba prototípica del genio creador hispano.

Théophile Gautier también menciona en su crítica de la sección española en la Exposición Universal de París de 1855 otro cuadro de temática taurina, “*Le Combat de taureaux à Madrid*, de M. Luca [sic]” que, en función de su descripción, parece aludir al lienzo de Eugenio Lucas Velázquez, *La plaza partida*, de 1853, donde se representa una doble corrida en la Plaza de toros de la Puerta de Alcalá de Madrid (fig. 346). Según Gautier, “el drama es doble, ya que una barrera divide la plaza en dos”. Gautier, conocedor de la cultura española, confiesa no haber visto semejante espectáculo, aunque asegura que “la cosa se practica”. No obstante, Gautier es de la opinión de que “una diversión puramente ocular no debe presentar más que un objeto a la vista”¹⁸⁷⁰.



Fig. 346, E. LUCAS VELÁZQUEZ, *La plaza partida*, 1853, óleo sobre lienzo, 128 x 98 cm. Museo nacional de Bellas Artes de La Habana.

En cualquier caso y una vez terminada la crítica que Théophile Gautier lleva a cabo a propósito de la delegación española en la Exposición Universal de París de 1855, lo que importa es la especial atención que el escritor de Tarbes dedica a aquellos lienzos en los que la España tradicional se muestra con mayor nitidez. Como se ha indicado, no es la historia del pasado lo que más le interesa, sino la coetánea y, en concreto, aquellos tipos humanos, vestuario y costumbres folclóricas que pueden proporcionarle alguna evidencia de la España popular que él ha conocido en sus viajes, aquella de donde desaparece cualquier atisbo del *progreso* y

¹⁸⁶⁹ Cfr. N. FERNÁNDEZ de MORATÍN, *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1777, p. a 4.

¹⁸⁷⁰ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 235. SANCHEZ, SEYDOUX, *op. cit.* (nota 1247), p. 68.

civilización tan ensalzados en las sociedades industrializadas de la época. Es decir, que de lo que se trata en realidad no es sino de abandonar lo rutinario para adentrarse en el terreno de lo exótico, dejando lo prosaico para experimentar en lo más profundo del ser la ensoñación poética que inspira *la diferencia*. Incluso, los cuadros españoles de temática taurina expuestos en 1855 resultan insuficientes para satisfacer su afán romántico: son escenas “muy verdaderas” y “muy exactas”, añorando Gautier “algo de la fantasía feroz y del capricho de Goya en sus planchas tituladas *Toromaquia [sic]*”¹⁸⁷¹.



Fig. 347, J. PHILLIP, *The letter-writer of Seville*, 1854, óleo sobre lienzo, 78.4 x 99.1 cm. Royal Collection Trust.

No obstante y como ya se ha indicado, las obras de los artistas extranjeros suplieron muchas veces las posibles carencias que en materia de exotismo la propia delegación española de Bellas Artes hubiera podido presentar. Y echando un rápido vistazo a muchos de los títulos de los lienzos expuestos en París 1855 por pintores foráneos, llaman la atención las continuas alusiones a todo tipo de paisajes, monumentos, personajes, anécdotas y situaciones ambientadas en Andalucía. En este sentido, cabe mencionar el *Escribano público en Sevilla*, de John Phillip (1817-1867)¹⁸⁷² (fig. 347); la *Echadora de la buenaventura en Andalucía*, de Francis William Topham (1808-1877)¹⁸⁷³; *De Paris a Cádiz*, de Eugène Giraud (1806-1881) (fig. 348); la *Barbería en Sevilla*, de Egron Lundgren (1815-1875)¹⁸⁷⁴; así como, las *Torres romanas del Genil en Granada* (fig. 201), las *Ruinas moras* y la *Catedral de Sevilla* de François-Antoine Bossuet¹⁸⁷⁵.

¹⁸⁷¹ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 235.

¹⁸⁷² *Ibidem*, vol. I, pp. 66-67 [Texto original: “L’Espagne, comme l’a vue M. Philip, ne ressemble pas à l’Espagne de MM. Dehoddencq, Armand Leleux, Porion et Giraud, et cependant rien n’est plus strictement vrai que l’*Écrivain public à Séville* de ce peintre. Voilà bien, en effet, l’enseigne *Escribano y memorialista*, écrite en belle ronde et collée contre le mur, au coin de la calle de la Sierpe, la table chargée de papiers, la capa de muestra jetée négligemment au dos de la chaise, le petit chien endormi sur un pli du manteau, et Juan Morales écrivant ce que lui dicte une jeune femme en basquine et en mantille, quelque cigarera sans doute plus experte à rouler un papelito et à faire claquer les castagnettes qu’à manier la plume, —la Carmen de Mérimée, peut-être.— La cape rayée, avec ses belles franges, exciterait l’admiration de tous les arrieros et de tous les cosarios qui poussent des mulets devant eux de Fontarabie à Cadix, et il a fallu que l’*escribano* eût griffonné bien des poulets et le *memorialista* bien des requêtes pour faire l’acquisition d’un vêtement si splendide (*sic*)”].

¹⁸⁷³ *Ibidem*, vol. I, p. 115.

¹⁸⁷⁴ *Ibidem*, vol. II, p. 209 [Texto original: “Qui croirait, en voyant cette *Boutique de barbier à Séville*, si blonde, si chaude, si transparente, qu’elle peut lutter avec les meilleures aquarelles anglaises et qu’on y cherche le nom de Cattermole, qu’elle soit de M. Egron Lunderen, né à Stockholm? (*sic*)”]. Cfr. R. PLAZA ORELLANA, *Egron Lundgren: un pintor sueco en Sevilla*, Diputación de Sevilla, 2012.

¹⁸⁷⁵ *Tours romaines sur le Xenil à Grenade*, habría sido adquirido para Napoleón III por 7.000 francos. Emplazado en las Tullerías se habría destruido durante el incendio del edificio. Cfr. C. GRANGER, *L’empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III*, École nationale des chartes, 2005, p. 482.

En función de la anterior enumeración de obras, además de poder establecerse el elenco de personajes que, según Théophile Gautier, servirían para identificar a España, también podría concluirse que, en caso de que fuera necesario elegir un lugar representativo del país, no cabría ninguna duda de que Andalucía sería la opción más adecuada: desde su pasado hispanomusulmán, reflejado a partir de sus vestigios arqueológicos y de los episodios históricos más atractivos para la mentalidad romántica de la época –las lágrimas de Boabdil, por ejemplo–, hasta las escenas de género y sus protagonistas –el barbero, el escribano o la echadora de la buena ventura–, todo en ella garantiza la suficiente dosis de exotismo que atrae al público foráneo y le hace soñar con un universo de bandidos, gitanas, manolas y toreros, tal y como, por otro lado, otras manifestaciones plásticas vienen a confirmar, véase, por ejemplo, las óperas de *El Barbero de Sevilla* o *Carmen* –con la que, por cierto, Gautier ponía en relación al personaje femenino del escribano de Phillip.



Fig. 348, E. GIRAUD, *Souvenir de voyage de Cadix à Seville*, 1851. Musée Carnavalet, París.

El mismo Gautier proporciona un claro ejemplo de cómo los paisajes representados excitan la fantasía de su imaginación, dando lugar a evocaciones y ensueños que, a su vez, revierten en el estereotipo exótico de *lo español*. Es interesante destacar a este respecto cómo las diferentes modalidades artísticas se engarzan entre sí, contribuyendo a fijar una única –y cada vez más difícil de borrar– imagen romántica de España. En este sentido, *De París a Cádiz*, es una obra literaria de Alexandre Dumas padre (1802-1870), pero también el título de uno de los cuadros expuestos por Eugène Giraud en 1855, representando, según Gautier, un episodio del viaje de los artistas a Andalucía. La contemplación del cuadro sugería al novelista de Tarbes los paisajes donde los bandidos llevaban a cabo sus emboscadas, trayendo a su memoria el nombre de los más famosos de ellos¹⁸⁷⁶ –y, a este respecto, es preciso recordar, una vez más, que por más que muchos desearon encontrarse con ellos, nunca se les presentó semejante oportunidad.

En ocasiones, aunque el título de la obra no aluda expresamente a Andalucía, el cuadro queda igualmente enmarcado dentro de la corriente del manido costumbrismo exótico al que los artistas foráneos no dudaron en recurrir cada vez que deseaban materializar plásticamente su visión de España. Además, el componente popular de ciertos cuadros de género de temática hispana llevaba aparejada una crítica despiadada de las costumbres locales, no exenta de un tinte irónico o burlesco en el que quedaría implícito un cierto desdén hacia la sociedad española, pobre, inculta, supersticiosa y cuyas costumbres dibujarían fácilmente una sonrisa en el rostro del espectador de la Europa industrializada.

¹⁸⁷⁶ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 108 [Texto original: “De *Paris à Cadix* est le titre d’un livre de M. Alexandre Dumas; c’est aussi celui d’une toile de M. Eugène Giraud, amusante comme une page de l’illustre romancier: la petite caravane, composée d’Alexandre Dumas, du jeune auteur de la *Dame aux Camellias*, de Maquet, de Louis Boulanger, de Desbarrolles, s’est arrêtée pour laisser à Giraud le temps de prendre un point de vue; le paysage en vaut la peine: des fîssures du roc surplombant l’abîme bleuâtre jaillissent, comme des poignards, les feuilles de fer-blanc de l’aloès; la route étroite taillée en corniche laisse à peine la place aux sabots des mules le long des parois de la montagne; c’est un de ces sites préparés pour les embuscades des bandits où jadis le voyageur pouvait lire de cent pas en cent pas ces inscriptions peu rassurantes: –*aquí matarun a un hombre* –*aquí murio de man airada*, –et s’attendre à voir paraître Jose Maria, Palillos, ou Polichinelle, héros de grand chemin dont la légende célèbre encore les exploits (*sic*)”].

Este es el caso de la *Posada española* de François Biard (1798-1882), de la que Edmond About ofrecía la siguiente descripción:

“(…) la verdadera manera del señor Biard y del escritor que él traduce a golpe de pincel, se muestra sobre todo en la *Posada espagnole*. El héroe de este drama burlesco es un monje barrigudo, hermano Fredon mayúsculo, que se hace afeitarse fumando un cigarrillo y mirando descaradamente una virtud de cuarenta años. Otro reverendo, sentado en el polvo, rasga melancólicamente su guitarra, mientras que toda una comunidad de gorrinos, atraída por el olor de la olla podrida, hace irrupción en la sala, voltea todo, expone al gran día las pantorrillas de las damas, y produce un de estos efectos de terror cómico con el que el señor Paul de Kock gusta regalar a nuestros porteros”¹⁸⁷⁷.

No obstante, la acidez satírica de François Biard no afectaría exclusivamente a España, dada su condición de representante por antonomasia de la pintura cómica de género en Francia. Ahora bien, como ponía de relieve Richard Muther en 1907, la posibilidad del viaje le había dotado de una gran reserva de argumentos para “satisfacer la curiosidad de sus admiradores cuando no había nada más de qué reír”¹⁸⁷⁸. Entre las obras de Biard, algunos títulos hacen referencia a España y a Egipto, como los expuestos en la Exposición de Lyon de 1833¹⁸⁷⁹.

¹⁸⁷⁷ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 142. El hermano Fredon alude a uno de los personajes de Rabelais; Charles-Paul de Kock (1793-1871), fue un novelista y dramaturgo francés famoso por sus vodeviles de gran éxito entre la clase media parisina. Sobre la similitud de sus obras y las pinturas de Biard, About indica que “sus admiradores habitan los mismos suburbios”. *Ibidem*, p. 140 [Texto original: “M. Biard est aussi incapable de peindre un homme du monde que M. Paul de Kock de faire parler les gens de bonne compagnie”]. De hecho, Paul de Kock también se sintió atraído por *lo español*, como lo prueba *Un parisien dans l'Andalousie*. P. de KOCK, *La femme, le mari et l'amant, suivi d'un parisien dans l'Andalousie*, París, Gustave Barba, 1849. La *posada* de Biard (*Voyageurs français dans une auberge espagnole*) fue presentada al salón de 1831. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mai 1831*, París, Vinchon, fils et successeur de M^{me}. V^e. Ballard, 1831, p. 12; A. LUCIA ARAUJO, *Romantisme tropical, l'aventure illustré d'un peintre français au Brésil*, PUL, 2008, p. 14. No hay que olvidar que la *posada* era una de las instituciones populares que definían la idiosincrasia castellana. AZORÍN, *op. cit.* (nota 358).

¹⁸⁷⁸ Muther también relaciona a Biard con De Kock y describe la hilarante *Posada espagnole*. R. MUTHER, *The History of Modern Painting* (1907), Londres, Forgotten Books, 2013, vol. II, pp. 174-175. Este asunto podría ligarse a los artículos publicados por Dumas hijo (1824-1895) en *Le Monde illustré*, donde el francés proporcionaba detalles culinarios y escatológicos sobre el plato nacional, el puchero, y sus efectos fisiológicos, sin dejar de referirse a la *morena* Castilla de los errantes Don Quijote y Sancho Panza. Según García Cadena estas “sandeces” demostraban que “(…) si ha estado alguna vez en España, ha encontrado entre nosotros alojamiento digno de tan profundo explorador de costumbres”. P. GARCÍA CADENA, “Revista general”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n^o IV, 24 de enero, pp. 50-51; A. DUMAS hijo, “L'Espagnol”, en *Le Monde illustré*, año XVII (1873), t. XXXII, n^o 821, 4 de enero, pp. 6-7. Al respecto podría citarse la composición “El viaje de Hércules”, de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880): “(…) Si juicio severo/ de España Hércules formó/ no más que lo malo vio,/ y habló sobrado ligero;/ o le pasó lo que a mí/ en fuerza de suerte ingrata,/ y encontró en su caminata/ mesones como el de aquí”. J. E. HARTZENBUSCH, *Fábulas*, Madrid, Yericó, 1989, p. 170.

¹⁸⁷⁹ “146, Curé et sa servante dévalisés dans les défilés de la Sierra Morena (Espagne); 147, Voyageur français dans une posada, ou auberge espagnole; 148, Étude d'après nature, du palais des ducs d'Infantado, à Guadalaxara; 149, Odalisque; 150, Concert de Fellahs, ou paysans égyptiens à Alexandrie”. *Notice des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture, écriture, etc., des artistes lyonnais et étrangers, exposés au Palais du Commerce et des Beaux-Arts, salle du Musée, le 5 novembre 1833*, Lyon, Imprimerie de J. M. Barret, 1833, “Grande galerie du musée”, p. 1.

No obstante, otros paisajes y otras formas de entender el cuadro costumbrista español se dieron entre los artistas extranjeros. Fuera de Andalucía, Toledo –aunque tampoco ajena al exotismo, ni mucho menos– desempeñó en ocasiones el papel de ciudad icono de la cultura española y ya en 1855 se presentan vistas de sus monumentos, como la de *San Juan de los Reyes*, del francés Adrien Dauzats (1804-1868)¹⁸⁸⁰; por otra parte, la “impactante realidad” de *Los Catalanes* o *Espagnols jouant aux cartes* de Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860)¹⁸⁸¹ (fig. 349), escapaba asimismo a la omnipresente Andalucía y al cliché costumbrista, proporcionando una imagen diferente y más *objetiva* de la heterogénea singularidad española.



Fig. 349, A. G. DECAMPS, *Espagnols jouant aux cartes*, también *Les Catalans*, óleo sobre lienzo, 47 x 62 cm. Musée du Louvre; y fig. 350 [abajo izqda.], G. COURBET, *La Dame espagnole*, 1855, óleo sobre lienzo, 80,3 x 64,8 cm. Philadelphia Museum of Art.

Sea como fuere, si hay un tipo humano que los artistas extranjeros representan con especial interés, es el de la mujer española, otra víctima más –y en mayor grado muy a menudo– de la obsesión foránea por lo exótico. El prototipo de atractiva joven morena en traje regional, la manola piadosa que cumple con sus deberes religiosos o que se engalana para la feria o la corrida, así como la bailaora gitana, suelen contarse entre los preferidos de los pintores de otros países. Sin embargo, no siempre las españolas parecen contentar a todos, como le sucedía a



Théophile Gautier con la *Dame espagnole* que Gustave Courbet expuso en la Exposición Universal de 1855 (fig. 350). Al parecer, al escritor de Tarbes no le parecía que la mujer española saliera muy favorecida en el lienzo de Courbet, al menos no tanto como el propio pintor de Ornans en la obra *Bonjour Monsieur Courbet*, que también figuraba en la muestra:

“El *Encuentro* representa a M. Courbet siendo saludado en un camino por un señor vestido con un gabán y seguido por un criado. M. Courbet tiene una cabeza muy bonita que le gusta reproducir en sus cuadros, teniendo cuidado de no aplicarse los procedimientos del realismo; reserva para él los tonos frescos y puros, y acaricia su barba rizada con un pincel delicado. Por ejemplo, ha sido bien cruel con la *Dama española* de la que ha expuesto el retrato. Hemos visto las gitanas en el umbral de sus antros excavados en las laderas del Monte Sagrado, en Granada, en el Barrio de Triana, en Sevilla, macilentas, delgadas, quemadas por el sol; pero ninguna de ellas era tan negra, tan seca, tan extrañamente azorada como la cabeza pintada por M. Courbet. No pedimos tonos rosas, una flor de pastel, pero aún hace falta pintar carne viva: Juan Valdés Leal, el pintor de cadáveres, cuyas cuadros hacen taparse la nariz a los visitantes del hospital de la Caridad en Sevilla, no presenta una paleta más corrompida, más cargada de matices verdes y pútridos”¹⁸⁸².

¹⁸⁸⁰ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 160 [Texto original: “L’invention du daguerréotype a fort diminué le nombre des peintres d’architecture; mais, ce que la photographie ne peut faire, et ce que M. Dauzats fait très-bien, c’est de mettre sur les lignes les plus exactes une couleur vrai, lumineuse et chaude; nous nous sommes promené dans sa toile représentant *San Juan de los Reyes*, comme nous l’avons fait à Tolède en 1840”].

¹⁸⁸¹ *Ibidem*, vol. I, p. 215 [Texto original: “(...) se font remarquer par une réalité saisissante, qui n’exclut ni le rendu ni l’effet, et se concilie avec les plus sévères exigences de l’art”].

¹⁸⁸² *Ibidem*, vol. II, pp. 156-157 [Texto original: “(...) Le courageux modèle qui a posé pour cette bizarre peinture doit avoir été prodigieusement flatté en laid (...)”].



Fig. 351, QUILLENBOIS, "Une Espagnole en cuir de Russie", en *L'Illustration*, 21 de julio de 1855.

Tampoco Edmond About parecía muy conforme con la mujer española de Courbet,

“El retrato de una dama española no está pintado ni con óleo ni con pomada, sino con no sé qué unguento grisáceo que no tiene nombre en ninguna lengua. El señor Courbet ¿tenía que vengarse de España? ¿Con qué interés presta a la tierra de las Hespérides un fruto tan extraño? Yo vería más bien en este retrato una habitante de las fronteras del Luxemburgo, una bailarina de las *Closeries* de la *rive gauche*, una víctima de la vida parisina, que expía a la edad de treinta años las cenas tardías (“*soupers*”) de su juventud”¹⁸⁸³.

Es importante tener en cuenta al respecto que París 1855 ha sido considerada historiográficamente como fecha fundacional del movimiento realista francés, en cuanto a que el rechazo de algunas de las obras hoy más reputadas de Courbet, motivó al pintor a crear su propio *pabellón del Realismo*, marcando un antes y un después en la historia del arte de vanguardia en la Francia del siglo XIX. Sin embargo, no todas las obras que Courbet presentó al certamen fueron descartadas: entre ellas se contaba la susodicha *Dame espagnole* de 1855, cuya *fealdad* no escapó a la caricatura¹⁸⁸⁴ (fig. 351).

Seguramente, aunque la *Manola* (fig. 352) de Armand Leleux (1818-1885) no encarnase el tipo novelesco que tanto gustaba a Gautier¹⁸⁸⁵, sí que se acercaría más a su ideal exótico –ideal del que la siguiente descripción de una obra de Eugène Giraud ofrece una nítida imagen:

“Parecen oírse repicar las castañuelas y rugir las panderetas viendo a estas bellas muchachas que marcan con su pequeño tacón de satén el ritmo del zapateado; ¡Cómo se arquean apasionadamente, volviendo sobre los hombros su espeso moño tocado con una rosa! ¡Cómo hacen ahuecarse sus temblorosas faldas de colores vivos! ¡Qué alegría, qué ardor, qué turbulencia, qué luz deslumbrante! Puede ser, objetarán ustedes, que estos trajes sean demasiado frescos y brillantes para un patio de posada. Supongan que la Petra Cámara y la Adela Guerrero de gira ensayan un paso en el patio de una venta de Andalucía, y la crítica se cae por sí misma”¹⁸⁸⁶.



Fig. 352, C. NANTEUIL, *Manola*, Lithographie d'après le tableau présenté au Salon par Armand Leleux en 1853, 19,9 x 13,6 cm. Bibliothèque nationale de France, 1853.

¹⁸⁸³ ABOUT, *op. cit.* (nota 332), p. 204.

¹⁸⁸⁴ G. RIAT, *Gustave Courbet. Peintre*, París, H. Floury, 1906, p. 131 (cfr. Parkstone Press, 2008, p. 102) [Texto original: “Le jury refusa l’*Enterrement* et l’*Atelier*, et n’accepta *La Rencontre* qu’avec peine; car, on la trouvait, écrivit Courbet à Bruyas, ‘trop personnelle et trop prétentieuse’. Il ajouta que les membres du Jury ‘ont déclaré qu’il fallait arrêter à tout prix mes tendances en art, qui étaient désastreuses pour l’art français’. Cependant, ont accepta d’autres œuvres de l’artiste: *Les Casseurs de pierres*, *Les Demoiselles de village*, *La Rencontre*, (...) *La Dame espagnole* (...)”]. C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures et les images*, París, Paul Rosenberg, 1920, p. 30; J. A. THOMPSON, *Masterpieces from the Philadelphia Museum of Art: Impressionism and Modern Art*, 2007, p. 40.

¹⁸⁸⁵ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. II, p. 63 [Texto original: “(...) sa *Manola* a bien le type espagnol, non le type espagnol de romance, mais le type qu’on rencontre à chaque pas à Madrid, dans le quartier de Lavapies et au jardin de las Delicias”].

¹⁸⁸⁶ *Ibidem*, vol. II, pp. 108-109. Petra Cámara fue immortalizada por Théodore Chassériau en 1854.

En cualquier caso, volviendo al mundo taurino y pasando a la Exposición Universal de París de 1867, la crítica internacional va a reparar mayoritariamente en un cuadro británico de temática hispana¹⁸⁸⁷. Así, del lienzo de John Bagnold Burgess (1829-1897), *Bravo toro!* (fig. 353), Ernest Chesneau reprochará su excesiva preocupación por la expresión y la fisonomía de los personajes, aspecto que lo equiparaba a muchos de los cuadros ingleses. Sin embargo, más allá de la forma, lo que interesa a la hora de analizar la imagen de *lo español* generada por la obra de quien fuera un asiduo visitante de la península¹⁸⁸⁸, son las palabras con que Chesneau describe al público asistente a la corrida, ese conjunto de cabezas “vociferantes”, “colección de muecas convulsivas” y, en definitiva, esas “varias cabezas iluminadas, inflamadas por la pasión de la sangre”¹⁸⁸⁹.

¹⁸⁸⁷ Por no hablar de las obras que en ese 1867 Manet presentó en su exposición alternativa de la Avenue de l’Alma, tras ser rechazado por el jurado de la exposición universal. Entre ellas se encontraban: *Mlle V... en costume d’espada*, *Un matador de taureaux* y *L’homme mort (Torero muerto)*; además de otros lienzos de temática española como *Le Chanteur espagnol (el Guitarrista)*, *Les gitanos*, *Jeune homme en costume de majo*, *Lola de Valence*, *Le ballet espagnol*, *Jeune femme couchée en costume espagnol*, *Les étudiants de Salamanca* o la copia del retrato de Felipe IV de Velázquez. Cfr. *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés Avenue de l’Alma en 1867*, París, Poupart-Davydov, 1867.

¹⁸⁸⁸ Burgess visitó España hacia 1858, acompañado por su amigo Long y aprovechando la existencia de familiares residentes en Sevilla. Según el *Art Journal*, donde se destacaba *Bravo toro!* como la obra maestra del período y uno de los cuadros más populares en 1865, este viaje parece haberle hecho decantarse casi de forma exclusiva por los temas hispanos, hasta llegar a ser comparado con otros artistas del género como John Phillip. “Works of John Bagnold Burgess”, en *The Art Journal*, 6 (1880), p. 334.

¹⁸⁸⁹ CHESNEAU, *op. cit.* (nota 524), p. 54 [Texto original: “Voyez par exemple ce groupe de têtes hurlantes, roulant des yeux en boules de loto, détachées de la loge d’un cirque espagnol pendant une course de taureaux. A titre d’étude, le morceau serait curieux; comme tableau, il est détestable. L’auteur, M. Burgess, qui d’ailleurs n’est point sans talent, en plaçant hors du cadre l’objet de toutes ces vociférations, en concentrant tout son effort, tout son effet, sur ces quelques têtes enluminées, enflammées par la passion du sang, n’a peint en somme qu’une collection de grimaces convulsives”]. La exaltación del público asistente a las corridas de toros y su *sed de sangre* ha conformado un imaginario de *lo español* que, una vez consolidado, ha perdurado en el tiempo, incluso en otras formas de expresión artística como la cinematográfica, véase por ejemplo, la famosa versión de *Sangre y Arena* de 1922, producida por Fred Niblo, interpretada por Rodolfo Valentino y, a su vez, basada en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez de 1908. El film finaliza con la imagen del filósofo, Don Joselito, diciéndole a otro hombre vestido de luces –a medida que se intercalan los fotogramas del torero muerto, el toro arrastrado y finalmente el pueblo enfervorecido agitando sus sombreros con el inicio de una nueva corrida: “Pobre matador, ¡pobre bestia!. Pero ahí fuera está la verdadera bestia –una bestia con diez mil cabezas”. Del mismo modo, en la novela de Blasco Ibáñez se termina exclamando: “¡Pobre toro! ¡Pobre espada!... De pronto, el circo, rumoroso, lanzó un alarido saludando la continuación del espectáculo (...) Rugía la fiera: la verdadera, la única”. V. BLASCO IBÁÑEZ, *Obras completas con una nota bibliográfica*, Madrid, Aguilar, 1949, vol. II, p. 285; –*Sangre y arena* (1908), Madrid, Alianza, 2011. No obstante, la película comienza con la siguiente reflexión sobre el pueblo español. Dice así: “A lo ancho del mundo, la crueldad se disfraza de deporte para gratificar el deseo humano de excitación (...) Para el español, el amor de la corrida de toros es innato. Una herencia de barbarie –sus héroes encarnan la bravura de los antiguos caballeros”. Sea como fuere el cuadro de Burgess, el comentario de Chesneau y la repetición de una escena similar en obras literarias y cinematográficas posteriores, confirman la influencia del arte en la configuración de imaginarios colectivos, en este caso, el de un pueblo español apasionado que sólo sabe dejarse llevar por el instinto.

El cuadro de Burgess va a ser destacado por Octave Lacroix como una de las obras más relevantes de la exposición artística británica, en este caso, por la expresividad de la que, en su opinión, carecía el resto de las obras de sus compatriotas y que no sería sino un rasgo de carácter local porque, según Lacroix y de acuerdo con el Conde de Buffon, Georges-Louis Leclerc (1707-1788), “el estilo es el hombre”¹⁸⁹⁰ y, por tanto, añade Lacroix, es posible encontrar fácilmente “al individuo e incluso al pueblo en su pintura”¹⁸⁹¹. Así, frente al puritanismo británico, Burgess plasmaría el espíritu “alegre, risueño, charlatán, entusiasta y expansivo” de las gentes de Andalucía “que nunca serán sospechosas, por muy creyentes y cristianas que sean, del rigor gazmoño y puritano de las márgenes brumosas del Támesis”¹⁸⁹²:



Fig. 353, J. B. BURGESS, *Bravo, Toro!*, en *The Art Journal*, 6 (1880), p. 335.

