
Los enviados especiales a las Exposiciones Universales del siglo XIX

JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN

Para la evolución de la humanidad, a lo largo de su historia, han tenido una gran trascendencia los viajes, ya fueran debidos a razones de supervivencia como las emigraciones y rutas comerciales cual la de la sal, o estuvieran provocadas por el espíritu investigador de los hombres en busca de nuevos horizontes o simplemente de aventuras, como es el caso de los descubrimientos y colonizaciones. Esta trascendencia ha sido todavía mayor en aquellas actividades del hombre que, como las artísticas, son esencialmente comunicativas, en sus distintas dimensiones de mágica, religiosa, áulica, social, didáctica o, simplemente, hedonista. Actividades que, a veces, como ocurre en el caso del Camino de Santiago, tienen geográfica y culturalmente un desarrollo específico y homogéneo, sólo aplicable o explicable en función de la realización de dicho camino. O dicho de otra forma, sus posibilidades de influencia están delimitadas por el propio camino. Este condicionamiento desaparecía, sin embargo, con el descubrimiento de la imprenta y los nuevos sistemas de estampación, que propiciaron el que la atención se desplazara desde los viajeros a los objetos concretos, lo que unido a sus posibilidades de multiplicación, favoreció su mayor difusión y universalidad.

La segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX conocieron un nuevo auge de los viajes y de los viajeros, motivado tanto por el afán de recuperación de las raíces culturales y nacionales — en el primer caso los pasos se encaminaban hacia el tronco común, el mundo clásico, y de ahí la universalidad del neoclasicismo, mientras que en el se-

gundo se propició el nacimiento de las distintas historiografías nacionales—, como por la «evasión romántica», en sus versiones temporal, los «revivals», y geográfica, lo «exótico» y lo «pintoresco».

En ese mismo período histórico se produjo también la aparición de otros dos acontecimientos trascendentales que motivan directamente esta comunicación. Me refiero a la afirmación de la teoría del «progreso» como consecuencias de la concepción evolutiva de la humanidad y su eclosión posterior en las Exposiciones Universales, y a la confirmación de la prensa como medio ideal e insustituible para que la teoría del progreso alcanzase su plena universalidad. Exposiciones Universales y prensa que alcanzarán su punto ideal de unión en la segunda mitad del siglo XIX, lo que determinará sus máximas posibilidades de influencia y la justificación de esta comunicación.

Las Exposiciones Universales se entendían como constatación y escaparate del progreso, como punto final de lo ya conseguido, pero también como punto y seguido en la carrera hacia el progreso continuo, el progreso indefinido que se presentaba como máxima aspiración de la humanidad. Algo que está latente en los múltiples artículos, estudios y alegatos que sobre dichas exposiciones se escribieron como el de José de Castro y Serrano con motivo de la de París en 1867: «*La Exposición Universal de 1867 es una síntesis del progreso humano: todo concurre a 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»¹.

Cosmopolitismo, fruto de la laboriosidad y punto de partida para los contrastes, comparaciones y discusiones que A. Fernández de los Ríos señalaba también como base del progreso y justificación de las mismas exposiciones, con ocasión de la de París de 1878, al definir las como «agrupaciones cosmopolitas, inmensas y gloriosas colmenas en que las abejas del mundo entero presentan los frutos de su inteligencia y su valor»². Por ello las veía también como vehículo para la paz universal: «Una Exposición Internacional es un tratado de paz, un acta de fraternidad firmado por todos los pueblos; el pacto de las industrias asociándose a las artes, de las ciencias promoviendo los descubrimientos, de los productos cambiándose justamente con las ideas, del progreso multiplicando el bienestar; en una palabra, la comunión de las naciones en la armonía que brota del trabajo; lucha si se quiere, pero lucha fecunda de trabajadores que dejan tras de sí no la muerte, sino la vida; soberbia batalla en que no hay más que vencedores. La Exposición de 1878 es la guerra puesta en derrota por la paz, que constituye el verbo del porvenir y ha de ser el nombre de pila del siglo XX»³.

(*) Abreviaturas de periódicos y revistas utilizadas en las notas:

«D.B.»—Diario de Barcelona

«D.E.»—El Diario Español de Madrid

«G.M.»—Gaceta de Madrid

«I.E.A.»—La Ilustración Española y Americana de Madrid

«M.U.»—El Museo Universal de Madrid.

¹ CASTRO Y SERRANO, J.: *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería Durán, 1867, pág. 1.

En términos muy parecidos se había expresado Eugenio Amadis en 1862, cuando iniciaba un estudio sobre la historia de «Las Exposiciones Universales» en esta forma: «El éxito de las exposiciones universales nos ha revelado que son un medio desconocido hasta nuestros días, para estimular a los inventores, a los industriales y a los capitalistas; para depurar el gusto de las clases trabajadoras; para que el trabajo manual llegue hasta el arte y por fin, para servir de término de comparación a todos los progresos venideros» («*Revista de Cataluña*»); (Año I; núm. 2; 1-XI-1862, pág. 71).

² FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de 1878. Guía-itinerario para los que la visiten. Descripción razonada para los que no vayan a verla. Recuerdo para los que la hayan visto*, Madrid, English Gras. Edit., 1878, Prólogo.

³ Ídem págs. 19-20. Posteriormente insistirá en la misión reconciliadora de las exposiciones universales al señalar que su

Este mismo espíritu de afirmación de la fraternidad y cosmopolitismo de la humanidad, de síntesis de la paz y el trabajo, era aprovechado como reclamo en las ceremonias oficiales de las exposiciones, como las convocatorias, aperturas, entrega de premios⁴, e incluso, como sucede en la de Londres de 1862, quedaría plasmado como lema decorativo del frontispicio del palacio: «*Estos progresos de la raza humana, resultan del trabajo común, objeto principal de los esfuerzos de cada hombre, y en cuya consecución no hacemos más que cumplir la voluntad de Dios grande y bendito*»⁵.

Las exposiciones se identificaban también con la libertad y la democracia, por lo que significativamente se hacía coincidir su nacimiento con la Revolución Francesa —«La Revolución Francesa le redimió (se refiere al hombre en general), abriéndole una nueva vía en que cada paso quedó señalado con una invención o un descubrimiento, y en que la industria, el comercio y las bellas artes salieron de su estancamiento. La Revolución que también quizá, respondiendo a una necesidad, consecuencia de aquel desarrollo, organizó en 1798 la primera Exposición industrial para celebrar la fundación de la primera República...»⁶— y se aprovechaban para celebrar centenarios destacados como la independencia americana (Filadelfia, 1876) o la misma Revolución Francesa (París, 1889)⁷.

celebración ha coincidido siempre con el final de algún enfrentamiento bélico o hecho luctuoso.

