TESIS DOCTORAL

2015

LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES EN LA LITERATURA DE VIAJES DEL SIGLO XIX

JULIA MORILLO MORALES
Licenciada en Filología Hispánica y Filología Francesa

DPTO. DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

Directora: Dª ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ

DPTO. DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES EN LA LITERATURA DE VIAJES DEL SIGLO XIX

JULIA MORILLO MORALES
Licenciada en Filología Hispánica y Filología Francesa

Directora: Dª ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ

Agradecimientos

A mi hermana Carmen, con todo mi corazón.

Quiero expresar mi más profunda admiración y mi más sincero agradecimiento a la directora de este trabajo de investigación, Dª Ana María Freire López, mujer sabia y guía segura de cuantos nos decidimos a emprender un viaje incierto y nos adentramos en los caminos de la literatura y la investigación.

A Alberto, mi marido, que me soporta y me quiere mucho más de lo que merezco, compañero imprescindible de mis días y mis noches. A mis hijos Javier y Ana, que cada día me dan la vida. A mi madre, Amparo, que siempre creyó que llegaría este día. A mis hermanos Juan y Ángel, en quienes me reconozco y a los que debo más de lo que ellos imaginan. Al resto de mi familia, a mis amigos y compañeros, ferroviarios y docentes, porque todos me han ayudado a llegar hasta aquí.

A los alumnos que han pasado y pasarán por mis clases, porque de ellos aprendo el inmenso valor y el auténtico sentido de la docencia.

A mi pueblo, Fuente del Arco, donde tengo mis raíces, donde vuelvo y volveré siempre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN…… 1

PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLOGÍA EMPLEADA…… 5

1. LITERATURA DE VIAJES

1.1. LITERATURA Y VIAJE…… 11

1.2. LITERATURA DE VIAJES EN EL SIGLO XIX…….. 15

1.3. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO *LITERATURA DE VIAJES*……... 19

2. LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

2.1. HACIA UN CONCEPTO DE EXPOSICIÓN UNIVERSAL……..... 25

2.2. ORIGEN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES……..... 29

2.3. LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DEL SIGLO XIX…… 34

3. LITERATURA DE VIAJES DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

3.1. LONDRES 1851

LA PRIMERA EXPOSICIÓN UNIVERSAL..…… 55

3.1.1. JUAN YLLAS Y VIDAL

Una Ojeada a la Exposición Universal verificada en Londres…… 61

3.1.2. WENCESLAO AYGUALS DE IZCO

La maravilla del siglo, cartas a María Enriqueta……68

3.2. PARÍS 1855

PARÍS, ANFITRIONA DEL MUNDO…….. 95

3.2.1. EUGENIO DE OCHOA

París, Londres y Madrid…… 98

3.2.2. PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

"Viaje a París en 1855"…… 102

3.2.3. JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO

"París, físico y moral"……120

3.3. LONDRES 1862

SE INICIA LA ALTERNANCIA…… 137

3.3.1. MARIANO DE CARDERERA

La pedagogía en la exposición Universal de Londres de 1862…… 139

3.3.2. JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO

España en Londres…… 146

3.4. PARÍS 1867

PARÍS CELEBRA SU SEGUNDA EXPOSICIÓN…….. 169

3.4.1. ROMÁN BALDORIOTY DE CASTRO
Exposición de París, 1867: Memoria……. 175
3.4.2. FRANCISCO JOSÉ ORELLANA
La exposición universal de París en 1867…… 184
3.4.3. JOSÉ DE GRAS Y GRANOLLERS
París y Roma en 1867: Escenas de la Exposición Universal y del Aniversario Secular del Martirio de San Pedro …… 187
3.4.4. ANÓNIMO
Oda al trabajo por un obrero……. 194
3.4.5. ANÓNIMO
De Gijón a París……. 198
3.4.6. EMILIO CASTELAR
Un año en París …… 208
3.4.7. CARLOS FRONTAURA
Viaje cómico a la Exposición de París de 1867…… 216
3.4.8. JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO
España en París, Revista y Crónica de la Exposición Universal…… 241
3.4.9. JOAQUÍN COSTA
Memorias…… 253
3.4.10. TEODORO LLORENTE
Cartas sobre las dos últimas exposiciones universales de París y apuntes del viaje……..... 265
3.5. VIENA 1873
LAS EXPOSICIONES BUSCAN NUEVAS SEDES……. 277
3.5.1. JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO
Viaje alrededor de la exposición Universal de Viena por Un Caballero Español y Correo de Viena, de F. Eroseca…….. 282
3.5.2. JUAN NAVARRO REVERTER
Del Turia al Danubio…… 292
3.6. FILADELFIA 1876
LAS EXPOSICIONES DESCUBREN AMÉRICA …… 307
3.6.1. EMILIO CASTELAR
La exposición de Filadelfia……312
3.6.2. LUIS ALFONSO
La Exposición del Centenar: noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876……. 315
3.6.3. ALFREDO ESCOBAR
La exposición de Filadelfia: cartas dirigidas a La Época…….. 327
3.7. PARÍS 1878
SE INICIA UNA NUEVA ETAPA…….. 395

3.7.1. TEODORO LLORENTE
Cartas sobre las dos últimas esposiciones (sic) universales de París y apuntes de viaje…… 405
3.8. BARCELONA 1888
LA PRIMERA EXPOSICIÓN UNIVERSAL EN ESPAÑA…… 413
3.8.1. JOSÉ YXART
El año pasado: Letras y Artes en Barcelona…… 428
3.9. PARÍS 1889
LA TORRE EIFFEL Y EL CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA…….. 443
3.9.1. JOSÉ MARTÍ
"La exposición universal de París"..…… 453
3.9.2. AURELIA CASTILLO
"Cartas de Francia (Exposición de 1889)"…… 456
3.9.3. EMILIA PARDO BAZÁN
Al pie de la torre Eiffel. Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición…… 460
3.10. CHICAGO 1893
EL CUARTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA……... 489
3.10.1. EVA CANEL
"Crónicas de la exposición de Chicago
"La mujer española en la Exposición de Chicago"…… 497
3.10.2. TRES CRONISTAS CUBANOS:
SERAFÍN PICHARDO, RAIMUNDO CABRERA Y AURELIA CASTILLO…… 500
3.10.3. RAFAEL PUIG Y VALS
Viaje a América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico …… 502
3.11. PARÍS 1900
LA APOTEOSIS DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES…… 513
3.11.1. EMILIA PARDO BAZÁN
Cuarenta días en la exposición…… 529
3.11.2. RUBÉN DARÍO
Peregrinaciones…… 537

4. CONCLUSIONES…… 547

APÉNDICE. CORPUS TOTAL DE OBRAS DERIVADAS DE CADA EXPOSICIÓN…… 561

BIBLIOGRAFÍA
BIBLIOGRAFÍA GENERAL…… 571
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EXPOSICIONES UNIVERSALES…… 587

INTRODUCCIÓN

> Grandes son, ciertamente, los elementos que ha dispuesto el siglo para enorgullecerse de su propia obra; pero la misma grandeza de cada uno de ellos, no ya sólo en el orden material, sino en el orden moral de todos los acontecimientos, ha de inducir a que se reconcentre la memoria sobre el foco de donde irradiaron con esplendor común. Ese foco ha residido en las Exposiciones Universales.
>
> Discurrir, pues, acerca de ellas, es dibujar uno de los cuadros más característicos del siglo XIX.
>
> José de Castro y Serrano, *Cuadros contemporáneos* (1871)

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esto decía José de Castro y Serrano sobre las exposiciones universales hacia 1871 en el prólogo a su obra costumbrista *Cuadros contemporáneos*. Con estas palabras queremos también nosotros dar inicio a este trabajo de investigación que hoy presentamos y que parte de la idea que la doctora Ana María Freire expuso en 1997 en su ponencia "Las Exposiciones Universales del siglo XIX en la literatura española: la visión de Emilia Pardo Bazán en sus libros de viajes" [1]. En ella, la doctora Freire

[1] Ponencia presentada en el congreso *Vision de l'Autre dans une Europe des cultures aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles*, publicada en francés en sus actas como "Les Expositions Universelles du XIX^è^ siècle dans la Littérature espagnole: La vision d'Emilia Pardo Bazán", *Les Cahiers du CICC*, nº 3, Mai 1997, pp. 124-133.

dejó abierta la puerta a futuras investigaciones sobre un tema hasta entonces inexplorado: el de la literatura generada por las exposiciones universales en la segunda mitad del siglo XIX. Las palabras de Castro y Serrano son ya, en 1871, un claro indicio del interés que suscitaron estos grandes acontecimientos hasta final de siglo. Localizar la literatura escrita en español que se derivó de ellas, describirla, estudiarla y encuadrarla en la literatura de viajes de la segunda mitad del siglo XIX es el objetivo fundamental de este trabajo de investigación. En el año 1998 Luis Díaz Larios publicó un artículo titulado "El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco", y en 2012 vuelve sobre el tema que ya había tratado[2], destacando además la importancia de esta obra como primera de otras nacidas del viaje a las exposiciones universales. Aparte de esta referencia, podemos afirmar que tan solo la ponencia de la doctora Freire (que Díaz Larios parece desconocer), de la que arranca nuestra investigación, ha abordado esta cuestión y ha abierto el camino para que iniciemos el estudio de este interesantísimo apartado de la literatura española del siglo XIX que ahora presentamos.

Los años comprendidos entre la primera Exposición Universal celebrada en Londres en 1851 y la celebrada en París en 1900, última de nuestro estudio, corresponden en Europa al éxito del liberalismo y el nacionalismo que medían sus fuerzas desde principios de siglo y que desembocan en el ascenso imparable del poder económico de la burguesía por un lado y en las unificaciones de Alemania e Italia por otro. Una buena parte del mundo conocido era controlada por las grandes potencias europeas que presumen de su máxima expansión a fines del siglo XIX. La revolución industrial iniciada a finales del siglo XVIII culmina en estos cincuenta años que conforman un período de tiempo en el que los avances tecnológicos se sucedieron a un ritmo tan vertiginoso que podemos asegurar que en esos años se sentaron las bases del mundo moderno tal como hoy lo conocemos. El único modo de dar a conocer esos inventos, casi fantásticos para la época, no fue otro que el de exhibirlos a nivel internacional en unos certámenes que se denominaron *Exposiciones Universales* que además sirvieron a las grandes potencias para mostrar su expansión colonial y su poder económico y militar. A estos grandes certámenes dedicamos un extenso apartado para conocer su origen, características y peculiaridades.

En nuestro país, esos cincuenta años se corresponden con una época de graves tensiones sociales y políticas que afectaron de forma decisiva a la historia de

[2] Luis Díaz Larios, "Viajeros españoles a los escaparates del progreso y de la técnica", *Dossier: Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas*, *Boletín Hispano Helvético*, nº 20 (otoño 2012), pp. 135-159.

España: guerras carlistas, últimos años del reinado de Isabel II, la revolución de 1868 (La Gloriosa), la Primera República (1873), la Restauración de la monarquía (1876) (reinado de Alfonso XII) y el fin de la etapa colonial española tras la guerra con EEUU y la pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico (Desastre del 98). A pesar de los intentos de modernización e industrialización de España (construcción de la red ferroviaria, creación de nuevas industrias, llegada de la energía eléctrica, etc.) nuestro país presenta un profundo retraso económico respecto a otros países europeos y eso, sin duda alguna, quedará de manifiesto al medir sus fuerzas con los demás en las exposiciones universales.

La literatura española de este periodo pasa por etapas importantísimas. En primer lugar, la decadencia –o continuidad, según se mire- del Romanticismo triunfante en los años inmediatamente anteriores, y cuya larga y fructífera influencia pasaría por el intimismo de Bécquer y Rosalía hasta desembocar en el Modernismo. En segundo lugar, la imparable entrada y el rotundo éxito del Realismo y el Naturalismo procedentes de Francia. Todas estas corrientes han sido, y son, objeto de innumerables estudios por parte de investigadores de reconocido prestigio. De entre todos ellos destacamos la visión clara y precisa que ofrece Leonardo Romero Tobar:

> La segunda mitad del siglo XIX, singularmente a partir del Sexenio, supone un ciclo de auge económico y de desarrollo de las instituciones públicas que crea el clima favorable para el tráfico de la creación cultural, lo que dio como resultado una de las épocas más ricas en la vida literaria española que, por su específica singularidad, ha atraído la atención de historiadores y críticos. (…) La segunda mitad del siglo XIX se incardina en el marco de un complejo proceso que reviste peculiaridades temporales que no se deben soslayar. En primer lugar, la secuencia que coincide con el reinado de Isabel II, frecuentemente denominada época de la "literatura postromántica"; después el momento de plenitud de la novela –conocido comúnmente con la denominación de dos escuelas literarias francesas contemporáneas, es decir, "Realismo" y "Naturalismo"-, y en última fase, un prolongado episodio que pone en cuestión los valores en los que se había asentado la actividad cultural anterior y que potencia la experimentación de formas artísticas esbozadas en los inicios del Romanticismo –trátese de la llamada "crisis de fin de siglo" o "Modernismo" español-, designado en sus manifestaciones parciales como "espiritualismo", "impresionismo", "decadentismo" o "simbolismo". [3]

En este contexto, la literatura de viajes y en concreto de viajes al extranjero, ocupa un lugar destacable, y a menudo se presenta unida al costumbrismo, tal como afirma Rubio Cremades:

[3] Leonardo Romero Tobar, *Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España,* pp .XXIV-XXV. En García de la Concha, Víctor, *Historia de la Literatura Española.* Siglo XIX (II). Coordinador: Leonardo Romero Tobar.

> Por regla general las impresiones de viaje solían encomendarse a conocidos escritores y, especialmente, a quienes escribían artículos o cuadros de costumbres. Las curiosas impresiones de viajes por Europa encuentran feliz acogida a mediados del siglo XIX, como los *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Londres y Madrid*, de Modesto Lafuente o los titulados *Manual del viajero español de Madrid a París* y *Londres o París, Londres y Madrid*, de Antonio María de Segovia y Eugenio de Ochoa, respectivamente. De igual forma las impresiones de viaje constituyen secciones independientes en las revistas o periódicos de la época, como en el *Semanario Pintoresco Español, El Laberinto, La Abeja Literaria, El Álbum Pintoresco Universal, El Álbum de las Familias, El Museo Universal...* [4]

Los estudios sobre la literatura de la segunda mitad del siglo XIX han abordado la lírica, el teatro, la narrativa, la influencia francesa, la modernización o europeización de la cultura española, etc. Los estudios de literatura de viajes del siglo XIX han experimentado un auge en los últimos años que han arrojado luz y han ofrecido nuevas interpretaciones, tanto en lo formal como en lo temático, de un género (si género es) que tuvo un auge espectacular en el siglo XIX. Abundan los estudios sobre viajes realizados fuera de nuestras fronteras, pero ninguno trata a fondo el tema de esta tesis doctoral. El estudio de las exposiciones universales como materia literaria es un territorio inexplorado, no ha sido abordado hasta ahora, y como afirma Ana María Freire en el trabajo citado, “la historia de las exposiciones universales está aún por escribir, en parte porque hasta ahora se consideraba un tema más propio de la historia y más cercano a la economía, la tecnología e incluso la arquitectura”.

En este trabajo pretendemos dar a conocer la abundante producción literaria que se generó a partir de los viajes que sus autores hicieron a las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX, pretendemos demostrar hasta qué punto la celebración de estas grandes muestras pudo ser el acicate para que escritores e intelectuales de todas las partes del mundo, y en concreto los españoles, planificaran sus viajes y entraran en contacto con otras corrientes de pensamiento, con otras formas de ver y entender el mundo, con lo último en conocimiento intelectual y avance tecnológico. Esas exposiciones se celebraron fuera de España y exigían la realización de un viaje hasta llegar a ellas. Primero Londres y después París, fueron las primeras sedes, que luego fueron ampliándose a otras capitales europeas y cruzaron el océano hasta llegar a América. La fama y el prestigio internacional que alcanzaron Londres y París hicieron que ambas llegaran a ser, además de las capitales de las dos grandes potencias europeas, ciudades cosmopolitas, centros de la modernidad, auténticos hervideros de novedades, ideas y noticias de toda índole.

[4] Enrique Rubio Cremades, “De Madrid a Nápoles”: de Pedro Antonio de Alarcón”, *Quaderni di filologia e lingue romanze: Ricerches svolte nell'Università di Macerata.Terza serie,* suppl. núm. 7 (1992), Macerata: Università di Macerata, 1992, pp. 103-116.

París fue la que más exposiciones celebró y se convirtió así en el punto neurálgico donde se gestaron los nuevos movimientos culturales, filosóficos, artísticos y, por supuesto, literarios, que culminaron en el fin de siglo y la apoteosis artística y cultural que supuso la exposición de París de 1900.

Las exposiciones universales del siglo XIX han producido una abundante bibliografía que se centra fundamentalmente en los aspectos económicos, históricos y artísticos (arquitectónicos, fundamentalmente), y que en la mayoría de los casos tiene como fuente los informes o memorias oficiales de comisionados por los gobiernos o por determinados organismos. Los temas más recurrentes son el papel jugado por España (económico e industrial) y el diseño e imagen de los pabellones como parte de una arquitectura cuyo carácter efímero fue propio de este tipo de eventos. La consulta y lectura de esta bibliografía específica, que incluimos al final de la bibliografía general, ha sido un pilar fundamental para el desarrollo de nuestra investigación.

