

# El imaginario visual español en la Exposición Universal de París de 1889: “España de moda”

Manuel VIERA DE MIGUEL

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).

Becario del programa nacional FPU y miembro del proyecto de investigación I+D:

Los lugares del Arte: del taller del artista al espacio expandido en la sala de exposición.

## RESUMEN

El presente estudio pone en común arte, política, espectáculo y comunicación de masas, con la finalidad de analizar el impacto cultural que supuso la participación española en la Exposición Universal de París de 1889, así como la repercusión que ésta tuvo en la España del momento, confrontando tradición y modernidad. “Flamenquería y toros” determinaron la identidad de un Estado incapaz de competir industrialmente con las grandes potencias y que era amonestado en el campo de las Bellas Artes. Además, la fotografía y el rápido desarrollo del correo postal contribuyeron a la transformación de las obras de Arte en iconos. Frente al carácter costumbrista de la representación española en París, la modernidad de la Torre Eiffel provocará un gran impacto en Madrid a través de álbumes, cicloramas y reconstrucciones populares.

**Palabras clave:** Exposiciones Universales; París 1889; España; Identidad; Cultura visual.

## Spanish visual imaginary at Paris Universal Exhibition 1889: “Spain in fashion”

## ABSTRACT

The article focuses on Art, politics, show business and mass communication. The purpose is to analyse the cultural impact of the Spanish delegation at the Universal Exhibition held in Paris in 1889 and, at the same time, to evaluate the repercussion of the French World's Fair on Spain, opposing tradition and modernity. “Flamenco” and “toros” determined the identity of Spain, a country that couldn't compete industrially with the most developed nations and whose academic painting masters were discredited at the Beaux-Art competition. Moreover, photography and postcards transformed masterpieces into icons, spreading out imaginaries and socio-political significances associated with Art. Contrasting with Spanish traditional shows, Eiffel Tower's modernity caused a great impact on Madrid through albums, cycloramas and popular reconstructions.

**Keywords:** Universal Exhibitions; Paris 1889; Spain; Identity; Visual Culture.

“Fiestas de la paz y del trabajo”: así fueron conocidas las Exposiciones Universales durante la segunda mitad del siglo XIX. En realidad, se trataba de espejismos de civilización utópica, que enmascaraban conflictos sociales internos y tensiones diplomáticas de carácter internacional, materializando, al menos durante un breve período de tiempo, el ideal de las elites que ostentaban el poder en Occidente. Surgieron así, con carácter efímero, ciudades ficticias, imaginarias, oníricas, “arquetipos de modernidad” donde se representaba el triunfo del *progreso*<sup>1</sup>.

Desde 1851, las Exposiciones Universales afianzaron ideológicamente los valores del positivismo y el librecambio, justificando la expansión imperialista de las potencias occidentales por el resto del planeta<sup>2</sup>. Esto se debe a que la celebración de aquellos grandes certámenes de carácter internacional fue promovida por las oligarquías que ostentaban el poder en Occidente, especialmente grupos homogéneos vinculados al mundo empresarial, que convirtieron las ferias mundiales en el paradigma ideológico del capitalismo. Para ello se ampararon en los conceptos de progreso y civilización, que se convirtieron en sinónimos de intensificación de la producción industrial, estimulación del comercio, y de toda una serie de valores sociales consecuentes con la ideología liberal. De esta forma, la organización de las Exposiciones Universales del siglo XIX recayó sistemáticamente en manos de un mismo círculo que se repartía los cargos de los distintos certámenes<sup>3</sup>.

Además, en aquellas “inmensas y gloriosas colmenas en que las abejas del mundo entero presentan los frutos de su inteligencia y de su labor”<sup>4</sup>, se encubría toda una concepción simbólica de las relaciones de poder que las potencias occidentales mantenían en el orden internacional. Todos los Estados participantes luchaban por mantener bien alto el pabellón patrio, ya que como decía Emilia Pardo Bazán, era necesario “hacer airosa figura”<sup>5</sup>. Y es que entonces como ahora, estaba en juego la construcción oficial de una identidad propia. Sólo participando se forma parte del orden internacional y la imagen proyectada se convierte en cuestión de capital importancia, tanto desde un punto de vista político o económico, a la hora de consolidar hegemonías y relaciones de dependencia, como cultural y turístico.