“El señor Burgess ha cogido y como recortado su cuadro sobre una esquina de graderío en la plaza de Sevilla, un día de corrida de toros. Es la hora a la que el gentío atento patalea de alegría y cuando con los ojos encendidos grita y aplaude. Hombres y mujeres, jóvenes y chicas, grandes de España y mendigos de la calle, todos manifiestan la misma emoción; y una pasión única circula del uno al otro. *Bravo, toro! Bravo, toro!* Yo no destacaré aquí los tonos demasiado crudos y entrecortados de un pincel duro y arisco. Sin duda, la ejecución deja mucho que desear, pero todos esos rostros viven, todos esos pechos palpitan, y quien ha conocido España como yo saludará con placer todas estas fisonomías que se encuentran cien veces y en todas partes, en Sevilla y Cádiz, a lo largo de las calles, en las plazas y las iglesias. Esta pequeña morena de ojos azules vive en la Puerta Real. Esta de aquí, que tiene una flor en los cabellos, lía cigarrillos en la tabacalera, y aquella de allá, bajo su rica mantilla, es una pequeña persona enamorada y coqueta que reía a su *novio*, cerca de mí, ayer por la tarde, bajo los naranjos de la Plaza Nueva. ¡Dolores, Martirio, Remedios! ¡Y este viejo moreno, y este tipo joven bronceado como un Africano que hace relucir sus dientes blancos! Vienen de Triana. Son *gitanos*. Otros muerden naranjas, o piden un vaso de agua y *azucarillos*, ¡y no hay más que gritos, risas ruidosas, gestos, bravos o pullas al toreador y al toro!”¹⁸⁹³.

Como se puede apreciar a partir de la anterior descripción, Lacroix no duda en ambientar el espectáculo de la corrida en Andalucía, ya sea en Cádiz, Sevilla o el barrio de Triana. Evidentemente, tanto las imágenes como la literatura que generan las Bellas Artes en las exposiciones universales, remiten una y otra vez a una España folclórica que se identifica mayoritariamente con la región andaluza. Justamente y como se ha visto en parte, los paisajes y monumentos de esta tierra tampoco van a dejar de hacer acto de presencia en los concursos internacionales. Así, por ejemplo, en la misma Exposición Universal de París de 1867 se expusieron cuadros como la *Vista de la Alhambra* de Samuel Colman (1832-1920)¹⁸⁹⁴, pintor

¹⁸⁹⁰ G.-L. LECLERC, *Discours sur le style. Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 aout 1753* (édition de l'abbé J. Pierre), Ch. Poussielgue, París, 1896.

¹⁸⁹¹ Lacroix justifica así la abundancia de caballos y perros representados en los lienzos británicos, además de su “carácter puritano, la gazmoñería exagerada y la devoción estricta y seca”. LACROIX, *op. cit.* (nota 1366), p. 263.

¹⁸⁹² *Ibidem*, pp. 263-264.

¹⁸⁹³ *Ibidem*.

¹⁸⁹⁴ *General Survey of the Exhibition...*, *op. cit.* (nota 556), p. 255. Sobre la pintura de Samuel Colman, *vid.* G. GILDA, *The Romantic Landscapes of Samuel Colman*, catálogo de exposición: “The

afincado en Nueva York y cuyos viajes por Francia, Italia, Marruecos y España influyeron decisivamente en su pintura. En la península residió durante tres meses en el verano de 1860, siendo el primer artista estadounidense en pintar un gran número de imágenes del país – producción plástica que supuso una vía de escape para el público de los Estados Unidos de América durante los años de la Guerra civil (y filón que explotó durante siete años hasta que en 1867 expuso públicamente su última obra de temática hispana en la muestra de la National Academy of Design)¹⁸⁹⁵. En lo que concierne a la configuración de imaginarios a través del Arte, es especialmente relevante la influencia que, según Boone, ejerce *La Alhambra* de Washington Irving, publicada por primera vez en Gran Bretaña y los Estados Unidos en 1832, en las vistas de Samuel Colman, realizadas treinta años más tarde¹⁸⁹⁶.

Otro de los artistas franceses de los que se destaca en las fuentes alguna obra de temática hispana es Jehan Georges Vibert (1840-1904), pintor y escritor dramático cuyas obras fueron puestas en escena en el Vaudeville, el Palais Royal y el Variétés¹⁸⁹⁷. También redactó un tratado titulado *La ciencia de la pintura*¹⁸⁹⁸ y, aunque en un primer momento se dedicó a la historia, a partir de 1867 centró su atención en el género, dedicando parte de sus cuadros a las costumbres populares españolas, además de caracterizarse por una serie de obras satíricas en las que el clero juega el papel protagonista¹⁸⁹⁹. Una nota discordante entre toda



Fig. 354, J. G. VIBERT, *Cour de la diligence*, en Ídem, *La comédie en peinture*, París, Londres y Nueva York, Arthur Tooth & Sons, 1902, vol. I, p. 91.

Romantic Landscapes of Samuel Colman at Kennedy Galleries” (20 de septiembre-15 de octubre de 1983), Nueva York, Kennedy Galleries, 1983. En el Metropolitan Museum of Art se conserva un lienzo de Colman titulado *The Hill of the Alhambra, Granada*, datado en 1865.

¹⁸⁹⁵ Catálogo en línea de The Cooley Gallery: Samuel Colman (1832 - 1920). *Alhambra*, 1860, en http://www.cooleygallery.com/a_1_cataloging/colman_alhambra.pdf. Cfr. W. CRAVEN, “Samuel Colman (1832-1930): Rediscovered Painter of Far-Away Places,” en *The American Art Journal*, vol. 8, nº I (mayo de 1976), pp. 16-37; M. E. BOONE, “Samuel Colman, Washington Irving, and the Landscapes of Southern Spain”, en *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 13 y 35.

¹⁸⁹⁶ BOONE, *vid. supra*, p. 27. A su vez, sobre la influencia de la ópera en el proceso creativo de Irving y la fijación del mito de Al Ándalus, GONZÁLEZ ALCANTUD, *op. cit.* (nota 675), pp. 113-139.

¹⁸⁹⁷ *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers in Five Volumes*, Londres, George Bell and Sons, 1905, vol. V (S-Z), p. 296; *Catalogue of Foreign Paintings being the Private Collections of the Late Bernhard Stern, New York, and of William T. Evans, Jersey City to be absolutely Sold by Auction...*, pp. 5, 6, 30. En ésta se menciona el viaje a África de Vibert, Leloir, Detaille y Berne-Bellecour en 1869.

¹⁸⁹⁸ Entre otras ediciones *vid.* J. G. VIBERT, *La science de la peinture*, Paris, Paul Ollendorff, 1891; Ídem, *The Science of Painting*, London, Percy Young, 1892.

¹⁸⁹⁹ Es interesante reseñar la obra en la que Vibert narra las historias de ficción que le sugieren sus propias pinturas. J. G. VIBERT, *La comédie en peinture*, París, Londres y Nueva York, Arthur Tooth & Sons, 1902. En el primer volumen destaca el capítulo titulado “L’Espagne galante”, pp. 65-98, donde no podían faltar ni la maja, los toreros, la serenata o la confesión. Cada relato se acompaña de los grabados

esta producción la constituye su *Apoteosis de Thiers*, que le dio gran popularidad en los círculos parisinos en 1878. Como Regnault, luchó en 1870, resultando herido y siendo nombrado Caballero de la Legión de honor. En 1873 Maurice Cottier distinguirá su “escena española” *Cour de la diligence*¹⁹⁰⁰ (fig. 354) entre las obras “ingeniosas y encantadoras” que, junto con las de artistas como Jules Worms (1832-1924) o Alexandre-Louis Leloir (1843-1884), eran “una suerte de igual a la escuela de Düsseldorf, con la diferencia de que el lado sentimental del otro lado del Rin, dejaba lugar en la obra de éstos a cualidades más francesas”, es decir, el ingenio de la elección del sujeto y la disposición compositiva que, según Cottier, Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ejemplificaba y los citados autores se encargaban de llevar a la perfección¹⁹⁰¹.

Siendo Gran Bretaña junto con Francia otra de las principales naciones de origen de los viajeros que durante el siglo XIX visitaron la península, sería extraño no encontrar entre las obras expuestas en su sección de pintura en la Exposición Universal de Viena de 1873 alguna referida a España que no mereciera ser destacada por la crítica¹⁹⁰². Así pues, Francis David Millet reseña la obra de John Phillip (1817-1867)¹⁹⁰³, *Contrabandista moribundo* (fig. 355), lienzo de 1858 adquirido por la misma reina Victoria. No tan poco pretenciosa como otras pinturas británicas, Millet la califica de “dramática, aunque representada con finura”¹⁹⁰⁴. Los contrabandistas, la muerte, el amor de la mujer que sostiene en sus brazos al hombre agonizante que agarra todavía un rosario en sus manos, el asno y la pobreza de la estancia, se acomodan fácilmente al imaginario de lo exótico que el espíritu romántico decimonónico encontraba en la

de las obras pictóricas del autor. En el segundo, sobresalen sus “Scènes espagnoles”, pp. 51-76, donde se reproduce su famoso *Départ des mariés*. Aunque en el capítulo biográfico no se refieren sus viajes, como bien señalaba Vibert, “los viajes de un pintor, son sus cuadros los que los cuentan”. Ídem, p. 237.

¹⁹⁰⁰ El cuadro titulado, *Cour de la diligence*, aparece reproducido en *La comédie en peinture*, en el pasaje correspondiente a la espera de la diligencia. VIBERT, *op. cit.* (nota 1899), vol. I, p. 91. También se publicó su grabado durante el período de celebración de la Exposición Universal de Viena de 1873, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 14, 5 de julio de 1873, p. 222.

¹⁹⁰¹ COTTIER, *op. cit.* (nota 391), p. 30.

¹⁹⁰² Según Francisco María Tubino, debería ser incluso más frecuente encontrar este tipo de obras entre los ingleses que entre los franceses, al estar estos últimos más preocupados por el idealismo y el efecto de sus cuadros: “(...) no hay pintura donde la nacionalidad y la patria reciban un culto tan general é intenso como la francesa, por eso mientras el ingles se entretiene en pintar *naturas muertas* y *bandidos* y *gitanos españoles*, esto es, lo útil ó lo escéntrico, Francia repite los cuadros de la propia historia [*sic*]”. NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 499.

¹⁹⁰³ John Phillip visitó por primera vez España durante el invierno de 1851 y 1852, asentándose en Sevilla por motivos de salud. Volvió a viajar por el país entre 1856 y 1857 acompañado de otro de los pintores aficionados a la representación de *lo español*, Richard Ansdell. Phillip regresó a España en 1860, permaneciendo otros seis artísticamente fructíferos meses. Como Henri Regnault, se mostró ferviente admirador de Velázquez, de quien copió algunas obras, entre ellas y al igual que haría años más tarde el francés, la popularmente conocida como *Las lanzas*. Vid. *Dictionary of National Biography*, Londres, Smith, Elder & Co., 1896, vol. XLV, pp. 189-191. Cfr. H. VALENTINE, *Art in the Age of Queen Victoria: Treasures from the Royal Academy of Arts (Great Britain)*, catálogo de exposición (Denver, Washington, Florida, New York, Cincinnati; 1999-2000), Londres, Royal Academy of Arts, 1999.

¹⁹⁰⁴ MILLET, *op. cit.* (nota 391), p. 201 [Texto original: “(...) the situation is dramatic, though finely rendered, and the complication of resources is extremely well managed”].

representación de *lo español* –que tan bien epitomizaba el mismo John Phillip, quien llegó a recibir el sobrenombre de John “Spanish” Phillip¹⁹⁰⁵ o “Don Phillip of Spain”¹⁹⁰⁶.

Otro moribundo, en este caso un torero y formando parte del escaso contingente escultórico presente en el Memorial Hall de Filadelfia en 1876 – sólo dos esculturas españolas, aunque la representación fuera mayor en el edificio anejo– es el protagonista de la obra *El siglo XIX* de Rossend



Fig. 355, J. PHILLIP, *Dying Contrabandista*, 1858, óleo sobre lienzo, 132,1 x 203,2 cm., Royal Collection Trust.

Nobas (1841-1891), del que en la memoria de Cortázar y Larrubia se asegura que se trata de “un yeso perfectamente concebido y ejecutado”¹⁹⁰⁷, mientras Alfredo Escobar sugería que el autor lo había realizado “tal vez protestando del único medio puesto al alcance de un artista, del espectáculo sangriento que sirve en España de fiesta popular”¹⁹⁰⁸.

No parece que con esta intención presentara Pierre-Jules Mène (1810-1879) sus picadores y toreadores a los Salones artísticos franceses y, particularmente en relación con el asunto que nos ocupa, a la Exposición Universal de París de 1878, donde, según el catálogo, se expusieron un grupo de bronce titulado *Picador a caballo* y otro en cera llamado *Toréador (espada)*, los cuales ya habían sido exhibidos en el Salón de 1877¹⁹⁰⁹. Aunque de dimensiones reducidas, Jules Claretie destacaba la ejecución de las obras de Mène, “uno de los nombres justamente populares del arte francés”. En ellas, como en el citado *Matador*, se aprecia “una expresión de vida singularmente viva y verdadera”, así como el “encanto”, la “verdad” y la “vitalidad”, además de un “vigor nervioso” que no excluye “ni la fineza ni el espíritu”¹⁹¹⁰.

El mundo taurino aparece también representado en la sección de pintura española por Bernardo Ferrandiz y Badenes (1835-1855) cuyo *Antes de la corrida* –despedida familiar de los toreros brillantemente trajeados–, es reseñado en *Les Merveilles de l'exposition*¹⁹¹¹.

¹⁹⁰⁵ G. NORMAN, *Nineteenth-Century Painters and Paintings: a Dictionary*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1977, p. 167.

¹⁹⁰⁶ S. R. KOEHLER y H. J. WILMOT-BUXTON, *English Painters: With A Chapter on American Painters*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883, pp. 161-162. La de Viena no fue la única exposición universal en la que figuraron obras suyas. En la de París de 1878, el catálogo incluye *Dolores*, *La buenaventura*, *Bebedores* y *Alrededor del brasero*, aunque se especifica que estas obras “no representan al autor con justicia”. *Catalogue illustré...*, *op. cit.* (nota 1246), pp. 25 y 28.

¹⁹⁰⁷ *Official Catalogue...*, *op. cit.* (nota 205), p. 125; CORTÁZAR, *op. cit.* (nota 92), p. 346.

¹⁹⁰⁸ ESCOBAR, *op. cit.* (nota 1592), 8 de septiembre, p. 142. La obra se conserva en el MNAC.

¹⁹⁰⁹ *Catalogue officiel...*, *op. cit.* (nota 1549), p. 104.

¹⁹¹⁰ CLARETIE, *op. cit.* (nota 955), pp. 72-73 [Texto original: “Ce sont de vrais chefs-d’œuvre que ces élégantes statuettes et ces groupes de bronze ou de cire”].

¹⁹¹¹ *Les merveilles de l'Exposition de 1878*, *op. cit.* (nota 140), p. 256.



Fig. 356, J. G. VIBERT, *Départ des mariés*, en *Idem, La comédie en peinture*, París, Londres y Nueva York, Arthur Tooth & Sons, 1902, vol. II, p. 74; y fig. 357, G. VOIRIOT, *Portrait of Monsieur Aublet*, ca. 1782, óleo sobre lienzo, 128.9 x 97.2 cm. Metropolitan Museum of Art.

Por otra parte, de nuevo entre los franceses aparece resaltado por las fuentes extranjeras un trabajo de Vibert: *le Départ des mariés* (fig. 356)¹⁹¹². También se podían contemplar algunos grabados de Doré que aludían a la España popular, como sus *Jugadores de bolos en Valencia*, *Niños españoles* y *Mendigos de Burgos*¹⁹¹³. Y de las obras estadounidenses presentes en ese mismo certamen parisino de 1878, otro paisaje del ya mencionado Samuel Colman, *el Guadalquivir*¹⁹¹⁴. Una nota curiosa la constituía el retrato de Pierre d'Aublay de

Chançay (1718-1802), quien fuera secretario del rey de Francia y primer secretario de embajada en España. La obra había sido realizada por Guillaume Voiriot (1713-1799) y, obviamente, debido a su datación, se encontraba expuesta en el área retrospectiva del Trocadero. Lo interesante es que el diplomático aparecía representado con traje español, jubón negro y sombrero con pluma, tocando la guitarra delante de una partitura¹⁹¹⁵ (fig. 357).



Curiosamente, en la Exposición Universal de Chicago de 1893, las crónicas del certamen van a destacar un lienzo de idéntico título al del anteriormente citado John B. Burgess. En esta ocasión, el *Bravo, toro!* hace referencia a la obra del francés Aimé Morot (1850-1913), en la que se representa una escena de encuadre similar a la de Burgess, aunque con un ángulo visual algo más abierto que, además de la gradería del público, permite ver al picador de la corrida en acción (fig. 358). El cuadro de Morot ya había sido presentado al Salón de 1884, donde se había ensalzado la conveniencia del tema elegido para el desarrollo de sus cualidades pictóricas, véase un “colorido potente” y una pincelada “delicada” pero “vigorosa”. Además, según Louis Énault (1824-1900),

“La poderosa fantasía del joven maestro nos transporta a España, a una corrida de toros, –admirable motivo pintoresco, donde la pose, las actitudes, los movimientos y la coloración, no dan a su pincel más que el único dilema de la elección”¹⁹¹⁶.

¹⁹¹² MORFORD, *op. cit.* (nota 138), pp. 322-323 [Texto original: “M. Vibert had three very creditable pictures, rich in color and admirable in drawing, in the ‘Departure of the Spanish Bride and Bridegroom’, the ‘Serenade’, and the ‘Toilette of the Madonna’”].

¹⁹¹³ *Catalogue officiel...*, *op. cit.* (nota 1549), p. 154.

¹⁹¹⁴ *Catalogue officiel...*, *op. cit.* (nota 1549), p. 202.

¹⁹¹⁵ H. JOUIN, *Exposition Universelle de 1878, à Paris. Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc. exposés dans les galeries des portraits nationaux au palais du Trocadéro*, París, Imprimerie nationale, 1879, p. 82.

¹⁹¹⁶ L. ÉNAULT, *Paris-Salon 1884, par les procédés phototypiques de E. Bernard & Cie, 1^{er} Volume contenant 40 phototypies et Vignettes artistiques*, París, E. Bernard et Cie, 1884.

Por lo demás, Énault alababa la forma en que el artista había sabido sacar partido de un tema semejante, en el que al colorido, se suma “el furor, el ardor y arrebato” del grupo del picador, el caballo y el toro – llegando a asegurar el crítico que al ver el cuadro se sentía tentado de gritar con el público: *Bravo, toro!*¹⁹¹⁷.

Este no fue el único cuadro taurino presente en Chicago¹⁹¹⁸ y, a este respecto, los pintores españoles tampoco podían dejar de lado la representación de la *fiesta nacional*, especialmente conociendo su tirón comercial en el extranjero. Así pues, William Waton destacaba entre las obras hispanas, el *Accidente en la corrida de toros* –traducción literal de *Accident in the Bull Ring* que, en realidad, hace referencia al conocido como *Un lance en la corrida de toros*, de José Jiménez Aranda. De él dirá Walton que ejemplifica ese tipo de cuadros en los que el colorido queda abierto a la acusación de ser más “sucio” que “puro”, y que se diferenciaba de otros lienzos de la misma temática por el hecho de centrarse en el público asistente al espectáculo. Sin embargo, interesa particularmente el saber que ésta era una segunda versión ejecutada en 1880 de un primer cuadro realizado diez años antes –hoy en el Museo



Carmen Thyssen de Málaga– y que en ella se habían producido cambios sustanciales: al estar destinada a un público extranjero se había eliminado un caballo tendido en la arena para evitar herir la sensibilidad foránea, pero se había vestido a algunos asistentes con chaquetilla y tricornio, entre otras pequeñas modificaciones, para dar mayor *color local* al asunto. La obra recibió medalla en Chicago y posteriormente fue adquirida por Goupil, que la vendió a un coleccionista argentino¹⁹¹⁹.



Fig. 358, A. MOROT, *Bravo, toro!*, en L. ÉNAULT, *Paris-Salon 1884, par les procédés phototypiques de E. Bernard & Cie, 1^{er} Volume...*, París, E. Bernard et Cie, 1884; y fig. 359 [izda.], J. JIMÉNEZ ARANDA, *Un lance en la corrida de toros*, en *La Ilustración española y americana*, año XXIV (1880), n° XXX, 15 de agosto, p. 81.

¹⁹¹⁷ Ibidem. Asimismo, en su crítica del Salón de 1884, Theodore Child lo califica de “galante imagen de una corrida de toros”. T. CHILD, “The Paris Salon”, en *The Decorator and Furnisher*, vol. 4, n° 3 (junio de 1884), pp. 87-89 [Texto original: “(...) a dashing picture of a bull fight”].

¹⁹¹⁸ Vuelve a exponerse en Chicago 1893 el *Toreador muerto* de Manet, entre los cuadros prestados provenientes de colecciones privadas, en este caso, de la de James S. Inglis, de Nueva York. World’s Columbian Exposition 1893, *Official Catalogue. Part X...*, op. cit. (nota 1854), p. 63. En *The Book of the Fair*, se aprovecha para recordar “lo pintoresco y repulsivo de las corridas españolas de los viejos tiempos”, aunque por la descripción parecería referirse a otro cuadro. H. H. BANCROFT, *The Book of the Fair: an historical and descriptive presentation of the world’s science, art, and industry, as viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893...*, Chicago, San Francisco, The Bancroft Company, 1893, capítulo XXI: Fine Arts, p. 694 [Texto original: “(...) are skillfully combined the elements of the picturesque and the repulsive in the old time Spanish bull-fight, the costumes portrayed in brilliant tones and the figures brought into strong relief without elaboration of detail and with strength and simplicity of treatment”].

¹⁹¹⁹ A. M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Universidad de Oviedo, Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 97; WALTON, op. cit. (nota 192), p. 82; *La Ilustración española y americana*, año XXIV (1880), n° XXX, 15 de agosto, p. 83; <http://www.carmenhyssenmalaga.org/es/obra/86>

Del cuadro de Edwin Lord Weeks (1849-1903), *Tres mendigos de Córdoba* (fig. 360), se nos dice que es considerado por su autor como una de sus cuatro mejores obras. Por lo demás, se asegura que no es necesario describirlo “pues historia no hay ninguna”. El lienzo había recibido la medalla de oro del Philadelphia Art Club y había sido comprado por la Pennsylvania Academy of the Fine Arts en 1891¹⁹²⁰. Asimismo, en la sección estadounidense se expuso uno de los cuadros de temática hispana que más atrajo la atención de la crítica: las bailarinas españolas de W. T. Dannat (1853-1929) que Hildegarde Hawthorne describió del siguiente modo:



Fig. 360, E. L. WEEKS, *The Three Beggars of Cordova*, en W. WALTON, *Art and Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893, p. 23.

“En una de las salas americanas (creo) está un cuadro de una hilera de chicas en traje español, sentadas en un banco, tocando la pandereta y cantando. Sus caras están fuertemente iluminadas por las candilejas, y al principio el efecto es sorprendente y, pensé, feo. Pero poco a poco, cuando me acostumbré, ví lo bonito que era. El carácter de cada una de las chicas está fuertemente marcado, y no son todas hermosas; y de alguna manera, en el resplandor de la luz, parecen vivas”¹⁹²¹ (fig. 361).

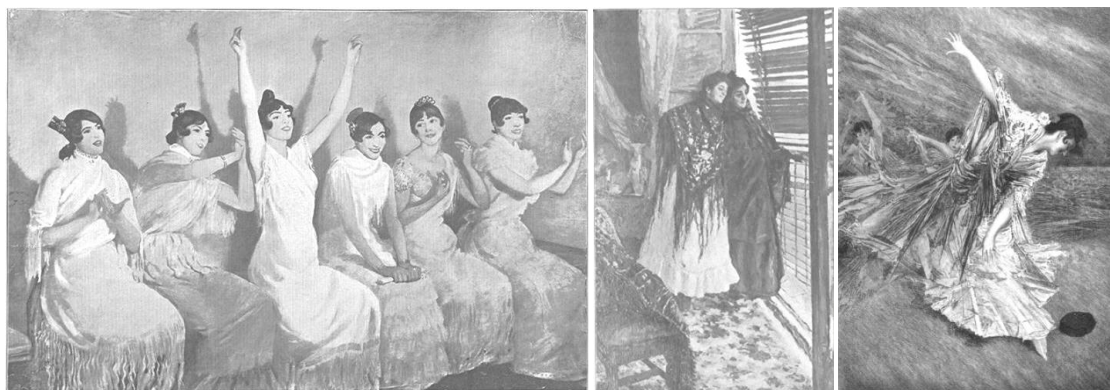


Fig. 361, W. T. DANNAT, *Spanish Women*; y fig. 362, K. KOROVIN, *Spanish Women*, ambas en W. WALTON, *Art and Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893, vol. I, pp. 23 y 68; Fig. 363, G. BOLDINI, *Danseuse espagnole*, en W. WALTON, A. SAGLIO, V. CHAMPIER, *Chefs f'oeuvre of the Exposition Universelle*, Filadelfia, George Barrie & Son, 1901, vol. VI: “Italy, Spain, Portugal, Central and South America”, frontispicio.

No son las únicas mujeres españolas que se podían admirar en la exposición colombina de pintura. También la obra del mismo título del ruso Konstantin Korovin (1861-1939) aparece reproducida en el *Art and Architecture* de William Walton (fig. 362); y el *Official Directory...* da cuenta del lienzo *A Spanish Dancer*, de Julius Rolshoven (1858-1930)¹⁹²². Por lo demás, la figura de la bailarina española vuelve a hacer acto de presencia entre los artistas extranjeros participantes en la Exposición Universal de París de 1900, no sólo de la mano de Korovin –que

¹⁹²⁰ WALTON, *op. cit.* (nota 192), p. 22.

¹⁹²¹ HAWTHORNE, *op. cit.* (nota 224), pp. 111-112.

¹⁹²² “List of U. S. Exhibitors and Exhibits in the Department of Fine Arts –Paintings in Oil” en M. P. HANDY, *The Official Directory of the World’s Columbian Exposition, May 1st to October 30th, 1893. A reference book of exhibitors and exhibits; of the officers and members of the World’s Columbian commission*, Chicago, W. B. Gonkey, 1893, p. 896.

vuelve a exponer sus mujeres españolas¹⁹²³—, sino también del italiano Giovanni Boldini (1842-1931), cuya obra aparece publicada en color entre las *Chefs d'œuvre...* del volumen de Walton, Champier y Saglio (fig. 363).

Por lo demás, la España oriental vuelve a manifestarse a través de la reproducción mediante el grabado de la obra de Henri Regnault, *Vue de la Porte des deux soeurs à l'Alhambra de Grenade*, aparecida en *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900* (fig. 364). El cuadro fue expuesto en la muestra centenal del arte francés del Grand Palais de París junto a otra *Vista de Tánger* del autor¹⁹²⁴.

Por último, los pocos cuadros hispanos relacionados con el mundo taurino presentes en Exposición Universal de París de 1900 siguen llamando la atención de la crítica, como es el caso del lienzo *Sálvese quien pueda* de José García Ramos (1852-1912), cuya imagen acompañaba el texto de Walton sobre la sección española. En él se narra el pánico producido entre unos procesionantes ante la llegada de un toro que estaba siendo conducido a la plaza, motivo



que según el crítico estadounidense, era “exagerado” e “improbable”, y aunque ofrecía un gran interés desde el punto de vista de la expresión del horror y parálisis de sus personajes, no era sino “una de aquellas manifestaciones del arte nacional y temperamental que parecía un poco frívolo”¹⁹²⁵. Sea como fuere, la obra sintetizaba con ironía, folclore y religiosidad.



Fig. 364, H. REGNAULT, *Vue de la Porte des deux soeurs à l'Alhambra de Grenade* (appartient à M. Albert Cahen), en J. COMTE (dir.), *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, París, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1900, p. 110; y fig. 365, J. GARCÍA y RAMOS, *¡Hermanos, Sálvese quien pueda!*, negativo fotográfico de vidrio, 24 x 30 cm. Copia digital. Madrid, Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria. Instituto del Patrimonio Cultural de España / Fototeca.

3.2.7. España, tradición literaria e irracionalidad.

Asociando tipos populares y sentido del humor, no puede pasar desapercibido el éxito de los personajes literarios del mundo cervantino en las obras de los artistas foráneos durante el siglo XIX. Y es que el Quijote y su aparente falta de cordura suponen un atractivo irresistible para un Occidente que basa su identidad en la exaltación de la racionalidad como rasgo distintivo de su supuesta superioridad cultural —aunque tal vez habría que cuestionar si Occidente puede atribuirse en exclusiva semejante cualidad y si, en todo caso, el raciocinio es una virtud en grado

¹⁹²³ COMTE (dir.), *op. cit.* (nota 291), p. 202.

¹⁹²⁴ Exposition internationale universelle de 1900, *Catalogue Général Officiel. Oeuvres d'art. Exposition Centennale de l'art français (1800-1889)*, París, Lemercier; Lille, L. Danel, s. d., p. 59.

¹⁹²⁵ WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), vol. VI, pp. 35-36 [Texto original: “(...) this is one of those manifestations of the national and temperamental art that seems a trifle frivolous”]. Otra obra vinculada a la fiesta nacional es la que figura en el catálogo con el número 101, *Corrida de toros en un pueblo*, de Daniel Urrabieta Vierge. *Pel & Ploma*, *op. cit.* (nota 1643), nº 3, p. 2.