Otros autores, como Castelar, veían a las exposiciones el medio ideal para la conquista de la propia nacionalidad («La Exposición de Filadelfia». Recogido en *Discursos y Ensayos*. —Selec. Pról. Notas de J. García Mercadall—, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 142).

⁴ Napoleón, en la entrega de los premios de la Exposición Universal de 1867, comparó a las exposiciones con las olimpiadas griegas, aunque colocándolas a mayor altura por su cosmopolitismo y porque eran manifestación de la inteligencia y del trabajo y no de la fuerza, insistiendo en su didactismo y carga civilizadora y conciliadora. [«Exposición Universal. Distribución de Premios» en *M.U.* (Año XI, núm. 28; 14-VII-1867), págs. 218-219].

⁵ Recogido por J. J. MORA, «Exposición Internacional de Londres» en *La América* (Año VI, núm. 6; Madrid, 24-V-1862), pág. 3.

⁶ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de 1878...*, op. cit., pág. 4.

⁷ Precisamente este carácter conmemorativo desencadenó una serie de reacciones contrarias que pusieron en peligro su celebración, y que se solventaron con la participación «no oficial» de la prensa conservadora para boicotearla los países monárquicos. Contra las muchas campañas E. Castelar escribiría un famoso editorial. «Las Monarquías Europeas y la Exposición Universal», demostrando lo mucho que toda la humanidad, incluidas

No es extraño, pues, que con todo este cúmulo de significados las Exposiciones Universales se convirtieran en focos de atracción tanto para los expositores como para los visitantes. Baste señalar en el primer caso que sólo en la de París de 1878 los expositores franceses eran 35.000 y los españoles 8.000; y en el segundo, que los visitantes en la de Londres de 1851 fueron 6.000.000, que pasaron a 10.000.000 en la de París de 1867, y llegaron a los 30.000.000 en la de 1900 también en la capital francesa⁸. Se explica así una afirmación de León Lamarca, al iniciar una serie de artículos para «El Siglo Ilustrado» sobre la Exposición Universal de 1867: «*Ha dicho un novelista español contemporáneo, que el siglo XIX es el siglo del vapor, de las luces, de la electricidad y de la farsa. En mi concepto la frase no está completa: ha debido añadir que es el siglo de las ¡Exposiciones!*»⁹.

Pero las exposiciones no estaban destinadas sólo a los visitantes, sino que, como reza un apartado del subtítulo del estudio de la de 1878 por Fernández de los Ríos —«Descripción razonada para los que no vayan verla»—, también se pensaba en los ausentes. Lo que era posible gracias al otro fenómeno característico del siglo XIX, antes apuntado: el desarrollo de la prensa diaria o periódica. Es sobradamente conocida su importancia para la difusión de las ideas del tipo que fueran, —y en el caso concreto del arte se incrementa esta importancia cuando el periódico o revista es ilustrado— en virtud precisamente de su posibilidad de multiplicación y poco costo, con lo que podían llegar a todos los rincones del mundo. De ahí proviene su definición como medio para la democratización

de la cultura, término de mucha aceptación en la época, como hemos visto a propósito de las propias exposiciones¹⁰.

Se explica así que los propios gobiernos estuvieran interesados en la mayor difusión de los adelantos e innovaciones que ofrecían las exposiciones y, por ello, desplazaban sus «crónicas o comisionados oficiales». En el caso concreto de España estos «cronistas» además de los informes oficiales, colaboraban en el periódico oficial, la «La Gaceta de Madrid», y también en periódicos particulares¹¹. Siempre que estos mismos periódicos no tuvieran la capacidad suficiente para desplazar a sus «corresponsales» o «enviados especiales»¹². Todo ello sumado a las múltiples noticias de agencias, cartas de particulares e informaciones sobre los premios, mantenía viva la actualidad de las exposiciones durante su celebración; continuándola posteriormente con los catálogos oficiales y la publicación de los informes y crónicas, tanto en los comisionados oficiales como de los enviados especiales¹³.

¹⁰ La democratización del arte, la democratización de la cultura fue empleada también como argumento por Miguel Martínez Ginesta para la defensa de la «cromooleografía» comparándola con la litografía y la imprenta, y salvándola del calificativo de «cursi» —el peor insulto de la época— con que la había descalificado un articulista en «El Liberal» («El Arte bello del cromo» en *La Época*, Año XXXIII, núm. 10.356, Madrid, 3-V-1881). Esta defensa del cromo tiene mayor importancia si tenemos en cuenta que Martínez Ginesta era un defensor acérrimo de la misión sublime del artista, en especial del arquitecto, en unos términos casi ledouxianos, como se ve en su «Estudios sobre el arte y la arquitectura de Madrid» [*Revista de España* (t. XLVIII, núm. 190, Madrid, 1876), págs. 234-271].

¹¹ Así ocurrió con Ramón ECHEVARRÍA en 1855, que colaboró con «La España» de Madrid, en 1862 con J. CASTRO Y SERRENO, que lo hizo en «El Reino» de Madrid, y en 1867 con la revista satírica «El Cascabel», también de Madrid. En 1876 Luis Alfonso lo hacía con «Las Provincias» de Valencia.

¹² De los enviados especiales de periódicos particulares cabe destacar a A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS por «La Ilustración» en 1851, a P. A. DE ALARCÓN para «El Occidente» en 1855, J. S. BAZÁN para «La Iberia» en 1862, F. MIQUEL Y BADIA para el «Diario de Barcelona» y «El Diario Español» en 1867, LEÓN LAMARCA para «El Siglo Ilustrado» también en 1867, A. ESCOBAR para «La Época» y «La Ilustración Española y Americana» en 1876 y para la misma revista además de «La Integridad de la Patria» en 1878, E. BLASCO para «El Imparcial» en 1889, y DEMONAX para «La Época», cerrándose con E. PARDO BAZÁN para «El Imparcial», en 1900.

¹³ En el caso de estas publicaciones podemos destacar, siguiendo un orden cronológico, a CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres. Correspondencia sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, imp. F. Fortanet, 1867.

las monarquías, debía a la Revolución Francesa. Por ello afirmaba con su retoricismo habitual que «cuantos llevamos en nuestra historia una genealogía de siervos, debemos celebrar a la nación que nos revelara la igualdad, e ir a los templos de sus pensadores y de sus héroes, como van los creyentes a los sitios consagrados por el culto que deben a sus redentores todos los redimidos». (*El Globo*, Año XIII, núm. 4, 194, Madrid, 25-IV-1897).