En consonancia con la ideología librecambista y las ansias de expansión colonial occidentales, las colonias tuvieron una importante presencia en las Exposiciones Universales del siglo XIX, jugando el papel de fuente inagotable de riquezas de

---

<sup>1</sup> TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 13-28.

<sup>2</sup> PLUM, Werner, *Exposiciones Mundiales en el Siglo XIX: Espectáculos del Cambio Socio-Cultural*, Bonn-Bad Godesberg, Instituto de Investigaciones de la Fundación Friedrich Ebert, 1977, p. 66.

<sup>3</sup> AIMONE, Linda y OLMO, Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Humberto Allemandi & C, 1990, p. 10. ORY, Pascal, *L'Expo Universelle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1989, p. 13.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *La Exposición Universal de 1878: Guía-itinerario para los que la visiten*, Madrid, English y Gras editores, 1878, p. III.

<sup>5</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Viajes por Europa*, Madrid, Bercimuel, 2004, p. 124.

la metrópoli y satisfaciendo la necesidad de evasión de Occidente, siempre atraído por lo exótico. Al mismo tiempo, quedaba patente que aquellos pueblos necesitaban la ayuda de sus colonizadores para poder adentrarse por el camino del Progreso, identificado con la idea de civilización<sup>6</sup>.

En este contexto, la Exposición Universal de París de 1889 se presenta como uno de los acontecimientos más importantes de finales del siglo XIX. La torre Eiffel, la más alta del mundo en ese momento, pasó a ser el emblema de la *modernidad*, es decir, de esa construcción conceptual que la sociedad industrializada llevó a cabo como forma de autorrepresentación y de la que las Exposiciones Universales no eran más que sus ciudades ideales.

El grabado y el desarrollo de la técnica fotográfica convirtieron a la torre en icono popular protagonista de postales y álbumes de vistas y, desde ella, los visitantes de la Exposición se divertían lanzando globos con tarjetas que alguien recogería y enviaría a su destino<sup>7</sup> (fig. 1). Las postales adquirirán gran popularidad a finales del siglo XIX, precisamente gracias a las Exposiciones Universales, en concreto las de Chicago de 1893 y la de París de 1900, que se corresponden en el tiempo con la edad de oro de la carta postal (1895-1915). Ésta se encuentra aún en un período de desarrollo incipiente durante la celebración de la Exposición Universal de 1889, pero ya se puede apreciar el éxito del que gozaba. Su capacidad para crear nuevos iconos artísticos y difundir mensajes ideológicos será enorme, tal y como señalan Robert W. Rydell, Christraud M. Geary y Virginia-Lee Webb, entre otros<sup>8</sup>.



Fig. 1. “Los globos postales desde la segunda plataforma de la torre Eiffel”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº 40, 30 de Octubre de 1889, p. 256.

<sup>6</sup> MAXWELL, Anne, *Colonial Photography and Exhibitions, Representations of the “Native” and the Making of European Identities*, London and New York, Leicester University Press, 1999, p. 7.

<sup>7</sup> “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”. *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº 40, 30 de Octubre de 1889, pp. 242 y 243.

<sup>8</sup> RYDELL, Robert W., “Souvenirs of Imperialism. World’s Fair Postcards”, en GEARY, C. M. y WEBB, V-L. (ed.), *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1998, pp. 47-63.

En España, la repercusión social de la torre Eiffel fue inmediata. En Madrid, con motivo de la verbena de San Lorenzo, se construyó una réplica de madera en la calle del Ave María, que los vecinos de Lavapiés llamaron “Infel” y que llegó a alcanzar los dieciocho metros de altura<sup>9</sup>. También los madrileños pudieron visitar el ciclorama de la calle Alcalá con imágenes de la Exposición Universal de París<sup>10</sup>. Con respecto al mundo del espectáculo, 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 torre<sup>11</sup>. Incluso algún céntrico negocio madrileño optó por el nombre de “La torre Eiffel”, como el de la calle del Carmen, 18<sup>12</sup>.

Hasta este momento, es innegable el impacto de la Exposición Universal de París de 1889 en España, pero, ¿qué hay de la presencia española en París?