En el año 2009 apareció una tesis doctoral publicada por el Departamento de Historia de la Universidad de Cantabria titulada *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones universales, 1855-1900,* de Ana Belén Lasheras Peñas. Esta tesis se aproxima al tema que nos ocupa y abarca el mismo periodo de tiempo que nuestra investigación. Sin embargo, ni el enfoque ni los objetivos son los mismos. Nosotros nos centramos en las obras literarias que se derivan de las exposiciones universales, de todas las que se celebraron entre 1851 y 1900, fuera cual fuera el lugar de celebración. Lasheras aborda exclusivamente el estudio de la imagen de España en las exposiciones celebradas solo en París, y lo hace desde la una perspectiva del historiador, muy diferente de la nuestra.[5]

PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLOGÍA EMPLEADA

Para llevar a cabo nuestro trabajo hemos utilizado como fuentes primarias textos impresos, tanto libros como publicaciones periódicas, de los últimos cincuenta años del siglo XIX. Esta investigación sienta sus bases en el trabajo que presentamos en el año 2009 para la obtención de la suficiencia investigadora (DEA) en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, titulado *Aproximación a las Exposiciones Universales en la Literatura de Viajes. 1850-1900*. En él comenzamos nuestra labor aproximándonos al

[5] A pesar de seguir otros derroteros, este trabajo de Ana Belén Lasheras ha sido una excelente fuente de información y de bibliografía que hemos consultado y leído con sumo interés.

tema, buscando, seleccionando y reuniendo un material que, junto con otras obras que hemos ido localizando en el transcurso de nuestra investigación, ha pasado a convertirse en un corpus textual de un total de 108 obras. Analizamos y comentamos todas y cada una de ellas, justificando tanto su inclusión en este trabajo como su importancia o trascendencia en el mismo, y seleccionamos 35 como las más significativas que hemos analizado a fondo. No obstante, presentamos la relación completa del corpus total en un apartado al final de este trabajo, antes de la bibliografía.

Como periodo temporal acotamos las que fueron publicadas entre 1851 y 1900. La elección de estas fechas no es casual. La primera marca el nacimiento de las exposiciones universales con la celebrada en Londres ese mismo año. La última cierra el siglo y, como veremos en el capítulo destinado a las exposiciones, supone el fin del concepto de exposición universal tal como se entendía desde su nacimiento cincuenta años antes. Las exposiciones universales siguieron y siguen aún hoy celebrándose, pero el fin de siglo y los avances tecnológicos y científicos que las mismas exposiciones habían promovido y alentado, supuso también el fin de un modo de ver y entender el mundo y las exposiciones que lo mostraban. También el fin de un modo de contar y de transmitir lo que fueron estas grandes muestras para todos cuantos escribieron sobre ellas.

Como criterio básico de búsqueda seleccionamos obras escritas por autores que viajan a las exposiciones universales y cuentan ese viaje real, no ficcional, en obras con intención literaria, y que puedan ser consideradas literatura de viajes. Como criterio de búsqueda efectiva seleccionamos las obras que tienen en su título, de forma explícita o implícita, alguna referencia a las exposiciones universales. Además debían ser obras escritas en español por autores españoles, incluyendo este concepto tanto a los nacidos en la Península como a los hispanoamericanos vinculados con España hasta las respectivas independencias de sus países. Quedan fuera de nuestro estudio los proyectos, memorias e informes encargados por un organismo oficial o institucional, así como guías, itinerarios, folletos, etc., es decir, todas aquellas obras que, aún conteniendo en su título o en su interior referencias a exposiciones universales o internacionales, no se hubieran escrito con intención literaria y que por tanto no puedan ser consideradas propiamente literatura de viajes según el concepto que manejamos en nuestra investigación y del que hablamos en el capítulo 1. Aún así, hay casos en que algunas obras seleccionadas no son válidas en su totalidad, pero sí presentan una parte que se puede considerar plenamente literaria, por lo que también las incluimos en nuestro trabajo.

La mayoría de las obras las hemos podido localizar y consultar en los fondos de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Biblioteca Cervantes Virtual, Hemeroteca Digital, Hemeroteca Virtual de *La Vanguardia*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Biblioteca del Ateneo de Madrid, Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, Biblioteca Regional de Madrid, Biblioteca Central Militar de Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia y Biblioteca de la Universidad de Granada.

A partir de la lectura y el análisis estructural y de contenido, el objetivo de esta investigación es tratar de demostrar que esas obras pertenecen por derecho propio dentro de la literatura de viajes del siglo XIX. Para ello analizamos cómo y por qué nacen de ella y, lo que es más importante, cómo presentan, además del concepto tradicional de viaje, una nueva dimensión del mismo, el viaje en miniatura que se realiza alrededor del mundo dentro de la misma exposición. Viaje unido a la observación y la descripción de una realidad asombrosa, recién nacida, a veces increíble y siempre deslumbrante. Esto último enlaza algunas de ellas, como veremos en el transcurso de esta investigación, con las manifestaciones más antiguas de los relatos de viajes medievales y con las Crónicas del Descubrimiento, en los que el asombro ante lo nuevo deslumbraba al viajero, obligado a buscar nuevos modos de describir una realidad para la que faltaban asideros conocidos o referencias cotidianas a los que aferrarse para hacer partícipe al lector de algo tan nuevo y diferente que nunca antes había sido descrito.

Nuestro trabajo comienza fijando en los dos primeros capítulos los dos conceptos básicos que utilizamos, el concepto de literatura de viajes y el de exposiciones universales. Para fijar el primero hacemos un breve repaso del concepto y caracterización de la literatura de viajes, su origen y evolución hasta el siglo XIX. En segundo lugar, y antes de entrar de lleno en el análisis de las obras, nos ocupamos de definir el concepto de exposición universal, su origen y desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX. Debido a la novedad que supuso la aparición de estos acontecimientos de dimensiones colosales, creemos que es imprescindible ofrecer esa información para entender tanto el origen como el contexto en el que se escribieron las obras literarias que nacieron de ellas.

El tercer capítulo lo dedicamos al análisis de las obras literarias, la parte más importante de nuestra investigación. Para ello seguimos un criterio de círculos concéntricos o cajas chinas, y trabajamos desde lo general a lo particular, presentando en primer lugar las exposiciones en orden cronológico y las obras literarias que se escribieron en cada una de ellas. De cada exposición presentamos en primer lugar

una breve historia que la contextualice en su momento histórico y justifique su celebración y a continuación enumeramos y comentamos brevemente cada una de las obras que hemos localizado sobre ella, su relevancia, interés o cualquier otro dato significativo que sea de interés. De entre todas las obras seleccionamos y analizamos detenidamente la o las más significativas por su forma peculiar, su perspectiva, su planteamiento o cualquier otra particularidad o innovación que las diferencie del resto. Y por último, para el análisis pormenorizado de cada obra u obras seleccionadas seguimos un procedimiento común basado en una serie de pasos que detallamos a continuación. En primer lugar ofrecemos los datos completos del título de la obra, lugar y fecha de edición; nombre completo el autor cuando lo haya, o seudónimo utilizado; edad que tiene cuando viaja para conocer su perspectiva (joven, mediana edad, visión entusiasta o conservadora, etc.) y cargo que ocupa u oficio que desempeña cuando realiza el viaje. Asimismo, investigamos el motivo por el que va a la exposición (personal, profesional, etc.) y, en caso de que se trate de un escritor conocido, investigamos en qué momento de su producción literaria encaja esa obra. También nos interesan los datos sobre el tiempo de estancia en la exposición (si llega unos meses antes o ya con la exposición empezada, si se queda poco tiempo o desde el principio hasta el final, si ve cómo evolucionan los trabajos de preparación antes de la inauguración o los de recogida y embalaje de productos tras la clausura, etc. Y por último, si la visita a la exposición es el destino definitivo o si está dentro de un viaje más amplio. Todos estos son datos que influyen de manera determinante en la perspectiva desde la que el autor afronta el viaje a la exposición y construye su relato. Tras analizar los elementos externos al relato, abordamos el análisis del mismo comenzando por la estructura externa, prólogo, división en partes, títulos significativos, etc., para finalizar con el análisis detallado del contenido, postura que el narrador adopta ante lo que cuenta, sus posibles objetivos y declaración de intenciones, caracterización explícita que el autor hace de su obra (informe, memoria, recuerdos, crónicas, etc.), uso de la primera o tercera persona recursos literarios, estilo, etc. En las citas hemos actualizado la ortografía y solo mantenemos las mayúsculas del concepto exposición universal en los nombres oficiales de las mismas, en los títulos de las obras y en las citas cuando así lo presenta la obra original.

En el capítulo cuatro ofrecemos las conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis de todas las obras incluidas en el apartado anterior, así como las vías de investigación que quedan abiertas. Tras las conclusiones presentamos el corpus total de las obras que hemos localizado. En lo que se refiere a los autores de esas obras, muchos son escritores o periodistas que viajaron por iniciativa propia o enviados

especialmente por sus periódicos para que dieran cuenta de esos acontecimientos extraordinarios. Algunos fueron muy conocidos en su época, como es el caso del periodista Carlos Frontaura, que gozó de una inmensa popularidad entre sus lectores, o el de José Yxart, un conocido crítico literario de la Barcelona de final de siglo. Otros son a la vez periodistas y escritores como Emilia Pardo Bazán o Rubén Darío, cuyas trayectorias literarias y periodísticas son bien conocidas. También hay representación femenina, porque además de Pardo Bazán, escritoras y periodistas fueron también la Baronesa Wilson, Eva Canel y Aurelia Castillo, hoy menos conocidas, pero todo un símbolo de mujeres adelantadas a su tiempo. Encontramos asimismo políticos que escribieron algún discurso, o cartas, o recuerdos de las exposiciones como es el caso de Emilio Castelar. Aparte de estos casos, comprobamos que del total de 80 autores que quedan aquí registrados, la inmensa mayoría son casi desconocidos y tienen procedencias e intereses muy diversos. Muchos fueron comisionados por algún organismo oficial para que redactaran un informe o memoria sobre la exposición y aprovecharon para dar un tono personal y literario a sus memorias; otros optaron por aportar una nota de humor o de reivindicación social. Podemos deducir de antemano que el valor literario de las obras que hoy presentamos se adivina muy dispar. Frente a la mayoría de autores casi desconocidos que sólo tienen una obra aislada y en la mayoría de los casos muy breve, se da el caso contrario de periodistas y escritores famosos que tuvieron un enorme éxito y llegaron a recopilar sus crónicas y editarlas como libro independiente. En todos ellos esperamos encontrar obras que enriquezcan nuestro trabajo de investigación y, por supuesto, nuestra visión de las exposiciones universales del siglo XIX. En cualquier caso, la distinta procedencia, calidad o intereses de los autores nos garantiza una diversidad de perspectivas que creemos muy enriquecedora.

Para finalizar, en el último apartado ofrecemos la bibliografía general que incluye todas las obras citadas o consultadas y la bibliografía específica sobre exposiciones universales. Siempre que nos ha sido posible, tanto en las notas a pie de página como en la relación bibliográfica, hemos incluido el enlace a la página web en que puede localizarse las obras de referencia.

1. LITERATURA DE VIAJES

1.1. LITERATURA Y VIAJE

Si hay algo que caracteriza al ser humano es su afán de conocer y de descubrir. La historia de la humanidad y de la literatura está llena de ejemplos de hombres que, movidos por ese afán, emprenden un viaje rumbo a lo desconocido. Un viaje que puede ser real o imaginario, viaje interior hacia uno mismo o viaje a lejanas tierras. Viaje, a fin de cuentas, con su punto de partida, su itinerario y su punto de llegada.

Desde Ulises, pasando por innumerables ejemplos de personajes y seres imaginarios que pueblan la literatura universal con sus aventuras viajeras, hasta aventureros, soldados, exploradores, investigadores o escritores del mundo real, todos han viajado, han aprendido y se han conocido un poco mejor gracias al viaje. Y después lo han contado. Han cubierto la última etapa de su viaje relatando lo que vieron, vivieron y sintieron. Ese comunicar y compartir su experiencia supone una recreación del viaje que, de este modo, empieza a adquirir matices diferentes, a parecer nuevo, distinto, a veces más real, otras más increíble o inquietante. Recreación que, en definitiva, enriquece siempre la experiencia real vista desde la inmediatez de la experiencia (diarios, crónicas) o desde la perspectiva del regreso, ya de vuelta al mundo cotidiano de quien emprendió el viaje (memorias).

Y aquí entra la magia de la literatura y su poder para hacer que el lector, sin moverse de su asiento, comparta con el viajero la aventura y el conocimiento; para

hacer que el viajero recupere lo que creía perdido, y vea con nuevos ojos (los que da la perspectiva y la distancia) lo que en su momento no pudo ver, de tan cerca que estaba. Porque si algo se obtiene del viaje es el premio a aquel primer afán de conocer y descubrir. Rutas, itinerarios, datos, países, aventuras, otros viajeros y otras tierras, otros caminos y otras sendas interiores y exteriores, son a fin de cuentas paradas y estaciones que tienen como destino último el conocimiento de uno mismo. Quien viaja realmente lo consigue; quien lee las experiencias del viajero y participa de ellas puede llegar a conseguirlo porque emprende otro viaje desde otra dimensión que no conoce límites ni distancias, la de la literatura.

No pretendemos aquí dar una información exhaustiva sobre los numerosos estudios que se han publicado sobre literatura de viajes, ni fijar un concepto que la crítica considera demasiado escurridizo para ser definitivo. Para ello remitimos a los valiosos trabajos que se han centrado en este campo y que figuran en la bibliografía general, entre los que destacamos los de Gerard Genette, Miguel Ángel Pérez Priego, Francisco López Estrada, Raúl Dorra, Leonardo Romero Tobar, Enrique Rubio Cremades, Sofía Carrizo Rueda, Luis Alburquerque y Ana María Freire, entre otros. En las páginas que siguen solo pretendemos ofrecer un rápido recorrido por la evolución del concepto de lo que se ha llamado literatura de viajes, para terminar concretando cuál es el concepto del género literatura de viajes (si género es) que manejamos en este trabajo y el tipo de obras que consideramos incluidas en él.

Desde la Antigüedad Clásica, Ulises se convirtió en el modelo de viajero por excelencia en una experiencia literaria que cada hombre interpretaba como propia. Es el inicio del concepto de literatura de viajes (viaje ficcional) como estructura mítica, en la que el conocimiento del mundo exterior y sus peligros lleva inexorablemente al conocimiento de uno mismo en un recorrido iniciático cuya etapa final está dentro de nosotros. Para el hombre medieval[1] los relatos de viajes (viaje factual) otorgaban realidad a la descripción de lugares e itinerarios casi fantásticos que hablaban de otras tierras y sus infinitos peligros como si de otros mundos se tratasen. La frontera entre viaje factual y ficcional se desdibujaba e incluso llegaba a confundirse. También el peregrino medieval que se encaminaba a otras tierras movido por la espiritualidad religiosa y la búsqueda del perdón o la salvación que se alcanzaba tras superar las infinitas calamidades del viaje, la muerte simbólica que conduce a la redención. El hombre del Renacimiento, en cambio, es un viajero aventurero e intrépido, en busca

[1] Para todo lo relacionado con relatos de viajes medievales es imprescindible la consulta de las obras de Miguel Ángel Pérez Priego que incluimos en la bibliografía general.

nuevos horizontes. Se amplían las fronteras del mundo conocido y las crónicas del descubrimiento y los relatos de los conquistadores dan noticia de aventuras y lugares maravillosos cuya descripción va más allá de lo que hasta entonces hubiera podido concebir la imaginación humana. El viajero del Barroco, con sus contradicciones y sus excesos, trata de llegar a los últimos límites de aquel nuevo mundo, no sólo físico, que se abre a sus pies.

Pero es con el hombre ilustrado con quien nace el concepto de viajero moderno que inicia un nuevo modo de viajar y de conocer, en busca de nuevos caminos de conocimiento y de placer y se descubre en el viaje (el Gran Tour) un nuevo modo de aprender[2]. En el siglo XVIII fueron muchos los españoles que viajaron dentro y fuera de nuestras fronteras, más de los que hasta hace poco se creía. El trabajo de Gómez de la Serna nos da un amplio y completo panorama y, como afirma Fabbri[3], la gran novedad en lo que atañe a la literatura de viajes del siglo XVIII es que por primera vez se recurre al hecho de dejar constancia escrita del viaje. La forma en la que se recogían estos viajes era variopinta: diarios, informes, cartas, etc. y condicionaría el tono y el estilo de lo escrito. Si en la primera parte del siglo los diarios de viaje eran escasos por cierto temor a la censura o porque llevar un diario significaba revelar el propio ánimo, la segunda parte del siglo (menos condicionada por la censura, la política y la moral y llena de una nueva sensibilidad de espíritu ilustrado) nos ofrece unas relaciones de mayor interés literario y temático. En la primer parte del siglo se viaja sobre todo fuera de España, en la segunda la nueva sensibilidad lleva a considerar con mayor atención la tierra natal, sus hombres, sus obras, sus paisajes, con una voluntad de recuperar la identidad regional y nacional, iniciando una mirada que culminaría en el costumbrismo romántico. Para los que salen fuera la recuperación del patrimonio cultural español es un elemento fundamental para buscar una comparación con Europa y encontrar un elemento común de unidad. Pero los habrá también que se sientan tentados a recorrer rutas exóticas y la atracción americana provocará viajes de interés científico como el de Félix de Azara o políticos y sociológicos como los de Francisco de Miranda.