⁸ Como detalle complementario de la atracción suscitada por las exposiciones destacaremos el hecho de que Thomas Cook, con motivo de la Exposición Universal de Londres de 1851, organizó una serie de viajes por Inglaterra. Viajes que se extendieron luego a los distintos países del continente e incluso a los EE.UU. y Australia, aprovechando las distintas exposiciones universales. Estos viajes tenían su complemento ideal en las guías de Baedeker.

⁹ LAMARCA, L.: «La Exposición Universal», en *El Siglo Futuro* (Año I, núm. 1, Madrid, 19-V-1867), pág. 2.

El estudio de estas publicaciones y colaboraciones nos permiten seguir la mayor o menor actualidad de las exposiciones, así como el pensamiento de los colaboradores e incluso de los propios periódicos, con lo que podemos seguir también el estado y la evolución del ambiente artístico de España en esta época. En el caso de los periódicos, la redacción de «La Ilustración» se extrañaba en 1851 de que ningún medio español, —«empeñados en saporíferas controversias y rivalidades, con su empalagosa reseña de historia política, y de las miserias y discordias internas»—, hubiera prestado la más mínima atención a un acontecimiento que, como prueba de su importancia, concitaba la curiosidad de toda la prensa mundial. Sólo «La España», aprovechando la presencia en Londres del «comisionado oficial», el ingeniero Ramón Echevarría, se había ocupado ocasionalmente de la exposición, aunque únicamente desde el aspecto social, de la ceremonia de la inauguración. En cambio ellos, haciendo honor al título del periódico, atentos sólo «al progreso de las artes y de las letras», procurando «reparar en parte aquel descuido reprehensible», enviarían a Londres a A. Fernández de los Ríos, que informaría puntualmente de las principales novedades y adelantos de la exposición, ayudándose con numerosas ilustraciones¹⁴. En las exposiciones siguientes, a medida que el progreso se iba haciendo también una realidad en España, los periódicos se ocuparían ya extensamente de las mismas, interesándose por todos los temas.

CASTRO Y SERRANO, J.: *España en París...*, op. cit.

NAVARRO REVERTER, J.: *Del Turia al Danubio. Memorias de la Exposición Universal de Viena*, Valencia, imp. Domenech, 1875.

ALFONSO, L.: *La Exposición del Centenar. Noticias del Certamen Universal de Filadelfia de 1876*, Madrid, Tip. y Est. Perojo, 1878.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de 1878*, op. cit.

PARDO BAZÁN, E.: *Cuarenta días en la Exposición* (Tomo XXI de sus *Obras Completas*), Madrid, 1900.

A ellos hay que añadir el libro inédito de la Exposición de Viena de 1873, de José Emilio de los Santos, publicado en parte en la *Revista de Europa* (Tomo VI; Madrid, 1875-1876), págs. 18-24, 121-127 y 201-207.

¹⁴ «La Exposición Universal de Londres» en *La Ilustración* (Año III, núm. 30, Madrid, 26-VIII-1851), pág. 233. Las noticias e ilustraciones sobre la exposición se publicarían regularmente desde este número, continuando incluso en los primeros meses de 1852.

En el caso de los colaboradores y enviados especiales podemos seguir también sus distintos criterios artísticos a través de sus crónicas y artículos. Podemos hacer una primera distinción general entre los periodistas profesionales, los críticos y enviados especiales, y los literatos que actúan como críticos ocasionales al estilo de P. A. de Alarcón y Emilia Pardo Bazán. Los primeros centrarán sus informaciones exclusivamente en el acontecer de las exposiciones, cada uno, claro está, con sus particulares preferencias o especialidades, como Fernández de los Ríos con la arquitectura e ingeniería, Castro y Serrano y J. S. Bazán con la parte industrial, Miquel y Badía con las artes industriales, Luis Alfonso con las bellas artes y en especial la pintura, y Alfredo Escobar con la misión más festiva y divulgativa, como de crónica de sociedad. Aunque, también, todos ellos con la misma profesionalidad, que los llevaba a la previa documentación de los temas a tratar, y con un tinte claramente didáctico y formativo derivado tanto de la misión de la prensa como de la función y razón de ser de las mismas exposiciones.

Los segundos, en cambio, actuarán más como viajeros románticos, prestando más atención a los elementos pintorescos y anecdóticos que a la propia exposición, de forma que sus críticas son más un relato literario de viajes que crónicas de enviados especiales. Así ocurre con Alarcón, que escribe sus artículos en forma de cartas, en un total de seis, de la que sólo una, la quinta, está dedicada íntegramente a la exposición. Las otras tratan del viaje, de los principales monumentos con que se encuentra, o de acontecimientos que nada tienen que ver con la exposición, aunque sean tan artísticos y definitorios de la época como la ópera¹⁵. En sus juicios está latente la convicción romántica de que «cualquier tiempo pasado fue mejor» y el inicio de su conservadurismo, como se desprende de su concepción de la arquitectura al «pasar» del palacio de la exposición como edificio, salvo algunos detalles

¹⁵ Los artículos en total son seis, que aparecerán en los números 109, 113, 121, 130 (2) y 132 de *El Occidente* de Madrid, correspondientes a los días 17, 22 y 31 de mayo y 12 y 14 de junio de 1855. Pardo Canalis, E., ha hecho una reseña y estudio de los mismos en «El Viaje a París en 1855 de Pedro Antonio de Alarcón», en *Revista de Ideas Estéticas* (Tomo XXVI, núm. 104, Madrid, oct.-dic. 1968), págs. 397-416.

ornamentales y escultóricos, frente a la atención que presta a los edificios históricos tradicionales, o la forma de repudiar la aplicación de los nuevos adelantos como la iluminación a gas en la Catedral de Burdeos: «...¡oh desencanto! muchos tubos para alumbrar la iglesia con gas. ¡Profanación! ¡Escándalo! ¡Blasfemia!»¹⁶. Pero quizá es todavía más significativo su criterio artístico: «mi balanza, pues, es el gusto, mi regulador el arte abstracto»¹⁷, sobre todo si lo confrontamos con el de un profesional como Castro y Serrano que esgrime razones de funcionalidad y utilidad para defender el Palacio de Kensington en la Exposición Universal de 1862¹⁸.