Desde el punto de vista industrial, la exposición española no estuvo a la altura de las circunstancias. La prensa española subraya desde un primer momento el papel deplorable del Estado en el Palacio de las Industrias diversas, donde el día de la inauguración, no había “nada que enseñar al público”<sup>13</sup>. En cuanto al pabellón nacional, el Palacio de Sustancias Alimenticias, no pudo ser inaugurado hasta mediados de Junio. Algunos cronistas hablaban de “pobreza” y “pésimo gusto”, incluso aseguraban que el pabellón resultaba “excesivamente grande y se llenará con dificultad”<sup>14</sup>.

Sin embargo, la propuesta arquitectónica era interesante. Arturo Mélida y Ali-nari había proyectado el pabellón yuxtaponiendo los que eran considerados los tres principales estilos históricos nacionales: el gótico isabelino, el mudéjar y el plateresco. La importancia de la aportación de Mélida radica en 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”<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> “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”. *El Imparcial*, año XXIII, 4, 7, 9, 10 y 11 de Agosto de 1889.

<sup>10</sup> “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”. *El Imparcial*, año XXIII, n° 8020, 15 de Septiembre de 1889.

<sup>11</sup> “La decoración final (...) 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”. *El Imparcial*, año XXIII, n° 7956, 13 de Julio de 1889.

<sup>12</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 8075, 9 de Noviembre de 1889.

<sup>13</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 7889, 7 de Mayo de 1889.

<sup>14</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 7915, 2 de Junio de 1889.

<sup>15</sup> BUENO FIDEL, María José, *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*, Málaga, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1987, p. 74.

En cualquier caso, más allá de lo puramente arquitectónico, la mayoría de los cronistas de la Exposición se mostraron críticos con la representación española en el campo de la producción industrial, justamente, un año después de que el éxito de la Exposición Universal de Barcelona hubiera hecho soñar con una posible reactivación de la economía nacional.

Únicamente la sección de pintura en el Palacio de Bellas Artes podía salvar el honor de la nación<sup>16</sup>. Y eso que tampoco había sido fácil contar con el apoyo del gobierno para el préstamo de algunos de los grandes lienzos de la pintura contemporánea nacional<sup>17</sup>. No obstante, allí se expusieron, entre otros, *La conversión del Duque de Gandía*, de Moreno Carbonero, *La expulsión de los Judíos*, de Sala, *La campana de Huesca*, de Casado del Alisal, *La conversión de Recaredo*, de Muñoz Degraín y el *Fusilamiento de Torrijos*, de Gisbert, cuadro que despertó especialmente la atención del público parisino<sup>18</sup>.

Sin embargo, 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 sala del suplicio”<sup>19</sup>. Además, el catolicismo recurrente de muchos de ellos como *La expulsión de los judíos*, *La conversión de Recaredo*, o *el Sermón de España* de Benlliure, reforzó 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, aparece otro de los habituales estereotipos sobre lo español en aquella época, el del autoritarismo monárquico<sup>20</sup>, contribuyendo a reforzar la imagen de una España anclada en un pasado dominado por el absolutismo político y religioso<sup>21</sup>. Pero 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 París.

Con respecto a la pintura de género, la mayor parte de las obras presentaba un carácter radicalmente opuesto al de la pintura de historia: retratos, paisajes y esce-

<sup>16</sup> “Los corresponsales españoles no se muestran muy entusiasmados del papel industrial y mercantil (...) aunque confiesan que España tiene un puesto brillante por su hermosa galería de pinturas”. FERNÁNDEZ BREMÓN, José, “Cronica general”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, n° 18, 15 de Mayo de 1889.

<sup>17</sup> PARDO BAZÁN, Emilia (2004), *op. cit.*, pp. 227-230.

<sup>18</sup> GOUZIEN, Armand, “Exposición Universal de París. Bellas Artes (España y América)” en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, n° 31, 22 de Agosto de 1889, p. 106; y PARDO BAZÁN, Emilia (2004), *op. cit.*, p. 231.