Para saber qué movía a los hombres ilustrados a viajar, recogemos las palabras de Gómez de la Serna:

> ¿Para qué viaja y cómo viaja el intelectual español del siglo XVIII? La luz viene de Francia, también la que alumbra el camino del viajero celtibérico (…)

[2] Gaspar Gómez de la Serna, *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

[3] Maurizio Fabbri, "Literatura de viajes", en Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta, CSIC, 1996, pp. 407-423.

> En primer lugar, para lo que viaja el hombre del XVIII es para conocer al *hombre*; no sólo para ver países y tierras, sino "pour voir des peuples", como dice Rousseau en el *Emilio*[4].

En esa misma línea, en palabras de Francisco Lafarga "hay un viajar dieciochesco, un viajar "roussoniano", que no es el mero trasladarse de un sitio a otro; es fundamentalmente una vía de conocimiento y un medio para la formación del individuo"[5].

Muchos viajeros comenzarán su relato con la inequívoca declaración de intenciones de viajar para contar a los demás lo que vieron para compartir la experiencia del viaje, de lo visto, de lo aprendido. El viajero ilustrado es un viajero curioso, con unas ansias de saber ilimitadas que lo acercan a las inquietudes del hombre renacentista, pero cuyo aprendizaje debe revertir siempre en el bien común de sus conciudadanos. El viajero ilustrado viaja para confirmar sobre el terreno lo que antes ha aprendido en los libros pero descubrirá mucho más, su conocimiento se ampliará hasta límites casi infinitos. Empiezan a publicarse las primeras guías de los diversos países europeos y el viaje empieza a justificarse como medio de conocimiento y aprendizaje a pesar de las voces en contra que avisaban del peligro moral que representaba para la juventud. Será también por estas fechas cuando los ingleses descubran los Alpes y el léxico científico y naturalista llenará las descripciones de términos que hasta entonces eran desconocidos.

En lo que a España se refiere, Esther Ortas[6] defiende que los viajeros extranjeros que a principios del XVIII visitan España no aportan mucho y en cambio dan de ella una visión en muchos casos llena de tópicos sobre la Inquisición y el fanatismo religioso, bastante alejada de la realidad. Esto provocará que desde España se alcen voces y obras de ilustrados como Antonio Ponz y se reclame la visita de extranjeros que reflejen la realidad española tal cual es. De modo que los viajeros de la segunda mitad del XVIII, Baretti y Bourgoing principalmente, con la credibilidad que les otorgan los años de estancia en nuestro país y utilizando métodos minuciosos de descripción y observación, tratan de romper tópicos y reflejar fielmente la realidad de un país que progresa material e intelectualmente gracias al predominio de la razón y los poderes estatales.

---

[4] Gómez de la Serna, *op. cit*., p. 12.

[5] Francisco Lafarga, "Los libros de viajes y las utopías en el XVIII español", en Víctor García de la Concha, *Historia de la literatura Española, Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 982-706.

[6] Esther Ortas Durand, "La España de los viajeros (1755-1846), imágenes reales, literaturizadas, soñadas…", en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarceguie Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario,* Madrid, Akal, 2005, pp.48-91.

En este mismo siglo XVIII, pocos son los viajeros españoles que pueden permitirse viajar por el extranjero, pero sí lo hicieron, incluso más de lo que se creía hasta hace poco. Tal como afirma Sarrailh[7], el español ilustrado quiere conocer el extranjero, acercarse a Europa, conocer sus ideas. Y tiene dos formas de hacerlo: con los libros que le llegan del extranjero y con viajes reales por Europa. Los libros tienen enormes dificultades para pasar la censura de la Inquisición que, aunque poco a poco va perdiendo el favor real, aún acumula mucho poder. A pesar de todo, los libros prohibidos circulan de forma clandestina entre los intelectuales españoles y sus ideas empiezan a invadir las Sociedades Económicas de Amigos del País. Los pocos españoles que viajan al extranjero lo harán siempre con el fin de aprender lo que aquí nos falta, y de comparar y sacar conclusiones para mejorar el país. Viajarán políticos, industriales y banqueros en busca de novedades y conocimientos políticos y económicos que a su vuelta reviertan en beneficio de la industria y la economía española. También artesanos y fabricantes acomodados que, con espíritu ilustrado, viajarán por propia iniciativa para perfeccionar las técnicas de su oficio.

Los viajes se convirtieron de algún modo en la materialización del espíritu ilustrado, un medio de conocer la realidad española para dar cuenta de las necesidades y problemas reales, y la extranjera para aprender modelos que, aplicados a España, condujeran a la mejora de un país que empezaba a quedarse atrás.

1.2. LA LITERATURA DE VIAJES EN EL SIGLO XIX

El Romanticismo interioriza la mirada del viajero y la hace más personal. Se ha pasado del viajero que, en cuanto viajero, cuenta su experiencia de forma literaria, al escritor que, en cuanto escritor, cuenta su experiencia viajera. El libro de viajes se centra en las repercusiones del viaje en el mundo interior de quien lo realiza y la mirada objetiva, el ver para contar, se desliza desde lo objetivo a lo subjetivo. El viaje deriva en ocasiones en *paseo literario*[8] y su relato va adquiriendo un individualismo que Carrizo Rueda denomina *repliegue de cada uno sobre sí mismo*[9]. El itinerario se reduce casi al mínimo, se repliega en una ciudad o en una zona concreta de la misma,

[7] Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, capítulos VI y VII, p. 290-338 y 339-374.

[8] Alberto González Troyano, “Del viajero ilustrado al paseo literario”, en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarceguie Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario,* Madrid, Akal, 2005.

[9] Carrizo Rueda, *op. cit.*, p. 151.

del mismo modo que el subjetivismo se manifiesta en el repliegue del alma del escritor. La búsqueda de la sorpresa o de la aventura se sustituye por la reflexión y la mirada melancólica y hay en estos textos más de recuperación que de descubrimiento. El viajero romántico español recorre España, como ya habían hecho los ilustrados, para luchar contra los tópicos que empezaban a difundir los viajeros extranjeros, para conocerla en su esencia y para reflejar en los artículos de costumbres algo que empezaba ya a perderse irremisiblemente con la inminente llegada del progreso. La mirada romántica es una mirada nostálgica ante algo que muere.

Para el viajero extranjero España es el destino romántico por excelencia. Atrás queda la idea de la España inquisitorial que se daba a principios del XVIII, ahora se difunde la imagen de un país valiente que ha sabido enfrentarse al poder de Napoleón en la guerra de la Independencia, lleno de encantos naturales y exóticos. Granada, Córdoba y Andalucía en general se convierten en el Oriente buscado por los románticos alemanes. Viajeros como Washington Irving, Gautier, Mérimée, George Sand difunden en Europa la imagen de España. Y de nuevo esa imagen se alejará de la realidad, llenándose de exageraciones, tópicos y lugares comunes, consecuencia de una imagen literaturizada o sacada de libros o textos anteriores. Esto provocará el rechazo de muchos españoles como Mesonero Romanos y de algunos, aunque pocos, viajeros extranjeros que mostrarán en sus obras la imagen real, tan lejos de la imaginada.

La segunda mitad del siglo XIX da un paso más allá en el concepto de viaje y ofrece una nueva perspectiva, una nueva mirada del viajero. La observación y descripción de las costumbres llevada a cabo por los románticos derivará en la minuciosidad de las descripciones realistas. Si ambas técnicas parecen similares, una y otra se diferencian por su finalidad. Si el romántico describe para inmortalizar algo que se pierde y, a la vez, para encontrarse en el paisaje, recuperar la esencia de una nación o de un pueblo, el viajero de la segunda mitad del siglo escribe su relato para reflejar la realidad tal cual, con todo lujo de detalles, y convertirse así en los ojos del espectador que no ve, en los ojos de la imaginación del lector. Cuando lleguen el grabado, la fotografía y más tarde el cine, las descripciones realistas perderán en parte su razón de ser. El viajero es en muchos casos periodista, y envía sus crónicas de viaje al periódico que las publica de inmediato. Lo que ha visto y descrito lo verán también los lectores. La descripción gana terreno frente a la narración y se define ahora más que nunca como un hacer ver con palabras. Mesonero Romanos relatándonos su viaje a Francia y Bélgica, Valera en sus cartas desde Rusia, Bécquer describiendo el primer viaje en ferrocarril hasta Irún, Galdós por tierras cántabras y

Pardo Bazán en sus crónicas desde París, son sólo unos cuantos ejemplos de los numerosos testimonios de viajeros de la segunda mitad del XIX. La forma y estructura de estos relatos será breve, no serán libros de viajes propiamente dichos, sino que se verá condicionada en la mayoría de los casos por la brevedad de la carta o de la crónica periodística.

La asimilación del alma del viajero con el paisaje, propia del espíritu romántico, adquiere entonces nuevos matices porque la mirada ya no sólo se dirige hacia adentro sino que busca nuevas perspectivas. Del Romanticismo quedará la visión subjetiva y personal del viaje, de modo que las cartas y las crónicas que conforman la literatura de viajes de la segunda mitad del XIX no sólo dan noticia viajes a Francia o Alemania, y de esos acontecimientos nuevos que fueron las exposiciones universales sino que transmitirán de qué modo el viajero lo ha visto y lo ha vivido para luego contarlo de una forma absolutamente personal y subjetiva. También darán noticia de nuevas costumbres europeas y americanas, de nuevos e increíbles inventos. Y con la noticia de ellos y la sorpresa ante la novedad también llegan nuevas palabras que sirven para nombrarlos. El viajero no sólo cuenta e informa de novedades, sino que se convierte en puente cultural, difunde costumbres y enriquece el idioma con neologismos que terminarán entrando en el diccionario y en la vida cotidiana. Ana María Freire, en su artículo titulado "España y la literatura de viajes del siglo XIX"[10] traza un completo panorama de la literatura de viajes de este siglo, y afirma: "Ya no se trata de informar al lector, sino de involucrarle en el viaje mismo por el modo de relatarlo y por los recursos literarios derivados de ese propósito". En lo formal resalta el uso de la primera persona narrativa, y la estrecha vinculación de la literatura de viajes de la segunda mitad del siglo XIX con la autobiografía, lo que condiciona la forma del relato que se presenta con títulos como diarios, cartas, memorias, recuerdos, impresiones, etc. Asimismo, asegura que la crónica periodística será el molde preferido que utilicen los viajeros de finales de siglo, y cita las palabras de Emilia Pardo Bazán, que en sus crónicas sobre la exposición de París de 1889, explicaba su modo de entender el género que entre otras cosas, debía "parecerse más a conversación chispeante, a grato discreteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita".

Así, cuando en 1851 Londres celebra la primera exposición universal, aparece un nuevo destino, una nueva meta para los viajeros de la segunda mitad del siglo, y las exposiciones se convierten entonces en motivo y excusa para el viaje. Doble faceta

[10] Ana María Freire, "España y la literatura de viajes del siglo XIX", *Anales de Literatura Española*, 24 (2012), *Literatura y espacio urbano*, Serie monográfica, 14, pp. 67-82.

del viaje como veremos, el que hay que realizar hasta llegar a ella (y volver al lugar de origen) y el que se emprende dentro de la exposición misma. Nace así un nuevo concepto de viaje alrededor del mundo sin moverse del recinto de la exposición y de la ciudad que la alberga (Londres, París, Viena, etc.) que los escritores y cronistas vivirán con la pasión y el asombro de un nuevo descubrimiento deslumbrante. Las exposiciones de la industria, antecedentes inmediatos de las exposiciones universales, apenas habían generado interés para los escritores que las visitaron. Sin embargo, uno de los grandes nombres del Romanticismo español, Mariano José de Larra, escribió en 1828 la *Oda a la primera esposición de la industria*[11], en la que hace un canto a la entonces naciente industria española. También Mesonero Romanos hará una breve referencia a esa misma muestra en sus memorias, y dirá de ella que "era tan pobre y desconsoladora, que más que Exposición pública semejaba el interior o trastienda de algún buen almacén"[12]. Ninguna de las dos se plantea como literatura de viajes, pero la de Mesoneros contiene ya la crítica al papel jugado por España en estos grandes certámenes, que será una constante en todos cuantos escriban sobre las exposiciones. El antecedente más inmediato es la referencia que en 1844 hace Gil y Carrasco en su *Diario de viaje* a su visita a las exposiciones de la industria[13]. Hablamos ya de literatura de viajes, pero no de obra completa, tan solo de ligeras referencias a la visita a las exposiciones de la industria de Barcelona, París, Viena y Berlín, pero en las que encontramos ya un tono y una perspectiva que se acercan mucho a los que encontraremos en las obras escritas sobre las exposiciones universales.

De este modo, los españoles que viajan a Londres en 1851 pueden considerarse los pioneros de la literatura de viajes que nace de estas grandes muestras. Desde el primer momento viaje y exposición van de la mano, puesto que para asistir a ella el viaje es consustancial. Si viaje y escritura están enlazados, escritura y exposición, se enlazan de manera lógica e inevitable. Se escribe el viaje, se escribe de la exposición, se escribe el viaje dentro de la exposición. La literatura de viajes empieza entonces un nuevo y apasionante recorrido.

[11] Mariano José de Larra, *Oda a la primera exposición de la industria española.* Madrid, Imprenta de D.M. Burgos, 1827.

[12] Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón, (Capítulo III, 1820-130)*. Madrid, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, 1880.

[13] Julia Morillo Morales, ""Enrique Gil y Carrasco ante las exposiciones de la industria", en *Actas del Congreso Internacional Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo",* El Bierzo, 2015 (en prensa)

1.3. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO *LITERATURA DE VIAJES*

La literatura, desde antiguo, se ha considerado como uno de los mejores caminos de conocimiento, un modo de viajar a otros tiempos, a otros seres, a otros mundos. Viaje sin reglas ni fronteras, viaje penoso o lúdico, viaje infinito y siempre abierto, dispuesto a que nos embarquemos en cualquier momento. Literatura y viaje. Aunque ambos conceptos estén tan estrechamente unidos, es relativamente reciente el interés que los estudiosos han mostrado por lo que se conoce como "literatura de viajes". Pero ha sido tal el interés que estos estudios han despertado, que si observamos la bibliografía de los diez últimos años parece que vamos a naufragar en ella.

¿Qué se entiende por "literatura de viajes"? Si aplicamos un criterio amplio podría afirmarse que toda la literatura lo es, puesto que muchas de las grandes obras de la literatura universal tienen el viaje como eje central. Pero no. Desde los trabajos de Carrizo Rueda[14] que fijó el concepto de *relato de viajes*, la crítica ha coincidido en descartar las obras que, aunque hablen de viajes quedan fuera del ámbito estrictamente literario, es decir, guías de viajes, rutas, itinerarios, etc. Dentro de las que sí se escribieron con intención literaria, también quedan fuera aquellas que relatan viajes imaginarios (ficcionales) y se admiten en el concepto aquellas obras que siguen una ruta real, un itinerario concreto y relatan viajes reales (factuales). Quedan fuera las grandes obras de la literatura universal la *Odisea, Don Quijote de la Mancha, Ulises* de Joyce, etc., pero no las perderemos de vista puesto que ficción y realidad se entrecruzan y en ocasiones un itinerario imaginario sirve de modelo al relato de un recorrido real. Quedan, pues, las obras que relatan viajes reales y lo hacen con un propósito literario. No interesarán tanto los datos sobre países, rutas, itinerarios, etc., como la forma de contarlos, la visión subjetiva del viajero, el *arte* con el que se describen o se narra cómo se llegó hasta ellos o lo que allí sucede. Tal como afirma Ana María Freire en su ponencia, lo que otorga realmente unidad a la literatura de viajes no es sólo el tema sino el valor literario de la obra resultante.

Aún así, no es fácil llegar a una definición del concepto de un género basado esencialmente en ese carácter bifronte del que habla Carrizo Rueda, con una parte documental y otra parte literaria. Por un lado el viaje, por otro la escritura. Hasta bien entrado el siglo XX, la crítica consideraba el concepto *literatura de viajes* como medio de conocimiento de otras materias y lo acercaba a ciencias como la geografía o la biología, alejándolo así de lo estrictamente literario. Sin duda es esa la causa de que

[14] Sofía Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes,* Kassel, Reichenberger, 1997.

durante mucho tiempo la literatura de viajes estuviese relegada de los estudios literarios. Sin embargo, en el último cuarto del siglo XX, el interés por la literatura de viajes es tal que proliferan los estudios que facilitan su consideración desde la literatura, teniendo en cuenta siempre ese doble carácter al que acabamos de aludir.