El caso de Doña Emilia Pardo Bazán en la exposición de 1900, con sus crónicas para «El Imparcial», publicadas posteriormente bajo el título de «Cuarenta días en la Exposición»¹⁹, es también revelador tanto por la categoría de su autora, como por constatar un hecho evidente a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, el conservadurismo, en cuanto al arte plástico se refiere, de nuestros principales escritores, aunque en su propio campo, como sucede con la ilustradora gallega, fueran incluso rupturistas, ganándose muchas críticas y hasta enemigos por su osadía innovadora. La explicación nos la proporciona la propia escritora, consciente de esta contradicción, precisamente con motivo de otra exposición universal, la de 1889, en una carta a «La Época». «Puedo decirlo a boca llena: no soy sospechosa de patrocinar, en arte, los métodos caducos y los movimientos reaccionarios. En mi esfera propia, en el terreno literario, he abogado siempre, con calor y tesón, por las fórmulas vivas y las corrientes frescas, y he sufrido recia contradicción y sostenido encarnizada lucha por defender en la novela el arte nuevo. Pero las leyes que siguen la evolu-

*ción estética literaria no son estrictamente aplicables a las artes plásticas: considérese la escultura, por ejemplo, y dígase si el modernismo en ella no da por resultado estatuas de alcorza»*²⁰.

La difusión de las noticias sobre las exposiciones universales lógicamente tenían una gran repercusión en el ambiente artístico español, tanto por lo que atañe a los propios artistas como a la evolución del gusto de los aficionados, e incluso a las disposiciones administrativas. Baste señalar el hecho de que a una crónica de exposición se debe, en buena parte, la creación de las Exposiciones Nacionales, que tan decisivas resultaron para el desarrollo artístico español de la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX. Nos referimos a una crónica de «L'Illustration» de París (21-VIII-1851), en la que, ante la ausencia de representación española en la Exposición de Bellas Artes de Bruselas de ese mismo año, se afirmaba rotundamente «L'Espagne n'existe plus». Esta afirmación despertó la conciencia nacionalista del mundo artístico español, provocando una campaña en favor de la reanimación y protección del arte patrio, para recuperar la gloria de los Murillo y Velázquez. José Galofre fue el principal artífice de la misma, en un artículo titulado también «La España ya no existe»²¹, orquestándola como un episodio más de su lucha contra la Academia y en favor de la adecuación del arte a las nuevas exigencias impuestas por el mercado, que tenían en las exposiciones su mejor forma de expresión. La campaña sería fructífera porque el 28 de diciembre de 1853 se creaban por Real Decreto las Exposiciones Nacionales, aunque hubiera que esperar a 1856 para la celebración de la primera.

La campaña serviría también para que la Administración, deseosa de borrar la afrenta, se volcase en favorecer la participación en las sucesivas exposiciones, con la esperanza de alcanzar la misma posición preminente de que gozaban las que entonces se consideraban naciones «más avanzadas», Inglaterra, Alemania y Francia, a las que a partir de la Exposición Universal de París de 1889 había

¹⁶ ALARCÓN, P. A.: *El Occidente* (Año I, núm. 109, 17-V-1855).

¹⁷ Ídem (núm. 130, 12-VI-1855).

¹⁸ El criterio artístico de Castro y Serrano está sintetizado en este párrafo: «Lejos de nosotros la vanidad de entender mucho en cuestiones tan controvertibles y controvertidas como las del buen gusto artístico, especialmente por lo que toca a la arquitectura; mas no se nos niegue el derecho de sentar que si un edificio es tanto más bueno cuanto con más exactitud corresponde al objeto al que se destina, el palacio construido en 1862, no sólo no es malo por fuera, sino que es irreprochable en su interior» (*España en Londres...*, op. cit., pág. 31).

¹⁹ PARDO BAZÁN, E.: «Cuarenta días en la Exposición», op. cit.

²⁰ PARDO BAZÁN, E., «Pintura española y jurados franceses» en *La Época* (Año XLI, núm. 13.285, Madrid, 17-VIII-1889).

²¹ GALOFRE, J.: «La España ya no existe» en *El Clamor Público* (Año VII, núm. 2.197, Madrid, 4-IX-1851). El artículo fue reproducido íntegra o parcialmente por otros muchos periódicos y revistas de la época.

que añadir a los EE.UU. y a los países nórdicos. La Administración vería premiado su esfuerzo con los resonantes triunfos de Rosales en 1867, Pradilla en 1878, Luis Jiménez Aranda en 1899 y Sorolla en 190, que llevaron a España a la consideración de primera potencia pictórica según la opinión más extendida de la época. Algún crítico, como Luis Alfonso, llegó incluso a comparar el triunfo en la Universal de 1867 con «los alcanzados en la guerra de África»²².

Pasando a la consideración de cada arte en concreto, y comenzando por la arquitectura, podemos destacar como impresión general que las críticas de las exposiciones universales son muy útiles tanto para seguir el desarrollo de la arquitectura más avanzada del momento, la arquitectura del hierro y del cristal, y la arquitectura americana, como para constatar una vez más el inmovilismo español. Todo ello teniendo como referencia los pabellones oficiales y los particulares de cada país, pues como decía A. Escobar a propósito de la de París de 1878, en ella debería manifestarse «la arquitectura principal de cada pueblo; símbolo que por lo menos debiera recordar la arquitectura del edificio principal del país, y conjunto de símbolos que formarían como páginas continuadas de un libro de arte»²³.

Siguiendo un orden cronológico es obligado destacar en primer lugar la impresión favorabilísima que el pabellón de Paxton para la Exposición de Londres de 1851 produjo en A. Fernández de los Ríos, frente al desinterés del «comisionado oficial», el ingeniero Ramón Echevarría. Triste premonición de lo que iba a ser el inmediato futuro de la arquitectura e ingeniería españolas. Fernández de los Ríos, ya desde su primer artículo, destacaba en el «Palacio de Cristal», entre otras aportaciones, sus novedades estructurales y materiales, los elementos standard y la proporcionalidad de todas las medidas, su increíble costo, «poco más de medio penique, equivalente a poco más de un centavo de peso, proporción que no guarda relación ni aún con lo que cuestan en Inglaterra e Irlanda los graneros de los propietarios de fincas rurales», y la polifun-

cionalidad de sus elementos²⁴. En síntesis estaba apuntando algunas de las características de la arquitectura contemporánea, que convirtieron al Palacio de Cristal y a su repetición en Sydenham en modelo obligatorio de referencia para los pabellones de las exposiciones sucesivas y para la misma historia de la arquitectura.