<sup>19</sup> LAFENESTRE, G., “La peinture étrangère á l’Exposition Universelle”, en *Revue des Deux Mondes*, 1889, vol. VI, p.171, citado en REYERO, Carlos, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1899. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma, 1993, p. 259.

<sup>20</sup> BRAVO, Luis, *España y América en la Exposición Universal de París*, París, Dupont, 1890.

<sup>21</sup> Según Pardo Bazán, Víctor Hugo “sostenía la existencia de una inquisición activa posterior a las Cortes de Cádiz, y deploraba amargamente la quemazón de “sabios y escritores”. PARDO BAZÁN, Emilia (2004), *op. cit.*, p. 275.

nas costumbristas, en general de tono alegre y de gran luminosidad y colorido. De forma que el público francés podía proyectar su fantasía sobre ellas, completando el abanico de las ideas preconcebidas existentes sobre lo español, al encontrar allí el elemento folclórico y popular que hacía pensar a Maurice Hamel en castañuelas y danzas voluptuosas<sup>22</sup>.

La propia *Gazette de Beaux-Arts* publicó una serie de grabados de figuras femeninas a partir de diseños de Joaquín Araujo, entre ellos un detalle de su lienzo *Mal asunto*, así como su *Mujer de Vigo* y una *Sevillana* (fig. 2). Por su parte, Enrique Mélida presentó entre sus lienzos una *Maja* y una *Manola*



**Fig. 2.** “Sevillana”, dibujo de Joaquín Araujo, en *Gazette des Beaux-Arts*, IIIe periode, 1889, t. II, Octubre, p. 381.

y Manuel Ramírez Ibáñez, *El héroe de la corrida*<sup>23</sup>. Cuadros costumbristas de este tipo eran presentados con frecuencia en los Salones de París, determinando visualmente la idea de lo español. Baste citar como ejemplo *La torera*, de Casado del Alisal, en 1877; *El zapateado*, de Felipe Masó, en 1885; ó *A los toros*, de Ramón Casas, en 1887<sup>24</sup>. En la Exposición de 1889, también plasmaron el *color local* los lienzos *Le guitariste* y *le Toréador tué* de Edouard Manét.

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, *Una sala de hospital. La visita*, el único lienzo considerado “moderno” dentro de

la representación española. 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*<sup>25</sup>. 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, mientras que para otros, no hacía sino eviden-

<sup>22</sup> HAMEL, Maurice, “Les écoles étrangères (deuxième article)”, en *Gazette des Beaux-Arts*, IIIe periode, t. II, 1889, p. 386.

<sup>23</sup> “Representa una venta ó una casa de campo en los alrededores de Sevilla (...). 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, Armand, *art. cit.*, 1889, p. 126.

<sup>24</sup> REYERO, Carlos (1993), *op. cit.*, pp. 184, 248 y 252.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 253.

ciar el desfase de la pintura española. El artículo que Eusebio Blasco publicó en *El Imparcial* el 22 de julio de 1889, desencadenó una oleada de opiniones enfrentadas<sup>26</sup>.

La identidad española sufría así un duro revés, al ponerse en evidencia el desfase de sus “melodramas pictóricos”. Planeaba sobre ella, como aún 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”<sup>27</sup>. Por consiguiente, la *modernidad* de las nuevas tendencias pictóricas era un factor más que determinaba la integración/exclusión de España.

Las opiniones de Eusebio Blasco fueron duramente rebatidas, entre otros, por Eugenio Lafuente y Emilia Pardo Bazán, quien opinaba que la obra de Luis Jiménez “huele a ácido fénico” y consideraba una “injusticia”, “increíble ligereza” o “notoria mala voluntad” la decisión del Jurado<sup>28</sup>.

Ahora bien, la protesta de Emilia Pardo Bazán lleva a la reflexión sobre el condicionante que supone la “moda” o “tendencia” sobre la propia esencia de la creación artística. Paradójicamente, la pintura española era censurada en los círculos academicistas de París por sus descuidos en la ejecución y la primacía del colorido sobre el dibujo, cuando precisamente, salvando las distancias, estos valores habían caracterizado el devenir de la vanguardia.

Es curioso que defensores del arte moderno y partidarios de la representación de las glorias nacionales, se responsabilizaran unos a otros de que España fuera considerada una nación exótica y periférica. Eusebio Blasco afirmaba 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”.