Fig. 366, C. R. LESLIE, *Sancho Panza in the Apartment of the Duchess*, óleo sobre lienzo, 1,2 x 1,5 m. Tate Britain, 1843-44.

extremo: quizás a este propósito sea pertinente recordar las palabras de Miguel de Unamuno (1864-1936) cuando llama a “rescatar el sepulcro del Caballero de la Locura del poder de los hidalgos de la Razón”¹⁹²⁶.

El caso es que la representación de pasajes del *Quijote* era habitual, por ejemplo, entre los pintores británicos, tal y como refleja el *Art Journal* de 1855. *Don Quixote's first Impulse to lead the Life of a Knight-Errant*, por A. J. Herbert; *Sancho Panza, and Dr. Pedro Rezio*, de C. R. Leslie y *Scene from Don Quixote*, realizado por J. C. Horsley, son tres de las obras presentadas en la 87ª exposición de la Royal Academy¹⁹²⁷. Y en la misma Exposición Universal de París de 1855 se expuso, por ejemplo, otra obra del citado Charles Robert Leslie (1794-1859), el *Sancho Panza en el Apartamento de la Duquesa*¹⁹²⁸ (fig. 366), además de la *Dorothea* escultórica de John Bell que ya se había visto en la *Great Exhibition* de Londres cuatro años antes y que había dado lugar a toda una serie de paráfrasis en las artes decorativas británicas de la época (figs. 242, 243).

El mismo Cervantes va a formar parte del grupo de distinguidos personajes que aparecen representados en otro de los lienzos exhibidos en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de París de 1855: *le Piloni* (o la *Picota*), cuadro de Auguste-Barthélemy Glaize (1807-1893). Según Gautier, con la elección del tema, Glaize demostraba haber intentado “elevarse por encima de sí mismo y de alcanzar con un audaz vuelo las regiones superiores” sin haber corrido por ello la suerte de Ícaro ya que “el *Piloni* es una de las obras más importantes del salón e, incluso, el paseante descuidado se ve forzado a detenerse ante ella”¹⁹²⁹.

Le Piloni presentaba a “los ilustres mártires del pensamiento, todos aquellos que han aportado demasiado pronto una idea al mundo y que el mundo ha ridiculizado, insultado, torturado sin comprenderles”¹⁹³⁰. De acuerdo con la descripción de Gautier, el cuadro ilustraba

¹⁹²⁶ M. de UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Barcelona, Círculo de lectores, 1966, p. 15 (La cita forma parte del ensayo del mismo autor titulado *el sepulcro de don Quijote*, publicado originalmente en *La España Moderna*, febrero de 1906, nº 206, pp. 5-17, y reproducido desde 1914 en todas las ediciones del citado volumen).

¹⁹²⁷ “The Royal Academy. The eighty-seventh exhibition 1855”, en *The Art Journal 1855*, *op. cit.* (nota 604), pp. 170, 171 y 178.

¹⁹²⁸ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, pp. 65-66 [Texto original: “*Sancho Panza présenté à la duchesse* est une charmante toile de genre, et le peintre a bien saisi le caractère de l'épais écuyer du long chevalier de la Triste-Figure. Carrément assis dans son gros bon sens rustique, il défile avec aplomb son chapelet de proverbes, et se réjouit des rires qu'il excite. La duchesse lui témoigne une déférence moqueuse, et, sur le pas de la porte, une jeune négresse en belle humeur montre jusqu'au fond du gosier sa blanche denture africaine”].

¹⁹²⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 229. Rochenoire también afirma que este cuadro es “une des belles choses du Salon”. ROCHENOIRE, *op. cit.* (nota 353), vol. I, p. 85.

¹⁹³⁰ GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, p. 230.

una serie de postes con sus carteles y picotas destacándose sobre un muro blanco (fig. 367). En el centro se encontraba Cristo, detrás del cual un ángel extendía un cartela sobre la que se leía en latín “Padre, perdónales porque no saben lo que hacen”. Debajo del cadalso, formando dos grupos al modo de las esculturas de Miguel Ángel en la sacristía nueva de Florencia, se reconocían las figuras alegóricas de la Miseria, la Ignorancia, la Violencia y la Hipocresía. A la izquierda de Cristo, Sócrates, Esopo, Hypatia, Kepler, Galileo, Bernard de Palissy y Correggio. A su derecha, Homero, Dante, Cervantes, Juana de Arco, Cristóbal Colón, Salomón de Caus, Papin y Etienne Dolet¹⁹³¹.

De Cervantes, “el ilustre manco de Lepanto”, se nos dice que fue cautivo en Argel y vivió triste y discapacitado, sin gozar del reconocimiento de sus compatriotas¹⁹³². Por cuanto respecta a Colón –y por lo que su figura cuenta a la hora de configurar el imaginario de España–, Gautier añade que “recibió el premio de los grilletes a cambio de un mundo”¹⁹³³.

Una vez más es preciso subrayar la importancia de este tipo de obras en las que se lleva a cabo una selección de los acontecimientos o personalidades que se consideran más destacados a lo largo de la historia de una civilización según un determinado criterio –como en este caso, la excelencia y virtudes del pensamiento frente a la tiranía del poder establecido. Su elección indica claramente cuáles son los apoyos en los que se fundamenta la configuración de la identidad histórica de un determinado colectivo y, en este caso, dos figuras aparecen relacionadas de manera más o menos directa con España. En consecuencia, y al tratarse de una obra extranjera, es fácil hacerse una idea de qué hechos o personajes de la cultura hispana han adquirido relevancia y *visibilidad* en el contexto occidental. Asimismo es evidente que la obra de



Fig. 367, A.-B. GLAIZE, *Pilori*, 1855, óleo sobre lienzo, 400 x 10.30. Musée des Beaux-Arts de Marsella. [Grabado: Library of Congress, LC-DIG-pga-01393 (digital file from original print)].

Glaize pone de relieve la superioridad del cristianismo y la ineludible esencia clásica de la identidad europea. Como señala Gautier “cada siglo, cada país, cada civilización tiene sus víctimas”, aunque en este caso, la civilización se resume en una sola, dándose además cierta preponderancia –en proporción– de los representantes de la cultura francesa. Y es que su autor, de origen francés, “ha elegido entre los ilustres desgraciados aquellos que le resultaban más simpáticos”, concluyendo Gautier que “no tenemos nada que decirle, todos son igualmente dignos de piedad”¹⁹³⁴

¹⁹³¹ *Ibidem*, vol. I, pp. 230-231.

¹⁹³² *Ibidem*, vol. I, p. 231 [Texto original: “Cervantès, l’illustre manchot de Lépante, le captif d’Alger, triste, accablé d’infirmités, méconnu de ses compatriotes”].

¹⁹³³ *Ibidem* [Texto original: “Christophe Colomb, recevant des fers pour prix d’un monde”].

¹⁹³⁴ *Ibidem* [Texto original: “Tels sont les personnages que M. Glaize a choisis pour représenter son idée. D’autres noms pourraient être écrits sur les poteaux, car le martyrologe est long”].

Sin embargo, el mundo cervantino no va a proporcionar la única fuente de inspiración a los artistas foráneos a la hora de exteriorizar plásticamente su idea romántica de España, tal y como queda demostrado en dicha exposición de Bellas Artes del certamen universal parisino de 1855. A este respecto es preciso señalar que, además de la mujer española, el hombre hispano también se ha visto sometido a la tiranía del exotismo, siendo identificado a menudo con el personaje novelesco de Don Juan. No es el momento de discutir el lugar donde se origina esta leyenda de hombre *conquistador*, aunque es evidente que la larga tradición literaria que desde el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina se ha desarrollado en nuestro país, ha provocado que Don Juan se identifique muy a menudo con un varón ibérico irresistible e insaciable –mito erótico que se confundirá con otras variantes, como el Casanova y que, ya en la actualidad, ha derivado en figuras como la del *latin lover*. Este estereotipo de la masculinidad vigorosa de ardor irrefrenable del hombre latino y mediterráneo se complementa y/o aplica en el caso español a las imágenes del torero, el gitano o el bandolero, y lleva consigo un componente irracional añadido que le hace especialmente atractivo y que, por cuanto respecta a la tradición literaria española, le convierte en hijo de Don Quijote, tal y como señaló Alphonse de Lamartine (1790-1869) en su estudio sobre De Musset:

“El tipo verdaderamente original de *Don Juan* nace el día en que el caballero andante muere en Europa. La caballería era la noble locura de la virtud; los don Juanes representan la locura del vicio. *Don Quijote* es el verdadero padre de *Don Juan*: el día en que se comenzó a ultrajar el heroísmo y el amor, se abrió a los héroes la carrera del escepticismo y del libertinaje”¹⁹³⁵.

De momento, y por cuanto respecta a la Exposición Universal de París de 1855, interesa el *Don Juan* de Delacroix (fig. 368), tanto por las asociaciones que el público asistente al Salón podía establecer con España, contribuyendo a la conformación y/o refuerzo del imaginario de *lo español*,



Fig. 368, E. DELACROIX, *Le Naufrage de don Juan*, 1841. óleo sobre lienzo. 1.35 x 1.96 m. Musée du Louvre.

como por proporcionar un nuevo ejemplo de los procedimientos de construcción de este tipo de representaciones cognitivas por medio de las distintas formas de expresión artística, cuyas versiones y relecturas de un mismo tema fraguan las imágenes mentales colectivas acerca de una determinada entidad humana o territorial. No hay que olvidar que el mismo Gautier aludía al poema homónimo de Lord Byron como fuente de inspiración de Delacroix¹⁹³⁶.

¹⁹³⁵ A. de LAMARTINE, “Estudio sobre Alfred de Musset”, en De MUSSET, *op. cit.* (nota 793), p. 180.

¹⁹³⁶ Théophile Gautier subraya la dramatización que Delacroix imprime al poema de Byron a partir del tratamiento atmosférico, revelándose, según el crítico francés, como un gran pintor de tempestades marítimas paragonable a Vernet o Isabey. GAUTIER, *op. cit.* (nota 603), vol. I, pp. 187-188 [Texto original: “Si l'on relit dans le poème de Byron le passage de où l'artiste a tiré le sujet du *Naufrage de don Juan*, on sera peut-être surpris qu'il n'ait pas placé sa barque entre cette mer unie comme une glace et ce ciel d'un azur impitoyable qui ajoutent encore à l'horreur de la scène par l'ironie du contraste; mais les moyens de la poésie et de la peinture ne sont pas les mêmes; —un ciel bleu, une mer calme n'eussent peut-être pas donné aussi bien l'idée du danger couru que ces flots lourds et clapotants, sous ces nuages d'une lividité sinistre, dont l'écume moutonne autour de cette barque sans voile, sans rame, sans boussole, sans gouvernail, perdue au milieu de l'immensité (...)”].

Volviendo al tema del célebre *Don Quijote*, es preciso señalar que la obra maestra de Cervantes no sólo se va a convertir en fuente de inspiración para muchos artistas foráneos, sino que los locales encontraron en ella un filón inagotable¹⁹³⁷, como se puede advertir echando un rápido vistazo a los catálogos españoles de los concursos internacionales decimonónicos. Así, por ejemplo, en la Exposición Universal de París de 1867, se expusieron dos bocetos de Antonio Pérez Rubio (1822-1888), *Entierro del pastor Grisóstomo* y *Encantamiento de Don Quijote*; además de la obra *El espurgo de los libros de Don Quijote*, de Luis Ruipérez; una edición monumental del *Don Quijote de la Mancha* ilustrado, con grabados realizados en España, del impresor Tomás Gorchs y Casadevall (1811-1886) de Barcelona; así como otra edición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, impresa por Manuel Rivadeneyra (1805-1872) de Madrid, en cuatro volúmenes –además de las *Obras completas de Cervantes* en edición de lujo de 12 volúmenes a dos colores, por el mismo editor¹⁹³⁸.

Además, entre los escultores españoles merecedores de medalla en la Exposición Universal de Viena de 1873, se encontraba Rosendo Nobas autor del busto de Cervantes exhibido en aquella ocasión (fig. 369)¹⁹³⁹. Asimismo, en el catálogo oficial español también se cita otro retrato en bajorrelieve de Miguel de Cervantes expuesto por Eugenio Juliá Jover (1842-1903), artista afincado en Madrid¹⁹⁴⁰. Evidentemente, al margen de la especificidad local de *El Quijote*, su autor era considerado un símbolo nacional y su imagen imprimía un marcado carácter patriótico a la delegación de España en una exposición internacional. De ahí que Eusebio Martínez de Velasco subrayase la *españolidad* del Cervantes de Nobas en *La Ilustración Española y americana*:

“La memoria del autor de *El Quijote*, de aquel desdichado Manco de Lepanto que tantas amarguras pasó en esto mundo, ha sido honrada y venerada á porfía, y lo será mientras España sea España, perdurablemente [sic]”¹⁹⁴¹.



Fig. 369, CAMACHO (dibujo), CAPUZ (GRABADO), “Bellas Artes. Cervantes, busto de Don Rosendo Noba, presentado en la Exposición Universal de Viena”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXIX, 1 de agosto, p. 465 (también en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 30, 4 de octubre de 1873, p. 465).

¹⁹³⁷ Cfr. *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, catálogo de exposición, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997.

¹⁹³⁸ *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la Sección española...*, op. cit. (nota 1619), pp. 119 y 123.

¹⁹³⁹ También fue premiado Venanci Vallmitjana por su *Cristo en el sepulcro*. COTTIER, op. cit. (nota 391), pp. 23-24.

¹⁹⁴⁰ *Catalogue général de la section espagnole...*, op. cit. (nota 588), pp. 151-153 y 206-207.

¹⁹⁴¹ E. MARTÍNEZ de VELASCO, “Nuestros grabados”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXIX, 1 de agosto, p. 467. Martínez de Velasco señala que la obra es encargo de “un conocido cervantista de Barcelona, quien lo destina para el adorno de su biblioteca”, y recuerda que la primera obra exhibida por Nobas en la Exposición de Madrid de 1871 fue *El siglo XIX*, que representaba a un torero moribundo. Ibidem. El artículo aparece traducido al francés en “Salon espagnol à l’Exposition de Vienne. Buste de Miguel de Cervantes Saavedra, par Rosendo Noba”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 30, 4 de octubre de 1873, pp. 465-466.

Por otra parte y al igual que en París 1867, si Cervantes aparecía en la sección de Bellas Artes del certamen vienés de 1873, su *ingenioso hidalgo* también estaba representado entre las artes gráficas, como bien indicaba Navarro Reverter:

“Una de las obras mas notables, la que mas llamaba la atencion de los inteligentes, era la primera edicion del *Quijote*, reproducida en foto-tipografía por mi inteligente amigo Lopez Fabra, que ha levantado con ello á Cervantes el mejor de los monumentos: así se han apresurado á adquirir este admirable facsímile todas las bibliotecas extranjeras de alguna importancia, y todos los amantes de nuestra gloriosa literatura patria [sic]”¹⁹⁴².

No obstante, quizás lo que más llame la atención de la exposición vienesa sean los “trece bustos de Don Quijote y estatuillas en terracota” del murciano Javier Fuentes y Ponte (1830-1903), tal y como reseña el catálogo oficial español¹⁹⁴³.

Sea como fuere, la representación pictórica de episodios del *Quijote* dentro de la tradición expositiva del fenómeno de los certámenes internacionales del siglo XIX, quedará indeleblemente unida en la memoria colectiva al nombre de José Moreno Carbonero, quien, al margen de la *gran historia*, alcanzó un importante renombre entre la crítica foránea por sus obras inspiradas en el clásico cervantino. Ya en la Exposición Universal de París de 1878, Moreno Carbonero expuso *Una Aventura del Quijote*, obra que previamente había sido juzgada como una de las mejores dentro de la pintura de *género* expuesta en la Exposición nacional de Bellas Artes de Madrid, y que había llevado a considerar a su autor como una de las promesas más esperanzadoras de la pintura española moderna:

“El movimiento, la gracia, la claridad con que está expresado el asunto; el carácter que ha sabido imprimirle el pintor; las bellezas de estilo y de factura que enaltecen su obra, denotan, en efecto, un progreso capital, á que no creíamos destinadas en tan breve espacio y en tan corta edad las facultades del señor Moreno Carbonero [sic]”¹⁹⁴⁴.

Obviamente, el atractivo de la obra del pintor malagueño se incrementó en el concurso parisino. Al estar ligado a uno de los iconos que más han contribuido a la creación de una identidad española en el extranjero, el lienzo tuvo una gran aceptación, si no ya desde el punto de vista estético, sí como elemento folclórico y popular, referente anecdótico que llamaría la atención del público presente en la exposición. No es de extrañar que Don Quijote hubiera sido el primer personaje al que Edmondo De Amicis había recurrido –junto a “manolas” y “majos”– para describir la impresión que en él producía la sala de pintura española.

No obstante, más allá de su componente exótico, Tullo Massarani, presidente del Jurado internacional de Bellas Artes en París 1878, destacó el ánimo y vivacidad de la obra de Moreno Carbonero, especialmente su carácter alegre y desenfadado, que demostraba la importante presencia de lo cómico en la joven pintura española. Para Massarani, el desenfado y la alegría, la ironía y la risa, suponían un elemento de *modernidad* frente a la tradición hispana de pintura devocional, sombría y ascética:

¹⁹⁴² NAVARRO REVERTER, *op. cit.* (nota 8), p. 266.

¹⁹⁴³ *Catalogue général de la section espagnole...*, *op. cit.* (nota 588), p. 153.

¹⁹⁴⁴ P. GARCÍA CADENA, “La Exposición de Bellas Artes”, en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), nº XIII, p. 227.

“(…) el acento animado, el reír alegre de la comedia, que lo colma todo en esta rocosa y árida Extremadura, parece descender con nosotros y acompañarnos, de región en región y de siglo en siglo. En las épocas tenebrosas, en las escenas trágicas que no abundan sino demasiado en la historia de España, la pintura española moderna apenas se detiene”¹⁹⁴⁵.

Así pues, dentro de la reiteración de un asunto claramente identificado con España, el trabajo de Carbonero implicaba cierta renovación artística.

Años más tarde, en la Exposición Universal de Chicago de 1893, *El Quijote* y otros clásicos literarios como el *Gil Blas* y *El sombrero de tres picos*, vuelven a cobrar vida de la mano de José Moreno Carbonero,

quien, una vez más, sobresalía con la mencionada *Conversión del duque de Gandía*. Según Walton, las tres obras de anécdota literaria de Carbonero, que colgaban prácticamente juntas, destacaban por un “extremo cuidado del detalle y terminado” que “no interfería con cualidades pictóricas más importantes: la luminosidad, la calidez, riqueza y juicioso equilibrio del color, así como la gran fidelidad a la naturaleza”. De *Don Quijote*, había elegido el momento en el que contempla el rebaño de ovejas, mientras que el *¡Arre burra!* de la obra de Pedro Antonio de Alarcón, constituía “sólo un pretexto para el cuidadoso estudio del soleado y árido entorno español”¹⁹⁴⁶ (fig. 370). Así pues, salvo pequeños detalles, Walton consideraba estas obras “admirables trabajos, verdaderamente representativos de la escuela nacional, en los que la combinación de paisaje y figuras está desarrollada de la manera más hábil”.

Resulta evidente, pues, que para la crítica foránea, *lo español* –tan ansiosa y desesperadamente buscado y, al parecer, en peligro de extinción– volvía a reaparecer como por arte de magia gracias a la reproducción fidedigna de tipos, escenas y ambientes populares que, además, debían traducirse plásticamente mediante aquellos valores pictóricos que se asociaban con el paisaje que supuestamente les es propio –es decir, luz, color y espontaneidad–, claramente identificados con la España que idealizaba el espíritu romántico y que la España quijotesca ejemplificaba a la perfección. Justamente, las obras de Moreno Carbonero eran calificadas en la *Photographic History of the World’s Fair...* de James Wilson Pierce, como “escenas románticas bien dibujadas”¹⁹⁴⁷. No es de extrañar, por tanto, la opinión de Walton de que era en la “cuidadosa pintura de lo anecdótico” –ya proviniese de la ficción, historia o la vida diaria contemporánea, ya fuera de amplias o reducidas dimensiones– donde residía el interés principal de la pintura hispana, aspecto que hacía que estas obras fueran particularmente susceptibles de ser reproducidas mediante la ilustración¹⁹⁴⁸. Y es que la anécdota implica



Fig. 370. J. MORENO CARBONERO, *Get up, Monkey!* From (“*El sombrero de tres picos*”, by D. Pedro. A. Alarcón), en C. M. KURTZ (ed.), *Official Illustrations from the Art Gallery of the World’s Columbia Exposition*, Filadelfia, George Barrie, s. d., p. 286.

¹⁹⁴⁵ MASSARANI, *op. cit.* (nota 662), vol. II, p. 262.

¹⁹⁴⁶ WALTON, *op. cit.* (nota 192), p. 82.

¹⁹⁴⁷ J. W. PIERCE, *Photographic History of the World’s Fair and Sketch of the City of Chicago, also a Guide to the World’s Fair and Chicago ...*, Lennox Publishing Company, 1893, p. 435 [Texto original: “Some romantic scenes by Moreno-Carbonero, well drawn, are in the Spanish exhibit”].

¹⁹⁴⁸ WALTON, *op. cit.* (nota 192), p. 82.



veracidad –o al menos, verosimilitud– y, por tanto, *color local*, aunque no por ello lo anecdótico pueda dejar de escapar a la generalización y al estereotipo.

Las escenas de *El Quijote* de Moreno Carbonero obtendrán nuevamente un gran éxito en la Exposición Universal de París de 1900, a juzgar por la reproducción de los dos lienzos presentados por el autor, *La aventura del vizcaíno* y *La aventura de los molinos de viento*, en el Catálogo ilustrado y en volúmenes especializados como el que integra la serie de Walton, Saglio y Champier (figs. 371, 372)¹⁹⁴⁹. Además, Léonce Bénédite, incluía a Moreno Carbonero entre los aristas hispanos más destacados dentro de la tradición expositiva de los certámenes internacionales decimonónicos, gracias, precisamente, a que había ilustrado “con cierta elocuencia” la historia del caballero de La Mancha¹⁹⁵⁰.



Fig. 371, M. CARBONERO, *La batalla de Don Quijote con el Vizcaíno*, negativo fotográfico de vidrio; 24 x 30 cm. Copia digital. Madrid, Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico; y fig. 372, M. CARBONERO, *The Windmill Adventure*, en W. WALTON, A. SAGLIO, V. CHAMPIER, *Chefs f'oeuvre of the Exposition Universelle*, Filadelfia, George Barrie & Son, 1901, vol. VI: “Italy, Spain, Portugal, Central and South America”, p. 37.

¹⁹⁴⁹ Walton, que dedica un gran espacio a describir los pasajes representados por Moreno, critica por su irrealidad la elevada altura a la que se alzan Don Quijote y Rocinante en el aspa del molino. También recuerda que en la misma exposición se mostraban las *Escenas del Quijote (dibujos)*, de José Jiménez Aranda. WALTON, SAGLIO, CHAMPIER, *op. cit.* (nota 1604), vol. VI, pp. 34-35; *Pel & Ploma, op. cit.* (nota 1643), 15 de junio de 1900, p. 2.

¹⁹⁵⁰ BÉNÉDITE, *op. cit.* (nota 1610), p. 526.

CONCLUSIONES

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las exposiciones universales pusieron en escena los ideales de *civilización* y de *progreso* occidentales. Estos acontecimientos llegaron a ser escaparates internacionales de los productos de la industria y del Arte mundiales y, en consecuencia, contribuyeron a la configuración de la identidad de sus participantes. Cada colectivo fue consciente de la importancia de su representación particular, elección de la que podía depender el posterior desarrollo de relaciones políticas, económicas y culturales. Una débil presencia o, peor aún, su ausencia, disminuía considerablemente el prestigio internacional de una determinada nación. Por otro lado, el modo de mostrarse ante un público cosmopolita favorecía a menudo la concepción de ideas recurrentes y convencionales. En definitiva y sin negar la utilidad social y moral de numerosas innovaciones industriales y artísticas, las exposiciones universales constituyeron una trama de construcciones ficticias, espejo donde se reflejaron simultáneamente las múltiples imágenes generadas por los diversos intereses y puntos de vista contrapuestos que les dieron vida.

En este contexto y según buena parte de las fuentes consultadas, uno de los problemas que afectó de forma sistemática a la delegación española en los certámenes internacionales decimonónicos fue la falta de iniciativa –o tal vez así se quiso disimular el inexorable retraso de un territorio en decadencia y asaltado continuamente por la inestabilidad política. Sea como fuere, podría admitirse que, aunque a mucha menor escala que otras potencias occidentales, España podría haber demostrado en estos concursos el relativo peso de ciertas manufacturas locales y el paulatino proceso de *modernización* que estaba experimentando el país durante la segunda mitad del siglo XIX, siempre que sus industriales y artistas hubieran manifestado, según en qué ocasiones, un afán más competitivo y una mayor preocupación estética por la presentación de sus bienes y creaciones. Sin embargo, la ausencia de una cultura expositiva, el atraso y la desorganización –sumadas a su rezago económico general–, dieron como resultado con frecuencia una pobre representación estatal. Corrientemente, predominaron los expositores de productos agrícolas y minerales, y mientras la crítica extranjera lamentaba la escasez de manufacturas que transformasen aquella riqueza natural, los cronistas hispanos se preguntaban dónde se encontraban aquellas industrias que, de haber acudido al certamen, hubieran podido dar una imagen muy distinta de la sociedad española. Ésta, además, estaba sometida al imaginario romántico que la literatura occidental había proyectado sobre España, destino habitual de escritores, artistas y curiosos que pretendían satisfacer su deseo de exotismo en un territorio de costumbres, tradiciones populares y herencia cultural bien diferenciados del resto del continente. De ahí que no sea raro encontrar entre los narradores extranjeros opiniones que vinculaban la desgana española con la rapacería de sus luchas contra los musulmanes o con el carácter *aventurero* que les había llevado a conquistar buena parte del continente americano, pero también a perderlo posteriormente.

Sea como fuere, si España no sobresalió ni en el área industrial ni en otras como la educativa, tampoco se puede negar que las corrientes de opinión generadas en el ámbito de las exposiciones universales no contribuyeran a la consolidación de una concienciación con respecto a ciertos temas de actualidad política, económica y cultural, aunque sus resultados quedaran circunscritos a ciertas personalidades y su aplicación práctica en la realidad social del país aún tardara mucho tiempo en hacerse efectiva. En general, como señala Luis Ángel Sánchez Gómez, los triunfos que España pudiera alcanzar en este marco, no constituyeron sino “glorias efímeras”, que carecieron de una repercusión efectiva en la transformación real de su

tejido económico y estructura social a corto plazo y se fundaron únicamente en la proyección de una imagen de marcado patriotismo –en línea con la propia filosofía expositiva en su paradójica suma de intereses particulares y universales; y, tal vez, reflejo de ese sentir patrio que, como recuerda Guereña, llevaba a Pérez Galdós a afirmar que “España es el país de los proyectos y de los castillos en el aire”.

En definitiva y como consecuencia de la endeble figura hispana en los departamentos de industria, transformación tecnológica e instrucción pública, las esperanzas de los españoles se depositaron en la sección de Bellas Artes, intentando construir una imagen de España como país de renombrada tradición pictórica que restituyera su crédito ante el resto de potencias extranjeras. Si nadie podía arrebatarse a Italia su condición de *país del Arte*, a veces se intentó presentar a los italianos como herederos directos de la escultura antigua y renacentista, quedando la pintura reservada para los españoles. No obstante, ésta rama de las Bellas Artes no siempre obtuvo el reconocimiento de la crítica foránea ni del jurado internacional y, si en ocasiones se la acusó de no ser *moderna*, como en 1889, la crítica también le echó en cara no alcanzar la calidad pictórica de la escuela del *Siglo de oro*, haber perdido su *originalidad* y no ser más que una burda *imitación* de las tendencias del *centro* de la *civilización*. Por otro lado, las obras de Arte, incluso las de los mismos españoles, se recrearon habitualmente en la España romántica, *oriental* y de un costumbrismo ameno y simplista, que eludía la introducción de elementos de una *modernidad* entendida como desarrollo tecnológico, siendo la representación de la *Inauguración del ferrocarril a Langreo (Asturias)*, de Genaro Pérez Villaamil, una de las pocas excepciones exhibidas a este respecto por los artistas hispanos en las exposiciones universales del siglo XIX (aunque como sugería Darío de Regoyos al contemplar el avance del tren desde San Vicente de la Sonsierra, su presencia no hacía sino acentuar el carácter inmovilista de la España tradicional). Tampoco era frecuente que apareciera representada la realidad sin el carácter deformante de lo exótico, como hacía, por ejemplo, la pintura costumbrista de Valeriano Bécquer quien, según indica Calvo Serraller, ofrecía la imagen del pueblo y de sus costumbres huyendo de lo espectacular y plasmando lo que en él hay de grave y sereno. Asimismo, se echaba en falta la crítica del analfabetismo popular, de la superstición y la pobreza, desechando cualquier idealización romántica ante lo que son cuestiones de gravísimas consecuencias sociales.