En la exposición siguiente, la de París de 1855, se recurría a Paxton como referencia para señalar la mala utilización de los materiales por los ingenieros franceses. «El hierro, que ha venido a resolver tantos y tan grandes problemas de ensamblaje y que ha hecho fáciles las más atrevidas concepciones, ha servido en manos de los arquitectos franceses como el pino o el roble»²⁵, como lo probaban las 8.100 toneladas de hierro empleadas para habilitar 27.000 m² de exposición, frente a las 9.641 de los 78.459 m² del Palacio de Cristal. A él se referiría también como precursor de la arquitectura moderna, contraponiéndolo a los intentos arqueológicos de Napoleón y Guillermo de Prusia a principios de siglo, Castro y Serrano cuando defendía el pabellón de Kensington del capitán de ingeniero Fawker para la Exposición Universal de 1862. Castro resaltaba que en una arquitectura «iniciada no por la meditación de los hombres, sino por la conveniencia y la necesidad», pero, con todo, arquitectura no inferior ni a La Alhambra de Granada ni a la Catedral de París²⁶.

Los criterios de Castro y Serrano serían usados posteriormente por Alfredo Escobar para defender el «Main Building» de la Exposición de Filadelfia (1876), con la salvedad interesante de que la con-

²⁴ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: «Exposición Universal de Londres. Palacio de Cristal» en *La Ilustración* (Año III, núm. 20, Madrid, 17-V-1851), págs. 156-158.

Respecto al coste podemos indicar que, según una relación de 1867, el «Palacio de Cristal», fue el pabellón más barato, 61 francos por m², frente a los 67,50 del de 1867, los 94 del de 1862 y los 202 del de 1855 [«El Palacio de la Exposición de 1867» en *D.E.* (Año XVI, núm. 4.509, 15-II-1867)]. Por cierto, en este artículo se destacaba la originalidad: ocho galerías ovaladas concéntricas, de una sola planta para procurar, dentro de lo posible, unas mismas condiciones de exposición. Sería reproducido por el *M.U.* (Año XI, núm. 18, 5-V-1867), pág. 138, y (núm. 25, 26-VI-1867), pág. 196. Sus fuentes de inspiración fueron sin duda la arquitectura iluminista y la carcelaria].

²⁵ «Exposición Universal de París» en *G.M.* (núm. 991, 19-IX-1955), pág. 1.

²⁶ CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres...*, op. cit., págs. 32-34.

²² ALFONSO, L.: «La Exposición de Pinturas» en *La Política* (Año IX, núm. 268, Madrid, 12-XI-1871).

²³ ESCOBAR, A.: «La Exposición Universal de París» en *I.E.A.* (Año XXII, núm. XIII, 8-IV-1878), págs. 22-223.

sidera propia «no de ingenieros, sino de constructores»²⁷. «Main Building» al que, en cambio, Luis Alfonso descalificaba artísticamente, ya que en su opinión «no puede, en conciencia, adjudicársele un orden de arquitectura determinada, porque ya de antiguo lo excluye este linaje de construcciones»²⁸. Esta postura de Luis Alfonso es una nueva prueba del conservadurismo del mundo artístico español, tanto más destacable cuanto que este crítico tenía un gran predicamento, y, aunque parezca paradójico, supo discernir acertadamente la originalidad y utilidad de la arquitectura del hierro. En efecto, en una serie de artículos para «La Ilustración Española y Americana» de 1890 en que analizaba la situación del arte a finales de siglo, destacaba a la arquitectura del hierro como el estilo característico del siglo XIX, atreviéndose a comparar la Torre Eiffel y la Galería de Máquinas por su originalidad y su sencillez con el mismísimo Partenón; pero al mismo tiempo lamentaba que «¡ay! que no es el arte, sino la ciencia quien recaba para sí esta gloria...»²⁹. Este carácter científico le hacía, a sus ojos, inferior a la Catedral de Toledo, por ejemplo. O como también decía, prefería el poder evocador de las tortuosas calles del Havre a la comodidad y amplitud de Filadelfia o Nueva York.

La postura de Luis Alfonso respondía a un sentimiento muy generalizado, como lo había demostrado ya en 1867 F. Miquel y Badía, quien descalificaba al Palacio de la Exposición. «En una palabra el arte no tiene nada que ver con el actual edificio de la Exposición Universal: *si alguien tiene que aprender de él son los constructores nuevos...*», al mismo tiempo que no ahorra loas al pabellón español de Gándara, justificándole precisamente por su carácter histórico y capacidad evocadora: «... *ha de mover a la curiosidad de los extranjeros y hasta hacerles entrar en vivos deseos de ver por sus propios ojos y de verás lo que sólo han podido apreciar en dibujos o en pálida imitación del Campo de Marte. Ya comprenderá Ud. que fue acertada la elección de aquel*

estilo para nuestro anexo»³⁰. E igualmente lo demostraría Emilia Pardo Bazán en 1900 cuando saludaba alborozada a la arquitectura modernista como medio para sacudirse las «dos tiranías que la abrumaban: la del estilo oficial y la de la ingeniería y rompiendo las cadenas de hierro de esta última, que en 1889 dominó por medio de la galería de máquinas y la torre Eiffel». Alabando, a continuación, el pabellón español de Urioste, por cierto, bastante cercano al de Gándara, porque «más sencillo corresponde a nuestro período de mayor gloria y de intensa cultura artística y científica: el Renacimiento»³¹.

Estas valoraciones, y en especial la de Pardo Bazán por su fecha, pueden tener una especial importancia para ayudar a comprender alguno de los edificios más característicos del momento, como el Palacio de Comunicaciones de Madrid de Antonio Palacios (1904) —en su discurso de ingreso en la Academia (1926) había destacado los mismos puntos de inspiración—, e incluso la arquitectura regionalista, como un fenómeno más de la búsqueda de la «esencia de España», preconizada por la «Generación del 98». Máxime si tenemos en cuenta que con este pseudorenacimiento se superaba la visión extranjera de una España pintoresca, simbolizada en la influencia árabe que también se había visto plasmada en una exposición, en la de 1878, en el pabellón de Ortiz Villajos, que, en opinión de un periódico inglés era «un conjunto de cinceladas joyas, con adornos que son como páginas de historia y con arcos de los estilos oriental y mozárabe más perfecto: es, en suma, un escogido rincón de la Alhambra»³².

³⁰ MIQUEL Y BADIA, F.: «Las construcciones del Parque» en *D.E.* (Año XI, núm. 4.582 y 4.586, 27 y 31 de mayo de 1867).