Al contrario, Emilia Pardo Bazán acusa 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.

---

<sup>26</sup> BLASCO, Eusebio, “Nuestros pintores en la Exposición”, en *Los Lunes de El Imparcial*, suplemento del diario *El Imparcial*, año XXXIII, n° 7965, 22 de Julio de 1889. “Y mientras nuestros artistas no se convengan 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 (...) que la España moderna no es todavía provincia de Europa”.

<sup>27</sup> YXART, Josep, *El año pasado. Letras y Artes en Barcelona*, Barcelona, Librería española de López, Rambla del centro, 20, 1889, pp. 163-165.

<sup>28</sup> LAFUENTE, Eugenio, “Los pintores españoles en la Exposición de París”, en *El Imparcial*, año XXIII, n° 7974, 31 de Julio de 1889. PARDO BAZÁN, Emilia (2004), *op. cit.*, pp. 329 y ss.

“¿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”.

Y es que, mientras España pasaba desapercibida en el campo industrial y era deslegitimada su escuela nacional de pintura, París era invadido por toda una serie de espectáculos de cante y baile flamenco, incluso por corridas de toros, eso sí, sin derramamiento de sangre. Se construyeron hasta cinco plazas de toros, transformando el paisaje urbano de la capital francesa, tal y como describe Federico Urrecha:

“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 sería 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”<sup>29</sup>.

La muerte del toro se simulaba con una espada hueca que contaba con un plumero de colores en su interior<sup>30</sup>. Mientras para algunos aficionados esto no era más que una “mojiganga ridícula”<sup>31</sup>, la Sociedad protectora de animales repartía folletos con lemas del tipo de: “¡No seáis bárbaros; esto es, no seáis españoles”!<sup>32</sup>. El escándalo se produjo el 4 de julio de 1889, cuando en la Plaza de la Calle Federación, *el Lagartija* mató a una de las reses ante la insistencia del público. La discusión entre protectores y aficionados marcó la actualidad parisina 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”<sup>33</sup>. Las disputas fueron objeto de sátiras en la prensa francesa, tal y como se puede observar en la ilustración de *Le petit journal*, a propósito de la posibilidad de formar escuadrones militares con toros<sup>34</sup> (fig. 3).

En cualquier caso, las corridas no obtuvieron un éxito abrumador, al menos hasta que en el mes de agosto se abrió al público la última de las plazas, la citada del Bosque de Bolonia, ubicada en el número 48 de la *rue Pergolese*. La inauguración, a la que se estima asistieron catorce mil personas, fue presidida por el alcalde de París. La decoración del friso entre el primer y segundo piso incluía los nombres

<sup>29</sup> URRECHA, Federico, “Toros, cañas, manzanilla y -cante-”, en *Los lunes de El Imparcial*, en *El Imparcial*, año XXIII, n° 7979, 5 de agosto de 1889.

<sup>30</sup> “Toros en París”, en *El Imparcial*, año XXIII, n° 7934, 21 de junio de 1889.

<sup>31</sup> BOULEVARDIER, “París”, en *Los lunes de El Imparcial*, año XXIII, n° 7951, 8 de julio de 1889.

<sup>32</sup> *Ibid.*, n° 7951.

<sup>33</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n° 7967, 24 de julio de 1889.

<sup>34</sup> THIBERTE, Blaise, “Causerie”, en *Le petit journal, Supplément littéraire*, n° 269, 2 de Agosto de 1889.



Et bien! qu'on en forme un escadron de taureaux de combat et n'en parlons plus!

**Fig. 3.** “Escuadrones de toros”, en *Le Petit journal, Supplément littéraire*, n° 269, viernes 2 de Agosto de 1889.

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 amarillos 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”. Cerraban el cortejo, palafreneros, caballos y rejoneadores, picadores y otros mozos. 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”<sup>35</sup>.

La idea del museo y los desfiles estaba ya prevista en el proyecto que, bajo el título de *La lid universal*, había sido presentado en 1886 al gobierno francés. En él se proponía también 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 contemporánea<sup>36</sup>.