Definir el género es también distinguirlo de otros parientes cercanos como las crónicas del descubrimiento, diarios, biografías históricas, memorias, informes, etc. Así, J. Richard[15] clasifica los libros de viajes según los objetivos del emisor (piadosos en los peregrinos, finalidades pragmáticas, noticias sobre expediciones, etc.). Otra posible clasificación se basaría en la aparición del elemento autobiográfico, pero entonces quedarían fuera de nuestro estudio demasiadas obras que aquí nos interesan. Pérez Priego[16] propone criterios que encuentra en todos los relatos de viajes medievales y que son básicamente la articulación sobre un itinerario real, el orden cronológico en el desarrollo del viaje, las descripciones de las ciudades como núcleo del relato y la abundancia de digresiones. Para Carrizo Rueda, estas aproximaciones al concepto del género son incompletas puesto que se basan sólo en el contenido y no en la forma del relato, de modo que trata de soslayar todas las dificultades trabajando con textos aislados y lecturas personales y tratando de encontrar un elemento común y unificador que caracterice el género. Y así, siguiendo los pasos de los estudios de Dorra[17], llega a la conclusión de que la descripción, ausente en los estudios estructuralistas, es el elemento fundamental que caracteriza la literatura de viajes. Ese descuido es la causa de que no se haya descrito la funcionalidad de la descripción dentro de los relatos de viajes y no se haya logrado una distinción formal del género para deslindar el contenido informativo, los aspectos ficcionales y su separación de géneros afines. La descripción como elemento fundamental de los relatos de viajes ha sido estudiada también por López Estrada[18] que afirma que en *La embajada a Tamorlán* son fundamentales el itinerario, las noticias políticas y, fundamentalmente, las descripciones de lugares que siguen el modelo de la retórica clásica.

Pero afirmar que la descripción es el elemento fundamental que identifica al género parece entrar en contradicción con el esquema básico del relato de viajes

[15] Jean Richard, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Turnhout, Brépols, 1981, p. 19.

[16] Miguel Ángel Pérez Priego: «Estudio literario de los libros de viajes medievales», en *EPOS*, *I*, Madrid, UNED, 1984, pp. 217-239.

[17] Raúl Dorra, "La actividad descriptiva de la narración", en M. A. Garrido Gallardo, Ed. *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos,* vol. I. Madrid, CSIC, 1985-1986, pp. 509-516.

[18] Francisco López Estrada, "Procedimientos narrativos en *La Embajada a Tamorlán*", *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 131-146.

como género narrativo. La dificultad desaparece en cuanto se descubren funciones descriptivas en elementos que hasta ahora tenían sólo función narrativa: los verbos. Carrizo Rueda se hace eco de las palabras de Raúl Dorra cuando afirma, sin referirse explícitamente al relato de viajes: "Todo relato es una travesía hacia un desenlace, pero esa travesía y ese desenlace pueden ser menos importantes que el mundo, que el escenario de esa travesía"[19]. En palabras de Regales Serna citadas por Carrizo Rueda, "En un relato de viajes paradigmático, los peligros y penalidades que se padecen son descritos como un componente más de la andadura y que el narrador no les otorga más jerarquía que a la descripción de una ciudad, de un animal exótico, etc."[20] De ahí se deduce que las acciones adquieren ese valor adjetival, y por tanto descriptivo, que puede asumir el verbo. En los relatos de aventuras las situaciones de "riesgo narrativo" son las que avivan las expectativas del relato e incitan al lector a seguir y llegar hasta el final. En cambio, en los relatos de viajes, las acciones se subordinan a los propósitos descriptivos. Se dan también situaciones de riesgo narrativo que impulsan al lector a seguir adelante, pero lo hacen en menor medida que en el relato de aventuras y con una funcionalidad dentro del sistema notablemente debilitada.

Del mismo modo que hablamos antes del carácter bifronte (documental y literario) de la literatura de viajes, también hay una dualidad esencial en la forma del relato, puesto que se configura de un modo particular que lo acerca mucho más a las técnicas descriptivas que a las narrativas. Vladimir Prop, en su obra *Morfología del cuento*[21], no supo tampoco apreciar el valor narrativo de la descripción a la que definió como "el lujo del relato", algo que muchos interpretaron como algo peyorativo. Sin embargo, G. Genette se acercó al problema afirmando que "es más fácil describir sin contar que contar sin describir"[22]. La mayoría de los estudiosos mantienen la diferencia entre narración con función verbal y descripción con función nominal por lo que se sigue considerando la descripción ese "lujo" del que hablaba Propp, como un paréntesis que frena la acción y de algún modo la entorpece. Carrizo Rueda resume así las teorías en las que se basa:

> En otra línea están Dorra que afirma *que descripción y narración son dos funciones de un tipo único de discurso*; y Martínez Bonati al decir que *ambas son especies de un género común.* Ambos, Dorra y Martínez Bonati, parten de una afirmación fundamental de G. Genette que defiende que el verbo

[19] Apud Carrizo Rueda, *op. cit*., p. 18.

[20] *Ibid*.., p. 13.

[21] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001.

[22] Apud Carrizo Rueda, *op. cit*., p. 9.

> no sólo informa de una actividad del sujeto sino que también la describe y recuerda al respecto la exploración que de esta posibilidad adjetival del verbo ha llevado a cabo narradores como Borges ("tomó el cuchillo" frente a "aferró el cuchillo"). De ahí se deduce que, si el verbo también describe, también se puede concebir la acción como espectáculo y por lo tanto, se puede atribuir al relato una función descriptiva[23].

Con todo ello ya podemos distinguir el relato de viajes de esos otros géneros afines con los que comparte el doble carácter informativo y literario. En primer lugar, respecto a las crónicas. Estas tienen como prioridad narrar una serie de hechos, cada uno de los cuales desarrolla proceso de mejoramiento o empeoramiento. Las acciones que aparecen cumpliendo una función descriptiva tienen una importancia relativa dentro de la narración de los hechos. En segundo lugar, respecto a la biografía histórica. También dominan los procesos de mejoramiento y empeoramiento, pero concentrados en la andadura de una sola vida. Las descripciones se subordinan a la evocación de aspectos de la existencia de un ser humano concreto y no siguen el mismo proceso que conforma los relatos de viajes. Crónicas, biografías y otros géneros están presentes en la estructura de los relatos de viajes, pero como red intertextual, del mismo modo que también los libros de viajes actuarán como intertextos en otros géneros.

Luis Alburquerque se hace eco de todas estas teorías y ofrece en su trabajo "El relato de viajes, hitos y formas en la evolución del género", una definición del concepto de relato de viajes a la que responde una buena parte de las obras que analizamos y que es el que manejamos en nuestro trabajo:

> La factualidad de estos relatos, cuyo componente cronológico y topográfico remite a un tiempo y un espacio vividos por el viajero, no excluye su condición de literarios. (…) El predominio en estos relatos de la descripción sobre la narración supone que aquélla actúa como configuradora de un discurso que no aboca hacia el desenlace propio de las narraciones. El discurso se represa en la travesía, en los lugares, y en todo lo circundante (personas, situaciones, costumbres, leyendas, mitos, etc.), que se convierten en el nervio mismo del relato. Añadiremos, parafraseando a Raúl Dorra (1983), que el factor «riesgo» que caracteriza lo específicamente narrativo y que mira siempre hacia el desenlace, aparece en estos 'relatos de viajes' engullido por el propio recorrido y el mundo que le sirve de escenario. En definitiva, las representaciones de objetos y personajes, que constituyen el núcleo de la descripción, asumen el protagonismo del relato, desplazando por consiguiente a la narración de su secular lugar de privilegio.[24]

A todos estos aspectos Alburquerque añade los de paratextualidad e intertextualidad, este último ya estudiado por Leonardo Romero Tobar, quien afirma

[23] *Ibid.*, pp.10-11.

[24] Luis Alburquerque García, "El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura, 2011, enero-junio, vol. LXXIII, nº 145, pp. 15-34.*

que "los relatos de viajes se nutren tanto de la experiencia real del viajero como de la escritura de relatos anteriores"[25]. Para Alburquerque, los elementos paratextuales de los relatos de viajes son aspectos que "configuran de un modo determinante la índole del género (…) puesto que estas marcas actúan en cierta manera como correlato de la factualidad del texto, de las que se sirven los autores para hacer explícita la autenticidad de su contenido."[26]

[25] Leonardo Romero Tobar, "La reescritura en los libros de viaje: las *Cartas de Rusia* de Juan Valera", en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.). *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid, Akal, 2005, pp. 129-150.

[26] Luis Alburquerque, *op. cit*.

2. LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

2.1. HACIA UN CONCEPTO DE EXPOSICIÓN UNIVERSAL

Si el siglo XVIII fue el germen de la modernidad, el gran campo de cultivo donde surgieron las ideas que habrían de revolucionar las bases del conocimiento y de la organización social y política de la humanidad, el siglo XIX fue no sólo su gran heredero, sino el siglo en el que empezaron a materializarse esas ideas, algunas de las cuales parecían meras utopías, espejismos de mentes privilegiadas que para la inmensa mayoría de los mortales eran de todo punto irrealizables.

El bien común, la educación para todos, la mejora de la humanidad por medio del conocimiento, el avance social, científico y tecnológico basado en la razón y la experimentación que un día habían soñado los ilustrados (y mucho antes aún el hombre renacentista), dejaron de ser utópicos para convertirse en proyectos que se ponían en marcha hasta convertirse en verdades que empezaban a ser tangibles.

Desde mediados del siglo XIX, esos avances y progresos buscaron no sólo ser proyectados y fomentados sino, y sobre todo, dados a conocer al mayor número posible de personas. El avance en las comunicaciones, entonces precarias si las comparamos con las actuales, fue uno de los primeros proyectos conseguidos y a la vez el vehículo para difundir todos los demás. Se investigaba, se estudiaba, se proyectaba, se descubría y se inventaba y finalmente se daba a conocer en un tiempo récord a un número de personas antes inimaginable por medio de la prensa, el

telégrafo y el teléfono. La prensa periódica vive entonces un auge inaudito, como nunca antes se había conocido.

La técnica del grabado primero y la de la fotografía después, consiguen lo que antes parecía magia o brujería: captar y fijar en papel una imagen real. No sólo empieza a cambiar el concepto del arte sino el de la prensa escrita que dejará de recurrir a la palabra como único instrumento para dar a conocer verdades nunca vistas. La luz eléctrica supuso un cambio radical en la distribución del tiempo de la vida social y laboral del ser humano, las fronteras entre el día y la noche se hacen más difusas. Por otro lado, el automóvil y el ferrocarril aceleran radicalmente el ritmo de vida; la comunicación entre personas e ideas, entre regiones y países, se hace más fluida y más ágil y empieza a desaparecer el aislamiento de zonas tradicionalmente atrasadas. Las posibilidades comerciales se multiplican. El ferrocarril empieza a ser el nuevo vehículo de la modernidad en toda Europa y dibuja en cada país una tela de araña que trata de comunicar los centros de poder político y económico con los puntos más alejados.

La fiebre de optimismo y de avance que vive Europa en esta segunda mitad del siglo XIX necesitaba un escaparate, un modo de mostrar al mundo entero los logros conseguidos en todos los campos, empezando por el industrial y económico y terminando por los nuevos inventos, los futuros proyectos por realizar y la inmensa cantidad de incógnitas planteadas aún por descubrir. Ese escaparte estuvo constituido por lo que se conoce con el nombre de *exposiciones universales*. Y fueron Francia e Inglaterra, las dos grandes potencias económicas, industriales y políticas del momento, las anfitrionas de las primeras que se celebraron y que luego fueron extendiéndose a las grandes capitales del mundo occidental, aunque ambas siguieron siendo la sede de muchas de las que tuvieron lugar con posterioridad. El concepto de exposición universal contribuyó fuertemente a la comunicación social de los logros de la colonización, al incorporarse como curiosidades elementos etnográficos propios de las culturas dominadas por parte de las grandes potencias.

Además, también influyeron de forma decisiva en el desarrollo y transformación del paisaje urbano de las ciudades que las albergaron y en el avance de la arquitectura. Todas las exposiciones universales sin excepción han supuesto una transformación urbanística de la ciudad en la que se han celebrado puesto que no sólo debían preparar un recinto adecuado para albergar los pabellones de los distintos países, sino que debía asegurarse toda la infraestructura necesaria. La mayor parte de la arquitectura de estas exposiciones fue efímera, pero con el tiempo muchos de los pabellones permanecieron y se dedicaron a otros usos. También fue costumbre, y aún

hoy lo es, construir un edificio o monumento que fuera símbolo de la exposición y permaneciera en recuerdo de ella. El ejemplo más notable es la conocida Torre Eiffel de París que se construyó con motivo de la exposición universal de 1889 y que tras provocar una enorme polémica pasó a ser el símbolo de la ciudad e incluso del país.

En este capítulo vamos a tratar de dar una visión lo más clara posible de algunos conceptos básicos sobre las exposiciones universales. ¿Cómo se define una exposición universal? ¿Cuándo y cómo nacen estas grandes muestras? ¿Se puede hablar de exposición universal o internacional? ¿En qué consiste ese concepto de universalidad que las identifica? ¿Para qué y por qué se celebran? ¿Cómo se financian? ¿Cómo se decide cuándo y dónde se celebran?

Es muy difícil, por no decir imposible, dar una definición única e indiscutible de lo que sea una exposición universal. Dependiendo del momento histórico, del enfoque, del tema tratado o incluso de la orientación filosófica o política con que se haga, hemos encontrado una gran variedad de definiciones. Queremos recoger las que nos han parecido más significativas y las que ofrecen distintas perspectivas con el fin de conseguir una visión lo más amplia posible.

En 1857, apenas unos años después de la primera exposición universal celebrada en Londres en 1851, J.B. Jobard, director del Museo de la Industria de Bruselas afirmaba:

> Le monde est comme une exposition universelle que chacun vient visiter en passant. Les uns s'attachent à en étudier un coin dans ses moindres détails, ce sont les *spécialités*; mais il leur faudrait plusieurs incarnations successives pour achever leur rapport et mériter le nom de savant, car la science n'est qu'une ignorance relative. Les auteurs, mettant en regard le peu de temps qui leur reste avec l'immensité de ce qu'ils ont à voir, ne s'arrêtent à chaque chose qu'autant qu'il le faut pour saisir le lien qui les rattache à l'harmonie universelle : la *spécialité* de ceux-ci est la *généralité*[1].

El español Gumersindo Vicuña, testigo de la exposición de París de 1878, lo sintetizaba de forma acertada:

> Una exposición universal es el resumen de nuestra época, más dada a lo útil que a lo ideal, pagada especialmente de todo lo que afecta a mejorar las condiciones de la vida, ya en la parte material ya en la moral[2].

---

[1] Jean-Baptiste-Ambroise-Marcelin Jobard**,** *Les nouvelles inventions aux Expositions universelles,* Leipzig, Emile Flatan, Ancienne Maison Mayer et Flatan, 1857-1858, p.1.

[2] Gumersindo Vicuña, *Impresiones y juicio de la Exposición Universal de 1878*, Madrid, Imprenta y litografía de La Guirnalda, 1878, p. 1.

Edouard Lokroy, antiguo ministro de Comercio de Francia las define así en 1889, apelando al espíritu fraterno:

> Una exposición universal es una totalización. Es espíritu humano detiene un minuto su labor y reflexiona sobre el camino recorrido. Es el momento en el que el pasado se condensa, las fuerzas se renuevan y un gran soplo de confraternidad cae sobre los corazones[3].

Emilio Casinello, comisario de la exposición universal de Sevilla 1992 las define desde la perspectiva de la sociedad actual:

> Una exposición universal es un microcosmos de la sociedad mundial, un modelo a escala que reproduce la confluencia de factores que hacen la civilización, exponiendo cada uno a todos los demás en ese intercambio multidireccional que constituye la modernidad, la especial intensidad de nuestro tiempo histórico. Ciencia y tecnología, arquitectura e ingeniería, diseño y jardinería, moda y gastronomía, pensamiento, artes y espectáculo, en un gran teatro del mundo que escenifica los parámetros de la civilización, desde el suelo de los grandes cambios materiales[4].

Refiriéndose a la expectación y carácter pedagógico que tuvieron las primeras exposiciones, Calvo Teixeira define así las actuales:

> Si la sorpresa fue, durante muchos años, el gran aliciente y la protagonista de las exposiciones universales, hoy, en pleno apogeo de las comunicaciones, no se produce apenas y la exposición se convierte en un centro de reunión de amigos y conocidos en una fiesta extraordinaria para los miembros de un club, que ya es el mundo entero[5].

Si además esas exposiciones coinciden con la conmemoración de un hecho histórico concreto o un aniversario significativo, el mismo autor afirma:

> Las exposiciones universales se conmemorativas aparecen, así, reforzando la oportunidad de sus celebraciones y adquieren el aire de unas fabulosas fiestas de cumpleaños.

Cualquiera que sea la definición, las exposiciones universales fueron en su momento el único modo de conocer el mundo sin necesidad de viajar a través de él. Sin llegar a ser una definición, creemos muy acertada la aproximación que ofrece Ana María Freire en su ponencia:

---

[3] *Apud* Luis Calvo Teixeira, *Exposiciones universales, el mundo en Sevilla*., Barcelona, Labor, 1992, p. 1.

[4] Emilio Casinello, “Exposiciones universales. Un microcosmos de la sociedad mundial”, Introducción a *Exposiciones universales, el mundo en Sevilla*. Luis Calvo Teixeira, Barcelona, Labor, 1992.

[5] Calvo Teixeira, *op. cit*., pp. 1 y 4.