El pabellón español fue reproducido por el *M.U.* (Año XI, núm. 18, 5-V-1867, págs. 138 y 140), con un comentario muy parecido al de Miquel y Badia, insistiendo en su carácter evocador y en su inspiración en el Palacio de Monterrey «con las variaciones oportunas que su uso en la presente exposición exige».

³¹ PARDO BAZÁN, E.: «Cuarenta días en la Exposición», op. cit., págs. 35 y 45. A destacar la utilización del término «modernismo» para la arquitectura, vendría a sumarse a la novedad que Oriol Bohigas reclama para la revista «Pel y Ploma» a propósito de la misma exposición (*Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*, Barcelona, Ed. Lumen, 1973, pág. 86). Aunque conviene aclarar que el significado del término modernismo no es el mismo, como se desprende del hecho de que para Doña Emilia el ejemplo más significativo sea el «Petit Palais» de Girault.

³² Recogido en la *I.E.A.* como comentario a la reproducción del pabellón en el núm. XXIII, 22-VI-1878, págs. 405 y 406.

²⁷ ESCOBAR, A.: «Cartas de Filadelfia», en *I.E.A.* (Año XX, núm. XI, 22-III-1876), pág. 199.

²⁸ ALFONSO, L.: *La Exposición del Centenar...*, op. cit., pág. 41.

²⁹ ALFONSO, L.: «El Arte al final del siglo. La Arquitectura» en *I.E.A.* (Año XXXIX, núm. XXXII, 30-VIII-1890), pág. 126.

Contrapone la arquitectura del hierro a la arquitectura arqueológica simbolizada en el Munich de Luis Baviera.

Por último, por lo que se refiere a la arquitectura, las referencias a las exposiciones universales nos llevan también al problema de las viviendas sociales, las viviendas dignas, confortables y económicas, que tuvieron también su representación en dichas exposiciones a partir de la de 1862. «El Museo Universal» reproducía alguno de los seis modelos presentados en 1867³³, mientras que Castro y Serrano contraponía la creciente preocupación que este tema despertaba en Europa, frente a la apatía de España, donde sólo imperaba el interés de los «especuladores». Se quejaba además de que aquí se pasara de las casas hacinadas, mugrientas e insalubres —como las que tantas veces describió Galdós, la de Miquis en «El Doctor Centeno», por ejemplo³⁴— a la «pretensión de hacer palacios todo el mundo, aún a riesgo de no tener después sillas en que sentarse»³⁵.

Nuevamente sería Fernández de los Ríos el que aportase la solución más oportuna para este problema: elegir el modelo de la casa americana que tanto le impresionara en la Exposición de París de 1878: «una casa construida expresamente para ser desmontada y trasladada... De todos los edificios que se alinean en la calle de las Naciones como para satisfacer todos los gustos, unos clásicos y severos, como la fachada de Grecia y Bélgica, otros agrupación de las riquezas de estilos orientales, como los de España, ninguno son tan dignos de estudio como las confortables casas de los americanos e ingleses, tan aficionados a las cosas prácticas; porque constituyen modelos de habitaciones económicas, cómodas y elegantes»³⁶. Fernández de los Ríos veía sin duda en la casa americana la plasmación de las ideas que él había defendido en su proyecto de viviendas de obreros de «El futuro Madrid» (1868), pero que desgraciadamente nunca pasó de la categoría de utopía³⁷.

³³ Reproducidos en el *M.U.* (núm. 31, 3-VIII-1867), págs. 243 y 245.

³⁴ PÉREZ GALDÓS, B.: *El Doctor Centeno* (1883), Madrid, ed. Hernando, 1975, págs. 242-243.

³⁵ CASTRO Y SERRANO, J.: *España en París...*, op. cit., págs. 81-82.

³⁶ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *España en París...*, op. cit., págs. 95-96.

³⁷ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la Revolución*, Madrid, imp. Biblioteca Universal Económica, 1878. Su preocupación por las viviendas sociales ha sido destacada por Bonet Correa en la introducción a la edición

Las referencias a la escultura en la crítica de las exposiciones universales son relativamente escasas, aunque interesantes, porque ponen de manifiesto el hecho de que dentro del conservadurismo general del mundo artístico español, la escultura es el arte más fiel a los principios del clasicismo, el arte más inmovilista, el arte en el que más pesaron las teorías de Lessing, Winckelmann e incluso Hegel. Sólo así se puede explicar que un crítico como Castro y Serrano, tan certero y avanzado al hablar de arquitectura, no se recatase en afirmar tajantemente, con motivo de la Exposición de Londres de 1862, que «la escultura no ha dado un paso ni creemos que pueda darlo»³⁸. Explayándose sobre la misma idea, pero con más rotundidad, si cabe, en otra crónica posterior: «A nuestro modo de ver, la escultura es el único arte que se niega a los progresos del mundo, o por mejor decir, es un arte muerto: la escultura nació y vivió el tiempo indispensable para copiar al hombre desnudo, para idealizar la última y más perfecta obra de la creación. El hombre cubierto, esto es, el alma humana desprovista de carne, no pertenece a la escultura más que por razones craneoscópicas; es patrimonio exclusivo de la pintura, que es el arte vivo de la humanidad... La escultura, pues, dijo hace dos mil años su última palabra... Por eso pertenecemos a la escuela de los que tienen la escultura por algo inmóvil y tradicional; ni trabajamos ni creemos en su progreso; nos bastan las obras que nos dejó el mundo antiguo para gozar este espectáculo del arte; aplaudimos a los que copian bien, y admiramos a los que interpretan fielmente los grandes modelos, sin aspirar a creaciones que no existen, y vivimos en la íntima persuasión de que a la escultura no le queda más progreso que servir de auxiliar a la industria artística, esto es, dirigir por buen camino las artes de especulación»³⁹. Así parece confirmarlo también Pardo Bazán en 1889 cuando, como hemos ya apuntado, se refiere despectivamente a la escultura modernista como a «estatuas de alcorza»⁴⁰. Y Unamuno, que en 1913 ponía el sig-

facsimilar en «Los Libros de la Frontera», Barcelona, 1975, págs. LVIII-LX.

³⁸ CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres...*, op. cit.

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Ver nota 22.

nificativo título de «La escultura honrada» a un artículo dedicado Nemesio Mogrobejo. Para Unamuno honradez significaba textualmente clasicismo ⁴¹.