España y el mundo de los toros llegaron a ser indisolubles. Así pues, el toreo 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 toreros donde no los había, como en la inauguración de la Exposición Universal de París de 1889, cuando junto a las *comparsas* orientales que *adornaban* el Dôme central del Palacio de las Industrias diversas, algunos creyeron ver también toreros españoles<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> “Toros en París”, en *El Imparcial*, año XXIII, n° 7985, 11 de Agosto de 1889.

<sup>36</sup> TIMONER RUIZ, Manuel, *La Lid Universal: España en Francia, proyecto para exhibir en la Exposición universal convocada en París para 1889*, Madrid, Imprenta Manuel Minuesa de los Ríos, 1886.

<sup>37</sup> “en los cuatro ángulos se hallan sentados unos cincuenta salvajes, llevados allí como figuras decorativas (...) Como es costumbre que los periódicos de París lo describan todo con una exactitud relativa, no me ha extrañado que el *Figaro* diga hoy que en esta turba abigarrada y digna de las pantomimas del Hipódromo, había algunos toreadores españoles”. ORTEGA Y MUNILLA, José, “La Exposición Universal. La inauguración. París 6 de Mayo de 1889”, en *El Imparcial*, año XXIII, n° 7892, 10 de Mayo de 1889.

No es de extrañar que algunos tuvieran alucinaciones, pues en la cúpula de ese mismo Dôme central, 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. Según la misma crónica de Ortega y Munilla, “(...) encima del letrero *Andalousie* hay el indispensable torero en compañía de una maja de las que ya sólo existen en las operetas francesas”. Sin embargo, otra crónica de Josep Lluís Pellicer, introduce un dato novedoso que enriquecería la tradicional visión que de España se tenía en el extranjero, al describir en ese mismo friso una figura alegórica que haría referencia a Cataluña<sup>38</sup>.

Indudablemente, el carácter español impregnó la vida social parisina durante el verano de 1889 y muchos otros espectáculos españoles, como el cante y baile flamenco, entretuvieron al público francés y extranjero que acudía a la Exposición Universal. En su ya citado artículo, “Toros, cañas, manzanilla y cante”, Federico Urrecha explicaba que “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” (fig. 4).

Los empresarios ofrecían aquello de lo que esperaban obtener beneficios y reforzaban en el imaginario del espectador el estereotipo de lo español, adulterando el cante o baile tradicionales que perdían su carácter artístico en pro de la especulación comercial. Este es el caso de esa llamada *danse du ventre*<sup>39</sup> o de los ademanes y groserías que Emilia Pardo Bazán critica de otra de las *bailaoras* estrella de la delegación española, la “Macarrona”, que como bien señalaba la escritora gallega, ¡ya podía haberse llamado la “Macarena”!

Posiblemente, el hecho de que uno de los espectáculos de más éxito en la Exposición fuera el de “la danza del vientre”, tuvo como consecuencia el que esa misma denominación se aplicara también al pseudo-baile flamenco de las gitanas españolas. Al fin y al cabo, España era un país oriental para muchos europeos.

---

<sup>38</sup> “España veíase 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”. PELLICER, Josep Lluís, *Notas y dibujos. Estudio de la Exposición de París*, Barcelona, Biblioteca de La Vanguardia, 1891, p. 231; SAZATORNIL RUIZ, Luis Santiago y LASHERAS PEÑA, Ana Belén, “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. Se plantea como consecuencia de la buena imagen de Cataluña tras la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

<sup>39</sup> “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 Tersípcore padezca de cólicos”. BOULEVARDIER, “París”, en *Los lunes de El Imparcial*, año XXIII, nº 7965, 22 de Julio de 1889.



**Fig. 4.** “Baile de gitanas en el Teatro de la Exposición”, dibujo de Luis Jiménez en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº 32, 30 de Agosto de 1889, p. 120.

Zeynep Çelik y Leila Kinney han analizado cómo ese baile tradicional fue desvirtuado con fines puramente comerciales y encuentran la razón de esta transformación en el gusto parisino del momento por el cabaret y el café concierto<sup>40</sup>.

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 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, siendo éste uno de los números que obtuvo mayor aceptación por parte del público (fig. 5).