> Para muchas personas que no pudieron viajar y así conocer lejanos países, en una época en que la fotografía, el cine, la televisión y demás medios audiovisuales no ofrecían las posibilidades que han alcanzado en nuestro siglo, la contemplación de una Exposición Universal tuvo que suponer una experiencia muy diferente de la del visitante del siglo XX. Otros, que ni siquiera pudieron visitar una exposición, encontrarían en la prensa y en libros (que hablan de ellas), una información inapreciable. Casi tan valiosa como para nosotros, que gracias a estas obras podemos conocer la visión que sus contemporáneos tuvieron de aquellos acontecimientos, a través de los testimonios directos de corresponsales, algunos de ellos de excepción, como Emilia Pardo Bazán.

2.2. ORIGEN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Las exposiciones de las que estamos hablando fueron, en un principio, *nacionales,* para pasar luego a denominarse *internacionales* y finalmente *universales*. Paul Greenhalgh, en un completo estudio de obligada consulta sobre las exposiciones universales[6], afirma que el origen de las muestras hay que buscarlo en las grandes ferias comerciales que surgieron en Europa durante la Edad Media, donde se vendían todo tipo de productos. En estas ferias se comprobó que la muestra de productos aumentaba su venta, por lo que se fueron organizando exposiciones de mercancías con el único fin de promocionarlas y hacer publicidad. Una vez iniciado así un primitivo proceso de industrialización y como consecuencia de la complejidad y desarrollo del comercio, aparecen nuevos centros de exhibición y comercialización de servicios, objetos y mercancías. Las muestras se convierten en manifestaciones públicas de productos industriales, agrícolas, científicos y artísticos para estimular la producción y el consumo en su zona de influencia.

Francisco Mas, al estudiar las exposiciones universales desde un aspecto económico y administrativo, es el único autor que sitúa el origen de estas muestras no en Europa, sino en América, en Santiago de Chile, nada menos que en 1556:

> Según atestiguan los documentos históricos, la primera exposición universal e internacional, la que tal vez impulsó la idea de las grandes *world's fairs* modernas, si bien sin el menor parecido en su organización, se inauguró el 2 de mayo del año 1556 en Santiago de Chile, siendo organizada por su Consejo Municipal y celebrándose en la plaza de Armas, donde se exhibieron las manufacturas de los sastres, zapateros, sombrereros, etc., todo lo referente al vestido de la mujer, a la edificación, a los muebles, orfebrería y a las artes plásticas, todo sin distinción de nacionalidad. (…) Hasta transcurrida otra centuria no se tiene noticia de ninguna otra exposición y las primeras que

[6] Paul Greenhalgh, *Ephemeral vistas: The expositions universelles, great exhibitions, and world's fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp. 3-5.

> aparecen estuvieron distanciadas por otros cien años. En 1648 se creó en París el primer salón de pinturas y en 1791 se celebró en Praga una exhibición comercial[7].

Dejando aparte este dato, totalmente anecdótico dentro del volumen de la bibliografía consultada, todos los estudios coinciden en que las exposiciones *nacionales* comienzan tímidamente a celebrarse en las principales ciudades europeas, una vez superados los rechazos político-revolucionarios engendrados en 1789. Pero las *exposiciones universales* propiamente dichas no se inician hasta la de Londres de 1851 para luego proseguir cada vez con mayor esplendor hasta el final del siglo XIX. En el siglo XX siguieron celebrándose pero ya el mundo, las comunicaciones y la sociedad habían sufrido un cambio tan profundo que estas muestras se convirtieron en algo muy diferente a lo que fueron y representaron en el siglo XIX.

Tal como afirma Paul Greenhalgh[8], a finales del siglo XVIII, el Marqués de Avèze y François de Neufchâteau tuvieron la idea de organizar en Francia una exposición nacional que, más que promover la venta de objetos, enviara un mensaje a la industria francesa. Desde 1789, la producción británica entraba con fuerza en Francia, que tenía gravísimos problemas para exportar debido a las guerras napoleónicas y temía depender comercialmente del Imperio Británico. En 1797 se llevó a cabo una primera exposición en París que en cuatro días de duración logró atraer a las masas, además de aumentar considerablemente la venta de productos. Por primera vez una exposición nacional no solamente disponía de abundantes lotes de productos, sino que también mostraba al público francés que su industria estaba intacta y era capaz de competir internacionalmente. En 1798, tan solo nueve años después de la Revolución que cambiaría el mundo, Francia organizó una segunda exposición en París, esta vez en una construcción temporal edificada en el Campo de Marte específicamente para el evento. Vender seguía siendo un objetivo central, pero un nuevo elemento entró en juego, dirigido principalmente a los fabricantes franceses a los que se invitaba a esforzarse más e introducir en sus técnicas de mercado un nivel productivo más agresivo y mucho más competitivo.

Renato de Fusco pone en relación la celebración de la primera exposición francesa en el año 1798, con el nacimiento de lo que llama el “espíritu del Iluminismo” y la “proclamación de la libertad del trabajo”, que sitúa siete años antes, que es

---

[7] Francisco Mas, *Las exposiciones universales e internacionales: Su estudio económico y administrativo,* Barcelona, Tipografía de Jaime Benet, 1910, p. 7.

[8] Cfr. Paul Greenhalgh, *op. cit.,* pp.12-18.

justamente la fecha de la celebración de la gran exposición de Praga de 1791[9]. Haciéndose eco de las palabras de Fusco, Manuel Trillo de Leyva[10] relaciona la incipiente actividad comercial de las exposiciones con el desarrollo de las ciudades y su transformación. Las exposiciones nacen en una época en que se generalizan los crecimientos urbanos por el aumento de la población en las grandes urbes, y en apoyo del uso generalizado de la nueva industria que dio paso a la formación de la sociedad de consumo. El desarrollo de los proceso de urbanización, coincidentes con el inicio de una ruptura con la disciplina arquitectónica tradicional, da paso al nacimiento de las nuevas ciencias urbanísticas y coincide, sin duda alguna, con la celebración de las primera exposiciones de carácter universal. Este paralelismo entre arquitectura y exposiciones universales no sólo se mantendrá en su origen, sino que, como veremos más adelante, evolucionará con el tiempo hasta un punto en que el aspecto arquitectónico será el más llamativo, deslumbrante y reconocible de las exposiciones universales.

Francia organizó diez exposiciones nacionales entre 1797 y 1849[11], que además de ir aumentando en sus dimensiones y recibir cada vez a un mayor público nacional, sirvieron para extender el mensaje más allá de sus fronteras y generar una percepción específica en el extranjero sobre las características de la nación. Más allá de la simple presentación de los productos, las exposiciones se convirtieron en puntos de reunión y de negocio, de transacciones comerciales que, si en un principio fueron sólo a nivel nacional, empiezan tímidamente a llamar la atención del mercado exterior, lo que derivaría en la internacionalización de la producción, del mercado y de las propias muestras.

En el Reino Unido hubo muestras similares, que aunque de menor escala, estuvieron orientadas más abiertamente a la educación. La Sociedad de las Artes (*Society of Arts*) realizaba labores de promoción de las artes que mostraran un beneficio para el comercio y la industria. Con este antecedente, en 1760 esta institución llevó a cabo la primera exhibición pública organizada por este país. En esta exposición y en las que le sucedieron, el arte debía tener una finalidad útil y con frecuencia se mostraba bajo el título de *invenciones*. Herederos del espíritu ilustrado, en el objetivo de la Sociedad de las Artes había una insistencia constante en hacer que todo se hiciera por un fin útil, es decir, que el arte mejorara la industria y en

[9] *Apud* Manuel Trillo de Leyva, *La ciudad de las exposiciones universales*, Sevilla, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1985, p. 14.

[10] Cfr. Manuel Trillo de Leyva, *op. cit*., pp. 14-15.

[11] Cfr. Paul Greenhalgh, *op. cit*., pp. 20-27.

consecuencia el comercio inglés. A partir de 1837, los *Mechanics Institutes* siguieron el ejemplo de la *Society of Arts* y organizaron varias exposiciones de Arte e Industria en numerosas ciudades del Reino Unido. El sentido de todas ellas fue filantrópico, más que económico, con el objetivo principal de estimular la conciencia de la clase trabajadora y promover en general lo que ya empezaba a considerarse como una cultura industrial.

Francia y el Reino Unido dieron a las exposiciones nacionales un carácter educativo desde dos perspectivas distintas. Francia necesitaba mostrarle técnicas a su industria y darle confianza para fortalecerla a nivel nacional e internacional, hasta el punto de que llegó a convertir las exposiciones en una política nacional. El Reino Unido no estaba empeñado en vender, sino en desarrollar tecnología; por lo tanto, sus exposiciones nacionales promovían la experimentación y la creatividad. Para ambos países, la promoción del principio de la exhibición sería un mecanismo para realzar el comercio, para la promoción de las nuevas tecnologías y para la educación de las clases medias. El enfoque educativo cambió poco durante la primera mitad del siglo XIX. Los grandes cambios afectaban principalmente a la duración y extensión de las muestras: de cuatro días que duró la exposición nacional de 1797, y 220 expositores que se presentaron en la de 1801, se llegó a una duración de seis meses y 4.532 expositores en la exposición de 1849, todas ellas en Francia.

Llegamos así a la gran fecha, 1851. La exposición de Londres de 1851 está considerada como el origen del fenómeno cultural de las exposiciones universales. Fue el primer evento expositivo claramente internacional, que es lo que lo diferencia de otros certámenes menores organizados en años anteriores por la Sociedad de las Artes. La idea de hacer que las exposiciones fueran internacionales, evolucionó no en el Reino Unido sino en Francia[12], algún tiempo antes de 1851. En 1834, el arqueólogo, escritor y jefe de aduanas Jacques Boucher de Perthes sugirió convertir las exposiciones nacionales en internacionales, con la idea de que los fabricantes nacionales aprendieran de los productores extranjeros. Sin embargo, esta propuesta no fue bien acogida en Francia por una desconfianza generalizada en los efectos que tendría el libre comercio en la economía nacional. En 1849, el Ministerio de Agricultura y Comercio de Francia puso el tema en la mesa por segunda vez. Es entonces cuando la inglesa Sociedad de las Artes envía a Henry Cole y Digby Wyatt a París para hacer un informe de la exposición nacional francesa, un evento de similares características al

[12] Cfr. Josefina Alix Trueba, Introducción a *El pabellón español de la Exposición Internacional de París 1937, Catálogo de la Exposición. Museo de Arte Reina Sofía,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p.10.

que se organizaba en Inglaterra. Durante esa visita se fragua definitivamente la idea de una exposición de carácter internacional. El comisario de los eventos franceses, Monsieur Buffet, les explicó sus frustrantes intentos de internacionalizar las muestras. No cabe duda de que la tradicional rivalidad franco-británica despertó el espíritu competitivo en Cole y Wyatt. A su vuelta a Londres, Cole se reunió con el príncipe Alberto, presidente honorario de la Sociedad de las Artes, y le informó sobre las intenciones de los franceses de internacionalizar su certamen anual. La respuesta del monarca era previsible: la exposición de la Sociedad de las Artes Británica que se celebraría en Londres en 1851 debería ser internacional. Nombró a Henry Cole como principal organizador y le encargó que buscara un lugar idóneo para construir un edificio que albergara la exposición y fuera lo suficientemente llamativo como para llamar la atención de los países invitados. Dos años más tarde, en el céntrico Hyde Park londinense se inauguraba el majestuoso Crystal Palace, uno de los edificios más emblemáticos de los construidos en el siglo XIX. Así, una idea genial gestada en Francia y que debería haber sido llevada a la práctica por Francia, se desperdicia y es Inglaterra, su gran rival, la que acomete la idea y la hace realidad con enorme éxito. Cuando París celebre su primera exposición en 1855 no olvidará este agravio y convirtió la derrota en victoria. Las palabras que entonces pronunció el príncipe Napoleón son suficientemente elocuentes: "Yo reivindico para Francia la primera idea de una exposición universal. Si Inglaterra nos ha precedido en la realización se ha debido a acontecimientos políticos y a la diferencia de genio de los dos países. Pero si Francia se deja, a veces, adelantar en la realización de las ideas que su genio concibe, bien es cierto que, cuando ella las realiza, les concede un carácter particular que las mejora y engrandece"[13].

Una de las características fundamentales que permiten definir la *Gran Exposición de los trabajos de la industria de todas las naciones* de 1851 como la primera exposición internacional es el hecho de que por primera vez se invitara por la vía diplomática a otros países a participar. Un total de treinta y cuatro países estuvieron presentes en esta exposición que abrió sus puertas del 1 de mayo al 11 de octubre de 1851, en un área de exhibición de más de diez hectáreas y con una asistencia de más de seis millones de visitantes. Por otro lado, la evolución que se produce a partir de la exposición de Londres de 1851 la convierte en el verdadero origen, puesto que es en ella donde se cambia el objetivo, el planteamiento, el carácter competitivo y de avance técnico e industrial que caracterizará las muestras. A partir de ese momento el verdadero motor de las exposiciones fue el ansia por la comprobación

[13] *Apud* Luis Calvo Teixeira, *op. cit*., p. 15.

empírica de los descubrimientos técnicos y científicos, por la aplicación de las clasificaciones a todas las áreas del conocimiento y por el afán competitivo de las diversas potencias industriales europeas.

Comenzaba así una serie de grandes certámenes universales que se celebrarían periódicamente en distintas ciudades aunque fue París la que más intensamente repitió su organización. La importancia creciente de esas exposiciones durará hasta 1900, para luego decaer considerablemente, como ya dijimos antes y como desarrollaremos por extenso más adelante.

2.3. LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DEL SIGLO XIX

Para que todo esto fuera posible, era necesario que hubiera un terreno abonado, unos mínimos avances técnicos de fabricación y de transportes, una apertura de rutas económicas y comerciales. Unos avances, en fin, sin los que hubiera sido imposible la aparición de las exposiciones universales que a su vez se convertirían en auténticos escaparates de los que se produjeron a lo largo de todo el siglo XIX.

Quiza Moreno traza un panorama muy esclarecedor de los avances en los transportes, las comunicaciones y los nuevos inventos[14]. Entre 1850 y principios del siglo XX se tejen importantes conexiones entre las diferentes regiones del planeta. Durante la década de 1850-1860 los japoneses abren sus puertos a los barcos norteamericanos y europeos, al igual que los chinos, obligados por las condiciones que exigiera Inglaterra como resultado de las llamadas “guerras del opio”. El fin de la Guerra de Secesión en los Estados Unidos (1860-1865) supuso también el fin de serios obstáculos para el desarrollo de ese país. Mientras tanto, Inglaterra, que desde 1846 había dado un importante paso para instaurar la política librecambista al abolir las Leyes de Cereales (las que gravaban los granos de importación), firma un importante tratado comercial con Francia (1860), estado que a su vez asume el patrón oro para sus transacciones financieras (1879), adelantándose en veintiún años a los norteamericanos. Coincidiendo con las expediciones del Comodoro Perry en Japón (1853), las incursiones franco británicas en China y las conquistas galas en el sudeste

[14] Ricardo Quiza Moreno, “Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad. (1851-1905)”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, Num. 7, 2007, p. 7.

Accesible en: http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a002.pdf

asiático (1858), que inauguraron la competencia por conquistar el extremo Oriente, se originan las intervenciones de Francia en Siria (1860-1861) y en Túnez (1881), que terminan en 1883, con la instauración de un protectorado en esa zona del norte de África; doce meses antes los ingleses intervinieron en Egipto, sitio clave para los británicos que poseían, desde 1872, la mayoría de las acciones del Canal de Suez. El Canal, toda una joya de la ingeniería civil puesta al servicio de la navegación en 1869, servía de atajo para los barcos que operaban entre los puertos europeos o americanos y los de Asia meridional, África oriental y Oceanía, sin tener que bordear el continente africano. La carrera por colonizar el "continente negro" tuvo su punto álgido en la Conferencia de Berlín (1884-1885) donde las potencias europeas se repartieron el África subsahariana, aunque el decenio posterior, con la instauración de protectorados y la compra de tierras, demostró que la carrera africana sería más extensa.

Los procesos colonizadores de Asia y de África estuvieron presididos por una intensa actividad de reconocimiento geográfico y etnológico encabezada por un mosaico de misioneros religiosos y científicos, que contribuyeron a bosquejar la cartografía del mundo colonizado. La medición trigonométrica de la India fue también de las más relevantes empresas geográficas del siglo XIX. Tuvo su origen en una serie de estudios que empezaron en 1767 y concluyeron en 1883. Las misiones y expediciones científicas abarcaron igualmente la zona acuática del planeta y sin los avances en el transporte marítimo no hubieran sido posibles viajes científicos como el de Charles Darwin, que en 1859 publicó su teoría de la selección natural[15].