Para contribuir aún más a lo que muchos consideraron un deslustre nacional, algunos empresarios pusieron en escena espectáculos que desvirtuaban el arte del baile flamenco en favor de la obtención de ingresos económicos, siendo las crónicas de Emilia Pardo Bazán uno de los testimonios más elocuentes al respecto. También se llegaron a celebrar corridas de toros, a veces de pacotilla, que incrementaban aún más el carácter de mojiganga de la representación española. Si se considera que algunos de estos entretenimientos populares –en los que incluso se reconstruyeron monumentos españoles de renombre internacional como la Giralda o el Patio de los leones de la Alhambra– eran promovidos por extranjeros y difundidos posteriormente mediante grabados, fotografías o tarjetas postales, puede comprenderse la complejidad de un proceso de configuración de la identidad española que se veía interpretado desde múltiples puntos de vista no siempre coincidentes entre sí.

Especialmente en el caso de los foráneos, *lo español* llega a ser idealizado como propio de una cultura que aún mantiene intactas su idiosincrasia y tradiciones populares al margen de la Revolución Industrial, la cual, por otra parte, amenazaba peligrosamente ese eterno carácter hispano que quería mantenerse encallado en el pasado. Es muy fácil descubrir la pasión

romántica por la España exótica que alimentaron escritores como Théophile Gautier, quien reflejó en sus obras ambos estereotipos, el de la Europa industrializada por oposición al de *lo español*, por ejemplo, a través de los personajes de su novela *Militona*. El caballero inglés que vive en Madrid es bien distinto del protagonista español que prefiere las corridas de toros a los descubrimientos de la ciencia. Al contrario, Sir Edwards, era “el más civilizado de los hombres”: “Todo lo que llevaba estaba hecho según los procedimientos más novedosos y más perfeccionados” y “cada una de sus prendas de vestir respondía a una patente de invención”. La misma contraposición se aprecia entre Doña Feliciano y la propia Militona. No hay que molestarse en especificar cuál era el tipo favorito del escritor francés.

En cualquier caso, si el romántico Gautier no puede ocultar su predilección por la España tradicional de las majas y toreros, tampoco es capaz de evitar retenerla en un ayer lejano del que no puede ni debe escapar. Y, aun así –o, precisamente, a causa de ello–, el imaginario de Gautier y tantos otros llega a coincidir vivamente con la representación colectiva que los propios españoles exportaron frecuentemente al extranjero en busca del rédito económico. Se puede advertir por ello la trascendencia del papel que juegan la empresa y las cámaras de comercio nacionales, y la respuesta que articulan frente al estereotipo que, como decía Francisco Orellana en 1867, “encanta y electriza” a los europeos, (refiriéndose en concreto a los franceses). Él mismo va a defender la explotación del orientalismo hispano “a pesar de no ser España un país oriental”. Pero ¿qué más da –se pregunta– cuando nos encontramos en el escenario de la auténtica “Comedia humana”? Daba en el sentido de que un país que gustaba tenerse por *occidental*, era muchas veces reducido a la categoría de atracción de feria, situado si no al mismo nivel, al menos en un lugar muy próximo a lo que en el extranjero se tachaba de *oriental, bárbaro y salvaje*.

No obstante, normalmente se cae en el error de asociar el componente exótico de España con *lo andaluz*, la Alhambra o el folclore popular, es decir, con lo que a grandes rasgos se identifica con el *Oriente* español. En primer lugar, conviene recordar que *lo oriental* era una construcción cultural que venía a significar *diferencia* y *autenticidad*, pero que no debe ser entendida exclusivamente con relación a lo geográfico o a ciertas formas plásticas. Y, en caso de que así se hiciera, también hay que tener presente que cuando el país quiso escapar al descrédito del desastre colonial de 1898 retrotrayéndose a la España renacentista que había dominado el mundo, tampoco dejaba de librarse de su idealización romántica y, desde luego, las vicisitudes y *leyenda negra* de la monarquía hispánica no eran para menos. Tal vez, la diferencia estribaba en el matiz que implica entender España desde la perspectiva de Gautier a interpretarla en función de un drama de Victor Hugo. Y es que la representación de España en las exposiciones universales del siglo XIX termina no siendo más que un fiel trasunto de un cuadro de Wilkie, de Lewis o, incluso de Manet, de un texto de Dumas, de Mérimée, o de Chateaubriand. En efecto, en estas exposiciones se hace difícil encontrar excepciones que, partiendo de la realidad social de un pueblo atrasado, permitan superar la visión reduccionista de su supuesto total aislamiento de la Europa industrial del *progreso* y de la *civilización*. Y es que, incluso por encima de Andalucía, es un *pasado incontaminado* y *fantaseado* quien realmente interpreta el papel protagonista en las representaciones de España que promocionan locales y, sobre todo, foráneos. El mundo cervantino y donjuanesco, la historia del imperio de los Austrias en su momento de máximo esplendor, el *descubrimiento* de América, la Reconquista, las ruinas moriscas y los monumentos históricos –sean toledanos o andaluces–, no hacen sino remontarse a épocas pretéritas. Incluso las mismas escenas de *género* que en la pintura representan episodios costumbristas, parecen preservar la *originalidad* autóctona frente al avance de la *civilización*,

plasmando una España anacrónica que ya no es o que, aún representando una tradición viva, proporciona una visión sesgada de una realidad muy diferente, en la que la *especificidad* – asociada al pasado– y la *globalización* –vinculada con el presente– constituían partes indiferenciables de una misma esencia –como en todo colectivo, por otra parte.

Precisamente en los dos cuadros de Eugenio Lucas Velázquez expuestos en París 1855 se aprecia la contradictoria imagen de las Españas que reflejan la corrida de toros y la revolución de 1854 –aunque tal vez para el público foráneo, ambas sintetizaran el arrebato de un mismo pueblo sometido a irreprimibles pasiones, tanto en lo político como en lo cultural. Quizás también pudieran tomarse como ejemplo de la manida contraposición entre la España luminosa, festiva y alegre, y la España sombría, oscura y soberbia que, independientemente del momento y de las circunstancias, parecían sucederse, superponerse, excluirse o complementarse, siempre en función del gusto de quien dirige la mirada y se cree a salvo del juicio ajeno. En cualquiera de los dos casos, el aliciente de lo exótico exigía la proyección sobre la idea de *lo español* de una intensidad emocional que sólo aceptaba extremos opuestos: en lo sentimental, en lo político y en lo religioso –idea a la que se opusieron muchos de los propios españoles que dejaron su testimonio a propósito de los grandes certámenes internacionales del siglo XIX. Muchos de éstos, a pesar de coincidir con el ideario que se pretendía imponer desde Occidente, no se veían representados en la imagen que la *civilización* propiamente dicha proyectaba de España. Evidentemente, cada caso particular merece ser contextualizado, aunque muchos de los relatos que han llegado hasta nuestros días provienen de la élite que participaba como comisarios y comisionados en los concursos mundiales, o responden al análisis de una clase culturalmente elevada integrada por periodistas, artistas y literatos.

Sea como fuere, España no podía hacer gala de un gran desarrollo técnico y, por esto, quedaba en parte excluida de una civilización occidental marcada por el *dinamismo* que le imprimía la fuerza productiva aplicada a la maquinaria. Esta condición incesante, inevitable y en constante transformación que determinaba la noción de *modernidad* y justificaba el colonialismo militar y económico pasó a la posteridad y ha llegado hasta nuestros días, como tan bien predijo Habermas al afirmar que la ciencia y la técnica han asumido la función legitimadora de la dominación. Consecuentemente, la imagen estereotipada de *lo español* proyectada en los certámenes decimonónicos terminó consolidando la representación colectiva que los viajeros occidentales habían ido configurando a partir de sus descripciones y obras plásticas y a la que los propios españoles habían contribuido con su producción artística y a la que continuaron contribuyendo mediante pabellones nacionales, lienzos costumbristas o de historia y espectáculos populares; piezas que se engarzaban unas con otras reproduciendo y reinterpretando una misma idea a la manera de paráfrasis de un mismo tema. El imaginario visual que así se genera, fruto del exotismo y la fantasía romántica occidental, termina sustituyendo a la propia realidad y, no desaparecerá hasta que llegue el momento mismo de enfrentarse con ella. A pesar de que el espectro de la fantasía dirige la mirada del visitante – hasta el punto de que Richard Ford sugiere que para poder comprender España es necesario desembarazarse de todo un pesado equipaje de prejuicios–, la vida misma termina por desintegrar las ideas preconcebidas, como en el caso de la infructuosa búsqueda de bandoleros con los que los viajeros británicos, como aseguran Krauel y Ruiz Mas, apenas llegaron a toparse –aunque en sus escritos no dejaran de citarlos–; o en el del mismo Antoine de Latour que, en su afán por encontrar a la apasionada mujer española en un baile en el Alcázar de Sevilla, no descubre más que un espectáculo como el que podría haberse dado en cualquier otra parte del mundo *civilizado*; es entonces cuando la cotidianidad acaba con el ensueño, cuando desaparece

lo exótico y la poesía choca con lo prosaico. El “reflejo poético” se esfuma en proximidad del objeto de deseo y es en este momento cuando solamente cabe atestiguar que, en palabras del secretario del Duque de Montpensier, “Esto ya no es España”.

Sin embargo, la España que en verdad no existía era la que buscaban los viajeros, como aquella con la que el público de las exposiciones universales pretendía deleitarse en su recorrido planetario sobre el mapamundi animado que los recintos feriales epitomizaban. La emoción de descubrir lo desconocido, sentimiento que Robert Schumann ya había traducido musicalmente en su *escena de niños* “De países y gentes extraños” de 1838, constituía todo un filón del que promotores y especuladores de diferentes nacionalidades pretendieron sacar partido en los certámenes internacionales decimonónicos. Sin embargo, de esta manera y más allá de lo que pudiera parecer anecdótico, curioso y entretenido, se generaban diferencias insalvables y se levantaban fronteras invisibles entre los distintos colectivos representados en cada exposición; olvidando que el ser humano es el mismo allá donde se encuentre y, utilizando la expresión de Estrella de Diego y recurriendo al lenguaje tecnológico que tan acentuadas disparidades generó, cuando se aprieta el *zoom* –y nuevamente las distancias se acortan– las similitudes entre las personas y las circunstancias que éstas deben afrontar en su día a día en el ámbito doméstico, resultan ser una constante en cualquier lugar del planeta.

Sin embargo, las exposiciones universales continuaron presentándose como el “espejo mágico” en el que Yllás y Vidal recomendaba aprender de lo expuesto por cada nación en 1851. Y, como se ha comentado, mucho fue el conocimiento generado en sus departamentos y pabellones, aunque este saber estuviera teñido en buena parte de los casos por los condicionamientos culturales propios de la sociedad que los mandaba erigir. Y, aun cuando la existencia de las ciudades utópicas llegaba a su fin –momento en el que las referencias al pasaje de la *Tempestad* de Shakespeare en que la disolución de las torres, palacios, templos y el inmenso globo evidenciaban que todo no había sido más que un sueño–, entonces, esa manera de entender la realidad de las sociedades humanas continuaba perpetuándose a través de las imágenes plásticas y conceptuales que los medios de reproducción gráfica difundieron por todo el planeta. “Postales” tangibles o imaginarias que, como las de España, contribuyeron a fijar una concepción del mundo bien definida –si bien no por ello invulnerable, y es que siempre se encontraron resquicios para la confrontación de identidades y fruto del mismo contacto cultural las nociones del *otro* y la *otredad* resultaron redefinirse y volverse intercambiables hasta desaparecer.

Sea como fuere, las exposiciones universales marcaron una época como ya no lo han vuelto a hacer, a pesar de su continuidad. El menor desarrollo de los medios de comunicación y sistemas de transporte, hacía aún más fascinante el *dar la vuelta al mundo* y el poder llevar a cabo viajes a medio camino entre lo real y lo imaginario que, de ser efectivos, habrían sido costosos, largos y arriesgados. Su completitud tampoco es ya equiparable a las exposiciones temáticas de la actualidad que, en ese sentido, han dejado de ser *universales*. La aglomeración de productos de todas las partes del mundo, sus espectáculos, la condensación del conocimiento humano, la agitación de las galerías de máquinas y la visión de un Arte europeo globalizado, provocaron el “indescribible encantamiento” al que según Morford “el inteligente y observador paseante” no podía dejar de sucumbir. Y es que, en palabras del periodista, escritor y viajero estadounidense, por mucho que “el ausente”, en aquella época –o en nuestros días– recurra a las fuentes para el conocimiento del fenómeno de las exposiciones universales decimonónicas, “¡nunca se aproximará más que a una fantasía, un eco, una sombra!”.

CONCLUSIONS

Since the decade of 1850, Universal Exhibitions have displayed the Occidental ideals of *progress* and *civilization*. These events have become international windows of the world industrial and artistic production. Therefore, they have determined the identity construction of their participants. Every collective has been aware of the importance of its representation, a choice on which the ultimate development of political, economic and cultural relationships has depended. A limited show or, worse still, an absence from these demonstrations, could markedly reduce their international prestige. On the other hand, the way of exhibiting on a cosmopolitan stage has often contributed to the conception of prejudices and stereotypes. Consequently, besides the social and moral utility of numerous industrial and artistic innovations, Universal Exhibitions have resulted in an intricate framework of fictional identities, a mirror where the multiple images generated by manifold interests and perspectives are simultaneously reflected.

In this context and according to a significant share of the sources consulted, one of the problems that systematically affected the Spanish delegation during the second half of the 19th century was a lack of initiative –or, maybe, that served as an excuse to conceal the inexorable and chronic underdevelopment of a former power in decline continuously suffering from political instability. Be that as it may, it could be admitted that, although on a more limited scale than in the case of the other Occidental powers, Spain could have demonstrated in these contests the relative importance of certain local manufactures and the gradual process of modernization that the country was experiencing. This could have been achieved if –depending on the occasion– the Spanish entrepreneurs and artists had signaled a more competitive interest and a greater aesthetic concern on this issue. Nonetheless, the lack of an entrepreneurial culture, the cultural and economic backwardness, as well as the general disorganization, frequently resulted in a poor national exhibit at the World's Fairs held between 1851 and 1900.

Agricultural and mineral exhibitors usually prevailed and, while the foreign critics regretted the scarcity of industrial manufactures, local reviewers asked themselves why the numerous Spanish enterprises that could have projected a totally different image of the country were absent of the contest. Moreover, it should be not forgotten that Spain was subjected to the Romantic imagery that Occidental literature and fine arts had generated long ago, as far as the country had become a habitual destiny for writers, artists and curious visitors who intended to satisfy their desire for exoticism in a territory where customs, popular traditions and a cultural heritage very distinct from other European regions remained. Therefore, it is not uncommon to find among the foreign commentators opinions that connected the supposed *reluctance* of the Spanish character to the indiscriminate pilferage experienced during the fighting against the Moorish invaders, as well as to the *adventurous* nature that had led to the conquest of Central and South America and the subsequent decadence of the country.

However, even though Spain did not excel in the departments of industry or public instruction, it cannot be denied that the most representative waves of public opinion generated within the framework of Universal Exhibitions gradually contributed to consolidate a local general awareness concerning current political, economic, cultural and social affairs, particularly promoted by certain thinkers and an intellectual elite. Nonetheless, for the most part, its practical implementation would need time to be got under way. Generally speaking, as Luis Ángel Sánchez Gómez states, the greatest victories of Spain were but “ephemeral glories”

without an effective impact in the actual transformation of its economic and social fabric in the short term. Unfortunately, they were only appropriated on behalf of a pseudo-patriotism –in connection to the paradoxical addition of particular and universal interests inherent to the exhibition tradition; and, perhaps, as a reflection of that kind of national feeling which – according to Guereña– led Pérez Galdos to affirm that “Spain is the country of projects and castles in the air”.

Ultimately, and as a result of the weak representation of Spain in the departments of industry, technology and education, hopes were placed in the Fine Arts exhibition, striving to build up an idea of Spain as a country of renowned pictorial tradition which restored its credit in the eyes of the world at large. If nobody could snatch the condition of *bel paese* from Italy, it was sometimes attempted to present the Italian artists as direct heirs of the masters of ancient and Renaissance sculpture, reserving the prestige of painting for Spaniards.

Nevertheless, this branch of the Fine Arts did not always acquired general recognition and neither the foreign critics nor the international jury often acknowledged the real value of the Spanish painting. At the same time as it was accused of not being *modern*, as it happened in 1889, many chroniclers blamed it for having lost the quality of the *Siglo de oro* Spanish school; thus, a supposed lack of *originality* characterized the style of contemporary artists in Spain, reducing their inventiveness to a mere *imitation* of the trends prevailing in the *center* of Western *civilization*.

On the other hand, many of the Spanish themed art works exhibited at the World’s Fairs of the 19th century, both by foreign and local artists, repeatedly represented the Romantic, *oriental* and folkloric image of Spain, insistently depicting a traditionalist, pleasant and simplistic view of the country that eluded the introduction of *modernity* understood as technological development. Consequently, pictures as *Inauguración del ferrocarril a Langreo (Asturias)*, by Genaro Pérez Villaamil, constituted a stand-alone reference to Spanish *modernization* in this context –although, as the painter Darío de Regoyos suggested while contemplating a passing train from San Vicente de la Sonsierra, its presence could only strengthen the static condition of traditional Spain. Furthermore, neither the representation of the reality without the distorting effect of exoticism, nor the criticism of poverty, superstition and illiteracy were common within this framework. In this regard, it was difficult to find the grave and serene image of a country that excluded spectacle and exaggeration, as –in the words of Calvo Serraller– the *costumbristas* pictures by Valeriano Bécquer did; likewise, the critical view of a wretched society that Alenza and Lucas usually rendered in their paintings is generally missing in this background.

To make matters worse, together with what many local chroniclers considered that seriously discredited the nation, some entrepreneurs staged shows that perverted flamenco dance towards speculative profit making, as Emilia Pardo Bazán complained. Even bullfights (and their colored variations) were held coinciding with the Paris Universal Exhibition of 1889. Thus, the performance of these kind of distorted events popularized a sort of ridiculous masquerade that fixed Spanish culture in the realm of burlesque and exoticism. Considering that some of these shows (in which even reconstructions of renowned Spanish monuments as La Giralda or the courtyard of the Lions were built) were promoted by foreign entrepreneurs and subsequently spread by engravings, photographs or postcards, it can be easily understood that the construction of the Spanish identity in the context of Universal Exhibitions was a complicated process subjected to multiple and not always coincident interpretations.

Particularly in the case of foreigners, *Spanishness* became synonymous with the ideal of a territory anchored in the past, keeping its idiosyncrasy and culture intact and isolated from the threatening industrial revolution. It is very easy to find out the passion of Romantic writers as Théophile Gautier for the Spanish character. His novel *Militona* synthesizes both stereotypes, the one of the industrialized Europe as opposed to that of the exotic Spain. The English gentleman who lives in Madrid differs totally from the Spanish protagonist who prefers bullfights rather than the most recent findings in science research. On the contrary, Sir Edwards “If not the most civil of men, he was at least the most civilized. All that he wore was fashioned in the newest and most perfect style. Every article of his clothing was made under a patent of invention, and of materials proof against water and fire”. The same comparison is drawn between Doña Felicianita and Militona. It goes without saying which Gautier’s favorite type was.

Be that as it may, if Romantic Gautier cannot conceal his predilection for the traditional universe of Spanish *majas* and bullfighters, neither is he capable of retaining Spain in a world of yesteryear from which it cannot –and should not– flee. Even so –or, precisely, because of it– the Spanish imagery of Gautier and many others coincides with the image of Spain that Spaniards themselves very often exported abroad to serve economic ends. In this regard, the role played by local enterprises and national chambers of commerce can be reliably estimated taking into account their response to cultural prejudices and stereotypes that, as Francisco Orellana stated in 1867, “bewitch and electrify” European people (particularly referring to French society). Orellana himself defended the commercial exploitation of Spanish Orientalism “even though Spain was not an Oriental country”. However, –he asked rhetorically– what difference does it make if we find ourselves on the stage where the authentic Human Comedy is performed? Actually, it really made a difference, in the sense that a country that intended to impersonate Occidental powers was usually reduced to the status of fair attraction, putting itself on the same level or, at least, in a similar situation to what *true Occidentals* defined as *oriental, barbarian* and *savage*.

Nonetheless, we cannot fall into the error of associating the exotic component of Spain with Andalusian culture, national folklore or the Alhambra; this is, with what is generally identified as *the Orient* in Spain. In the first place, it must be remembered that *the Orient* is a cultural construction that would appear to mean *difference* and *authenticity* and should not be exclusively understood in geographical, historical or artistic terms. Moreover, if that were the case, it must be borne in mind that, after the Spanish 1898 disaster which supposed the loss of Cuba, the Philippines and Puerto Rico, the country turned its view towards the Renaissance Empire that had dominated the world. Neither could this strategy rid the nation of its Romantic idealization. Certainly, its historical vicissitudes and the so-called *black legend* made it worthy of such a stereotyped conception.

Maybe, the difference just lies in the subtle nuance that implies the understanding of Spain from the point of view of Gautier’s novels or from the perspective of a drama of Victor Hugo. Definitely, the representation of Spain at the Universal Exhibitions of the second half of the 19th century became but an accurate reflection of Wilkie’s, Lewis’s or even Manet’s pictures; as well as a play of Dumas, Mérimée or Chateaubriand. Indeed, it is not easy to find exceptions to the general rule in this context and the reductionist image of a traditional country totally isolated from the industrialized Europe is difficult to overcome. Unquestionably, apart from Andalusia, an *uncontaminated* and *fantasized* past played the main role in the representation of Spain by locals and foreigners.

The universe of Cervantes' Don Quixote or the character of Don Juan; the history of the Habsburg Empire at the height of its power, the *discovery* of America, the *reconquest* of Spain, the Hispano-Muslim culture and its historical monuments –from Toledo or Andalusia–; everything invited to look back to the past. Even *genre painting* and the works which portrayed scenes of everyday life appeared to imply the preservation of aboriginal *originality* versus the advancement of human civilization. Every image of Spain within the framework of artistic production and the displays exhibited at Universal Exhibitions depicted an anachronistic society that did not represent any more the real country –or, at most, only represented a fraction of it and, therefore, its extrapolation to the whole did not project but a partial and biased view, forgetting that *specificity* –related to the past– and *globalization* –associated with the present– always constitute undifferentiated parts of the same essence.

This is precisely what the two pictures exhibited by Eugenio Lucas Velázquez in Paris 1855 clearly show: the contradictory image of Spain that bullfights and contemporary political revolutions simultaneously reflect. However, the foreign visitor could have interpreted them in the same way: not seeing in both pictures but the result of the hot-blooded temperament that supposedly characterized Spaniards. Maybe they could also be taken as an example of the much abused comparison between two views of Spain: one being joyful, luminous and celebratory; and the other one lugubrious, somber and arrogant. Regardless of the moment and the circumstances, they seemed to follow, alternate, exclude or complement each other depending on the taste of the one who had the right to look and classify, feeling him or herself free from anyone else's judgment. In either case, the incentive of exoticism required of the idea of *Spanishness* an emotional intensity based on opposite ends, sentimentally, politically and religiously speaking –and inspiring massive public opposition amongst Spaniards themselves, as their testimonies attest in the context of Universal Exhibitions. In spite of coinciding with the Occidental ideals of liberalism, capitalism and colonialism, many Spanish diplomats, politicians, commissioners, chroniclers, journalists or travelers did not feel represented by the image that the *civilization* itself intended to find in Spain. Obviously, each particular case must be contextualized, being most of the accounts that have lasted until today provided by the political or cultural elite.

Be that as it may, Spain could not boast of a great technical development. Consequently, the country was largely excluded from an idealized Occidental civilization unequivocally marked by the *dynamism* that productive forces applied to machinery inexorably imposed. This incessant, unavoidable and constant transformation and its ideological connotations became a dominant condition of *modernity* and passed on to posterity, as Habermas accurately predicted: nowadays, science and technology have assumed a legitimizing role in terms of forms of domination. Accordingly, the stereotyped image of *Spanishness* that crystallized in the context of the great Universal Exhibitions of the 19th century often fitted with the collective portraiture that Occidental travelers had previously configured and Spaniards themselves had subsequently adopted as a depiction of national idiosyncrasy. Spanish pavilions, *genre* or history paintings and popular shows linked together as a dazzling kaleidoscope of multiples images, the manifold pieces of a masterpiece of visual art dovetailed with each other, a paraphrase on the same theme.

This kind of visual imagery, fruit of the Occidental desire for exoticism and Romantic fantasy, becomes a long-lasting substitute for reality that do not fade away until the moment of directly facing it. Even though the gaze of the visitor is usually directed by his/her imagination – to the point that Richard Ford advised foreigners to leave aside every prejudice about Spain

before entering the country—, life itself ends up eliminating pre and misconceptions. This was the case, for example, of those foreign travelers who unsuccessfully looked for bandits in Andalusia, as Krauel and Ruiz Mas claim: only a few could really find them, although they appear in almost every travel story. The same can be said of Antoine de Latour pursuit of the passionate Spanish woman in a ball in the Alcazar of Seville: he finally finds out a social gathering like everywhere else in the *civilized* world. Then ordinariness wipe-out daydreams, exoticism disappears and poetry comes up against the prosaic details of life. What Ford called “the bright dream of poetical fancy” *darkens* in the proximity of the object of desire and, just at this moment, it can only be said, as the Secretary of the Duke of Montpensier did: “this is no longer Spain”.

Nonetheless, what did not really exist was the fictional Spain that travelers looked for; the same in which the visitors of Universal Exhibitions intended to delight while travelling around the fairgrounds animate world map. The excitement of discovering the unknown —emotion that Robert Schuman had already translated in his *Scene of Childhood* of 1838 “From Foreign Countries and People”— constituted an economic mother-lode of which speculators and promoters intended to take the maximum advantage. However, apart from what could seem to be anecdotic, curious, amusing and enjoyable, this sentiment gave rise to social differences and invisible barriers among the peoples and nations represented at the great Universal Exhibitions of the 19th century. It was easily forgotten that as human beings, we are all the same and, as Estrella de Diego affirms —making use of the language of technology which so marked disparities generated—, when we press the zoom button repeatedly —and the distance is again shortened— similarities among peoples and everyday circumstances in domestic environment become evident all over the world.

Nevertheless, Universal Exhibitions continued to be presented to the public opinion as the “magic mirror” from which everyone should learn, as Yllás y Vidal recommended in 1851. However, in spite of all the knowledge spread by World’s Fairs and International Expositions, every concept and notion was very often determined by the cultural conditioning imposed by the society that had materialized those ephemeral utopias. Even when they came to an end —the moment in which references to the particular passage of *The Tempest* of Shakespeare narrating the evanescence of towers, palaces, temples and even the immense globe showed that the celebration had been nothing but a dream—, then, that approach to human societies and reality was still perpetuated by the actual and conceptual images which the mass media spread across the planet. Tangible and imaginary *postcards* that, as in the case of Spain, contributed to attach a well-defined concept of the own identity and the *otherness* —a distinct belief albeit not always unbreakable since the confrontation of different understandings constantly redefined the categories of *the self* and *the other* making them interchangeable to almost disappear.

In conclusion, Universal Exhibitions left their own mark on the period as it will thereafter no longer be done despite of their continuation. The lower development of the mass media and the transportation system at the time, made the feeling of moving around the world much more fascinating than it is today. Those travels halfway between reality and imagination would have been too expensive, time-consuming, exhausting and risky if they had been put into effect at that point. Furthermore, in their *entirety*, the World’s Fairs of the 19th century are not comparable to the contemporary thematic exhibitions either. In this sense, the latter are not *universal* any more. The piles of merchandises, products and shows from every part of the globe; the accumulation and transfer of knowledge; the agitation provoked in the industrial

department by the machinery in motion; as well as the display of a *globalised* European Art and the panoramic contemplation of the whole from unwonted outlooks, motivated that “indescribable enchantment” to which, according to Morford in 1867, “the intelligent and observant stroller through the wonderful grounds of the Exposition” could not help succumbing. In the words of the American journalist, writer and traveler, no matter how many sources the absentee could consult: “even if instructed by more faithful and facile pens (...), [s/he] will never come nearer than a fancy, an echo, a shadow!”

BIBLIOGRAFÍA

- a) BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA
- b) BIBLIOGRAFÍA GENERAL
- c) BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

a) Bibliografía específica

1851

An Authentic Account of the Chinese Commission Which Was Sent to Report on the Great Exhibition, Wherein the Opinion of China Is Shown as not Corresponding at all with Our Own, London, H. Vizetelly, s. d.