“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 contruidos 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

<sup>40</sup> ÇELIK, Zeynep y KINNEY, Leila, “Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles”, en *Assemblage*, 13, 1990, p. 42.



Fig. 5. “Desfile de comparsas provincianas en el Circo de Invierno”, dibujo de Luis Jiménez, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº 32, 30 de Agosto de 1889, p. 124.

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”<sup>41</sup>.

Toda esta puesta en escena no fue más que una fiesta de disfraces en la que se representó libremente la ficción de lo exótico al gusto de Occidente. Como indica Canogar, “el carnaval, las ferias y los mercados se cohesionaron (...) para llegar a la nueva fórmula de las exposiciones industriales”<sup>42</sup>. Y era necesario hacer un esfuerzo para no dejarse convencer por el pastiche y las decoraciones de opereta, pues como llegó a reconocer Emilia Pardo Bazán, “¡se pierde uno tanto buen rato con la

<sup>41</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 7966, 23 de Julio de 1889.

<sup>42</sup> CANOGAR, Daniel, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, Imaginario, Julio Ollero Editor, 1992, p. 19.

pícaro desconfianza! La duda lo estropea todo”<sup>43</sup>. Aunque la reacción de la escritora no era la misma cuando España era el objeto de la mascarada. Por ejemplo, con respecto a los jóvenes vestidos con trajes populares que atendían al público en los puestos y quioscos de degustación, la escritora aludía a “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”<sup>44</sup>.

En cualquier caso, la fiesta de disfraces que supuso la Exposición Universal de París de 1889 y, en concreto, la española, supuso un grandísimo éxito de popularidad y expectación, como reflejan las crónicas que se publicaron por aquellos días en la prensa española. De hecho, tal y como sostiene IOB, corresponsal de *La Ilustración Española y Americana*, España “se había puesto de moda” en París<sup>45</sup>.

Se aseguraba que en las cinco funciones diarias del gran teatro del Campo de Marte el lleno era completo, y que “se disputaban las entradas con más calor que las de la primera ascensión todas las mañanas á la torre Eiffel, quedándose por las noches sin localidad más de dos veces el número de personas que podía contener la sala”<sup>46</sup>.

Sin embargo, este triunfo no hacía sino reforzar el estereotipo al que los extranjeros reducían todo lo concerniente a España. Según José de Castro y Serrano, “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”.

De esta forma, Castro y Serrano denunciaba el hecho de que España estuviera proyectando una imagen equivocada en París, contribuyendo a afianzar unas ideas que no beneficiaban en absoluto a la concepción que sobre lo español se tenía en el resto de Occidente, puesto que “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

<sup>43</sup> PARDO BAZÁN, Emilia (2004), *op. cit.*, p. 388.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>45</sup> “anuncié que toreros y gitanos, *cantaores* y bailarinas, se pondrían pronto de moda (...) 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, Mespès, Saintin, Brispot, Moreau, Fichel, Duez y otros”. IOB, “Crónicas de la Exposición de París”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº 30, 15 de Agosto de 1889, p. 87.

<sup>46</sup> IOB, “Crónicas de la Exposición de París”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº 28, 30 de Julio de 1889, p. 52.

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?”<sup>47</sup>

De Castro lamentaba una puesta en escena que sólo igualaba a la que las metrópolis habían ideado para sus colonias, porque “sólo el considerar que los pueblos semibárbaros eran únicamente los que llevaban canto y baile á París, debía retraer de su propósito á los promotores de una idea que iba á igualarnos con Egipto y la Nubia, con el Indostaní y la Sud-Africa”. Insistía en que “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”.

En conclusión, a pesar de que París y el mundo entero se rindieron ante los espectáculos españoles, su éxito no fue sino el resultado de la curiosidad que despertaba en la capital de la modernidad la imagen romántica de una nación periférica. Así pues, frente a quienes se enorgullecieron del triunfo español, cabría recordar las palabras de José de Castro y Serrano, según el cual, no siempre se debe tomar el aplauso de la multitud como signo de admiración<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> CASTRO Y SERRANO, José, “París en 89- IV. La España flamenca”, en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, nº XL, año XXXIII, 30 de Octubre de 1889, pp. 246-247.

<sup>48</sup> “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”. *Ibid.*, p. 246.