Todos estos hallazgos se combinaban con la emergencia de nuevos avances técnicos, el desarrollo de medios de transporte y de comunicación, como los canales interoceánicos, el cable submarino y el ferrocarril, a los que se les sumaron interesantes descubrimientos en muchas ramas de la ciencia como la biología y la medicina. En 1848, y aprovechándose del invento del telégrafo de Samuel Morse (1838), se funda en los Estados Unidos la primera agencia de noticias, la *Associated Press* (AP); un lustro antes se había inaugurado en Inglaterra la primera central telegráfica. En 1866 se instala el primer cable trasatlántico, el mismo año en que los alemanes Nikolaus A. Otto y Eugen Langen diseñan el motor de combustión interna. La construcción del dirigible (1852), el desarrollo de la pasteurización y de los principios de la genética de Mendel (1865), la publicación de la tabla de elementos químicos de Mendeleiev (1869), la adopción mayoritaria del sistema métrico decimal (1875), la invención de la máquina de escribir (1868), del teléfono (1876), el gramófono

[15] Cfr. André Leroi-Gourhan, *Los descubridores célebres*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1964, pp. 110-211 y 242-255.

(1877) y la lámpara incandescente (1879), así como la aparición de la linotipia (1886), la turbina de vapor (1884), la cámara fotográfica perfeccionada (1888), la goma sintética (1881), el primer automóvil de gasolina (1885), el cinematógrafo (1895), la telegrafía sin hilos (1895) y los prototipos del avión (1896) y el aeroplano (1903) contribuyeron a crear, sobre todo en Europa y Norteamérica, una atmósfera de optimismo favorable a la idea de una "comunidad global imaginada"[16].

¿Universales o internacionales? Desde su nacimiento oficial con la de Londres en 1851, las exposiciones no tuvieron un organismo regulador hasta 1928, fecha en que se crea el *Bureau International des Expositions* (BIE), que a partir de entonces empezó a regular y controlar a nivel internacional todo lo relativo a la celebración de las exposiciones y corroborar el rango de las mismas. Nacen entonces las exposiciones *especializas* y se definen las *universales*, se regulan los periodos mínimos que se deben respetar entre cada exposición, se establece la duración de los eventos, y se aprueba y supervisa, en fin, la temática sobre la que han de tratar. Actualmente las exposiciones aprobadas por el BIE pueden ser consideradas *Registradas* (también denominadas *universales* o *mundiales* para fines de promoción e información), con una duración mínima de seis semanas y máxima de seis meses o *Reconocidas (internacionales* para fines de promoción e información), con una duración de entre tres semanas y tres meses.

Pero en el siglo XIX todo en la que se refiere a la organización de exposiciones universales estaba aún por hacer. Las grandes muestras estaban aún gestándose y había una falta casi absoluta de uniformidad en lo que a normas generales se refiere. Mucho antes de que naciera el BIE ya se había intentado algo similar, aunque sin éxito. Fue tras la exposición universal de París de 1867, cuando seis de las representaciones extranjeras asistentes firman un documento que intenta regular dichas celebraciones. Entre los firmantes está Henry Cole, el más firme promotor de la primera exposición internacional de Londres en 1851. En ese documento se pretendía regular la duración de los certámenes, su posible rotación por países, el tamaño de las exposiciones y la elección de lo expuesto por su calidad en lugar de por su representación por naciones[17].

Sin un organismo regulador, las exposiciones del siglo XIX podían denominarse *universales* si pretendían abarcar la totalidad de los campos de la actividad humana: la

[16] Cfr. Charles Morazé, *El apogeo de la burguesía*, Barcelona, Labor, 1965, pp. 225-230.

[17] Cfr. Manuel Trillo de Leyva, *op. cit*., p. 14.

agricultura, la industria y las bellas artes (las exposiciones industriales no eran, pues, universales). La denominación de *internacionales* se reservaba esencialmente para aquellas en que participaban el mayor número posible de países, aunque algunas incluían ambas. Considerada unánimemente como la primera exposición universal, la celebrada en Londres en 1851, al invitar a todas las naciones, dio una dimensión desconocida hasta entonces y empezaron a confundirse y simultanearse los términos *universal* e *internacional.*

La denominación oficial no parece suficiente para definir ese concepto más amplio de *universal* que las envuelve, que desde un primer momento buscaron las exposiciones y que comenzó siendo algo que iba más allá de mero hecho de que el país anfitrión invitara a otros y o de que se tratara de abarcar el campo más amplio posible del conocimiento científico y técnico. Luis Calvo Teixeira, en un magnífico trabajo sobre las exposiciones universales encargado con motivo de la celebración en Sevilla de la exposición universal de 1992, nos aproxima a ese concepto:

> En ellas el hombre proclama que las creaciones del arte y de la industria no son privilegio de una sola nación, sino que pertenecen al mundo entero, las bellas artes celebran nobles combates y el genio civil encuentra también en ellas su escaparate frente al mundo. Todo este conjunto de posibilidades convierte a las exposiciones universales en algo admirado y deseado por todas las naciones y hace que las exposiciones celebradas sean para el país organizador hitos notables de su historia, hitos a los que se asocian, innumerables veces, otros episodios extraordinarios de su vida como nación[18].

A todo eso se añade el reconocimiento implícito de los países que aceptaban o no participar en ellas, que pasaba a la posteridad con el balance final y que alcazaba al prestigio del país organizador y de los expositores premiados en las primeras que se celebraron.

Para comprender plenamente ese concepto de universalidad, debemos recordar que el hombre del XIX aún no dispone de los medios de transporte y comunicación que le pongan en contacto con el mundo de forma rápida y que las exposiciones universales fueron el único modo de conseguirlo. Durante el siglo XIX es indiscutible el importante papel que las exposiciones universales jugaron como un eficaz vehículo de intercambios comerciales, industriales y culturales. Fueron el único medio para difundir, a nivel mundial, los avances de la ciencia y la técnica. Aunque no sólo tuvieron esa utilidad, sino también, y muy importante, la de poner en juego el

[18] Luis Calvo Teixeira, *op. cit*., p. 4.

prestigio de cada nación organizadora que se disputaba el privilegio de acoger los certámenes como medio de mostrar al mundo su capacidad económica y organizativa.

Así, la exposiciones universales se convirtieron en *pequeños universos* o *mundos de bolsillo*, como dirán muchos de los cronistas, de modo que pasear por ellas era como dar la vuelta al mundo sin moverse del recinto de la exposición, conocer los nuevos productos, los nuevos avances técnicos y sus increíbles utilidades, estar cobijado bajo edificios increíbles que desafiaban las leyes de dios y de la naturaleza misma. Esta idea quedó materializada en las vísperas de la exposición de París de 1900 con la construcción de un globo terráqueo, esfera en cuyo interior podían pasearse los visitantes contemplando reproducciones de diversas regiones, climas y culturas. Al referirse al Palacio de las Manufacturas instalado en la exposición Colombina de Chicago (1893), el intelectual y líder del Partido Autonomista en Cuba, Raimundo Cabrera expresaba: "[…] y en el espacio de pocas horas […] se ha recorrido el universo con la acción, con el pensamiento, con los sentidos, con el estudio y la imaginación" [19].

Ya en la exposición de París de 1867, los países participantes habían sido invitados a levantar un pabellón cuyas formas "hablasen" de la nación a la que pertenecían. Afirma Bueno Fidel que "se plasma así en esta exposición la idea del "museo del mundo", un mundo vivo que pone al alcance de todos los visitantes una visión panorámica de las arquitecturas de toda la tierra. A partir de ésta, todas las exposiciones y cada vez con más fuerza, presentarán esas construcciones que, dispersas en un jardín, o reunidas en una calle atraerán el entusiasmo de todos"[20]. Ese estar en contacto con el mundo y con lo nuevo de forma simultánea es lo que identifica el concepto de universalidad y no se asienta ya tanto en la denominación oficial, sino en la propia impresión del visitante que por primera vez se siente partícipe de un mundo que inevitablemente camina hacia la modernidad.

Ese concepto va a cambiar a partir de 1900 y quizás por eso está tan extendida la idea de que sólo las exposiciones que se celebraron en la segunda mitad del XIX fueron realmente exposiciones universales. José López Zanón, en la introducción al estudio *Las exposiciones universales*[21]*,* afirma que la exposición de París de 1900 fue realmente interesante por ser la última que conservó el espíritu decimonónico en su intento de ser universal. Su verdadera importancia radicó de un lado en la lograda

[19] *Apud*. Ricardo Quiza Moreno, *op. cit.,* p. 6.

[20] María José Bueno Fidel, *Arquitectura y nacionalismo: pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Málaga, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1987, p. 12.

[21] *Las exposiciones universales*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Servicio de Publicaciones del COAM, 1986, s.p.

integración de las artes plásticas y la industria, de otro (y esto es fundamental) en la presentación de las posibilidades que la movilidad aportaba a la vida, enfrentando a lo estático, lo que viene a ser simplemente lógico, esquemático, universal. Si algo nuevo se manifiesta claramente en el campo de la producción en serie y en la buena calidad de máquinas y productos, mucho más trascendente resultaría la introducción y difusión del transporte con la alteración del binomio espacio/tiempo y la afirmación del automóvil como vehículo por excelencia. Con la llegada de la motorización no sólo la fisonomía de la ciudad-territorio sufrirá un cambio radical. Ese avance en las comunicaciones y en los transportes va a dinamitar las bases del concepto de universalidad de las exposiciones manejado hasta entonces. Se crea un nuevo modo de relación entre naciones, de comunicaciones más fluidas que hacen que ya no sea necesaria la celebración de una exposición universal para saber lo que pasa en el mundo, en todo el mundo. Inevitablemente se produce entonces una crisis de desconcierto respecto a la necesidad e importancia de las mismas. Surgen voces a favor y en contra y, convencidos de que se necesita un organismo que regulase y pusiese orden en el movimiento ferial seriamente dañado por la arbitrariedad en el ritmo y en la significación y contenidos de las exposiciones universales, se crea el BIE en 1928, tal como ya hemos dicho.

A partir de 1900, las exposiciones toman un nuevo rumbo. Dejaron en gran medida de cumplir su objetivo de intercambio comercial y cultural pero continuaron celebrándose, fundamentalmente para cubrir el segundo aspecto al que antes nos referíamos, es decir, el de difundir el prestigio y la moral nacional del país convocante. Se pasa de la sensación que tiene el visitante de tener el mundo al alcance de su mano a la sensación de que todo el mundo está pendiente de la exposición, no es sólo el mundo el que se va a enseñar en la exposición, es la exposición la que se va a mostrar al mundo. Envueltas por ese “halo de universalidad” que les otorgan el prestigio, la magnificencia y el derroche de medios y de capacidad que tiene un país para organizarlas, las exposiciones universales se han seguido celebrando a la vez que asimilaban el concepto de muestra *universal* al de inmenso espectáculo para masas que caracteriza a las que se celebran actualmente. Emilio Casinello, comisario de la exposición universal de Sevilla de 1992, lo define de este modo:

> En esta forma envolvente, multidisciplinaria, poco sistemática pero espectacular y sugestiva, de mezclar las cosas que intervienen en nuestra vida, consiste la universalidad de una exposición universal. Regis Debray la ha definido acertadamente como una criatura mestiza de Diderot y Walt Disney, la ambición intelectual de la Enciclopedia casada con las técnicas expositivas más avanzadas y el sentido moderno del espectáculo. Se trata, sobre todo, de

> hacernos pensar y de hacer saltar la imaginación hasta la fundación misma de las cosas cotidianas[22].

Mientras terminamos la redacción de este trabajo se está celebrando en Italia, entre el 1 de mayo y el 31 de octubre de 2015, la exposición universal de Milán 2015[23], cuyo acto de apertura ha congregado a altos mandatarios de todo el mundo y cuyo tema central es "Alimentar el planeta, energía para la vida". La tecnología y las comunicaciones se han desarrollado de tal modo que hoy, sin necesidad de trasladarse físicamente, se puede recorrer la exposición con una visita virtual y entrar en sus pabellones e instalaciones desde cualquier punto del planeta[24].

La conjunción de ese afán de universalidad y de un intento totalizador mezclados con las últimas especulaciones románticas, hizo que desde el primer momento las exposiciones universales fueron consideradas como actos de paz, un llamamiento al hermanamiento universal en aras del progreso. Esto influyó en el desarrollo y evolución de las exposiciones, aunque hubiera matices considerables que pusieron en tela de juicio ese afán utópico y las transformaran de forma radical mientras mostraban la evolución del pensamiento en la segunda mitad del siglo XIX.

El joven poeta Tennyson con motivo de la exposición de Londres de 1851 afirmó: "Los tambores de la guerra dejarán de redoblar y las banderas de combate se arrollarán ¡Éste es el Parlamento del hombre! ¡Ésta es la Federación del mundo!"[25]. La Reina Victoria, en la inauguración de esa misma exposición de Londres de 1851 pretende contribuir al mantenimiento de la paz mundial, y Napoleón III bautiza el Palacio de la Industria como *Palacio de la paz* y en la exposición de París de 1855 afirmó: "Hemos querido que la Exposición Universal no fuese solamente un conjunto de curiosidades, sino una gran enseñanza para la agricultura, la industria y el comercio, así como para las artes del mundo entero. Los odios internacionales nacen del aislamiento. A menudo es suficiente con acercar a los pueblos para que éstos apaguen sus rencores. A este respecto, la Exposición Universal ha producido un

---

[22] Emilio Casinello, "Exposiciones universales. Un microcosmos de la sociedad mundial". En *Exposiciones universales, el mundo en Sevilla*. (Introducción), Luis Calvo Teixeira, Barcelona, Labor, 1992.

[23] Según la clasificación del BIE (Bureau International des Expositions), se trata de una exposición internacional Registrada, denominada también *Exposición Universal* para fines de promoción y comunicación.

[24] Valga como muestra este enlace a la visita virtual al pabellón de España de la Expo de Milán 2015: http://www.pabellonespana2015.com/es/pabellon/visita-virtual

[25] *Apud* Luis Calvo Teixeira, *op. cit.,* p. 3.

magnífico resultado"[26]. Ese espíritu invadió todas las exposiciones del XIX en mayor o menor medida, de modo que los edificios desaparecieron, pero las ideas de confraternización continuaron impregnando el espíritu de las futuras exposiciones universales.

Pero no todo era tan ideal. Paulatinamente se desata en las exposiciones una guerra encubierta que sería preludio de no pocos conflictos internos e internacionales. Tras la primera exposición de Hyde Park, las intenciones altruistas y humanitarias de unos países que habían convivido en ella pacíficamente durante meses se desvanecieron y los mismos elementos de progreso que habían admirado en el Crystal Palace sirvieron para forjar y perfeccionar nuevas armas. En adelante, los deseos de paz seguirían formando parte de los discursos de inauguración, pero el recelo encubierto de todos los participantes era latente. Como ejemplo la exposición de Viena donde se presentó el cañón Krupp o la de Chicago en la que los alemanes exhibieron el cañón más grande del mundo y los americanos los más modernos modelos de ingeniería bélica o nuevos instrumentos letales como la silla eléctrica.

Si el aspecto bélico de las exposiciones las negaba como actos de paz, tampoco contribuía al hermanamiento la dura competencia comercial entre países y la lucha encarnizada por los premios. El materialismo que emanaba de las primeras exposiciones provocó la alarma de algunos que no veían por ningún lado ese espíritu de hermanamiento. Antes al contrario pensaban que desaparecería el arte, la belleza y la fe para erigir en su lugar las ciencias y las nuevas cosas materiales. Escritores como Dostoievski y Víctor Hugo creyeron que el materialismo contribuiría a la degradación de la dignidad humana y el papa Pío IX avisó del peligro que encerraba para la religión la adoración con que se recibían las cosas materiales, nuevo *becerro de oro* de la humanidad[27].

La competencia entre naciones se manifestó de forma clara en la figura fundamental del jurado que determinaba la adjudicación de premios. Sucesoras naturales de las ferias comerciales y ganaderas de los siglos precedentes, la competencia a nivel nacional e internacional era la base de su celebración. La figura del jurado transmitía la idea de la competencia pacífica y la existencia de los premios otorgaba la categoría y la publicidad que las empresas buscaban para su expansión. El prestigio de un premio en una exposición universal suponía para la empresa ganadora enormes beneficios y renombre internacional. La falta de transparencia en la

[26] *Apud* Luis Calvo Teixeira, *op. cit*., p. 17.

[27] Cfr. Julio Blanco García, *Historia de las exposiciones internacionales: Londres 1851 - Zaragoza 1908,* Cuarte de Huerva, Zaragoza, Delsan, 2007, p. 37.

composición de los jurados (más de la mitad de los miembros pertenecían al país organizador) y las numerosas reclamaciones por falta de imparcialidad, unidas a la desaparición del carácter eminentemente competitivo y comercial de las muestras, hicieron que el jurado y los premios desaparecieran a principios del siglo XX.

El lema de *hermandad universal* también sirvió a los países organizadores para hacer pública afirmación de *hegemonía nacionalista*. Al lado de la generosa ambición de honrar el trabajo, de rendir homenaje al genio del diseño, de declarar la supresión de la pobreza y postular la recompensa a los trabajadores con servicios y equipos, de permitir incluso la organización de las primeras sociedades obreras, se presentaban a la admiración pública los cuadros estadísticos de los avances en las diferentes naciones, sus procesos industriales y, como hemos dicho antes, se llegaron a realizar competiciones entre sus industrias e incluso concursos acerca de la calidad del material de guerra producido, lo cual poco o nada tenía que ver con la paz universal.