Blanqui, A., "Les économistes français à Londres. Lettres de M. Blanqui de l'Institut. VII" en *Le Palais de Cristal. Journal Illustré de l'Exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle. Album de l'Exposition*, París, Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie, 1851

Brother Jonathan's Epistle to His Relations on Both Sides of the Atlantic, but Chiefly to His Father John Bull, Brother Jonathan Being a Leetle Riled by the Remarks Made by John Bull at His Small Wares Displayed at the Opening of the Grand Exhibition, Boston, White and Potter, Printers, 1852

Babbage, Charles, *The Exposition of 1851, or Views of the Industry, the Science, and the Government, of England*, London, John Murray, 1851

Berlyn, Peter; Fowler, Junr, Charles, *The Crystal Palace, Its Architectural History and Constructive Marvels*, London, James Gilbert, 1851

Castellanos, B. S., *Blasón de los artistas. Biografía del Señor Don Francisco Moratilla, platero de Madrid*, Madrid, Francisco R. del Castillo, 1852

Catalogue of the Spanish Productions sent to the Great Exhibition of the works of Industry of All Nations, 1851, London, Schulze ad Co., 1851

Cervera, M^a. R., "Maestros herreros y cerrajeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XIX", en *Villa de Madrid*, año XXVII (1989-III), n^o 101.

Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, From the Originals Painted for H. R. H. Prince Albert by Messrs. Nash, Haghe, and Roberts, R. A., Published under the Express Sanction of His Royal Highness Prince Albert, President of the Royal Commission, to whom the Work is, by Permission, Dedicated, London, Dickinson Brothers, Her Majesty's Publishers, 1854

Drew, William A., *Glimses and Gatherings During a Voyage and Visit to London and the Great Exhibition, in the Summer of 1851*, Augusta, Homan & Manley; Boston, Abel Tompkins, 1852

Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851, Catalogue of a Collection of Works on, or Having Reference to the Exhibition of 1851, in the possession of C. Wentworth Dilke, Printed for Private Circulation, London, W. Clowes and Sons, 1855

Fireside Facts from the Great Exhibition, Being An Amusing Series of Object Lessons on the Food and Clothing of All Nations in the Year 1851, London, Houlston & Stoneman, s. d.

Gaspey, William, *Tallis's Illustrated London, in Commemoration of the Great Exhibition of All Nations in 1851, Forming a Complete Guide to the British Metropolis and Its Environs...* vol. I, London and New York, John Tallis and Company, s. d.

Great Exhibition of the Industry of All Nations, 1851, Report of Benj. P. Johnson, Agent of the State of New York, Appointed to attend the Exhibition of the Industry of All Nations Held in London, 1851, Albany, C. Van Benthuysen, 1852

Guide-book to the Industrial exhibition with Facts, Figures, and Observations on the Manufactures and Produce Exhibited, London, Partridge and Oakey, 1851

Hunt, Robert, "The Science of the Exhibition", en *The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, London, George Virtue, s. d.

Hunt, Robert, *Companion to the Official Catalogue, Synopsis of the Contents of the Great Exhibition of 1851*, ninth, and enlarged edition, London, Spicer Brothers, and W. Clowes & Sons, s. d.

Hunt, Robert (ed.), *Hunt's Hand-book to the Official Catalogues, An Explanatory Guide to the Natural Productions and Manufactures of the Great Exhibition of the Industry of All Nations, 1851*, vol. I, Spicer Brothers, and W. Clowes & Sons, s. d.

Janin, Jules, *Le Mois de Mai à Londres et l'Exposition de 1851*, Londres, J. Mitchell, W. Sams, Paris, Michel Lévy Frères, 1851

Le Palais de Cristal. Journal Illustré de l'Exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle. Album de l'Exposition, París, Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie, 1851

London in All Its Glory; or, How To Enjoy London during the Great Exhibition, London, H. G. Clarke & Co., 1851

Mazadiego Martínez, L. F.; Puche Riart, O., "Herreros y herradores en la provincia de Madrid: Breve bosquejo histórico", en *Archaia*, 2 (2002), p. 75.

Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Volume I, London, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851

Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851, London, Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1851, vol. II, Section III, Manufactures; Section IV, Fine Arts; Colonies.

Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851, London, Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1851, vol. III, Foreign States.

Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Part IV, Colonies, Foreign States, Division I, London, Spicer Brothers, W. Clowes & Sons, 1851

Punch, vol XX (enero-junio de 1851)

Report of the New Jersey Commissioners to the World's Fair, Read, January 14, 1852, and ordered to be printed, Trenton, Printed at the True American Office, 1852

Roset, H., *Jewelry and the Precious Stones; with a History, and Description from Models, of the Largest Individual Diamonds Known; Including, Particularly, a Consideration of the Koh-i-Noor's Claim to Notoriety*, Philadelphia, John Penington & Son, 1856

Segovia, A. M., *Manual del viajero español de Madrid a París y Londres*, Madrid, Gabriel Gil, 1851

Sharp, Granville, *The Prize Essay on the Application of Recent Inventions Collected at the Great Exhibition of 1851 to the Purposes of Practical Banking*, London, reprinted from the *Bankers' Magazine* of January and February by Waterlow & Sons, London Wall, 1852

Swann, E-G., *The Koh-i-Noor of the British Diadem and other fragments in verse*, Burgess Hill, Charles N. Blanchard, 1896

Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851; Illustrated by beautiful steel engravings, from original drawings and daguerrotypes, by Beard, Mayall, etc., etc. Printed and Published by John Tallis and Co., London and New York, s. d.

Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851, London and New York, John Tallis and Co., s. d., vol. II.

Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851, London and New York, John Tallis and Co., s. d., vol. III.

Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851, London and New York, The London Printing and Publishing Company., s. d., vol. III.

The Art Journal Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851, London, George Virtue, s. d.

The Crystal Palace and Its Contents, Being An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851, W. M. Clark, 1852

Thompson, Zadock, *Journal of a Trip to London, Paris, and the Great Exhibition in 1851*, Burlington, Nichols & Warren, Geo. J. Stacy, Printer, 1852

Tupper, M. F., *A Hymn for All Nations, 1851*, London, Thomas Brettell, s. d.

Warren, Samuel, *The Lily and the Bee, an Apologue of the Crystal Palace*, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, 1851

Wornum, R. N., "The Exhibition as a lesson in taste", en *The Art Journal Illustrated Catalogue of the Industry of all Nations*, Londres, George Virtue, 1851

Wyatt, Matthew Digby; Burley Waring, John, *The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace*, London, Crystal Palace Library, and Bradbury and Evans, 1854

Yllás y Vidal, J., *Una ojeada a la Exposición Universal verificada en Londres*, Barcelona, Corporación de Fábricas de Cataluña, Imprenta Hispana a cargo de Vicente Castaños, 1852

1855

About, Edmond, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (Peinture et Sculpture)*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1855

Delesse, Achille, *Matériaux de construction de l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Victor Dalmont, 1856

Des arts industriels et des expositions en France. Recherches et études historiques. Suivies de Documents et de Renseignements utiles sur l'exposition de 1855, Paris, E. Dentu, 1855

Exposition de produits de toutes les nations, 1855, Catalogue Officiel publié par ordre de la Commission Impériale, deuxième édition, Paris, E. Panis, s. d.

Exposition Universelle de 1855, Plan-Guide du Palais des Beaux-Arts, Seul autorisé et vendu à l'intérieur, Paris?, 1855?

“French Universal Exhibition of 1855”, en *The Art Journal 1855*, New Series, vol. 1, London and New York, George Virtue.

Gautier, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Première série, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1855

Goncourt, Edmond y Jules de, *Études d'art. Le salon de 1852. La peinture à l'Exposition de 1855*, Paris, Flammarion, s. d.

Guide Générale dans Paris, Guides illustrées à un franc, Librairie Paulin et le Chevalier.

Hamon, B., “Le prince Napoléon (1822-1891), héritier de Condorcet?”, en *Napoleonica. La Revue*, 8 (2010/2), pp. 95-103.

Imperial Commission. Decrees, Regulations, and Instructions, Londres, Clowes and Sons, s. d.

Laboulaye, Charles, *Essai sur l'art industriel, comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie, à toutes les époques, et des œuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'Exposition de Paris en 1855*, Paris, Bureau du dictionnaire des arts et manufactures, 1856

Lavergne, Claudius, *Exposition universelle de 1855: Beaux-arts; compte-rendu extrait du journal l'Univers*. Paris, Bailly, 1855, vols. I, II.

Léger, C., *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Paul Rosenberg, 1920

Mainardi, P., *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven y London, Yale University Press, 1987

Merrifield, “On Design as Applied to Ladies Work”, en *The Art Journal 1855*, New Series, vol. 1, London and New York, George Virtue.

“Minor Topics of the Month. Portrait by Velázquez”, en *The Art Journal 1855*, New Series, vol. 1, London and New York, George Virtue.

Moulin, Henri, *Impressions de voyage d'un étranger à Paris: visite à l'Exposition universelle de 1855*, Mortain, Typographie d'Auguste Lebel, 1856

Rapports du jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. Le Prince Napoléon, Président de la Commission Impériale, Paris, Imprimerie impériale, 1856

Reybaud, L., “L'Exposition de l'industrie de 1855 et ses conséquences économiques”, en *Revue des Deux Mondes*, t. XII, (décembre 1855. 2^a quinzaine)

Reybaud, L., *L'Industrie en Europe*, Paris, Michel Lévy frères, 1856

Riat, G., *Gustave Courbet. Peintre*, Paris, H. Floury, 1906

Roche-noire, J. de la, *Exposition Universelle des Beaux-arts. Le Salon de 1855 apprécié à sa juste valeur pour un franc*, Paris, Martinon, 1855

Sanchez, P.; Seydoux, X., *Les catalogues des Salons*, vol. VI, 1852-1857, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002

The Art Journal 1855, New Series, vol. 1, London and New York, George Virtue.

“The Art of Architecture, in relation to sanitary improvement”, en *The Art Journal 1855*, New Series, vol. 1, London and New York, George Virtue.

The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855, London, Virtue & Co., Paris, Stassin & Xavier, s. d.

“The Royal Pictures. The Bridge of Toledo”, en *The Art Journal 1855*, New Series, vol. 1, London and New York, George Virtue.

Thompson, J. A., *Masterpieces from the Philadelphia Museum of Art: Impressionism and Modern Art*, 2007

Tresca (dir.), *Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855*, Paris, L. Hachette et Cie, 1855

Vignon, Claude, *Exposition Universelle de 1855, Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'Auguste Fontaine, 1855

Wallis, G., “The artistic, industrial, and commercial results of the Universal Exposition of 1855”, en *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, London, Virtue & Co., Paris, Stassin & Xavier, s. d.

1862

Bazán, J. S., “Esposicion Universal de 1862. Su inauguracion. VI [sic]”, en *La Iberia*, año IX (1862), nº 2389, 8 de mayo.

Blount, M., “An American Lady’s Visit to the Exhibition”, en Johnson, B. P., *Report on International Exhibition of Industry and Art. London 1862*, Albany, Steam Press of C. Van Benthuysen, 1863

“British Columbia” en *Catalogue of the Vancouver Contribution with a Short Account of Vancouver Island and British Columbia*, London, 1862

Carreras y González, Mariano, *La España y la Inglaterra agrícolas en la Esposicion Industrial, 1862; Memoria presentada a la Excm. Diputación provincial de Zaragoza, por su comisionado en Londres, Don Mariano Carreras y González, catedrático de economía política*, Zaragoza, Agustin Peiro, 1863

Cassell’s Illustrated Exhibitor; containing about three hundred illustrations with letter-press descriptions of all the principal objects in the International Exhibition of 1862, London and New York, Cassell, Petter, & Galpin, 1862

Driscoll Gosset, W.; Vernon Seddall, J., *Industrial Exhibition, Circular respectfully addressed to the inhabitants of British Columbia*, New Westminster, Corporal R. Wolfenden, 1861

Exposición Internacional de 1862 en Lóndres, Departamento Español, Catálogo Oficial publicado por orden del Gobierno de S. M. C., International Exhibition of 1862, Lodon, Spanish Department, Official Catalogue published by order of H. C. M.’s Government, London, Spottiswoode and Co., s. d.

“Extract from the reports of H.B.M. Consuls”, en *The Journal of the Society of Arts and of the institutions in union*, vol. X, from November 22, 1861, to November 14, 1862, London, Bell and Daldy, 1862

“Extracts from the Reports of H. R. M. Consuls: The Present State of Seville”, en *The Journal of the Society of Arts and of the institutions in union*, vol. X, from November 22, 1861, to November 14, 1862, London, Bell and Daldy, 1862

Hunt, Robert, *Handbook to the Industrial Department of the International Exhibition, 1862*, vol. 1, London, Edward Stanford, s. d.

International Exhibition of 1862, Catalogue of the Photographs exhibited in Class XIV, London, W. Trounce, s. d.

International Exhibition, 1862, Medals and Honourable Mentions Awarded by the International Juries; with a List of Jurors, and the Report of the Council of Chairmen, London, George Edward Eyre and William Spottiswoode, 1862, Second edition.

Industrial Exhibition at London in 1862, Message from the President of the United States, transmitting copies of the correspondence between the Secretary of State and her Britannic Majesty's envoy

extraordinary and minister plenipotentiary accredited to this government relative to an exhibition of the products of industry of all nations which is to take place at London during the year 1862, Read, referred to the Committee on Manufactures, and ordered to be printed, July 16, 1861; 37th Congress, 1st Session, House of Representatives, Ex. Doc. N^o. 8.

International Exhibition of 1862, Official Catalogue of the Fine Art Department, London, Truscott, Son, & Simmons, s. d.

International Exhibition 1862, Official Catalogue of the Industrial Department, London, Truscott, Son, & Simmons, s. d., Third edition.

Johnson, B. P., *Report on International Exhibition of Industry and Art, London 1862*, Albany, Steam Press of C. Van Benthuyesen, 1863

Knight, T. F., "Prize Essay: Nova Scotia and her Resources", en *Nova Scotia in 1862, Papers Relating to the two Great Exhibitions in London in that Year*, Halifax, T. Chamberlain, 1864

Hawes, W., "On the International Exhibition of 1862", en *The Journal of the Society of Arts and of the Institutions in Union*, vol. X, from November 22, 1861, to November 14, 1862, London, Bell and Daldy, 1862

Kelly's Post Office Guide to London in 1862, Visitor's Handbook to the Metropolis and Companion to the directory, London, Kelly & Co., [1862]

Laboulaye, Charles (dir.), *Annales du Conservatoire Impériale des Arts et Métiers*, Vol. III, Paris, Librairie scientifique industrielle et agricole Eugène Lacroix, 1862

London Guide: London in 1866, A Handbook for Strangers, A Handbook for Strangers, Showing Where to Go, How to Get There, and What to Look at, London, G. F. Cruchley, s. d.

London International Exhibition, 1862, Catalogue of the Vancouver Contribution with a Short Account of Vancouver Island and British Columbia, London, 1862

Mc Dermott, Edward, *The Popular Guide to the International Exhibition of 1862*, London, W. H. Smith and Son, Fourth Edition, s. d.

Masson, David (ed.), *Macmillan's Magazine*, vol. VI, May-October 1862, Cambridge & London, Macmillan & Co., 1862

Nova Scotia in 1862, Papers Relating to the two Great Exhibitions in London in that Year, Halifax, T. Chamberlain, 1864

Ovilo y Otero, Manuel, *Guía del viajero español en Londres, 1862*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1862

Pardon, George Frederick, *A guide to the International Exhibition; with plans of the building, an account of its rise, progress and completion and notices of its principal contents*, Londres, Routledge, Warne and Routledge, 1862

Pardon, George Frederick, *The Popular Guide to London and its Suburbs comprising Descriptions of all its Points of Interest, with Historical, Literary, Statistical and Useful Information*, London & New York, Routledge, Warne, and Routledge, 1862

Pérez Sánchez, Alfonso E.; González Zymla, Herbert; de Frutos Sastre, Leticia, *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003

Phillpotts, C., "The Building for the International Exhibition of 1862", en *The Journal of the Society of Arts and of the institutions in union*, vol. X, from November 22, 1861, to November 14, 1862, London, Bell and Daldy, 1862

Prof. Pole, "Photography for travellers and tourists", en Masson, David (ed.), *Macmillan's Magazine*, vol. VI, May-October 1862, Cambridge & London, Macmillan & Co., 1862

Report of the Commissioners for the Exhibition of 1862 to the Right Hon. Sir George Grey, Bart., G.C.B., &c. &c., one of her Majesty's Principal Secretaries of State, presented to both Houses of Parliament by Command of her Majesty, London, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1863

"Report of Nova Scotia Commissioners for International Exhibition, 1862" en *Nova Scotia in 1862, Papers Relating to the two Great Exhibitions in London in that Year*, Halifax, T. Chamberlain, 1864

Satirin, E., *Études sur la peinture à propos de l'Exposition belge à Londres*, Bruxelles, Leipzig, Gand, C. Muquardt, 1863

Shaffner, Colonel Tal. P.; Owen, Rev. W., *The Illustrated Record of the International Exhibition of the Industrial Arts and Manufactures, and the Fine Arts, of All Nations, in 1862, in a Series of Tinted Steel Engravings, Comprising Views of the Building, and of the Principal Objects Exhibited, Also, Several Views of the Exhibition of 1851, from Daguerreotypes Taken at the Time, Forming a Commemorative Work of the Two Great Exhibitions of the World's Industry in 1851 and 1862, With Historical and Descriptive Letterpress*, London and New York, The London Printing and Publishing Company, Limited, s. d.

Sidney, S., "On the effect of Prizes on Manufactures", en *The Journal of the Society of Arts and of the institutions in union*, vol. X, from November 22, 1861, to November 14, 1862, London, Bell and Daldy, 1862

Simmonds, P. L., "On the Foreign Department of the International Exhibition of 1862", en *The Journal of the Society of Arts and of the institutions in union*, vol. X, from November 22, 1861, to November 14, 1862, London, Bell and Daldy, 1862

Stewart, J., "The International Exhibition –Its Influences and results", en *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, London and New York, James S. Virtue, s. d.

Tennyson, A., *The Poetical Works of Alfred Tennyson, Poet Laureate*, Nueva York, Harper & Brothers, 1870

The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862, London and New York, James S. Virtue, s. d.

The Athenaeum, Journal of Literature, Science, and the Fine Arts, January to June, 1862, London, John Francis, 1862

The Cornhill Magazine, vol. VI, July to December, 1862, London, Smith, Elder and Co., 1862

The Great Works of Sir David Wilkie. Twenty-six Photographies from the Celebrated Engravings of His Most Important Paintings. With a Descriptive Account of the Pictures and a Memoir of the Artist by Mrs. Charles Heaton, Londres, Bell and Daldy; Cambridge, Deighton, Bell & Co., 1868

The Journal of the Society of Arts and of the institutions in union, vol. X, from November 22, 1861, to November 14, 1862, London, Bell and Daldy, 1862

The International Exhibition of 1862, The Illustrated Catalogue of the Industrial Department, vol. III, Colonial and Foreign Divisions, Printed for Her Majesty's Commissioners by Clay, Son & Taylor, Clowes & Son, Petter & Galpin, Spottiswoode & Co.

“The Past and the future of Nova Scotia”, en *Nova Scotia in 1862, Papers Relating to the two Great Exhibitions in London in that Year*, Halifax, T. Chamberlain, 1864

The Penny Guide, Illuminated Guide to the International Exhibition, London, Grant & Co., 1862

The Quarterly Review, vol. 112, July & October, 1862, London, John Murray, 1862

The Wilkie Gallery: A Selection of the Best Pictures of the Late Sir David Wilkie, R. A., Including His Spanish and Oriental Sketches, with Notices Biographical and Critical, London and New York, George Virtue, s. d.

Torres Muñoz de Luna, R., *Memoria relativa a la Exposición Universal de Londres*, Madrid, Imprenta nacional, 1863

Tresca, H., “Aperçu général sur l’exposition de 1862”, en Laboulaye, C. (dir.), *Annales du Conservatoire Impériale des Arts et Métiers*, Vol. III, Paris, Librairie scientifique industrielle et agricole Eugène Lacroix, 1862

Tresca, H., “Exposition de l’Espagne et du Portugal”, en Laboulaye, C. (dir.), *Annales du Conservatoire Impériale des Arts et Métiers*, Vol. III, Paris, Librairie scientifique industrielle et agricole Eugène Lacroix, 1862

“Vancouver (A British Colony)”, en *London International Exhibition, 1862, Catalogue of the Vancouver Contribution with a Short Account of Vancouver Island and British Columbia*, London, 1862

Waring, J. B., *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, Londres, Day & Son, 1863

Wood, Chas. B.; Trutch, Joseph W., Honorary Secretaries, [*Circular de adhesión al proyecto conjunto de las colonias de Vancouver y Columbia Británica de cara a la representación de ambos territorios en la Exposición Industrial de Londres de 1862*], 13 de Febrero de 1861, Library Division, Provincial Archives of British Columbia, Microfilmado y digitalizado.

1867

Amorós, F., *Resumen histórico de las exposiciones y Memoria descriptiva de la fabricación de la mesa de billar, presentada a la Exposición de París de 1867*, Barcelona, Narciso Ramírez y Compañía, 1868

Arnold, Howard Payson, *The Great Exhibition with Continental Sketches, Practical and Humorous*, New York, Hurd and Houghton, 1868

Bernard-Lopez, “L’Espagne à l’Exposition universelle de 1867”, en *L’Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.

Blanc, Charles, *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1876

Boone, M. E., “Samuel Colman, Washington Irving, and the Landscapes of Southern Spain”, en *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*, New Haven, Yale University Press, 2007

Castro y Serrano, José de, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Durán, 1867

Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés Avenue de l’Alma en 1867, París, Poupart-Davyl, 1867

Cataluña en la Exposición universal de París 1867. Catálogo detallado de los productos que los expositores de las cuatro provincias catalanas han remitido a la citada Exposición con un itinerario

descriptivo del viaje a París y una guía de la capital de Francia, indispensables uno y otra a cuantas personas vayan a visitar la Exposición, Barcelona, Luis Tasso, 1867

“Charles-Quint au Monastère de Yuste”, en *Le Magasin pittoresque*, XXVI année (1858)

Chesneau, Ernest, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Libraire Académique, Didier et Ce, Libraires-Éditeurs, s. d.

Chevalier, Michel (dir.), *Exposition universelle de 1867 à Paris, Rapports du jury international*, Vol. I, Groupe I, classes 1 à 5, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868

Chevalier, Michel (dir.), *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Rapports du Jury International*, vol. V, Groupe V, classe 40, Paris, Imprimerie Administrative de Paul Dupont, 1868

Comte de Castellane, “De Suède en Belgique”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.

Cowdin, Elliot C., *Report to the Department of State on Silk and Silk Manufactures*, Washington D.C, s.l., 1868

Cowdin, Elliot C., *Paris Universal Exhibition of 1867, An Address delivered before the N. Y. State Agricultural Society, at the Annual Meeting in the Capitol at Albany, February 12, 1868*, Albany, Chas. Van Benthuysen and Sons, 1868

Ducuing, F., “Chronique, 20 juin”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.

Ducuing, F., “L'Exposition agricole italienne”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.

Ducuing, F., “Sociétés internationales de secours aux blessés militaires”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.

Ducuing, F., “Les Visites souveraines. LE ROI ET LA REINE DE PORTUGAL [sic]”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 15 Avril 1867, Paris, Charles de Mourges Frères, Successeurs de Vinchon, 1867

Exposición universal de 1867, Catálogo general de la Sección española, publicado por la comisión regia de España, París, Imprenta general de Ch. Lahure, 1867

Guereña, J. L., “Galdós en la Exposición Universal de París de 1867”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios Galdosianos I*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 37-52.

Houssaye, Arsène, ‘L'art en 1867’ en *Revue des lettres et des arts*, n° 12, 29 décembre 1867

Hoyt, John W., *Paris Universal Exposition, 1867, Reports of the United States Commissioners: Report on Education*, Washington, Government Printing Office, 1870

Joanne, Adolphe, *Paris Illustré, Nouveau Guide de l'Étranger et du Parisien*, Paris, L. Hachette et Cie., 1867

- Lacroix, O., “Beaux-Arts en Angleterre”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.
- Lacroix, O., “Les beaux-arts en Belgique. Florent Willems”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.
- Le Roux, A. de, “Nouvel ordre de récompenses”, en Chevalier, Michel (dir.), *Exposition universelle de 1867 à Paris, Rapports du jury international*, Vol. I, Groupe I, classes 1 à 5, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868
- L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.
- Mainardi, P., *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven y London, Yale University Press, 1987
- Marx, A., *Les souverains à Paris*, Paris, E. Dentu, 1868
- Morford, Henry, *Paris in '67; or, the Great Exposition, its Side-Shows and Excursions*, New York, Geo. W. Carleton & Co.; London, S. Low, Son & Co., 1867
- Mudge, E. R.; Hayes, John L., *Report upon Wool and Manufactures of Wool*, Washington, Government Printing Office, 1868
- Netti, F., “Cristoforo Colombo e ll'America, gruppo di Vincenzo Vela”, en *L'Italia alla Esposizione Universal di Parigi nel 1867. Rassegna Critica Descrittiva Illustrata*, Firenze, Le Monnier, 1868
- Orellana, F. J., *La Exposición Universal de París en 1867, considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de Agricultura, Industria y Artes*, Barcelona, Librería de Manero Editor, 1867
- Paris Universal Exposition, 1867, Reports of the United States Commissioners, General Survey of the Exhibition with a Report on the Character and Condition of the United States Section*, Washington, Government Printing Office, 1868
- Plée, L., “V Les annexes de l'Espagne et du Portugal”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.
- Remarks of Mr. Elliot C. Cowdin in the Chamber of Commerce of New York, Friday, January 12, 1866*, New York, Baker & Godwin, 1866
- Renaudin, Edmond, *Paris-Exposition ou Guide à Paris en 1867, Histoire, Monuments, Musées, Théâtres, Curiosités, Vie pratique, avec la description du Palais du Champ de Mars et des environs de Paris, orné de cartes, plans et gravures*, Paris, Ch. Delagrave et Cie.
- Reports of Artisans, selected by a Committee appointed by the Council of the Society of Arts to visit the Paris Universal Exhibition, 1867*, London, Bell and Daldy, 1867
- Rubio y Díaz, V., *Memoria de la Exposición Universal de París*, Cádiz, Imprenta y litografía de la Revista médica, 1868
- Sala, George Augustus, *Notes and Sketches of the Paris Exhibition*, London, Tinsley Brothers, 1868
- Saint-Félix, M. de, “Les installations d'Orient dans le Parc”, en *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Paris, E. Denti, Pierre Petit, s. d.

Saint-Yves, A. de, "Monuments et Spécimens d'architecture élevés dans le parc du Champ-de-Mars", en M. CHEVALIER (dir.), *Exposition universelle de 1867 à Paris, Rapports du jury international*, Paris, Paul Dupont, 1868, vol. 1: Groupe I, classes 1 à 5.

Sommerard, E. du, "Histoire du travail", en Chevalier, Michel (dir.), *Exposition universelle de 1867 à Paris, Rapports du jury international*, Vol. I, Groupe I, classes 1 à 5, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868

Sorin, Élie, *Suez. Histoire de la jonction des deux mers*, Paris, P. Brunet, 1870

Vasseur, E., "Frédéric Le Play et l'Exposition universelle de 1867", en Savoye, A.; Cardoni, F., *Frédéric Le Play. Parcours, audience, héritage*, Paris, Presses des Mines, 2007, pp. 79-97.

"Works of John Bagnold Burgess", en *The Art Journal*, 6 (1880), p. 334.

1873

Angellier, A., *Étude sur Henri Regnault*, Paris, L. Boulanger, 1879

Blake, W. P., "Ceramic Art at the Vienna Exposition", en Hill, Hamilton A. (ed.), *Reports of the Massachusetts Commissioners to the Exposition at Vienna, 1873, with Special Reports Prepared for the Commission*, Boston, Wright & Potter, State Printers, 1875

Caballero de Rodas, M. M., "Estudios coloniales. Las pequeñas colonias", en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n° XXIX, 1 de agosto.

Catalogue général de la section espagnole publié par le Commissariat d'Espagne, Viena, Édition du Commissariat d'Espagne, 1873

Correspondance de Henri Regnault, recueillie et annotée par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault..., Paris, Charpentier et Cie, 1873 (2^e édition)

Cottier, Maurice, *Exposition universelle de Vienne en 1873. Section française. Rapport sur les beaux-arts*, Paris, Imprimerie Nationale, 1875

Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española, 30 de julio de 1873, p. 1056; citado en Jover Zamora, J. M., *Realidad y mito de la primera República. Del "Gran Miedo" meridional a la utopía de Galdós*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 68.

Dictionary of National Biography, London, Smith, Elder & Co., 1896, vol. XLV

"Discours de l'Empereur d'Autriche (Exposition de Vienne)", en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 36, 15 novembre 1873

"Discours du Président de la Chambre des Seigneurs", en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, n° 36, 15 novembre 1873

Documentos relativos á la concurrencia de España á la Exposición Universal de Viena que ha de celebrarse el año de 1873, Madrid, Imprenta nacional, 1872

Doremus, C. A., "Photography at Vienna and Recent Improvements in Photography", en Thurston, R. H. (ed.), *Reports of the Commissioners of the United States to the International Exhibition, held at Vienna*, Washington, Government Printing Office, 1876, vol. II: Science; Education.