Las alusiones a la pintura, como es lógico suponer, dado su predominio manifiesto en el ambiente artístico español, eran, con mucho, las que más espacio ocupaban normalmente en las crónicas de las exposiciones universales. Sin embargo, las prestaremos menos atención en esta comunicación en virtud de dos razones fundamentales: ser más conocidas, y no ofrecer muchas variaciones sobre los juicios vertidos a propósito de las Exposiciones Nacionales, ya que las triunfadoras en éstas eran las que solían acudir a las Universales. Sin embargo, no dejaremos de hacer alguna observación general, como el respaldo que recibe repetidamente la pintura de historia con sus habituales triunfos resaltados por todas las crónicas; la originalidad de A. Fernández de los Ríos destacando la pintura realista alemana e inglesa y el luminismo de Menzel en 1878, justo el año del triunfo de Pradilla con su «Doña Juana la Loca» ⁴²; el pertinaz ataque al realismo, impresionismo y modernismo, que se veían como «tendencias erróneas y senderos perdidos y escabrosos por donde algún artista quisiera conducir a la pintura» ⁴³. Pero por encima de todo, destacaremos el hecho de que fuera también una crónica sobre una exposición universal, la de E. Blasco sobre los premios de pintura en la de 1889, la que despertara una gran polémica sobre el modernismo, propiciando el triunfo de la pintura realista y social y el arrinconamiento de la pintura de historia en las últimas exposiciones nacionales del siglo XIX ⁴⁴. Curiosamente en este caso la novedad

llegó antes a los artistas que a los críticos, pues todavía en 1897 F. Miquel y Badía concluía un artículo, con el sintomático título de «¿Por dónde va el arte?», lamentando que «el arte, por decirlo de una vez, mira hoy de continuo a la tierra cuando debería alzar la vista al cielo» ⁴⁵.

Las referencias a las artes industriales son casi tan escasas como las de la escultura, muestra de la poca atención que despertaban en los expositores nacionales y en nuestros críticos, clara prueba de nuestro atraso en este campo. Y ello a pesar de que ya con motivo de la Exposición de 1855 se defendiera en la «Gaceta» que «la utilidad puede estar unida a la belleza... (y que) ... tal vez sea éste el gran problema que tienen que resolver las artes industriales» ⁴⁶. Problema que ciertamente no supieron resolver ni los artistas ni los industriales, pues en la exposición siguiente, la de 1862, Castro y Serrano les acusaba de confundir la exposición con un «bazar» para objetos de lujo, siendo así que «las exposiciones públicas no pueden, no deben prescribir el lujo; pero el lujo no es la base de las exposiciones: la utilidad en relación con la baratura, he aquí su fórmula: la vulgarización de los objetos necesarios, he aquí su legítima tendencia» ⁴⁷.

Ciertamente hubo alguna voz que se preocupó por la situación de las artes industriales, como un artículo anónimo de «La Época» en el que se relacionaba el porvenir del arte con el de la industria ⁴⁸. Sin embargo, sólo se les prestaría una adecuada atención en Cataluña, donde la confluencia de la política municipal, fueron varias las exposiciones del ramo organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona ⁴⁹, con la regional, la Diputación de Barce-

⁴¹ UNAMUNO, M.: «La escultura honrada» en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-V-1913. Recogido en *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 63-67.

⁴² FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de París...*, op. cit., págs. 73, 85 y 88.

⁴³ DEMONACH (Emilio Augusto Soulere), Crónicas de la Exposición. Bellas Artes. Pintura. España en *La Época* (Año XLI, núm. 13.317, Madrid, 18-IX-1889).

⁴⁴ La importancia de esta polémica para la pintura española la he destacado ya en mis comunicaciones al V Congreso del C.E.M.A. en Barcelona (1984), «Picasso y las Exposiciones Nacionales: tradición y ruptura», y al IV Coloquio de Arte Aragones en Benasque (1985), «Francisco Pradilla: cenit y ocaso de la pintura de historia en España». ACTAS IV COLOQUIO DE ARTE ARAGONÉS, Zaragoza, Diputación de Aragón, 1986,

págs. 485-503. Baste señalar ahora como indicativo que en las exposiciones nacionales de 1890 y 1892 la pintura realista-social se equiparó a la pintura de historia, desplazándola totalmente en 1895 y los siguientes.

⁴⁵ MIQUEL Y BADIA, F.: «¿Por dónde va el arte?» en *D.B.* (núm. 187, 6-VII-1897), pág. 7979.

⁴⁶ «Exposición Universal de París. Bellas Artes. II» en *G.M.* (núm. 1.034, 3-XI-1855).

⁴⁷ CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres...*, op. cit., pág. 53.

⁴⁸ «Del porvenir del arte» en *La Época* (Año XIX, núm. 5.965, Madrid, 22-V-1867).

⁴⁹ BOHIGAS TARRAGO, P.: «Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona. I (1886-1888) y II (1890-1900)» en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (A.M.)* (Vol. III, enero 1945), págs. 23-42, y (abril), págs. 52-112.

Estas exposiciones terminaron por ser características del nacionalismo catalán, como ya apuntaba Miquel y Badía a propó-

lona comisionó en 1871 a S. Sempere y Miquel para que estudiase su desarrollo en Inglaterra, Alemania y Francia, y la de instituciones privadas como la de los Ateneos, determinó su auge e importancia hasta convertirse en uno de los elementos más característicos del modernismo. Lograron además que a partir de 1897 se les admitiera en las Exposiciones Nacionales como una sección especial. Pero una vez más volvió a aparecer el conservadurismo del mundo artístico español, pues fueron varios los que protestaron contra esta equiparación, como R. Balsa de la Vega, que lo hizo en 1901⁵⁰, justo cuando las artes decorativas acaba-

ban de ser las grandes triunfadoras de la Exposición Universal de París de 1900.

Como punto final de esta comunicación, quisiera hacer una llamada en favor de todos estos enviados especiales o viajeros provisionales, cuya existencia, si no ignorada, al menos no ha sido recogida expresamente en los programas del Congreso. Quizá sean menos atractivos que los viajeros románticos, pero no menos sugerentes. Por lo apuntado en las páginas anteriores, el estudio de sus crónicas y relatos nos llevaría a una mejor comprensión del arte español en sus diversos ámbitos y manifestaciones.

sito de la «Exposición General Catalana» de 1871, en que equiparaba Cataluña a EE.UU., Alemania o Inglaterra [*D.B.* (núm. 314, 10-XI-1871), pág. 11.735], y se vería refrendado internacionalmente por la Exposición Universal de 1888. Se confirmaba así lo defendido por Castelar a propósito de la Exposición de Filadelfia de 1876 (ver nota 3).