Dejando a un lado espíritu romántico, el positivismo científico colocó a la ciencia en el lugar de un nuevo ídolo abarcando desde la investigación a la decisión del saber. A los cañones expuestos en Viena en 1873, le sucede la ciencia ganando batallas, dejando patente que puede más quien más sabe. Llegando a establecer incluso que, quien tenga mejores escuelas, llegará sin duda a ser el primer pueblo del mundo. Hay visiones muy críticas que frente al supuesto hermanamiento de la humanidad promovido por las exposiciones universales denuncia el carácter imperialista de las mismas. Ricardo Quiza Moreno lanza, desde una perspectiva bastante radical, una visión tremendamente crítica de casi todo lo relativo a las exposiciones universales. Además de considerarlas el paso previo y necesario de las injusticias y desigualdades de la actual globalización, afirma:

> Si bien las exposiciones constituyeron atractivos sitios para exhibir y mundializar nuevos dogmas (democracia, república, ciencia, nación, etc.) lo cierto es que detrás de ese “nudismo” se escondían muchísimas paradojas e intenciones hegemónicas (…). El concepto de Exposición Universal contribuyó fuertemente a la comunicación social de los logros imperialistas[28].

Francia e Inglaterra, países anfitriones de la mayor parte de las que se celebraron en el XIX fueron también las grandes potencias políticas y económicas del momento y así lo hicieron ver al mundo desde la ubicación y asignación de los espacios en el recinto de la exposición, hasta el hecho de incorporar en ellas como curiosidades elementos etnográficos propios de las culturas dominadas. El pretendido hermanamiento, de producirse, sólo se aplicaría a los habitantes de países

[28] Ricardo Quiza Moreno, *op. cit*., p. 9.

occidentales con un nivel de desarrollo que los convierte en "superiores" respecto de los no occidentales (africanos, filipinos, negros en general). Llegan a exhibirse tribus enteras de africanos en una escenografía lo más cercana posible a su medio natural como muestra de lo que entonces se denominaba la "infancia" de la humanidad. Asimismo, el hecho de presentar como algo exótico zonas como La Calle del Cairo en París en 1889 supuso el expolio y saqueo oficial de casas de aquella ciudad de las que literalmente se arrancaron puertas, balcones y ventanas de más de doscientos años de antigüedad.

La Estatua de la Libertad donada por Francia a los Estados Unidos en 1886 y la Torre Eiffel, como símbolo de la de París 1889 se proponían como emblemas del florecimiento de las doctrinas igualitarias, pero hubo quien las interpretó como atalayas desde donde los imperios podían observar, vigilar y manejar un mundo que controlaban en la sombra.

La importancia de la arquitectura en las exposiciones universales es innegable. De hecho no hay más que echar una ojeada a la bibliografía para comprobar que la mayor parte de los estudios sobre ellas tratan casi de forma exclusiva de la arquitectura de las ciudades donde se celebraron y de los edificios emblemáticos que se construyeron. Es lógico. Como hemos visto al hablar de su origen, el nacimiento de las exposiciones universales estuvo ligado al desarrollo y transformación urbanística. Por un lado, el hecho de tener que disponer de un amplio espacio para albergar la exposición hizo que la ciudad misma se transformara en su fisonomía ya construida o que se ampliara y buscara espacios más allá de los que ya disponía. Por otro, la construcción de edificios singulares y la posterior ampliación de éstos en recintos hace que definitivamente la arquitectura sea un elemento clave de las exposiciones universales, tanto en su origen como en su evolución posterior.

Manuel Trillo de Leyva en su magnífico trabajo[29], ofrece una panorámica esclarecedora e imprescindible para conocer la relación entre arquitectura y exposiciones universales. Según este autor, las grandes exposiciones universales surgieron en la búsqueda de abrir un comercio a las nuevas tecnologías, aunque después de más de un siglo de casi continuas celebraciones hoy aparezcan descontextualizadas y creadoras sólo del mito del ocio y de la curiosidad. Independientemente de su origen comercial, político, de intereses imperialistas o afirmación nacionalista, es innegable que siempre ha existido una dimensión urbana en su celebración, que ha sido el producto evidente de que en todo momento la

[29] Manuel Trillo de Leyva, *op. cit*.

exposición universal ha modificado considerablemente la fisonomía de la ciudad que las acoge.

María José Bueno Fidel, en la introducción de su libro *Arquitectura y nacionalismo* afirma:

> La industria fue su protagonista en un principio. Sin embargo, y conforme se acerca el fin de siglo, fue perdiendo el papel de estrella del comienzo y será la arquitectura la que se adueñe del protagonismo, hasta tal punto que, en la exposición parisina de 1900, los palacios construidos fueron de tal envergadura, fantasía y grandiosidad, que lo realmente exhibido no era lo que ellos encerraban, sino ellos mismos[30].

Como nunca antes en la historia de la arquitectura, las exposiciones universales fueron un campo de experimentación para los avances tecnológicos y para la manipulación de los viejos lenguajes formales en un deseo de comprobar y revivir los sueños del pasado. A ellas se debe la renovación de estilos, la utilización de nuevos materiales y las revoluciones estéticas, porque sus recintos se convirtieron, arquitectónicamente hablando, en campos de batalla entre el pasado, el presente y el futuro.

La construcción de un edificio singular fue emblemática en las exposiciones del siglo XIX. Cuando la gran exposición de Londres abre sus puertas en 1851, comienzan las novedades arquitectónicas: el Crystal Palace, todo él construido con una técnica innovadora que combinaba el hierro y el cristal, se convirtió enseguida en modelo arquitectónico para muchas de las exposiciones siguientes. Diseñado por Joseph Paxton, esta estructura de hierro, diáfana y luminosa como nunca antes se había visto, captaba perfectamente el espíritu de una sociedad plenamente contagiada de la fiebre industrial. Sus distintos elementos prefabricados se ensamblaban para formar un colosal edificio de 564 metros de largo por 124 de largo que podía ser desmontado. La nave central tenía una altura total de 33 metros, encerrando un espacio bajo la concha de cristal de 74.000 metros cuadrados. Las vastas dimensiones superaban todo lo imaginable y dejaba estupefacto al visitante. Desde el punto de vista estético, se crea un desarrollo dimensional importante con una composición geométrica interesante. Supone la ruptura del espacio interior y exterior puesto que la transparencia del cristal hacía posible ver desde dentro el exterior y viceversa. Se obtenía así una inmensa iluminación natural, convirtiendo el edificio en una gran ventana que mantenía el mismo nivel de luz en todo su interior con un marcado aspecto etéreo. Fue un edificio de referencia y estudio para otros artistas, e incluso para otras exposiciones

[30] María José Bueno Fidel, *op. cit*., p. 11.

posteriores hasta su desaparición en un incendio en 1936. Su originalidad hizo que, durante varios años, muchos países deseasen tener su propio Crystal Palace: Nueva York 1853, Munich 1854, Oporto 1865, Dublín 1865, Madrid 1887. Les seguirían otros edificios singulares como la Galería de Máquinas de Krenz y Eiffel en la exposición de París de 1867, o la enorme cúpula de la Rotonda de la exposición de Viena de 1873, que con sus 99 metros de diámetro se convirtió en la más grande del mundo. La culminación de los edificios singulares como emblemas de las exposiciones universales sería sin duda la Torre Eiffel de París de 1889.

Afirma Calvo Teixeira que en esos edificios singulares, las grandes exposiciones fueron expresando no sólo el espíritu de su tiempo, sino también los alientos vanguardistas de sus creadores, ya que la condición efímera de muchos edificios facilitó esas experiencias sin compromiso de futuro. Así se estableció por primera vez el binomio arte-técnica que tan fructíferos resultados proporcionaría. Cuando se llegó a decir que otra Galería de Máquinas, esta vez la de la exposición de París de 1889, era una obra de arte tan bella, tan pura, tan original y tan elevada como un templo griego o una catedral, se había realizado ya el matrimonio entre el arte (en todas sus manifestaciones) y la técnica. Las exposiciones universales se convirtieron en los escenarios ideales para que ese matrimonio siguiera dando sus frutos con nombres como los de Ingres, Delacroix, Graham Bell, Richard Wagner, Edison, Eiffel, Debussy, y tantos otros. Por eso hay que decir también, que, aun siendo comprensible la tendencia a asociar las exposiciones universales a sus realizaciones arquitectónicas, estos eventos han significado algo más que los originales, grandiosos o admirables edificios que se construyeron en ellas[31].

Además de la construcción de un edificio singular, las exposiciones universales contribuyeron a la transformación urbanística radical de las ciudades. Las primeras exposiciones universales del XIX se celebraban en pleno centro de la ciudad y por ese motivo Londres y París vieron cómo su fisonomía cambiaba. La exposición pasó entonces a convertirse en un factor de desarrollo urbanístico y aún hoy ciudades como París reconocen la deuda que tienen con todas las que se han celebrado en ella[32]. A medida que el éxito y las dimensiones de las muestras crecen, se hace necesario más espacio del que puede albergar un solo edificio. Será la exposición de París de 1855 la que apunte la desaparición del edificio único al repartir la exposición en tres pabellones principales: el de la Industria, el de las Máquinas y el de las Bellas Artes.

[31] Luis Calvo Teixeira, *op. cit.*, p. 3.

[32] Cfr. *Le livre des expositions universelles, 1851-1989,* Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1983, p. 2.

Se pasa pues del edificio singular al recinto de la exposición. Si en un principio fueron concebidas como actuaciones provisionales, insertas de forma varia en los espacios públicos disponibles y que deben restituir el ambiente urbano ocupado una vez terminada la muestra, a partir de la nueva evolución del pensamiento que avanza hacia el final del siglo, las instalaciones feriales han de llevarse a cabo sobre zonas desocupadas que adquirirán con la instalación un grado de servicios e infraestructuras válido y utilizable para la futura extensión de la ciudad que precisamente crecerá en esa dirección. El resultado es la transformación y el crecimiento de la ciudad que al final de la exposición disfrutará de un espacio urbanizado y unas instalaciones que antes no tenía. Del edificio singular se pasa a una mini-ciudad, un conjunto de edificios en los que se exhiben y clasifican la maquinaria y los nuevos avances. Alrededor de estos edificios aparecen otros que, bajo concesión, albergan tiendas, restaurantes especializados y talleres: el café turco, el salón de té chino, restaurante francés, etc. que se ampliarán y diversificarán con el paso del tiempo y que practican una especie de formación cultural a través de una práctica comercial y privada paralela a la oficial. Con la exposición de París de 1867, ya es innegable este paralelismo entre urbanización y exposición universal[33]. En dicha ocasión tuvo lugar el nacimiento de una ciudad efímera como recinto de exposición, con su equipamiento de teatro internacional, oficinas de correos y telégrafos, salas de conferencias y lugares de culto, junto con la creación de pabellones representativos de los más diferentes países del mundo. Desde ese momento se vislumbran los posibles beneficios que puede traer el convocar a los diferentes países del mundo a un certamen de esta envergadura. Se es consciente de que, aunque sea temporalmente, se va a construir una ciudad dentro de la ciudad que llegará a afectar fundamentalmente las estructuras territoriales en las que se asiente.

Así pues, será primordial la decisión de la ubicación del recinto de la exposición y su accesibilidad, como soporte material de su objetivo de acumulación de población[34]. El problema básico de partida es la preparación de suelo suficiente y necesario para todos los países participantes. Esa cuestión se sitúa entre la aspiración de grandeza con la que nacen y la rentabilidad que supone una relación adecuada entre la oferta de suelo del recinto y su posterior utilización o venta en busca de beneficios. No se trata sólo de solucionar los problemas de cómo albergar un acontecimiento de estas dimensiones sino de mostrar al mundo la capacidad económica y organizativa del país anfitrión que se juega con ello su prestigio a nivel

[33] Cfr. Manuel Trillo de Leyva, *op. cit*., p. 14.

[34] Cfr. Brigitte Schröeder Gudehus y Anne Rasmussen, *op. cit.,* p.11.

internacional. La decisión de la ubicación es, pues, de vital importancia. En la Exposición Colombina de Chicago, a la disputa por la capital en la que se celebraría siguió una no menos ardua sobre dónde situarla en dicha ciudad. Hasta siete fueron los lugares posibles que se barajaron y finalmente la exposición de Chicago fue pionera en la elección de lugares de la ciudad que presentaban ciertas dificultades para su ocupación urbana. Aquellos lugares fueron saneados a base de crear lagos artificiales y realizar movimientos de tierras con un volumen nunca conocido hasta entonces. Se construyó toda una ciudad con sus infraestructuras y servicios a la que se denominó *The White City,* o la Ciudad Blanca. Otros ejemplos a menor escala fueron Viena en 1873 y Barcelona en 1888.

Un paso más en este aspecto urbanístico de las exposiciones será la organización y distribución del espacio en pabellones nacionales, edificios singulares construidos y costeados por cada país participante. A partir de la exposición de Filadelfia de 1876 la mayoría de los países exponen sus productos en los edificios comunes pero muchos optan ya por construir edificios propios para sus delegaciones y casi siempre optan por construcciones tradicionales de su país o una reproducción en miniatura de edificios históricos y bien conocidos. Es entonces cuando los pabellones nacionales se convierten en verdaderos centros de exposición, lo que hará que ya en el siglo XX cada país construya su propio pabellón no ya como copia de arquitectura tradicional o de imitación sino en un alarde de innovación y vanguardia arquitectónica[35]. El carácter efímero de la mayoría de estas construcciones da lugar a una arquitectura singular[36] y convierte las exposiciones universales en lo que Bueno Fidel ha denominado un espejismo, en flor de un día:

> Un fantasma recorre el mundo. Así podría resumirse la historia de las exposiciones universales en la segunda mitad del siglo XIX: como la aparición sucesiva en diversos países de enormes complejos arquitectónicos que desaparecían al poco de armar un gran revuelo[37].

Como afirma Trillo de Leyva, con la ubicación en un espacio nuevo y lejos del centro de la ciudad, la accesibilidad al recinto de la exposición será de vital importancia[38]. La organización de los transportes y preparación de accesos, así como la investigación de nuevos métodos de desplazamientos colectivos deben mucho más

[35] Daniel Canogar, *Ciudades efímeras: exposiciones universales, espectáculo y tecnología,* Madrid, Julio Ollero, D.L, 1992.

[36] Daniel Canogar, *Pabellones españoles en las exposiciones universales,* Madrid, El Viso, 2000.

[37] María José Bueno Fidel, *op. cit.,* p. 11.

[38] Cfr. Manuel Trillo de Leyva, *op. cit*., p. 19.

de lo que se cree a las exposiciones universales. La segunda mitad del siglo XIX es la época de la implantación del ferrocarril como sistema de conexión moderno entre ciudades. París culmina con su primera exposición internacional el enlace ferroviario con su territorio. El tema del transporte, sus logros, historia y novedades fue constante en las diferentes celebraciones. También fueron los años de reordenación del transporte público en las grandes ciudades, y en el mismo tuvieron un destacado papel los tranvías y el Metro. Ya en 1838 Londres había proyectado una línea de Metro que atravesara subterráneamente la ciudad entre las terminales del ferrocarril situadas al norte y al sur. A pesar de ello, no pudo terminarla para su primera exposición y el *Metropolitan Railway* de Londres fue inaugurado en 1863, convirtiéndose así en la primera capital europea en disponer de transporte suburbano. La red del Metro de París nació como obra relacionada con las necesidades de su Exposición de 1900. Una parte de la misma, dedicada a industria y agricultura, se ubicó al este de la ciudad, en *Porte de Vincennes*, mientras el grueso de la misma se celebraba a ambas orillas del Sena, entre los Inválidos y los Campos Elíseos. El desdoblamiento venía provocado porque en esta ocasión se sumaba a la celebración de la exposición Internacional la de los Juegos Olímpicos, que por primera vez salían de Grecia, y que se desarrollaron en la zona parisina de *Vincennes*. En la misma exposición de 1900 se botaron veinte embarcaciones en el Sena, los *bateaux mouches,* como medio de vistita a la ciudad y que aún hoy siguen en funcionamiento y se han convertido en unos de sus principales atractivos turísticos.

Además de asegurar la accesibilidad, las exposiciones del siglo XIX también desarrollaron novedades en los transportes colectivos en el interior de la misma[39]. En la de París de 1878 nos encontramos con los globos aerostáticos, que permitían elevar a cincuenta personas a una altura de unos quinientos metros, haciendo posible de este modo tener una visión completa de la misma. En esta tendencia de presentar una panorámica total del recinto ferial se encuentra también la construcción de la Torre Eiffel de París, con sus plataformas a diferentes alturas y sus ascensores. La *Ferris Wheel,* conocida como la noria más grande del mundo, se construyó en la Feria Colombina de Chicago de 1893 para disputar la osadía de Eiffel. Se trataba de una especie de rueda de bicicleta de algo más de setenta y cinco metros de diámetro, con treinta y seis vagones con capacidad para ochenta personas cada uno. Esa noria superó con mucho las dimensiones de la primera de sus características que había sido presentada en el recinto del Práter en Viena en 1873 y que desde entonces se ha convertido en una atracción imprescindible en cualquier muestra o parque de

[39] *Ibid.*, p. 26.

atracciones que se precie. La exposición de Filadelfia de 1876 tuvo por primera vez una línea de ferrocarril en su interior para comunicar entre sí todos los pabellones y hacer más fácil el acceso a los visitantes en un recinto de enormes proporciones. La exposición de París de 1889 dispuso de su propio sistema de transporte, con un ferrocarril circular semejante al de Filadelfia, y la de 1900 estaba compuesta además por un tren eléctrico, un tapiz rodante y los *bateaux mouches* a los que antes aludimos.