Dumas, A. (hijo), "L'Espagnol", en *Le Monde illustré*, año XVII (1873), t. XXXII, n° 821, 4 de enero

Elorza Guinéa, J. C., *Dióscoro Puebla, 1831-1901*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1993

Eroseca, F., "Correo de Viena", sección en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873)

- Fastenrath, J., “La Walhalla y las glorias de Alemania. VI. Ojeada á la Alsacia. –Apuntes biográficos de D. Luis I de Baviera”, en *Revista de España*, año VI (1873), tomo XXX (enero y febrero)
- Fernández Bremón, J., “El parto de los mares”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº VI, 8 de febrero.
- Fernández y González, M., “Una expedición a Lisboa y Oporto (Diario de un caminante). Continuación”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXVI, 24 de septiembre.
- Gallaudet, E. M., *Vienna International Exhibition, 1873. Governmental Patronage of Art*, Washington Printing Office, 1875
- García Cadena, P., “Revista general”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873).
- General Regulations for the Foreign Exhibitors and Commissions*, Washington, Government Printing Office, 1872
- Hill, Hamilton A. (ed.), *Reports of the Massachusetts Commissioners to the Exposition at Vienna, 1873, with Special Reports Prepared for the Commission*, Boston, Wright & Potter, State Printers, 1875
- Hinton, L. J., “Museums of Art and Industry. Their influence and organization”, en Hill, H. A. (ed.), *Reports of the Massachusetts Commissioners to the Exposition at Vienna, 1873, with Special Reports Prepared for the Commission*, Boston, Wright & Potter, State Printers, 1875
- Hoyt, J. W., *Vienna International Exhibition, 1873. Report on Education*, Washington Printing Office, 1876
- Kohn, F., “La participation des puissances étrangères à l’Exposition”, en *Moniteur de l’Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, 15 avril 1873.
- Lacroix, E. (dir.), *Études sur l’Exposition Universelle de Vienne (1873)*, París, Lacroix, s. d.
- La Ilustración española y americana*, año XVII (1873)
- Langl, Joseph, *Modern Art Education: Its Practical and Aesthetic Character Educationally Considered*, (translated with note by S. R. Koehler), Boston, L. Prang and Company, 1875
- Lehmann, E., *Führer durch die Kunsthalle*, Viena, Alfred Hölder, 1873
- L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, 1873
- “Le métaux précieux à l’Exposition”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 36, 15 novembre 1873.
- Marqués de Valle-Alegre, “Revista general”, sección en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXI, 1 de junio.
- Martínez de Velasco, E., “Nuestros grabados”, sección semanal en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873)
- Masson, Georges, *Les arts graphiques à l’Exposition de Vienne (1873) Groupe XII*, Paris, Imprimerie Simon Raçon et Cie, 1875
- Meigs, Joe V., *General Report upon the Exposition at Vienna, 1873*, Washington, Gibson Brothers Printers, 1873
- Millet, F. D., “Fine Arts in the Present Time”, en Hill, Hamilton A. (ed.), *Reports of the Massachusetts Commissioners to the Exposition at Vienna, 1873, with Special Reports Prepared for the Commission*, Boston, Wright & Potter, State Printers, 1875

- Mitchell, J. E.; Collis, Charles H. T., *The Vienna Exposition, Report of the Philadelphia Commission to Vienna*, Philadelphia, King & Baird, Printers, 1873
- Molet Petit, J., “La imagen de España en la Wiener Weltausstellung 1873: la nula proyección internacional de la I República”, en Socías, I.; Gkozkou, D. (eds.), *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, Milán, Hugony, 2014, pp. 149-175.
- Moniteur de l'Exposition de Vienne. Publication illustrée en 30 livraisons*, 1873, 15 de abril, 10 de mayo.
- Navarrete, R., “Crítica literaria. Discursos del Excmo. Sr. D. Antonio Benavides y del señor Marqués de Molíns, en la recepción del primero como individuo de número de la Academia Española”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº I, 1 de enero.
- Navarro Reverter, Juan, *Del Turia al Danubio, Memorias de la Exposición Universal de Viena*, Valencia, Imprenta de José Domenech, 1875
- Nebreda, Carlos, *El Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos de Madrid, en la Exposición Universal de Viena: Su historia, su estado actual, sus trabajos*, Madrid, Colegio nacional de sordomudos y ciegos, 1873
- Euvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts*, París, J. Claye, 1872
- Oriol, J., “Industria minera. Cuencas carboníferas de España”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XXXVII, 1 de octubre.
- Piqueras Gómez, M. J., “Rafael Monleón: el pintor del mar y su historia”, en *Ars longa. Cuadernos de Arte*, nº 2 (1991), pp. 49-52.
- Puiggarí, J., “Museo arqueológico de Barcelona”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLVI, 8 de diciembre.
- Ramallo Asensio, G., “Germán Hernández Amores: Aportaciones iconográficas”, en *Imafronte. Revista de Historia de Arte*, 10 (1994), pp. 95-108.
- Reports on the Vienna Universal Exhibition, 1873, Made to the U. S Centennial Commission by Their Special Agents W. P. Blake, Member of the United States Centennial Commission and Henry Pettit, Civil Engineer*, Philadelphia, July 1873
- Roncourt, A., “Revue industriel de l'exposition. Le coton”, en *L'Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 18, 2 y 9 de agosto de 1873
- Ruppaner, A., “Report on Medicine and Surgery”, en Thurston, R. H. (ed.), *Reports of the Commissioners of the United States to the International Exhibition, held at Vienna*, Washington, Government Printing Office, 1876, vol. II: Science; Education.
- Santos, J. E. de, “La Exposición de Viena (páginas de un libro inédito)”, en *Revista Europea*, año II (1875), nº 89, 7 de noviembre.
- Santos, J. E. de, “La Exposición de Viena (páginas de un libro inédito. Continuación)”, en *Revista Europea*, año II (1875), nº 92, 28 de noviembre.
- Santos, J. E. de, “La Exposición de Viena (páginas de un libro inédito. Conclusión)”, en *Revista Europea*, año II (1875), nº 94, 12 de diciembre.
- Sawa, F. de, “Zaida Sobeiha. Leyenda árabe”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLIII, 16 de noviembre.

“Section espagnole. Galerie des vins d’Espagne”, en *L’Exposition universelle de Vienne. Journal Illustré*, nº 37, 19 de noviembre de 1873, p. 579.

Seguin, E., *Vienna International Exhibition, 1873. Report on Education*, Washington, Government Printing Office, 1875

Selgas, J., “La celebridad”, en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), nº XLVIII, 24 de diciembre.

Sommerard, E. du, *Les monuments historiques de France à l’Exposition Universelle de Vienne*, Paris, Imprimerie nationale, 1876

Stetson, Charles B., “American Preface”, in Joseph Langl, *Modern Art Education: Its Practical and Aesthetic Character Educationally Considered*, Boston, L. Prang and Company, 1875

The empire of Brazil at the Vienna Universal exhibition of 1873, Rio de Janeiro, E. & H. Laemmert, 1873

Thurston, Robert H. (ed.), *Reports of the Commissioners of the United States to the International Exhibition, held at Vienna*, Washington, Government Printing Office, 1876, vol. II: Science; Education; vol. III: Engineering.

Un Caballero español [José de Castro y Serrano], “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena”, serie de artículos en *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873)

Valentine, H., *Art in the Age of Queen Victoria: Treasures from the Royal Academy of Arts (Great Britain)*, catálogo de exposición (Denver, Washington, Florida, New York, Cincinnati; 1999-2000), London, Royal Academy of Arts, 1999

Vibert, J. G., *La comédie en peinture*, Paris, London & New York, Arthur Tooth & Sons, 1902

Vibert, J. G., *La science de la peinture*, Paris, Paul Ollendorff, 1891; Ídem, *The Science of Painting*, London, Percy Young, 1892

VV. AA., *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, Dirección General de Cultura y Museo de Bellas Artes de Murcia, 2005

Wolowski, Louis-François-Michel-Raymond, *Rapport verbal sur l’Exposition Universelle de Vienne présenté à l’Académie des Sciences Morales et Politiques, par M. Wolowski...*, Paris, Librairie de Guillaumin et Cie, 1873

1876

1776-1876, Important Events of the Century, Containing Historical and Important Events During the Last Hundred Years, Illustrations and Descriptions of the Great Centennial Exhibition at Philadelphia; Places of Revolutionary Fame, Public Buildings in the Principal Cities, Sketches of the Presidents; Also, a Classified and Alphabetically Arranged List of a Large Number of Leading Business Houses, Giving the date of the Establishment of Many Firms, New York, The United States Central Publishing Company, 1876

1776-1876, The United States International Exhibition, the Organization, the Work Proposed, the Work Already Done, Philadelphia, Edwin E. Simpson, s. d.

Alfonso, Luis, *La Exposición del Centenar. Noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876*, Madrid, Tipografía y esterotipia Perojo, 1878

An Acrostic Centennial Poem respectfully inscribed to the Centennial Commissioners and dedicated to All Americans and to Lovers of Liberty throughout the World, by their Humble Servant, an American, New York, The American Centennial Publishing Company, 1875

Centennial Newspaper Exhibition, 1876, New York, Geo. P. Rowell & Co., 1876

Cortázar y Larrubia, Daniel de, *Memoria acerca de la Exposición Universal de Filadelfia en 1876*, Madrid, Perojo, 1878

Decretos, reglamentos y órdenes del Ministerio de Fomento organizando la Comisión general española encargada de entender en todo lo concerniente a la Exposición Universal, que desde el 19 de abril hasta el 19 de octubre de 1876 ha de celebrarse en Filadelfia, y Reglamento de la Comisión Norte-Americana de dicha exposición, Madrid, Imp. Nacional, 1874

Donadío, Conde de, *Carta a D. Manuel Castellano*, 6 de Octubre (s.a.), Col. Manuel Castellano, Ms. Autógr. Y con firma en 1 hoja útil en 4º, Biblioteca nacional de España.

Escobar, A., “Cartas de Filadelfia”, sección en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876)

Exposición internacional de Filadelfia de 1876, Circular e instrucciones de la Comisión General Española para las Comisiones provinciales y los expositores, Madrid, Imprenta Nacional, 1875

Expositions Internationales, Philadelphie, 1876, France, Oeuvres d'art et produits industriels, Paris, Commissariat général, 1876

Expositores de España y sus provincias de Ultramar recompensados en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876, con la relación nominal de los Jueves, informes acordados por el Jurado Internacional y estado demostrativo de las recompensas por grupos y provincias, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y C^a, 1877

Fernández Bremón, J., “Crónica general”, sección semanal en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876)

García Cadena, P., “La Exposición de Bellas Artes”, en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), nº X, 13 de febrero, 15 de marzo.

Gindriez, Charles; Hart, James Morgan, *International Exhibitions, Paris-Philadelphia-Vienna*, New York, A. S. Barnes & Co., 1878

Guide des Visiteurs à l'Exposition du Centenaire et à Philadelphie, du 10 mai au 10 novembre, 1876, autorisé par le Comité des Finances du Centenaire, et approuvé par le Directeur-général. Seul guide vendu dans l'enceinte de l'exposition, Philadelphia, J. B. Lippincott & Cie., 1876

Hamilton, Charles L., *Something for the Children, or Uncle John's Story of His First Visit to the Centennial*, Campbell Press, 1876

International Exhibition, Fairmount Park, Philadelphia, 1876: Acts of Congress, Rules and Regulations, Description of the Buildings, Philadelphia, 1875

Keyser, Charles, *Fairmount Park and the International Exhibition at Philadelphia*, Philadelphia, Claxton, Remsen & Haffelfinger, 1876

Kidder, Charles Holland (ed.), *Burley's United States Centennial Gazeteer and Guide*, Philadelphia, S. W. Burley, 1876

La Ilustración española y americana, año XX (1876)

List of the Awards made by the United States Centennial Commission to the American Exhibitors, International Exhibition, 1876, at Philadelphia. From the Official Lists, Philadelphia, S. T. Souder & Company, Nº 721 Sansom Street, 1876

Looney, R. F., *Old Philadelphia in Early Photographs 1839-1914. 215 Prints from the Collection of the Free Library of Philadelphia*, Nueva York, Dover; The Free Library of Philadelphia, 1976

López Bayo, Manuel, *Memoria sobre la Exposición Universal de Filadelfia redactada por Don Manuel López Bayo, Ingeniero de Caminos y vocal de la Comisión de Ultramar en representación de la provincia de Puerto Rico*, Manuscrito, Biblioteca nacional de España.

Lugo Viña y Martínez, Nicasio, *España y sus posesiones Ultramarinas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en el Certamen Universal de Philadelphia. Memoria Escrita por Don Nicasio Lugo Viña y Martínez, Vocal Jurado, Representante de Cuba en el primer Centenario de la Independencia de los Estados Unidos de América*, Philadelphia, 1876, Manuscrito, Biblioteca nacional de España.

Mc Cabe, James D., *The Illustrated History of the Centennial Exhibition Held in Commemoration of the One Hundredth Anniversary of American Independence, with a Full Description of the Great Buildings and All the Objects of Interest Exhibited in Them, Embracing also a Concise History of the Origin and Success of the Exhibition, and Biographies of the Leading Members of the Centennial Commission, to which is Added a Complete Description of the City of Philadelphia*, Philadelphia, Pa., Chicago, Ill., and St. Louis, Mo., The National Publishing Company, [1876]

Magee's Illustrated Guide of Philadelphia and the Centennial Exhibition, A Guide and Description to all Places of Interest in or about Philadelphia, to the Centennial Grounds and Buildings, and Fairmount Park, Philadelphia, Richard Magee & Son, 1876

Marín Baldo, J., *Proyecto de un monumento á la gloria de Cristóbal Colón y de España por el Descubrimiento del Nuevo Mundo*, Madrid, M. Minuesa, 1876

Martínez de Velasco, E., "Filadelfia", en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº IX, suplemento al 8 de marzo.

Martínez de Velasco, E., "Nuestros grabados", sección semanal en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876)

Memoria-Catálogo de la Colección de Productos Forestales, presentada por la Inspección General de Montes de Filipinas en la Exposición Universal de Filadelfia, Manila, Imprenta de la Revista Mercantil, de J. Lozaga y C^a. 1875

National Centennial Celebration and Exposition, Speech of Hon. William D. Kelley, of Pennsylvania, Delivered in the House of Representatives, January 10, 1871, Washington, F. & J. Rives & Geo. A. Bailey, Reporters and Printers of the Debates of Congress, 1871

Nobile, A., *Vade mecum; o guía para el que visite la Exposición de Filadelfia en el centésimo año de la Independencia americana*, Filadelfia, Imprenta de Collins, 1876. Traducida al castellano por el Dr. V. Espinal, de Venezuela.

Orcutt, K., "H. H. Moore's Almeh and the Politics of the Centennial Exhibition", en *American Art*, vol. 21, nº 1 (spring 2007), pp. 50-73.

Philadelphia and the Centennial, How to See Them. A Complete Pocket Guide for Residents and Strangers during the Centennial Exhibition, New York, Hurd and Houghton, Cambridge, The Riverside Press, 1876

Philadelphia International Exhibition, 1876, French Section, Report on Carriages, Harness, and Carriage Materials by M. Guinet, Member of the International Jury, Knight of the Legion of Honor, etc. Translated from the Original French Report, by L. Bouvier, Private Secretary for Mr. Guinet during the Centennial, New York, Hub Publishing Company, 1877

Mirándola, Pico de la [Ángel Vallejo Miranda, Conde de Casa-Miranda], "Cartas parisienses", en *La Ilustración española y americana*, año XX (1876), nº XIX, 22 de mayo.

Roca y Galés, José, *Un obrero en Fairmount Park*, *Revista crítica industrial de la Exposición de Filadelfia*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Leopoldo Domenech, 1876

Sandhurst, Phillip T. et alt., *The Great Centennial Exhibition Critically Described and Illustrated*, Philadelphia and Chicago, P. W. Ziegler & Co. Publishers, 1876

Simmons, L. A., *The Centennial Visitor's Companion and Guide Book*, St. Louis, Oliver Adams & Co., 1876

Souvenir of the Centennial Exhibition or, Connecticut's Representation at Philadelphia, 1876, Embracing a Condensed History of the Origin and Progress of the Great International Exhibition and a (...) List of Over Forty Thousand Connecticut Visitors, Hartford, Conn., Geo. D. Curtis, 1877

Taylor, C. B., *The Centennial History of the United States of America, Embracing the Whole Period from the Earliest Discoveries to the Present Time, a Period of Nearly 400 Years, Including a Full Account of the Opening Ceremonies of the Grand International Exhibition at Philadelphia*, May, 10, 1876, Boston, Lee and Shepard Publishers, New York, Charles T. Dillingham, 1880

The Centennial City: a Condensed History of Philadelphia, and a Complete Guide to the City and Exhibition of 1876, New York, Chas. A. Coffin, 1876

The Centennial Exhibition and the Pan-Handle (P. C. & STL. RY.) and Pennsylvania Route, Rand, McNally & Co., Printers and Engravers, s. d.

The Herald Guide book and Directory to the Centennial Exposition, with a Graphic Description of the Grounds, Surroundings, and Contents of all the Public and Private Centennial Buildings, to which is added Descriptive Editorial Notices of the more Attractive Exhibits in all the Buildings, Philadelphia, Charles M. Gilmore, 1876

The International Exhibition of 1876, Speech of Hon. R. C. McCormick, of Arizona, in the House of Representatives, May 6, 1874, Washington, Government Printing Office, 1874

The Masterpieces of the International Exhibition, 1876, Philadelphia, Gebbie & Barrie Publishers, s. d., vol. I: The Fine Art of the International Exhibition, by Edward Strahan; vol. II: Industrial Art by Prof. Walter Smith; vol. III: History, Mechanics, Science, by Joseph M. Wilson.

The National Celebration of the Centennial Anniversary of the Independence of the United States by an International Universal Exhibition, to Be Held in Philadelphia in the Year 1876. Report to Congress by the United States Centennial Commission, February, 1873; Accompanied by a Classified Compilation of the Journal of the Proceedings of the Commission and Other Papers, Compiled and Arranged by H. D. J. Pratt, Published for the Information of the People, Washington, Government Printing Office, 1873

The People's Guide to Philadelphia, and the International Exhibition, Philadelphia, People's Guide Publishing Co., s. d.

The Philadelphia Photographer, an Illustrated Monthly Journal, Devoted to Photography. The Official Organ of the National Photographic Association of the United States, edited by Edward L. Wilson, Philadelphia, Benerman & Wilson Publishers, 1876

The Stranger's Illustrated Pocket Guide to Philadelphia Embracing a Description of the Principal Objects of Interest in and around the City, with Directions How to Reach Them, Including the Grounds and Buildings of the Centennial Exhibition, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co, 1876

The World's Fair of 1876. Practical Reasons Why Philadelphia is Incompetent and New York Competent to Make the Exhibition a Grand Success, Washington, M'Gill & Witherow printers and Stereotypers, 1871

Turton, Zouch H., *To the Desert and Back; or Travels in Spain, the Barbary States, Italy, etc., in 1875-6*, London, Samuel Tinsley, 1876

United States Centennial Commission, International Exhibition 1876, Official Catalogue, Completed in one volume, Revised Edition, Philadelphia, Published for the Centennial Catalogue Company by John R. Nagle and Co., Printed at the Riverside Press, Cambridge, Mass., 1876

United States Centennial Commission, International Exhibition 1876, Reports of the President, Secretary and Executive Committee together with the Journal of the Final Session of the Commission, vol. II, Washington, Government Printing Office, 1880

United States International Centennial Exhibition of 1876, Catalogue of the Articles and Objects Exhibited by the United States Navy Department in the United States Government Building, Fairmount Park, Philadelphia, PA., Philadelphia, J. B. Lippincott & Co., 1876

Viera de Miguel, M., "Cristoforo Colombo tra Italia e Spagna: poetiche di appropriazione e identità nelle arti visuali all'esposizione universale di Filadelfia del 1876", en Fontana, G. L.; Pellegrino, A. (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 193-204.

Viera de Miguel, M., "Entre Oriente y Occidente: arquitectura e identidad españolas en la Exposición del Centenario de los Estados Unidos de América", en *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, 29/6/2014, URL: < http://www.studistorici.com/2014/06/29/viera_de-miguel_numero_18/ >

Viera de Miguel, M., "Imagen, símbolo y construcción ideológica: *visualización* de España en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876", en Diéguez Patao, S., *Los lugares del arte: Identidad y representación*, Barcelona, Laertes, 2014, vol. II, pp. 107-147.

Viera de Miguel, M., *Una ventana abierta al mundo: fotografía, escenografía y turismo en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876*, en *Exit –Imagen y cultura–*, 2014, 54, "De vacaciones/ On holidays", pp. 16-20.

Walker, Francis A. (ed.), *United States Centennial Commission, International Exhibition, 1876. Reports and Awards, Group XXVIII*, Philadelphia, J. B. Lippincott & Company, 1878

What Ben Beverly Saw at the Great Exposition, a Souvenir of the Centennial by a Chicago Lawyer, with the National Ode, by Bayard Taylor and the Centennial Oration, by Hon. W. M. Evarts, Chicago, Moses Warren & Co., 1877

Westcott, Thompson, *Centennial Portfolio: A Souvenir of the International Exhibition at Philadelphia, Comprising Lithographic Views of Fifty of Its Principal Buildings, with Letter-Press Description*, Philadelphia, Thomas Hunter, Publisher, 1876

1878

Alesson, Jean, *Les femmes artistes au Salon de 1878 et à l'Exposition universelle*, Paris, Au bureau de la *Gazette des femmes*, Imprimerie Duval, 1878

Amicis, Edmondo de, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Paris, Hachette, 1880; Ídem, "Una mirada a la Exposición", en *Recuerdos de Londres y París*, Páginas de espuma, Madrid, 2008

- Bergerat, Émile, “Dans les nuages”, en Bergerat, Émile (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1878
- Bergerat, Émile (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1878
- Bienvenu, Léon-Charles, dit Touchatout, *Le Trocadéroscope, Revue tintamarresque de l'Exposition Universelle*. Dessins par Alfred Le Petit, Paris, 1878
- Blanc, Charles, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Librairie Renouard, 1878
- Boutelou, Claudio, *Estudio de los pueblos en la Exposición de París de 1878*, Sevilla, Administración de la Biblioteca Científico-Literaria, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, Imp. de R. Baldaraque, 1879.
- Breban, Philbert, *Livret-guide du visiteur a l'Exposition historique du Trocadéro*, Paris, E. Dentu, Éditeur, Librairie de la Société des gens de lettres, 1878
- Catalogue Officiel, liste de récompenses: Exposition Universelle International de 1878, à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1878
- Catalogue officiel publié par le Commissariat général*, Paris, Imprimerie national, 1878, vol I: Groupe I, Œuvres d'art, Classes 1 à 5.
- Claretie, J., *Les artistes français à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Georges Decaux Éditeur, 1879
- Chandler, A., “Heroism in defeat: The Paris Exposition Universelle of 1878”, en *World's Fair Magazine*, VI, n° 4, 1986; <http://www.arthurchandler.com/new-pageparis-1878-exposition/>
- Davillier, J.-C., *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance; avec cinq dessins inédits en fac-simile et deux eaux-fortes originales*, Paris, Auguste Aubry, 1875
- Delorme, R., “L'Armeria Real de Madrid”, en Bergerat, É. (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, vol. II.
- Delorme, R., “Les fils et les tissus”, en *L'Art et l'Industrie de tous les peuples à L'Exposition Universelle de 1878, description illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés*, Paris, Librairie Illustrée, s. d
- Delorme, R., “Les tissus et les vêtements”, en *L'Art et l'Industrie de tous les peuples à L'Exposition Universelle de 1878, description illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés*, Paris, Librairie Illustrée, s. d
- Depasse, H., “L'instruction publique à l'Exposition”, en *L'Art et l'Industrie de tous les peuples à L'Exposition Universelle de 1878, description illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés*, Paris, Librairie Illustrée, s. d.
- Duzéa, Pierre, *L'Exposition universelle de 1878*, Lyon, Imprimerie générale du Rhône, 1878
- Énault, Louis, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, E. Gros Éditeur, 1878
- Escobar, A., “La Exposición Universal de París”, sección en *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878)
- Exposición Universal de París en 1878, España, *Catálogos de las secciones de Ciencias Antropológicas y de Arte Retrospectivo instaladas en el Annejo del Muelle de Billy y en el Palacio del Trocadero*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878
- Exposition Universelle Paris 1878, Catalogue illustré de la section des Beaux-Arts, École anglaise, avec notes par Henry Blackburn*, Paris, Hachette et Cie., London, Chatto and Windus, s. d.

Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, Catalogue officiel, vol. 1, Groupe I, œuvres d'art, classes 1 à 5, 3^e édition, Paris, Imprimerie nationale, 1878

Exposition Universelle, plans complets et authentiques, 1878, Administration, 17 Rue Bleue.

E. U. P de 1878, Catálogo de la Sección Española, publicado por la Comisión General de España, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878

Fernández de los Ríos, Á., *La Exposición Universal de 1878: Guía-itinerario para los que la visiten*, Madrid, English y Gras editores, 1878

Gautier, Hippolyte, Desprez, Adrien, *Les curiosités de l'Exposition de 1878, guide du visiteur*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1878

Gonse, Louis, "Coup d'oeil à vol d'oiseau sur l'Exposition Universelle", en *Gazette des Beaux-arts*, année XX (1878), t. 17, 2^e période, sixième livraison (1 juin).

Gonse, Louis (dir.), *L'art moderne à L'Exposition Universelle de 1878, publication de la Gazette des Beaux-arts*, Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1879

Handbook for Visitors to Paris, Containing a Description of the Most Remarkable Objects, in the City and its Environs, with General Advice and Information for English Travelers in that Metropolis, and on the Way to it, A New Edition Furnished with a Concise and Practical Description of the Exposition Universelle of 1878 and a Coloured plan of it, also Clue Map and Plans of Paris, London, John Murray, Paris, Galignani, Boyveau, Nilsson, Locke, 1878

"Hans Makart", en *The Aldine. The Art Journal of America*, vol. 9, n^o 9 (1879), pp. 282-289.

Havard, H., "Les arts industriels", en *L'Art et l'Industrie de tous les peuples à L'Exposition Universelle de 1878, description Illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés*, Paris, Librairie Illustrée, s. d.

Hibbs-Lissorgues, S., "Imágenes y representaciones de las Exposiciones Universales de París (1878-1889) en las ilustraciones españolas: tradición y modernidad", en Maurice, J.; Zimmermann, M. C. (eds.), *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 135-149.

Jouin, Henry, *Exposition Universelle de 1878, à Paris, Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc. exposés dans les galeries des portraits nationaux au palais du Trocadéro*, Paris, Imprimerie nationale, 1879

Knight, E. H., "Agricultural Implements", en *Reports of the United States Commissioners to the Paris Universal Exposition, 1878*, Washington, Government Printing Office, 1880, vol. 5: Agricultural Implements, Agricultural Products, Live Stock, Horticulture, Pisciculture.

La Ilustración española y americana, año XXII (1878)

Lamarre, C.; Louis-Lande, L., *Les pays étrangers & l'Exposition de 1878: L'Espagne et l'Exposition de 1878*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1878

L'Art et l'Industrie de tous les peuples à L'Exposition Universelle de 1878, description illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés, Paris, Librairie Illustrée, s. d.

Lefort, Paul, "Les écoles étrangères de peinture", en *Gazette des Beaux-arts*, année XX (1878), t. 18, 2^e période, quatrième livraison (1 octobre).

Les merveilles de l'Exposition de 1878, Paris, Librairie Contemporaine, 1878

Lesseps, Ferdinand de, *Conférence de M. Ferdinand de Lesseps sur le canal de Suez au palais de l'Exposition, 6 juillet 1878: exposition universelle de 1878*, Paris, Imprimerie Typographique de A. Pougin, 1878

L'Exposition universelle de 1878 illustrée.

Massarani, Tullo, *L'art à Paris*, vols. I y II, Paris, Librairie Renouard, 1880

Morford, Henry, *Paris, and Half-Europe in '78, The Paris Exposition of 1878, its Side-Shows and Excursions; Including Travel and Adventure in Belgium, Germany, on the Rhine, Across the Swiss Alps, in Italy and the Tyrol*, New York, Geo. W. Carleton & Co. and Morford's Travel Publication Office; London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1879

Reports of the United States Commissioners to the Paris Universal Exposition, 1878, Washington, Government Printing Office, 1880, vol. 5: Agricultural Implements, Agricultural Products, Live Stock, Horticulture, Pisciculture.

Sánchez Gómez, L. A., "Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878", en *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 28 (2006)

Sánchez Gómez, L. A., "Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878", en *Historia Contemporánea*, 32 (2006), pp. 257-283.