⁵⁰ Balsa de la Vega, R.: «La próxima exposición de Bellas Artes y de Arte Decorativo» en *I.E.A.* (Año XLV, núm. IV, 30-I-1901).

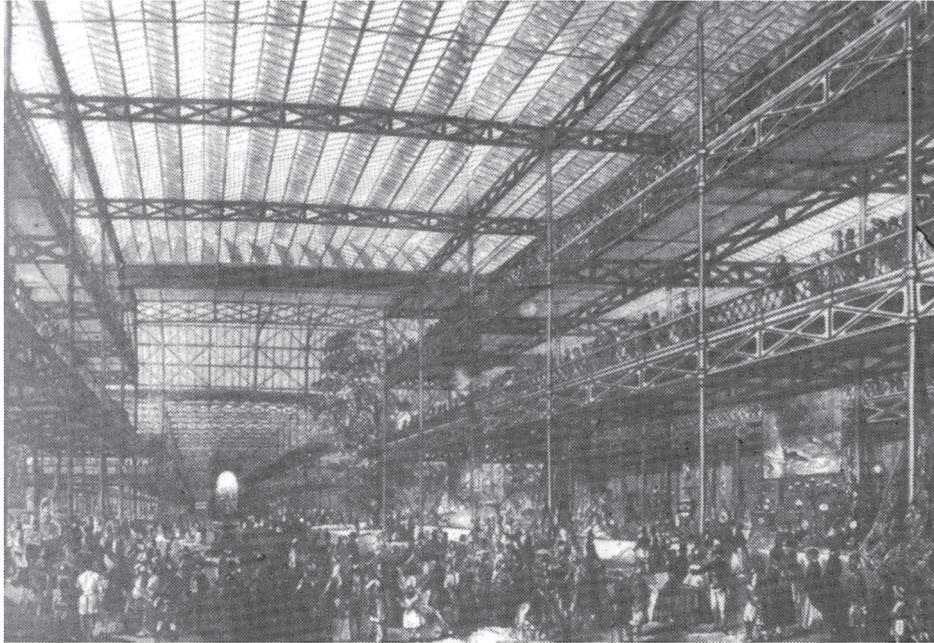


Fig. 1. Interior del Pabellón del Paxton. Exposición Universal de Londres. 1851.



Fig. 2. Palacio de la Exposición Universal de París. 1867.

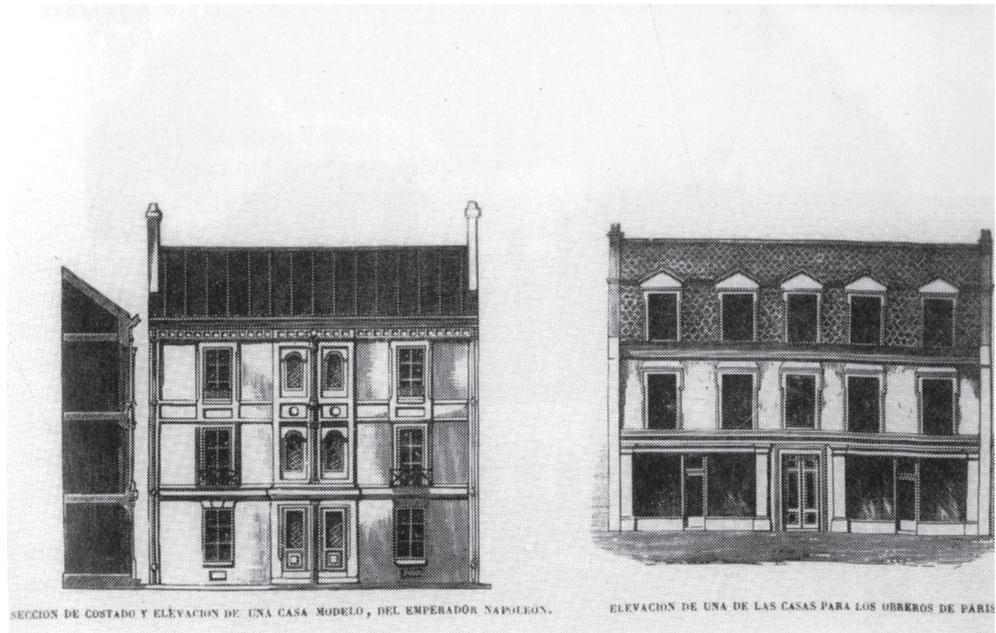


Fig. 3. Vivienda de Obreros. Exposición Universal de París. 1867.



Fig. 4. Casa americana. Exposición Universal de París. 1878.

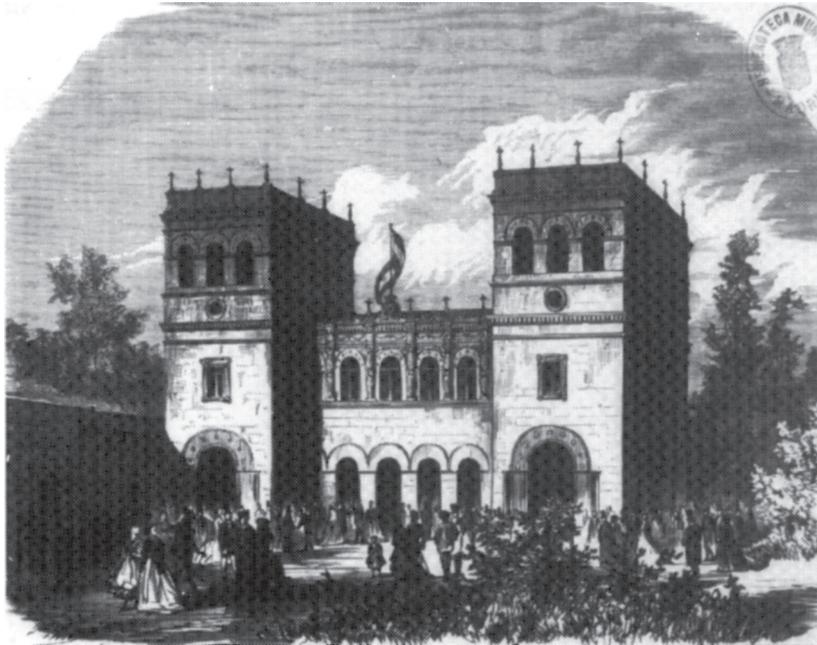


Fig. 5. Pabellón Español de GÁNDARA. Exposición Universal de París. 1867.



Fig. 6. Pabellón Español de ORTIZ VILLAJOS. Exposición Universal de París. 1878.