Santos, José Emilio de, *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1880, vols. I y II.

Sanz, M. J., "El barón Davillier, viajero y coleccionista", en *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), pp. 223-240.

Silvestre, A., "La poésie à l'Exposition", en Bergerat, Émile (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1878, vol. II.

Simonin, L., "Les sections étrangères", en *L'Art et l'Industrie de tous les peuples à L'Exposition Universelle de 1878, description illustrée des merveilles du Champ-de-Mars et du Trocadéro par les écrivains spéciaux les plus autorisés*, Paris, Librairie Illustrée, s. d.

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 ante los jurados internacionales*. Madrid, Imprenta de Manuel Míñesa de los Ríos, 1879

Velázquez Bosco, Ricardo, Carta a Fidel Fita (1835-1918), en Archivo histórico de la provincia de Castilla de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd9b1>

Woodman, J. J., "Agricultural Products", en *Reports of the United States Commissioners to the Paris Universal Exposition, 1878*, Washington, Government Printing Office, 1880, vol. 5: Agricultural Implements, Agricultural Products, Live Stock, Horticulture, Pisciculture.

1888 y 1889

Amici, L., "Lettre de Barcelone", en *Les matinées espagnoles. Nouvelle revue internationale européenne*, année VI (1888), I semestre.

Blasco, E., "Nuestros pintores en la Exposición", en *Los lunes del Imparcial*, suplemento a *El Imparcial*, año XXIII (1889), 22 de julio

Boulevardier [José Ortega y Munilla], "París", serie de artículos en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889)

- Bravo, L., *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*, París, Paul Dupont, 1890
- Castro y Serrano, J. de, “París en 89- IV. La España flamenca”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XL, 30 de octubre.
- Duran Solà, L., *Breu història del catalanisme: Del segle XIX a la dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009
- El Imparcial*, año XXIII (1889)
- Fernández Bremón, J., “Crónica general”, sección semanal en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888) y año XXXIII (1889)
- Fernanflor [Isidoro Fernández Flórez], “Barcelona. Notas de un viajero”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), suplemento al nº XLIII, 22 de noviembre; nº XLIV, 30 de noviembre.
- Frontaura, C., “Barcelona en 1888”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), números: XL, 30 de octubre, pp. 250 y 251; XLI, 8 de noviembre, pp. 262 y 263; XLIII, 22 de noviembre, pp. 294 y 295; XLIV, 30 de noviembre, pp. 222 y 223; XLV, 8 de diciembre, pp. 338 y 339; XLVI, 15 de diciembre, pp. 354 y 355; XLVII, 22 de diciembre, pp. 366 y 367; XLVIII, 30 de diciembre, pp. 390 y 391.
- Frontaura, C., *Barcelona en 1888 y París en 1889 (Narraciones humorísticas)*, Valencia, Pascual Aguilar, s. d.
- Frontaura, C., “De Barcelona. Al Doctor Thebussem en Medina Sidonia”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XIV, 15 de abril.
- Gouzien, A., “Exposición Universal de París. Bellas Artes (España y América). Artículo primero” en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889), nº XXXI, 22 de agosto
- Grau, R. (dir.), *Exposición Universal de Barcelona. Libro del Centenario 1888-1988*. Barcelona, L'Avenç S.A., 1988
- Grau, R.; López, M., “La Exposición Universal de 1888”, en Grau, R. (dir.), *Exposición Universal de Barcelona. Libro del Centenario 1888-1988*. Barcelona, L'Avenç S.A., 1988
- Guardia M.; García Espuche, A., “Dos exposiciones, una sola ambición” en Sánchez, A. (dir.), *Barcelona 1888-1929, Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Madrid, Alianza Editorial, 1994
- Hamel, M., “Les écoles étrangères (deuxième article)”, en *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, vol. II (octubre 1889)
- Hereu Payet, P. (dir.), *Arquitectura i Ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona -1888-*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1988
- Hibbs-Lissorgues, S., “Imágenes y representaciones de las Exposiciones Universales de París (1878-1889) en las ilustraciones españolas: tradición y modernidad”, en J. MAURICE, M. C. ZIMMERMANN (eds.), *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, París, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 135-149.
- IOB [Seudónimo de Juan Pérez de Guzmán (1841-1928)], “Crónicas de la Exposición de París”, serie de artículos en *La Ilustración española y americana*, año XXXIII (1889)
- La domesticidad de los toros bravos”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7967, 24 de julio.
- Lafenestre, G., “La peinture étrangère á l'Exposition Universelle”, en *Revue des Deux Mondes*, année LIX (1889), vol. XCVI, 1 novembre.

Lafuente, E., “Los pintores españoles en la Exposición de París”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7974, 31 de julio.

La Ilustración española y americana, año XXXII (1888)

La Ilustración española y americana, año XXXIII (1889)

Lebeau, V., “Pronostics pour l’anée 1889”, en *La lanterne japonaise*, année I (1888), nº IX, 22 décembre.

Les matinées espagnoles, Nouvelle revue internationale européenne, année VI (1888), I semestre.

López y Jaena, G., “Biografía de Don Juan Luna y Novicio. Autor del ‘Spoliarium’”, en *Los dos mundos*, año II (1884), nº 66, 28 de octubre.

Lorrain, J., *Mes expositions universelles*, París, Honoré Champion, 2002 [Exposiciones de 1889 y 1900]

Mantz, P., “La peinture française (troisième article)”, en *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{er} période, vol. II (octubre 1889)

Martínez de Velasco, E., “Nuestros grabados”, sección semanal en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888)

Martori, J., *La projecció d’Àngel Guimerà a Madrid*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995

Mélida, J. R., “Las artes retrospectivas en la Exposición Universal de Barcelona. I.”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLIII, 22 de noviembre.

Mélida, J. R., “Las artes retrospectivas en la Exposición Universal de Barcelona. II. Tapices”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLV, 8 de diciembre.

Messina, M. G., “Paul Gauguin, all’Exposition Universelle de 1889: I disegni dell’Album Walter”, en *Storia dell’Arte*, 74 (1992)

Mirándola, Pico de la [Ángel Vallejo Miranda, Conde de Casa-Miranda], “Crónica parisiense”, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº XLV, 8 de diciembre.

Ortega y Munilla, J., “La Exposición de París”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7901, 19 de mayo.

Ortega y Munilla, J., “La Exposición Universal. La inauguración. París 6 de mayo de 1889”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7892, 10 de mayo.

Ortega y Munilla, J., “La Exposición Universal. La torre Eiffel. Primera ascensión”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7916, 3 de junio.

Ortega y Munilla, J., “Madrid”, en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), 11 de noviembre.

Ory, P., *L’Expo Universelle*, Bruxelles, Complèxe, 1989

Palacio, E. de, “La conquista de París”, en *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7947, 4 de julio.

Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), Madrid, La España editorial, s. d., p. 215

Pardo Bazán, E., *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), en *Obras Completas*, vol. XIX, Madrid, Idamor Moreno, n. d.

Pardo Bazán, E., *Viajes por Europa*, Madrid, Bercimuel, 2004

- Paul Gauguin vers la modernité, The Cleveland Museum of Art, Van Gogh Museum, Ámsterdam, 2009-2010
- Péladan, J., "Lettre à l'Archevêque de Paris", en *La décadence esthétique. Le salon de Joséphin Péladan*, París, E. Dentu, 1890
- Pellicer, J. L., *Notas y dibujos. Estudio de la Exposición de París*, Barcelona, Biblioteca de *La Vanguardia*, 1891
- Pinyol i Torrents, R., *Els dos jocs florals de Barcelona de 1888*, en Domingo, J. M. (ed.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura, Institut d'Estudis Catalans, 2012, pp. 327-352.
- Pougin, A., *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*, París, Fischbacher, 1890
- Prat de Nantouillet, Marqués de, "Francia en 1887", en *La Ilustración española y americana*, año XXXII (1888), nº II, 15 de enero.
- Recuerdo de la Exposición Universal de Barcelona, 1888*, Barcelona, Papelería catalana de Pedro Juan Bonet, 1888
- Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1889
- Ribera y Aguilar, Celestino, *El patriotismo en Cataluña, sermón pronunciado el 29 de Mayo de 1888 en la solemne fiesta celebrada con motivo de la peregrinación de S. M. la Reina Regente D^a. María Cristina de Habsburgo-Lorena al Santuario de Nuestra Señora de Montserrat, Patrona del principado*, Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1888
- Rius, N. F., *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona; Universitat de Girona. Servei de Publicacions; Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida; Universitat Politècnica de Catalunya; Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013
- Rousseau, H., *Visite de l'Exposition de 1889. Vaudeville en 3 actes et 10 tableaux*, Ginebra, P. Cailler, 1947
- Sardà, J., "El derribo del Hotel Internacional", en *La Vanguardia*, 5 de abril de 1889.
- Talmeyr, M., "La Exposición de Economía Social en la Explanada", en *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1889
- Thiberte, B., "Causerie", en *Le petit journal. Supplément littéraire*, nº 269, 2 de agosto de 1889.
- Timoner Ruiz, M., *La Lid Universal: España en Francia, proyecto para exhibir en la Exposición universal convocada en París para 1889*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1886
- Urrecha, F., "Toros, cañas, manzanilla y -cante-", en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889), nº 7979, 5 de agosto.
- Viera de Miguel, M., "El imaginario visual español en la Exposición Universal de París de 1889: España de moda", en *Anales de Historia del Arte*, 2011, vol. extra, pp. 537-550.
- Viera de Miguel, M., "Estereotipos nacionales e imágenes de poder en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: 'honra y orgullo de la patria española'", en *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, *Investigaciones en historia del arte* (2013), pp. 19-35.

Wanderer [Manuel Alhama Montes (1857-1910)], "Alrededor del mundo", en *Los lunes de El Imparcial*, suplemento de *El Imparcial*, año XXIII (1889)

Yxart, J., *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería española de López, 1889

1893

Abad Castillo, O. *El IV centenario del descubrimiento de América a través de la prensa sevillana*, Universidad de Sevilla, 1989

After Four Centuries the Discovery of America to Be Commemorated by an International Exposition at Chicago, Ill., USA, 1893, the World's Fair, Chicago, Department of Publicity and Promotion, World's Columbian Exposition, 1891

Arnold, C. D., *The World's Columbian Exposition, Portfolio of Views Issued by the Department of Photography*, Chicago and St. Louis, National Chemigraph Company, 1893

Arnold, C. D.; Higinbotham, H. D., *Official Views of the World's Columbian Exposition Issued by the Department of Photography*, press Chicago Photo-Gravure Co., 1893

Art Souvenir, World's Columbian Exposition and Views of Chicago, Series n° 1, Chicago, Photo-Mezzo Art Company, 1892

Bancroft, Hubert Howe, *The Book of the Fair*, Chicago, The Bancroft Company, 1893

Bernabeu Albert, S. "Los marinos y la marina en el IV Centenario del descubrimiento de América", en *La España marítima del siglo XIX (II): Jornadas de Historia Marítima*, Madrid, Instituto de Historia y Cultura Naval, 1989, pp. 63-73.

Besant, W., "A first impression", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, n° 5 (September 1893), "A World's Fair Number".

Böttcher, Karl, *Chicago! Weltausstellungs Briefe*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1893

Boyesen, H. H., "A New World Fable", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XVI, n° 2 (December 1893), "A World's Fair Number".

Brother Aurelian FSC, *Final Report, Catholic Educational Exhibit, World's Columbia Exposition*, Chicago, 1893

Bunner, H. C., "The Making of the White City", en *Scribner's Magazine*, vol. XII, October, 1892, n° 4.

Butterworth, Hezekiah, *Zigzag Journeys in the White City with Visits to the Neighboring Metropolis*, Boston, Estes and Lauriat, [1894]

Chatfield-Taylor, H. C., "A Nation of Discoverers", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XVI (December 1893)

Chatfield-Taylor, H. C., "Chicago's Entertainment of Distinguished Visitors", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, n° 5 (September 1893), "A World's Fair Number"

Chicago the Magnificent, the Empire City of the West, a Souvenir of the World's Fair, its Phenomenal Rise, its Present Marvelous Status, its Future Greatness, New York and Montreal, John P. Williams, s. d.

Chicago Times Portfolio of the Midway Types, Part One, Chicago, The American Eng. Co. Publishers and Printers, 1893

Coates, B. A., "The Pan-American Lobbyist: William Eleroy Curtis and U.S. Empire, 1884-1899", en *Diplomatic History*, vol. 38, n° I, pp. 22-48.

- Columbus and Columbia*, Temple, Texas, W. A. COLE, 1892
- Collier, P., “The Foreign Buildings”, en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, n° 5 (September 1893), “A World’s Fair Number”
- Concas y Palau, V. M., *La Nao Histórica Santa María en la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América*, Madrid, Imprenta alemana, 1914
- Condensed Catalogue of Interesting Exhibits with Their Locations in the World’s Columbian Exposition, also Complete Plans and Diagrams of the Exhibit Buildings*, Chicago, W. B. Conkey Company, 1893
- Curtis, William Eleroy, *Christopher Columbus. His Portraits and Monuments. A Descriptive Catalogue*, Chicago, The William H. Lowdermilk Co., 1893
- Curtis, William Eleroy, *Souvenir of La Rabida, World’s Columbian Exposition: The Relics of Columbus, An Illustrated Description of the Historical Collection in the Monastery of La Rabida*, Washington, The William H. Lowdermilk Company, [1893]
- Defforges, G., “Cartographie”, en Camille Krantz (dir.), *Rapports sur l’Exposition Internationale de Chicago en 1893: Comité 34, Imprimerie et Librairie –Cartographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1894
- Délégation des syndicats ouvriers de Paris à l’Exposition Universelle de Chicago 1893: Rapport d’ensemble*, Paris, E. Eybord, 1894
- Dibble Publishing Company’s World’s Columbian Exposition Pocket Record Book, Illustrated with Cuts and Maps of Principal Buildings, etc., and Containing Valuable Information*, Chicago, Dibble Publishing Company, 1893
- Dredge, James, *The World’s Columbian Exposition and the City of Chicago Viewed from an English Standpoint, A Stereopticon Lecture Recently Delivered before the London Polytechnic Institute*, Chicago, H. V. Holmes, 1892
- Énault, Louis, *Paris-Salon 1884, par les procédés phototypiques de E. Bernard & Cie, 1^{er} Volume contenant 40 phototypies et Vignettes artistiques*, Paris, E. Bernard et Cie, 1884
- J. Flinn, John, *Chicago, the Marvelous City of the West: a History, an Encyclopedia, and a Guide*, Second Edition Illustrated, Chicago, National Book and Picture Co., 1893.
- Flinn, John J., *Official Guide to the World’s Columbian Exposition in the City of Chicago, State of Illinois, May 1 to October 26, 1893*, Chicago, The Columbian Guide Company, [1893]
- Flinn, John J., *The Mysterious Disappearance of Helen St. Vincent, a Story of the Vanished City*, Chicago, Geo. K. Hazlitt & Co., 1895
- Flinn, John J., *The Standard Guide to Chicago Illustrated, World’s Fair Edition 1893*, Chicago The Standard Guide Co., s. d.
- From Peristyle to Plaisance or The White City Picturesque, Painted in Water Colors by C. Graham, Together with a Brief Illustrated History of the World’s Columbian Exposition*, vol. I, Chicago, 1893
- Gilbert, James, *Perfect Cities: Chicago’s Utopias of 1893*, The University of Chicago Press, 1891
- Glimpses of the World’s fair: A selection of gems of the White City seen through a camera*, Chicago, Laird & Lee, 1893
- Guide Général de la Ville de Chicago et de l’Exposition Colombienne de 1893*, Montréal, La Société des Publications Françaises, 1893

Hanson, J. W. (ed.), *The World's Congress of Religions, the Addresses and Papers Delivered before the Parliament and an Abstract of the Congresses Held in the Art Institute, Chicago, Illinois, USA, August 25 to October 15, 1893, Under the Auspices of the World's Columbian Exposition*, Stockton, Occidental Publishing Co., 1894

Hawthorne, Hildegarde, *The Fairest of the Fair*, Philadelphia, Henry Altemus, 1894

Higinbotham, H. N., *Report of the President to the Board of Directors of the World's Columbian Exposition, Chicago 1892-1893*, Chicago, Rand, McNally & Co., 1898

Hill, Martha S. (ed.), *Fame's Tribute to Children, Being a Collection of Autograph Sentiments Contributed by Famous Men and Women for this Volume, Done in Fac-Simile and Published for the Benefit of the Children's Home, of the World's Columbian Exposition*, Chicago, A. C. McClurg and Co., 1892

Hill, Thomas E., *Hill's Souvenir Guide to Chicago and the World's Fair*, Chicago, Laird & Lee, 1892

How to See the World's Fair with Little Money, Giving a Brief Description of Some of the Most Interesting Things to Be Seen at the World's Columbian Exposition in Chicago, and How to See Them with the Least Possible Expense, Chicago, M. Parker, 1893

How to visit the World's Fair at Chicago, May to October, 1893, Grand Trunk Railway, Seminary of Quebec Library

Howe Elliot, Maud (ed.), *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, Paris and New York, Goupil & Co., Boussod, Valadon & Co., Successeurs, 1893

Ingalls, J. J., "Lessons of the Fair", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XVI (December 1893), pp. 146-147.

Jenks, Tudor, *The Century World's Fair Book for Boys and Girls, Being the Adventures of Harry and Philip with their Tutor, Mr. Douglass at the World's Columbian Exposition, with Off-Hand Sketches by Harry and Snap-Shots by Phillip and Illustrations by Better-known Artists and Reproductions of Many Photographs*, New York, The Century Co, [1893]

Jessup, H. H., "The Religious Mission of the English Speaking Nations", en Hanson, J. W. (ed.), *The World's Congress of Religions, the Addresses and Papers Delivered before the Parliament and an Abstract of the Congresses Held in the Art Institute, Chicago, Illinois, USA, August 25 to October 15, 1893, Under the Auspices of the World's Columbian Exposition*, Stockton, Occidental Publishing Co., 1894

Krantz, C. (dir.), *Rapports sur l'Exposition Internationale de Chicago en 1893: Comité 34, Imprimerie et Librairie –Cartographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1894

Kunz, G. F., "Notes on Industrial Art in the Manufactures Building", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, n° 5 (September 1893), "A World's Fair Number".

Kurtz, Charles M. (ed.), *Official Illustrations (Three Hundred and Thirty-Six Engravings) from the Art Gallery of the World's Columbia Exposition*, Philadelphia, George Barrie, s. d.

La Nao Santa María. Memoria de la Comisión arqueológica ejecutiva, 1892. Dibujos de R. Monleón, s. l., s. n., 1892.

Le Soudier, H., "Imprimerie et Librairie", en Camille Krantz (dir.), *Rapports sur l'Exposition Internationale de Chicago en 1893: Comité 34, Imprimerie et Librairie –Cartographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1894

Loan Collection, Foreign Masterpieces Owed in the United States, World's Columbian Exposition 1893, s. d.

Martin's World's Fair Album-Atlas and Family Souvenir, Chicago, National Book & Picture Co., 1893

Martínez de Velasco, E., "Nuestros grabados", en *La Ilustración española y americana*, año XXXVI (1892), n° XL, 30 de octubre

Martínez Moreno, Juan M., "La Exposición mundial Colombina de Chicago, 1893", en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Minervae Baeticae*, vol XVI, 1988, pp. 153-168.

Memorial Volume: Dedicatory and Opening Ceremonies of the World's Columbian Exposition, Historical and Descriptive as Authorized by Board of Control, Edited under the Direction of the Joint Committee on Ceremonies of the World's Columbian Commission and the World's Columbian Exposition, with Illustrations, Chicago, Stone, Kastler & Painter, 1893

Millet, F. D., "The Decoration of the Exposition", en *Some Artists at the Fair*, New York, Charles Scribner's Sons, 1893, pp. 1-42.

Mitchell, J. A., "Types and People at the Fair", en *Some Artists at the Fair*, New York, Charles Scribner's Sons, 1893, pp. 43-58.

Murphy, Richard J., *Authentic Visitors' Guide to the World's Columbian Exposition and Chicago*, Chicago, New York, The Union News Company, s. d.

Neville, Edith, *Alice Ashland, a Romance of the World's Fair*, New York, Peter Fenelon, Collier, 1893

Northrop, H. D., *The World's Fair as seen in One Hundred Days, containing a Complete History of the World's Columbia Exposition; Captivating Descriptions of the Magnificent Buildings and Marvelous Exhibits such as Works of Art, Textile Fabrics, Machinery, Natural Products, the Latest Inventions, Discoveries, etc., etc., including a Full Description of Chicago, its Wonderful Buildings, Parks, etc.*, Philadelphia, Ariel Book Company, s. d.

Official Manual of the World's Columbian Commission Containing the Minutes and Other Official Data of the Commission from the Date of its Organization, June 26, 1890, to the Close of its Third Session, November 26, 1890, Including Information in Reference to the Chicago Directory of the World's Columbian Exposition, etc., Chicago, Rand, McNally & Company, 1890

Official Report of the Fifth Universal Peace Congress Held at Chicago, United States of America, August 14 to 20, 1893, Under the Auspices of the World's Congress Auxiliary of the World's Columbian Exposition, Boston, The American Peace Society, s. d.

Official Souvenir Programme of the Dedicatory Ceremonies of the World's Columbian Exposition, Chicago, Oct. 20th, 21th & 22th, 1892. Library of Congress.

Papers of the Jewish Women's Congress held at Chicago, September 4, 5, 6 and 7, 1893, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1894

Photographs of the World's Fair: an elaborate Collection of Photographs of the Buildings, Grounds and Exhibits of the World's Columbian Exposition with a special Description of the famous Midway Plaisance, Chicago, The Werner Company, 1894

Pichardo, Manuel Serafín, *La Ciudad blanca: crónicas de la Exposición Colombina de Chicago*, Habana, La Propaganda Literaria, 1894

Picturesque Chicago and Guide to the World's Fair Profusely Illustrated, Lennox Publishing Company, 1893

Pierce, James Wilson, *Photographic History of the World's Fair and Sketch of the City of Chicago, also a Guide to the World's Fair and Chicago, with Information Furnished by the Department of Publicity and Promotion of the World's Fair, Profusely Illustrated, Authentic Edition*, Lennox Publishing Company, 1893

Plans and Diagrams of all Exhibit Buildings in the World's Columbian Exposition compiled from the Official Catalogues showing the Location of Exhibits, Chicago, W. B. Conkey Company, 1893

Ponce de León, N. *The Columbus Gallery. The "Discoverer of the New World" as Represented in Portraits, Monuments, Statues, Medals and Paintings. Historical Description (Illustrated)*, New York, N. Ponce de León, 1893

Proceedings of the International Electrical Congress Held in the City of Chicago, August 21st to 25th, 1893, New York, American Institute of Electrical Engineer, 1894

Puig y Valls, Rafael, *Viaje a América*, Barcelona, Tipolit. de Luis Tasso, 1894-1895

Ralph, Julian, *Harper's Chicago and the World's Fair, the Chapter on the Exposition Being Collated from Official Sources and Approved by the Department of Publicity and Promotion of the World's Columbia Exposition*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1893

Rand, McNally & Co.'s Portfolio, Chicago, 1892

Rand, McNally & Co.'s A Week at the Fair, Illustrating the Exhibits and Wonders of the World's Columbian Exposition, with Special Descriptive Articles... also Maps, Plans, and Illustrations, Chicago, Rand, McNally & Co., 1893

Report of the Illinois Board of World's Fair Commissioners at the World's Columbian Exposition, May 1-October 30, 1893, Springfield, H. W. Rokker, 1895

Russell Webb, M. A., "The Influence of Social Condition", en Hanson, J. W. (ed.), *The World's Congress of Religions, the Addresses and Papers delivered before the Parliament and an Abstract of the Congresses held in the Art Institute, Chicago, Illinois, USA, August 25 to October 15, 1893, Under the Auspices of the World's Columbian Exposition*, Stockton, Occidental Publishing Co., 1894

Shepp, James W.; Shepp, Daniel B., *Shepp's World's Fair Photographed, Being a Collection of Original Copyrighted Photographs Authorized and Permitted by The Management of the World's Columbian Exposition, Consisting of Photographs of the Original Buildings; The State Buildings; the Buildings of Foreign Nations; The Court of Honor; Exhibits; The War-Ship Illinois; The Lagoon; Temples; Pavilions; Gardens; Fountains; Statues; The Midway Plaisance and its Scenes, All Described in Crisp and Beautiful Language*, Chicago and Philadelphia, Globe Bible Publishing Co., s. d.

Sherburne Hardy, A., "Last Impressions", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XVI, nº 2 (december 1893), "A World's Fair Number", p. 198.

Smith, Frank H. (ed.), *...Art History, Midway Plaisance and... World's Columbian Exposition, Fully Illustrated*, Chicago, The Foster Press, 1893

Some Artists at the Fair, New York, Charles Scribner's Sons, 1893

Souvenir of the Dedicatory Ceremonies of the Indiana State Building, at Jackson Park, Chicago, Illinois, June 15, A. D. 1893

Souvenir of the World's Columbian Exposition in Photo-gravure, New York and Chicago, A. Wittemann, 1893

Sprows Cummings, K., *New Women of the Old Faith: Gender and American Catholicism in the Progressive Era*, University of North Carolina Press, 2009

Sund, Judy, "Columbus and Columbia in Chicago: Man of genius meets generic woman", *Art Bulletin*, 75:3 (1993: Sept) pp. 443-466.

The Artistic Guide to Chicago and the World's Columbian Exposition, Illustrated, Chicago, R. S. Peale Company, 1892

The Biographical Dictionary and Portrait Gallery of Representative Men of Chicago, Milwaukee and the World's Columbian Exposition with Illustrations on Steel, Chicago and New York, American Biographical Publishing Company, 1892

The Columbian Exposition Album, Containing Views of the Grounds, Main and State Buildings, Statuary, Architectural Details, Interiors, Midway Plaisance Scenes, and other Interesting Objects which had place at the World's Columbian Exposition, Chicago 1893, Chicago and New York, Rand, McNally & Company, [1893]

The Columbian Souvenir Album, A Memento of the World's Fair, Boston, The Art Souvenir Company, [1893]

The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine, vol. XV, n° 5, September 1893; vol. XVI, n° 2, December 1893, "A World's Fair Number"

The Dream of Chicago Cregier's Clean City or, a Full Account of the World's Fair at Chicago, USA, Chicago, 1889

The Illinois Building and Exhibits Therein at the World's Columbian Exposition, 1893, Chicago, John Morris Company, [1893]

Todd, Frederick Dundas, *World's Fair through a camera: snap shots by an artist*, St. Louis, Woodward & Tiernan, 1893

Truman, Benjamin Cummings, *History of the World's fair, being a complete description of the World's Columbian exposition from its inception*, Chicago, Philadelphia, Mammoth publishing company, c. 1893

Van Meter, H. H., *The Vanishing Fair, Illustrated and Embellished by William and Charles Ottman*, Chicago, The Literary Art Co., 1894

Vynne, H. R., *Chicago by Day and Night: the Pleasure Seekers' Guide to the Paris of America*, Chicago, Thompson and Zimmerman, 1892

W. J. H., *Street in Cairo, World's Columbian Exposition*, Chicago, The Winters Art Litho. Co., s. d.

Wake, C. Staniland (ed.), on behalf of the Publication Committee, *Memoirs of the International Congress of Anthropology*, Chicago, The Schulte Publishing Company, 1894

Walker, J. B., "Introductory: The World's College of Democracy", en *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, n° 5 (September 1893), "A World's Fair Number"

Walton, William, *Art and Architecture*, Philadelphia, G. Barrie, 1893

Waterman's Illustrated Album of the World's Columbian Exposition, Chicago, Ill. 1893, Chicago, C. E. Waterman, s. d.

White, Trumbull; Igleheart, WM.; *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893, A Complete History of the Enterprise; a Full Description of the Buildings and Exhibits in All Departments ; and a Short Account of Previous Expositions (...)*, Philadelphia, Chicago, International Publishing Co., s. d.

Woolger, Alice C., *Exposition Study Classes*, 1892, Library of Congress

World's Columbian Exposition 1893, Official Catalogue, W. B. Conkey Company, 1893

Yandell, Enid; Loughborough, Jean; Hayes, Laura; *Three Girls in a Flat*, Chicago, Knight, Leonard & Co., 1892

1900

Album français. Souvenir de l'Exposition 1900, 51 vues phot. en dépliant, des collections du prince Roland Bonaparte (1858-1924), BNF.

Babin, G., *Après Faillite. Souvenirs de l'Exposition de 1900*, Paris, Dujarric et C^{ie}, 1902

Barón Borrás, E., “Luces y sombras del arte español en la la Exposición Universal de París de 1900”, en Socias, I.; Gkozgkou, D. (eds.), *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, Milán, Hugony, 2014

Bénédite, L., *Rapports du Jury international. Introduction générale. Deuxième partie. Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1904

Bénédite, L., “Sculpture. Les écoles étrangères”, en Comte, J. (dir.), *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1900

Calmettes, F., “Tapisseries”, en Comte, J. (dir.), *L'art à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1900

Comte, J. (dir.), *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1900

Dancourt, J., “L'Andalousie au temps des maures”, en *Le livre d'or de l'Exposition de 1900*, Paris, E. Cornély, 1900

Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900, Paris, Ludovic Baschet, Lemercier, pp. 186-193.

Exposition universelle de 1900. Pavillon Royal d'Espagne. Ferdd. Guerrero. BNF.

Fourcaud, L. de, “Le bois”, en Comte, J. (dir.), *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1900

Gaillard, H., “A travers le cerveau du monde”, en *L'Exposition en famille. Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, Paris, s. n., 1900

Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900, Paris, Mericant, 1900

Hermann, T., “L'Exposition Universelle, un reflet de la philosophie Saint-Simonienne”, en Mabire, J.-C. (dir.), *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris, L'Harmattan, 2000

Hermann, T.; Mabire, J.-C., “La croyance en la science”, en Mabire, J.-C. (dir.), *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 138-139.

“La espada del General Polavieja”, en *La lectura dominical. Órgano del apostolado de la prensa*, año V (1898), n° 249, 9 de octubre.

Lafenestre, G., “Les écoles étrangères”, en Comte, J. (dir.), *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1900

Le livre d'or de l'Exposition de 1900, Paris, E. Cornély, 1900

Le Panorama. Exposition universelle 1900, publié sous la direction de René Baschet, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet, Paris, Ludovic Baschet, [1900].

- Lorrain, J., *Mes expositions universelles*, Paris, Honoré Champion, 2002 [Exposiciones de 1889 y 1900]
- Lorrain, J., *Poussières de Paris*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1902
- L'Exposition en famille. Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, Paris, s. n., 1900
- Mabire, J.-C., “L'exposition ou la gloire de la République”, en Ídem, *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Mabire, J.-C. (dir.), *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Pardo Bazán, E., *Cuarenta días en la Exposición*, en *Obras completas*, t. 21, Madrid, Prieto y Cia, s. d.
- Paris exposition 1900: guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, Paris, Hachette, 1900
- Peyrat, J., “L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme”, en Mabire, J.-C. (dir.), *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Picard, A., *Rapport général administratif et technique*, Paris, Imprimerie nationale, 1903, vol. V
- Recueil. Exposition universelle de 1900* [album de 89 fotogr. pos. sur papier gélatino-argentique; 16 x 21 cm (vol.). Collectionneur: Georges Sirot (1898-1977)], BNF.
- Richer, M.-L., *Exposition universelle Paris 1900* [album de 204 de fotogr. pos. sur papier au gélatinobromure d'argent; 33 x 45 cm (vol.). Collectionneur: Albert Gilles (1873-1959)], BNF.
- Robida, A., *Le vieux Paris. Études et dessins originaux*, Paris, Lemerancier, 1901
- Vermont, J., “Les Restaurants”, en *Le livre d'or de l'Exposition de 1900*, Paris, E. Cornély, 1900
- Voyages et loisirs d'une famille parisienne: 1900-1901, Exposition universelle, environs de Paris, Lyon, Savoie* [album de 90 fotogr. pos. sur papier aristotype d'après des négatifs au gélatinobromure d'argent; 26 cm (vol.), 8 x 8 cm (épr.). Collectionneur: Georges Sirot (1898-1977)]. BNF.
- Walton, W.; Saglio, A.; Champier, V., *Chefs f'oeuvre of the Exposition Universelle*, Filadelfia, George Barrie & Son, vol. VI (1901): Italy, Spain, Portugal, Central and South America; vol. IX (1902): The Decorative Arts by V. Champier; vol. X (1902): Architecture.

b) Bibliografía general

- Abbattista, G., “Trophying human ‘otherness’. From Christopher Columbus to contemporary ethnoecology (fifteenth-twenty first centuries)”, en Ídem (ed.), *Encountering Otherness. Diversities and Transcultural Experiences in Early Modern European Culture*, Trieste, Edizioni Università di Trieste (EUT), 2011, pp. 19-41.
- Abbattista, G. (ed.), *Moving bodies, Displaying nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions. Nineteenth to Twenty-first Century*, Trieste, Edizioni Università di Trieste (EUT), 2014
- Aimone, L.; Olmo, C., *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Umberto Allemandi & C, 1990
- Baldazzi, C., “The Arabs in the Mirror: Stories and Travel Diaries Relating to the Universal Expositions in Paris (1867, 1889, 1900)”, en Abbattista, G. (ed.), *Moving bodies, Displaying nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions. Nineteenth to Twenty-first Century*, Trieste, Edizioni Università di Trieste (EUT), 2014

Bancel, N.; Sirost, O., “Le corps de l’autre: une nouvelle économie de regard”, en Bancel, N.; Blanchard, P.; Boëtsch, G.; Deroo, E.; Lemaire, S., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, París, La Découverte, 2004

Bancel, N.; Blanchard, P.; Boëtsch, G.; Deroo, E.; Lemaire, S., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, París, La Découverte, 2004

Barzaghi, I. M. P., “Milano 1881-1906: Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare”, en Fontana, G. L.; Pellegrino, A. (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 249-263.

Bueno Fidel, M. J., *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987

Burris, J. P., *Exhibiting Religion, Colonialism and Spectacle at International Expositions 1851-1893*, Charlottesville y London, University Press of Virginia, 2001

Calatrava, J., “Paradigma islámico e Historia de la arquitectura española: de las Exposiciones universales al Manifiesto de la Alhambra”, en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La Arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares (Pamplona 8-9 de mayo de 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra), Pamplona, T6) Ediciones, 2014, pp. 27-36.

Canogar, D., *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, Imaginario, Julio Ollero Editor, 1992

Canogar, D., *Pabellones españoles en las exposiciones universales. Spanische Pavillons in den Weltausstellungen*, Madrid, Sociedad estatal Hannover 2000, El Viso, 2000

Carli, Maddalena, “L’Italia all’Exposition Coloniale Internationale del 1931”, en Fontana, G. L.; Pellegrino, A. (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 219-227.

Çelik, Z.; Kinney, L., “Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles”, en *Assemblage*, 13 (December 1990)

Cizeron, D., *Représentations du Brésil lors des Expositions Universelles*, París, L’Harmattan, 2009

Clifford, J., “Historias de lo tribal y lo moderno”, en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995

Coe, J., *Expo 58*, Barcelona, Anagrama, 2015

Delgado, L.; Lozano, D.; Chiarelli, C., “Les zoos humains en Espagne et en Italie: entre spectacle et entreprise missionnaire”, en Bancel, N.; Blanchard, P.; Boëtsch, G.; Deroo, E.; Lemaire, S., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, París, La Découverte, 2004

Demeulenaere-Douyère, C., “Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public: la révélation du Mexique ancien dans les expositions universelles (1867-1889)”, en Demeulenaere-Douyère, C.; Hilaire-Pérez, L. (dirs.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014, pp. 115-128.

Demeulenaere-Douyère, C. (ed.), *Exotiques Expositions... Les Expositions Universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*, París, Somogy Éditions d'Art, Archives Nationales, 2010

Demeulenaere-Douyère, C., “L’Égypte, la modernité et les expositions universelles”, en *Bulletin de la Sabix*, 54 (2014), pp. 37-41, <http://sabix.revues.org/1108>

Demeulenaere-Douyère, C., “Le Mexique s’expose à Paris: Xochicalco, Léon Méhédin et l’exposition universelle de 1867”, en *HISTOIRE(S) de l’Amérique latine*, vol. 3 (2009), art. n° 3, 12 p., <http://www.hisal.org/revue/article/Demeulenaere-Douyere2009-1>

Demeulenaere-Douyère, C.; Hilaire-Pérez, L. (dirs.), *Les expositions eniverselles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014

Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria, 29/6/2014, URL: < http://www.studistorici.com/2014/06/29/viera_de-miguel_numero_18/ >

Díez, J. L. (dir.), *La Pintura de Historia del Siglo XIX en España*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1993

Eco, U., “A theory of expositions”, en Ídem, *Travels in hyperreality*, San Diego, Nueva York, Londres, Harcourt Brace & Company, 1986, pp. 291-307.

Fontana, G. L.; Pellegrino, A. (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015

Geary, C. M.; Webb, V-L. (eds.), *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 1998

Greenhalgh, P., *Ephemeral Vistas: the “Expositions Universelles”, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988

Hilaire-Pérez, L., “‘Techno-esthétique’ de l’économie Smithienne, valeur et fonctionnalité des objets dans l’Angleterre des Lumières”, en *Revue de Synthèse*, 133 (2012)

Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La Arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975), actas preliminares (Pamplona 8-9 de mayo de 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra), Pamplona, T6 Ediciones, 2014

Lasheras, Ana Belén, “¿‘De majo y con trabuco naranjero’ o de levita y chistera? Comisiones y comités españoles en las exposiciones universales francesas del siglo XIX”, en VV. AA., *¿Verdades cansadas?: imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 281-302.

Lasheras, Ana Belén, “Emigrados en el París de las exposiciones universales del siglo XIX: la visión de España fuera de España”, en A. BARRIO, J. de HOYOS, R. SAAVEDRA (coords.), *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Publican, 2011

Lasheras, Ana Belén, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900* (tesis doctoral), <http://www.tesisenred.net/handle/10803/10660>

Leprun, S., “De l’amulette au monument. La scénographie dans les expositions: une histoire de proportions”, en Demeulenaere-Douyère, C. (ed.), *Exotiques Expositions... Les Expositions Universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*, Paris, Somogy Éditions d’Art, Archives Nationales, 2010, pp. 48-63.

Leprun, S., *Le Théâtre des colonies: Scenographie, acteurs et discours de l’imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris, L’Harmattan, 1986

MacLeod, C., *Heroes of Invention. Technology, Liberalism and British Identity, 1750-1914*, Cambridge University Press, 2007

- Mason, P., “Une troupe d’Onas exhibée au musée du Nord: reconstruction d’un dossier perdu de la police des étrangers de Bruxelles”, en Bancel, N.; Blanchard, P.; Boëtsch, G.; Deroo, E.; Lemaire, S., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, París, La Découverte, 2004
- Maxwell, A., *Colonial Photography and Exhibitions, Representations of the “Native” and the Making of European Identities*, London & New York, Leicester University Press, 1999
- Morettin, E., “Universal Exhibitions and the cinema: history and culture”, en *Revista Brasileira de História. São Paulo*, vol. 31, nº 61, 2011, pp. 231-249.
- Muñoz Torreblanca, M., “Colecciones de arte primitivo en museos”, en *ASRI-Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 1 (2012)
- Muñoz Torreblanca, M., *La recepción de “lo primitivo” en las exposiciones celebradas en España hasta 1929* (tesis doctoral), <http://www.tdx.cat/handle/10803/7450>
- Ory, P., *L’Expo Universelle*, Bruselas, Complexe, 1989
- Ory, P. “Paris, capitale des expositions universelles”, en *Paris et ses expositions universelles: architectures 1855-1937*, París, Éditions du Patrimoine /Centre des monuments nationaux, 2008
- Ossorio y Bernard, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ramón Moreno, 1868, vol. I y vol. II (1869)
- Paris et ses expositions universelles: architectures 1855-1937*, París, Éditions du Patrimoine /Centre des monuments nationaux, 2008
- Pellegrino, A., “Entre clasicismo e industria: imágenes del país del arte en las Exposiciones Universales del siglo XIX”, en Diéguez Patao, S., *Los lugares del arte: Identidad y representación*, Barcelona, Laertes, 2014, vol. II, pp. 149-173.
- Plum, W., *Exposiciones mundiales en el siglo XIX: espectáculos del cambio socio-cultural*, Bonn-Bad Godesberg, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1977
- Pozo Andrés, María del Mar del, “The Bull and the Book: Images of Spain and Spanish Education in the World Fairs of the Nineteenth Century, 1851-1900”, en M. LAWN (ed.), *Modelling the Future: Exhibitions and the Materiality of Education*, Oxford, Symposium Books, 2009
- Rydell, R. W., “Souvenirs of Imperialism. World’s Fairs Postcards”, en Geary, C. M.; Webb, V-L. (eds.), *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 1998
- Sánchez Gómez, L. A., “Imperialismo, fe y espectáculo: la participación de las Iglesias cristianas en las exposiciones coloniales y universales del siglo XIX”, en *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXXI, nº 237 (2011), pp. 153-180.
- Sánchez Gómez, L. A., *Dominación, fe y espectáculo. Las exposiciones misionales y coloniales en la era del imperialismo moderno (1851-1958)*, Madrid, CSIC, 2013
- Sánchez Gómez, L. A., *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el pacífico y la exposición de filipinas de 1887*, Madrid, CSIC, 2003
- Sassoon, D., “Alla maggior gloria del capitalismo”, en Fontana, G. L.; Pellegrino, A. (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 15-26.
- Sazatornil Ruiz, L. S., “Las ciudades de la memoria y el moderno espectador”, en J. M. IGLESIAS GIL, *Cursos sobre el patrimonio histórico* 8, Universidad de Cantabria, 2004

Sazatornil Ruiz, L. S.; Lasheras Peña, A. B., “París y la ‘españolada’: casticismo y estereotipos nacionales en las Exposiciones Universales”, en *Melanges de la Casa de Velázquez*, nº 35, 2, 2005, pp. 265-290.

Schwartz, V. R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1998

Schwarz, A., “‘Come to the Fair’: Transgressing Boundaries in World’s Fairs Tourism”, en Zuelow, E. G. E. (ed.), *Touring Beyond the Nation: A Transnational Approach to European Tourism History*, Ashgate, 2011, pp. 79-100.

Socias, I.; Gkozkou, D. (eds.), *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, Milán, Hugony, 2014

Sweet, J., “International exhibition postcards: Tangible reflections of an ephemeral past”, en VV. AA., *Seize the Day: Exhibitions, Australia and the World*, Melbourne, Monash University ePress, 2008, pp. 8.1–8.14

Tenorio Trillo, M., *Artifugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998

Vargaftig, N., “Solidaires et rivaux: le Portugal et l’Italie à l’Exposition coloniale internationale de Paris (1931)”, en Demeulenaere-Douyère, C.; Hilaire-Pérez, L. (dirs.), *Les expositions eniverselles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014, pp. 165-179.

Vargaftig, N., “‘Penser la grandeur’: les expositions coloniales du Portugal et de l’Italie entre les deux guerres mondiales”, en Fontana, G. L.; Pellegrino, A. (eds.), *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 239-246.

Viera de Miguel, M., “Absolutisme, fanatisme et orientalisme: l’image exotique de l’Espagne à travers le kaléidoscope des expositions universelles du XIXe siècle”, en Demeulenaere-Douyère, C.; Hilaire-Pérez, L. (dirs.), *Les expositions eniverselles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014, pp. 101-114.

Viera de Miguel, M., “Il ‘luogo’ dell’utopia: miraggi di civiltà e di progresso nelle esposizioni universali del XIX secolo”, en Cazzato, V.; Roberto, S.; Bevilacqua, M. (eds.), *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant’anni di studi*, Roma, Gangemi Editore, 2014, vol. II, pp. 816-821.

VV. AA., *Movimiento Expo. Las exposiciones universales y la aportación española*, Madrid, SEEI, 2008

Weiland, Isabelle, *La Tunisie aux expositions universelles de 1851 à 1900*, École des hautes études en sciences sociales, 2013 [Tesis doctoral]

Weiland, I., “La Tunisie aux expositions universelles à Paris de 1855 à 1900”, en Demeulenaere-Douyère, C. (ed.), *Exotiques Expositions... Les Expositions Universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*, París, Somogy Éditions d’Art, Archives Nationales, 2010

Weiland, I., “Les invitations faites à la Tunisie de 1851 à 1900”, en Demeulenaere-Douyère, C.; Hilaire-Pérez, L. (dirs.), *Les expositions eniverselles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014, pp. 149-163

c) Bibliografía complementaria

Andrews, J. H., “Map and Language: a Metaphor Extended”, en *Cartographica*, 27, I (1990), pp. 1-19.

- Azorín, *Castilla* (1912), Madrid, Bruño, 1999
- Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965
- Balbuena, B. de, *El Bernardo* (1624), Madrid, Gaspar y Roig editores, 1852
- Baricco, A., *Seta*, Milán, Feltrinelli, 2014 (2008)
- Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005
- Borges, J. L., *El informe de Brodie*, Barcelona, Emecé, 1997
- Borrow, G., *The Bible in Spain* (1843), Cassell & Co., 1908
- Bougainville, L. A. de, *Viaje a Tahití*, Palma de Mallorca y Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1982
- Bulwer-Lytton, E., *La casa y el cerebro, un relato victoriano de fantasmas* (1859), Madrid, Impedimenta, 2013
- Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste* (1757), New York, Harper & Brothers, 1844
- Burke, E.; Prochaska, D. (eds.), *Genealogies of Orientalism: History, Theory, Politics*, University of Nebraska Press, 2008
- Calvino, I., *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1985, p. 42
- Calvo Serraller, F., *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995
- Calvo Serraller, F.; González García, A., “El mito romántico de Goya”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 341 (1978), pp. 251-260.
- Caralt, D., *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: visiones de Carles Buïgas*, Madrid, Siruela, 2010
- Catalogue des peintures du musée du Louvre*, París, 1972
- Cendrars, B., *L'Or. La merveilleuse histoire du général Johann August Suter* (1925), Collection Folio, 1995, (Denoël, 1960)
- Chateaubriand, F.-R. de, *Atala, René, Le dernier Abencerage*, Gallimard, 1971
- Chéjov, A., *La gaviota, Tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos*, Madrid, Cátedra, 2003
- Chevalier, M., *Des chemins de fer en France*, H. Fournier, Paris, 1838
- Coletes Blanco, A., “Un gran tour diferente: Byron y su experiencia mediterránea y levantina de 1809-1811”, en Lord Byron, *Cartas y poesías mediterráneas*, Oviedo, KRK, 2010
- Compin, I.; Roquebert, A., *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*, París, 1986
- Compin, I.; Lacabre, G.; Roquebert, A., *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, París, 1990
- Comte, A., *Discours sur l'esprit positif. Ordre et Progres*, Paris, Siège de la Société positiviste, 1898
- Cunningham, A., *The Life of Sir David Wilkie; with His Journals, Tours, and Critical Remarks on Works of Art; and a Selection from His Correspondence, in Three Volumes*, Londres, John Murray, 1843
- D'Heylli, G., *Dictionnaire des Pseudonymes*, Georg Olms Verlag, 1977

- Diderot, D., *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), en Bougainville, L. A. de, *Viaje a Tahití*, Palma de Mallorca y Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1982
- Diego, E. de, *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid, Siruela, 2008.
- Diego, E. de, “Monumentos iluminados y otras ficciones turísticas”, en *Exit –Imagen y cultura–*, nº 54, “De vacaciones/ On holidays”, 2014, pp. 16-20.
- Diego, E. de, *Quedarse sin lo exótico*, Lanzarote, César Manrique, 1999.
- D’Ors, E. *Lo barroco* (1935), Alianza/Tecnos, Madrid, 2002
- Ehrenburg, I., *Gente, años, vida (Memorias 1891-1967)*, Barcelona, Acantilado, 2014
- Elýtis, O., *Autorretrato en lenguaje oral*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005
- Entrevista a Alfredo Jaar, “Contra el laissez-faire del posmodernismo: Alfredo Jaar”, en *Lápiz*, VIII (1990), nº 73.
- Espadas Burgos, M., *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*, Madrid, CSIC, 1990
- Fernández de Moratín, N., *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1777
- Fernández López, O., “Valor y sensibilidad: cocina de vanguardia, memoria e identidad nacional”, en Diéguez Patao, S., *Los lugares del arte: Identidad y representación*, Barcelona, Laertes, 2014, vol. II, pp. 149-173.
- Figarola-Caneda, D., *Diccionario cubano de pseudónimos*, La Habana, Imprenta El siglo XX, 1922
- Flaubert, G., *Le dictionnaire des idées reçues*, París, Louis Conard, 1913
- Ford, R., *A Handbook for Travellers in Spain*, Londres, John Murray; París, Galignani & Co. y Stassin & Xavier; Gibraltar, George Rowswell; Malta, Muir, 1855 (3 ed.), vol. I.
- Ford, R., *Cosas de España (El país de lo imprevisto)*, Madrid, Jiménez Fraud, s. d.
- Fuentes Vega, A., “Entre rascacielos y mendigos: el espacio urbano en el imaginario turístico de lo español durante la dictadura”, en Diéguez Patao, S., *Los lugares del arte: Identidad y representación*, Barcelona, Laertes, 2014, vol. II, pp. 175-198.
- Fuentes Vega, A., “Franquismo y exportación cultural. El papel de ‘lo español’ en el apadrinamiento de la vanguardia”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. extra (2011), pp. 183-196.
- García Loranca, A.; García-Rama, R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara, Zaragoza*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1992
- Gobineau, A. de, *Essai sur l’inegalité des races humaines*, París, Pierre Belfond, 1967
- González Alcantud, J. A., *El mito de Al Ándalus*, Almuzara, 2014
- Gruzinski, S., *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México D. F., Fondo de cultura económica, 2010
- Gutiérrez Burón, J., *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, UCM, 1987
- Hannavy, J. (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Taylor & Francis Group, 2008.
- Harley, J. H., “Cartography, Ethics and Social Theory”, en *Cartographica*, 27, II (1990), pp. 1-23.

- Hartzenbusch, J. E., *Fábulas*, Madrid, Yericó, 1989
- Hood, T., *El talismán de Pitussilla* (1870), Madrid, Siruela, 1996
- Hugo, V., *Notre-Dame de Paris*, Bruxelles, J. P. Méline, 1832
- Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones, escrita en inglés por el Dr. Adam Smith y traducida al castellano por el Lic. D. Josef Alonso Ortiz, con varias notas y ilustraciones relativas a España*, Valladolid, Oficina de la Viuda é hijos de Santander, 1805 [sic]
- Jones, O., *The Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856
- Jones, O.; Goury, J., *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, edición de María Ángeles Campos Romero, Madrid, Akal, 2001
- Kappor, Vladimir, *Pour une poétique de l'écriture exotique: les stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850*, Paris, L'Harmattan, 2007
- Kingsley, C., *Los niños del Agua, Rey Lear*, 2007
- Kock, P. de, *La femme, le mari et l'amant, suivi d'un parisien dans l'Andalousie*, París, Gustave Barba, 1849
- Kubler, G., *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988
- Lacan, J., "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I*, México, Siglo XXI editores, 1972
- Lamartine, A. de, "Estudio sobre Alfred de Musset", en Musset, A. de, *El hijo de Tiziano* (1838), Barcelona, Littera, 2001
- Latour, A., *Études sur l'Espagne. Séville et Andalousie*, vol. I, Paris, Michel Lévy Frères, 1855
- Latour, A. de, *Sevilla y Andalucía*, Sevilla, Centro de estudios andaluces, Renacimiento, 2006
- Locke, J., *La Ley de la Naturaleza*, Madrid, Tecnos, 2007
- Lord Byron, *Cartas y poesías mediterráneas*, Oviedo, KRK, 2010
- Macdonald, S., "A People's Story. Heritage, Identity and Authenticity", en Rojek, C.; Urry, J. (eds.), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, London & New York, Routledge, 1997, pp. 155-175.
- Mackenzie, J. M. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960*, Manchester, Manchester University Press, 1984
- Maestre Abad, V., "Francisco de Paula Isaura (1824-1885), broncista y platero", en *Locus Amoenus I* (1995), pp. 209-225.
- Maeztu, R. de, "La nueva pintura española en París y Bilbao (Zuloaga, Losada, Iturrino, Uranga, Regoyos, Guiard)", en *La Lectura*, año III (1903), vol. II, pp. 14-15; citado en Piquer Viniegra, G., *El Greco en la obra de Evaristo Valle*, Somió-Gijón, Fundación Museo Evaristo Valle, 2014, p. 14.
- Malraux, A., *La reina de Saba. Una aventura por el desierto de Yemen*, Barcelona, Península, 2007
- Matthews, J. B., *The theatres of Paris*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1880
- Maupassant, G. de, "Un caso de divorcio" (1886), en *El miedo*, Madrid, Artemisa, 2008

- Mendelson, J., *Documenting Spain, Artists, Exhibition, Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005
- Mignot, C., *L'architecture au XIXe siècle*, Fribourg, Éditions du Moniteur, 1983
- Mithouard, A., *Les Marches de l'Occident, Venise, Grenade, Paris*, P.-V. Stock, 1910
- Moro, T., *Utopía*, Madrid, Tecnos, 2006.
- Musset, A. de, *El hijo de Tiziano* (1838), Barcelona, Littera, 2001
- Muther, R., *The History of Modern Painting* (1907), Londres, Forgotten Books, 2013
- O'Gorman, E., *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958
- Piquer Viniegra, G., *El Greco en la obra de Evaristo Valle*, Somió-Gijón, Fundación Museo Evaristo Valle, 2014
- Raquejo, T., *El Palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1989
- Raquejo, T., "La Alhambra en el Museo Victoria&Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. I, nº 1 (1er semestre de 1988), pp. 201-244.
- Regollos, D. de, *España negra*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1989
- Reyero, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997
- Reyero, C., "Los orígenes del fortunismo en París y la obra de Luis Ruipérez", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 40 (1990), pp. 5-20.
- Reyero, C., *Observadores: estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Servei de Publicacions, Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008
- Reyero, C., *París y la crisis de la pintura española, 1799-1899. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma, 1993
- Robertson, I., *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855*, Barcelona, Serbal, CSIC, 1988 (2ª ed.)
- Robida, A., *La vie électrique: le vingtième siècle*, París, Librairie Illustrée, 1892
- Robles Tardío, R., *Pintura de humo, Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*, Madrid, Siruela, 2008
- Rodríguez Martínez, F., "El paisaje de España y Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva geográfica actual", en <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/rodriguez.pdf>
- Rojek, C.; Urry, J. (eds.), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, London & New York, Routledge, 1997
- Román Collado, R., *La escuela economista española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003
- Rotterdam, E. de, *Elogio de la locura*, Barcelona, Bosch, 1976
- Rubio, M. (dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XX*, Madrid, La Fábrica, 2013

- Ruiz Mas, J., *Guardias civiles, bandoleros, gitanos, guerrilleros, contrabandistas, carabineros y turistas en la literatura inglesa contemporánea (1844-1994)*, Berna, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010
- Said, E. *Orientalismo*, Madrid, Debate, 2002
- Saint-Simon, C. de, *Nouveau Christianisme. Dialogues entre un conservateur et un novateur*, Paris, Bossange père, A. Sautet et Cie, 1825
- Savinio, A., *La infancia de Nivasio Dolcemare* (1941), Madrid, Siruela, 2005
- Schmidt-Nowara, C., “Colón y Camagüey: los restos de la nación a finales del siglo XIX en España y Cuba”, en Burguera López, M.; Schmidt-Nowara, C. (eds.), *Historias de España contemporánea: cambio social y giro cultural*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008
- Stendhal, *El arca y el fantasma, aventura española*, Madrid, Gadir, 2014
- Stewart, S., *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1984
- Strindberg, A., *La señorita Julie*, Madrid, Cátedra, 2008
- The Great Works of Sir David Wilkie. Twenty-six Photographies from the Celebrated Engravings of His Most Important Paintings. With a Descriptive Account of the Pictures and a Memoir of the Artist by Mrs. Charles Heaton*, Londres, Bell and Daldy; Cambridge, Deighton, Bell & Co., 1868
- Unamuno, M. de, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Barcelona, Círculo de lectores, 1966
- Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos. Apuntes recogidos y coleccionados por Maxiriarth*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904
- Verhaeren, É., *Les villes tentaculaires* (1895), *précédées des Campagnes hallucinées* (1893), París, Mercure de France, 1920
- Voltaire, *Essai sur les mœurs* (1756), Classiques Garnier, Bordas, París, 1990, vol. II
- Voltaire, *Micromégas*, París, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2000
- Voltaire, *Sarcasmos y agudezas* (ed. Fernando Savater), Barcelona, Edhasa, 1994
- VV. AA., *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007
- VV. AA., *Los Zuloaga: dinastía de artistas vascos*, Zumaya, Ramón Suárez Zuloaga, 1988
- VV. AA., *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, París, 1986
- Weber, M., *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1903), Barcelona, Península, 1973
- Wilde, O., *El alma del hombre bajo el socialismo y notas periodísticas*, Barcelona, Público, 2010
- Wilde, O., *El retrato de Dorian Gray* (1890), Madrid, Espasa-Austral, 2010
- Williams, C., “John Frederick Lewis: ‘Reflections of Reality’”, en *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVIII, p. 227.
- Woody, H., “International Postcards. Their History, Production and Distribution (circa 1895-1915)”, en Geary, C. M.; Webb, V-L. (eds.), *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 1998