Junto a la accesibilidad y los nuevos medios de transporte, no hay que olvidar la importancia de las exposiciones universales en las construcciones permanentes que legan a la ciudad que las acoge. Su importancia se establece ante el enorme gasto que constituye y su utilidad tan limitada en el tiempo, lo que lleva a definir lo provisional y lo permanente dando a éste último la mayor importancia para que su construcción colabore a la rentabilidad de los costes del certamen. Enumerar ciudad por ciudad las construcciones permanentes que se conservan de sus relativas exposiciones nos ocuparía demasiado espacio. Baste recordar el ejemplo de París donde con la Torre Eiffel (1889) convertida en símbolo de la ciudad y casi del país entero, permanecen los jardines del Trocadero (1867), el Grand Palais y el Petit Palais (1900), el puente de Alejandro III (1900) y la estación d'Orsay (1900) hoy convertida en Museo del Impresionismo francés.

Asimismo, la necesidad de albergar un gran número de personas en un corto espacio de tiempo no sólo influiría en su capacidad de acogida, sino que incluso intervendría decisivamente en la definición de los nuevos modelos urbanos, como los hoteles y los grandes comercios. Naturalmente nos referimos a los alojamientos urbanos para viajeros de alto costo, no a pensiones o posadas que sólo se ocupaban de suministrar alojamiento sin más servicios. Aquellos grandes hoteles decimonónicos lo componían una serie de apartamentos de varias habitaciones, entre las que se incluía el servicio de cocina en ocasiones, y que daba alojamiento, al nivel de segunda vivienda en alquiler, para estancias a veces de varios meses en la ciudad. El ejemplo más claro es el del Hotel del Louvre en París (1855), cuya construcción se hizo de forman ininterrumpida de día y de noche para que pudiera ser inaugurado con la exposición, utilizando durante la noche las nuevas lámpara de arco como sistema de iluminación. El éxito de esta primera experiencia hizo que las nuevas celebraciones parisinas siempre contaran con una novedad en el equipamiento hotelero de la ciudad. Así, en la exposición de 1867 se contó con un hotel aún mayor, el Grand Hotel; en la de 1878 se construyó el Continental; en la de 1900 se construye el hotel de Orsay que

al estar ubicado en la misma estación de ferrocarril, dio lugar a los hoteles términos que se construyeron en todas las capitales europeas.

Una experiencia interesante dentro de la construcción hotelera asociada a las grandes exposiciones la constituyó el Hotel Internacional de Barcelona de 1888[40]. Como uno de los problemas que lleva la construcción de equipamiento en estos casos es la dificultad de su mantenimiento cuando la ciudad vuelve a su actividad normal, en Barcelona se construyó un hotel desmontable, cuya proeza fue, en cierto modo, comparable ante la magnitud del edificio, a la de Paxton con el Crystal Palace de Londres en 1851. El edifico se desmontó al terminar la exposición y del mismo hoy sólo quedan imágenes de la época. Pero es sólo un caso aislado, siempre ha parecido más rentable la reconversión de las estructuras y no la producción de unos gastos poco justificables por un evento de este tipo a pesar de los millones de personas que pueda atraer. Ello ha conducido a una fórmula muy repetida en las diferentes exposiciones como la de conversión del edificio en servicios culturales o administrativos futuros de la ciudad, o incluso su reconversión en viviendas, como ha ocurrido en las que se celebraron en el siglo XX.

Además de los hoteleros, también los equipamientos comerciales deben mucho a las exposiciones universales. En la de París de 1867, que acogió a más de treinta millones de visitantes, se levantó el primer gran comercio precursor de las grandes superficies y centros comerciales actuales. Desde finales del XVIII había empezado a extenderse la idea de galería comercial o calle cubierta de una o dos plantas que normalmente cruzaba una manzana residencial, estando ocupada en ambas fachadas exclusivamente por los diferentes comercios que ofrecían sus productos al público. En la que se construyó en París en 1867 por primera vez se podía comprar en un mismo local comercial, *desde un alfiler a un elefante*, según la frase que hizo habitual el slogan de un comercio londinense años más tarde y con el que se implantaban las nuevas técnicas comerciales de dirección de consumo. En años sucesivos nacieron comercios como *La Belle Jardinière, Printemps* o *La Samaritaine.*

Barcelona es sin duda uno de los ejemplos más claros de transformación sufrida por una ciudad como consecuencia de la organización de una exposición universal[41]. La exposición de 1888, además, trajo a España los avances que hasta entonces parecían ser patrimonio de la Europa transpirenaica, y consiguió que se presentaran en territorio español las grandes compañías europeas que patrocinaban la energía eléctrica. Sin duda, en un contexto más amplio que el urbano, representó el

[40] Cfr. Manuel Trillo de Leyva, *op. cit*., p. 31.

[41] *Ibíd.* pp. 34-35 y 47-50.

inicio de la implantación de la energía eléctrica en España y la transformación no sólo de las ciudades, sino de la vida cotidiana de la población en general. En lo urbanístico, la ciudad salió fuera de sus murallas, aprovechando un terreno militar desafectado, y produciendo el ensanche real de la ciudad, dejando como recuerdo de la misma el Parque de la Ciudadela, el Arco del Triunfo y la Barceloneta. Desde el primer momento Barcelona tuvo los ojos puestos en París. La exposición hizo de la capital catalana una ciudad moderna, llevándola más allá de su recinto medieval fortificado y dotándola de unas infraestructuras y unos servicios que la acercaban a las modernas ciudades europeas. En América, ciudades como Chicago, San Francisco, Filadelfia o Nueva York verían cómo las exposiciones universales también influyeron notablemente en la transformación y modernización de su fisonomía.

Como vemos la ciudad y la exposición universal van evolucionando y creciendo al unísono, haciendo difícil distinguir hasta qué punto la construcción de la ciudad temporal de la exposición no es más que una parte más de la ciudad que ya estaba allí. Se da un paso más en la importancia de la ciudad que empieza a sentirse protagonista del evento y se pasa entonces a crear un pabellón específico de la ciudad que acoge la exposición y que se exhibe ante los visitantes. ¿Se muestra la exposición o en la exposición se muestra la ciudad y sus transformaciones?

Otro de los datos fundamentales en la celebración de las exposiciones universales es la fecha en la que se celebra y la duración de las mismas. En general tenían y siguen teniendo una duración de seis meses, repartidos entre la primavera, el verano y el principio del otoño, fechas en las que se supone que las condiciones climatológicas hacen agradable la visita a un inmenso recinto que hay que recorrer en las mejores condiciones posibles. Desde las primeras que se celebraron el protocolo apenas ha cambiado, de modo que la exposición se inicia con un gran acto de apertura al que asisten las máximas autoridades del país anfitrión y de los países invitados, y se clausura con una ceremonia en la mayoría de los casos fastuosa y llena de atracciones, fuegos de luz y color y cuyo objetivo no es otro que dejar boquiabiertos a los visitantes y poner un espectacular broche final a la muestra.

El año elegido para la celebración de una exposición universal fue al principio algo que decidía el país anfitrión y que variaba en función de los intereses comerciales o políticos del momento. Desde 1928, con la creación del BIE, los países organizadores deben registrar la exposición y solicitar la reserva de la fecha elegida con al menos cinco años de antelación. La de Londres de 1851 empezó a prepararse apenas dos años antes de celebrarse, mientras que la de París de 1900 tuvo nueve

años para organizarse. Se podía dar el caso de que en un mismo año coincidieran más de una exposición, como ocurrió en 1888 cuando se celebraron las de Barcelona, Bruselas y Copenhague, aunque solo la primera de ellas tuvo la denominación oficial de exposición universal y su éxito fue más que limitado ante la celebración al año siguiente de la gran exposición de París de 1889 que conmemoraba el centenario de la Revolución Francesa. La elección de la fecha se convirtió con el paso del tiempo en un elemento fundamental para el éxito de la misma. La conmemoración de un acontecimiento fundamental para el país organizador suele ser determinante y así ocurrió con la de Filadelfia de 1876 que conmemoraba el centenario de la Independencia Americana o la de París de 1889 que quiso celebrar también el centenario de la Revolución Francesa, lo que provocó la no asistencia de un gran número de países monárquicos. Asimismo, la de Chicago de 1893 quiso conmemorar (aunque con un año de retraso) el cuarto centenario del descubrimiento de América, de ahí la denominación de exposición colombina. Muchas de las que se han celebrado en el siglo XX también han seguido ese mismo criterio, como la de Sevilla 1992 que celebró precisamente el quinto centenario del descubrimiento de América. Luis Calvo Teixeira, con motivo de esa exposición, llega a decir que las exposiciones universales conmemorativas aparecen reforzando la oportunidad de sus celebraciones y adquieren el aire de unas fabulosas fiestas de cumpleaños[42].

Pero en la elección de la fecha, tal como afirman las autoras de *Les fastes du progrès*, también puede haber otros motivos ocultos, en la mayoría de los casos de política y estrategia nacional e internacional:

> Vienne, en 1873, prouve au monde que l'Autriche s'est relevée de la défaite de 1866 e tu compromis autre-hongrois de 1867; la République nouvelle affirme à Paris, en 1878, sa capacité à surmonter les épreuves de la débâcle, des indemnités de guerre et de la Commune (...) Le désir de se joindre au cercle des grandes puissances civilisées motive d'autre part les Américains en 1876 ou les Australiens en 1879, 1880 et 1888. (...) Une exposition universelle ne s'offre pas uniquement à l'admiration de l'étranger : à travers elle, l'État sollicite aussi l'adhésion de la nation, la fierté et l'enthousiasme des citoyens[43].

En cuanto a lo económico, la financiación de una exposición universal es uno de los aspectos que más han preocupado siempre a los países organizadores por los elevados costes de las mismas. A pesar de la importancia de este aspecto, son pocos los estudios que se han hecho en ese sentido. En 1910, Francisco Mas publicó su libro *Las exposiciones universales e internacionales: su estudio económico y administrativo*

[42] Luis Calvo Teixeira, *op. cit*., p. 4.

[43] Brigitte Schröeder Gudehus y Anne Rasmussen*, Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles, 1851-1992,* Paris, Flammarion, 1992, p. 15.

en el que aportaba datos exhaustivos sobre las que se habían celebrado hasta ese momento. A caballo entre la financiación pública y la privada, las exposiciones universales se han revelado desde sus inicios como unas casi inagotables fuentes de gastos y de déficit de las arcas públicas.

Según Francisco Mas, la exposición de Chicago de 1893 marca un punto de inflexión en el modo de abordar su financiación:

> Con la Exposición de Chicago puede decirse que se concluyeron las Exposiciones Universales e Internacionales hechas sin un bien meditado plan económico, pues tratándose ya de empresas de gran vuelo y por lo tanto muy costosas, se comprendió que si bien era de alta conveniencia celebrar estos certámenes y exhibiciones mundiales, para dar esplendor y renombre a un país o a una ciudad, a la vez que la prosperidad material podía perfectamente darse el caso de que el déficit fuese de tales proporciones, que comprometiese el crédito de las entidades organizadoras, cayendo en gran descrédito la ciudad patrocinadora.
>
> Así vemos que los dos sistemas económicos llevados a la práctica para celebrar estas Exposiciones, el de las Sociedades particulares iniciadas en Londres 1851, y el seguido por los franceses y otros países, de Empresas y el Estado, se perfeccionan, afinando las combinaciones financieras, al objeto de evitar déficits sensibles y de ser posible llegar a obtener beneficios[44].

La solución será pues la financiación mixta pública y privada para poder soportar los gastos y aprovechar al máximo los posibles beneficios. Los casos más claros de conflicto en este sentido fueron los de Londres de 1851 y Barcelona 1888. Tal como afirma Francisco Mas, a pesar de su carácter deficitario se cree que el balance final de la celebración de una exposición universal casi siempre es positivo puesto que se obtiene un beneficio mayor en lo que se refiere al prestigio internacional y los ingresos por turismo.

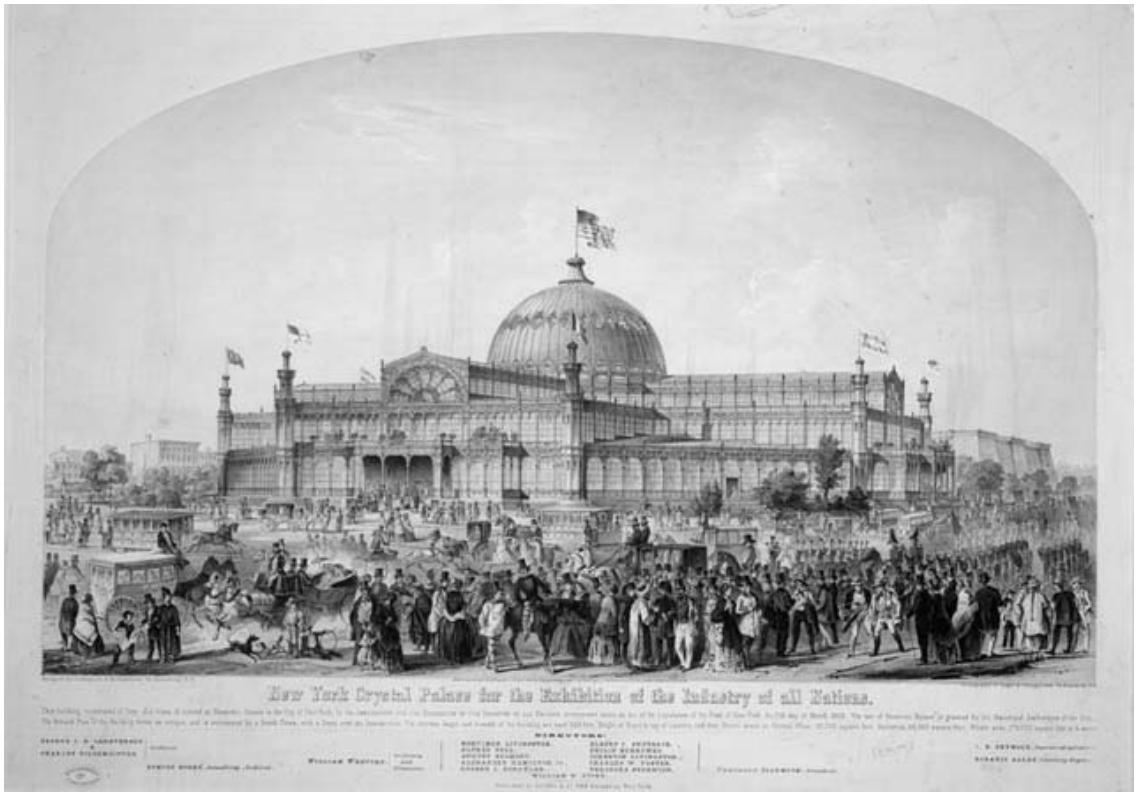
Las pérdidas solían ser sufragadas por los gobiernos nacionales y municipales o financiadas mediante la emisión de bonos. Tradicionalmente una pequeña parte de los costes se cubría con el precio de las entradas cuyo valor ha ido variando considerablemente. Las exposiciones de la segunda mitad del siglo XIX, movidas por un afán eminentemente educativo y comercial estaban destinadas fundamentalmente al gran público, por lo que el precio de las entradas era bastante asequible y así se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX cuando aumentó de forma considerable. En la mayoría de los casos, el precio de la entrada equivalía a la unidad monetaria del país, lo que hacía que la visita a la exposición no fuera una carga económica para el visitante. Incluso podían ser gratuitas para las delegaciones de obreros o los grupos

[44] Francisco Mas, *op. cit.*, p. 19.

de escuelas técnicas o industriales donde ya se estaban formando los futuros talentos del país organizador.

Pero el precio de la entada no era fijo, podía variar en función del día de la semana, la hora del día, los abonos o la estrategia de los organizadores de la exposición. Así, las entradas de las primeras horas del día se gravaban con una tasa especial, lo que hacía que el público se reservara para otras horas. De ese modo se conseguía que los jurados que tenían aquellas primeras exposiciones pudieran hacer sus recorridos y deliberaciones sin ningún problema. Asimismo en los precios de las entradas quedaba reflejada la jerarquía social por lo que los días considerados como de ocio "burgués" el precio de la entrada podía llegar a multiplicarse por cinco y así se hacía los viernes en Inglaterra y los sábados en Francia. Sin embargo el domingo siempre fue el día del pueblo por lo que el precio de las entradas era sensiblemente más bajo[45]. Sin embargo, en Filadelfia y en Chicago, la presión de los grupos religiosos hizo que precisamente el domingo la exposición permanecía cerrada, lo que provocó la indignación de muchos sectores que reivindicaban la apertura de ese día, único de descanso de los obreros americanos de entonces que poco o nada disfrutaron de ella.

[45] Cfr. Brigitte Schröeder Gudehus y Anne Rasmussen*, op. cit*., p. 13.



3.1. LONDRES 1851. LA PRIMERA EXPOSICIÓN UNIVERSAL

Si hay algo que caracterice esta exposición es el hecho de haber sido considerada la primera de la historia, la que inaugura el ciclo de exposiciones universales que se celebraron en todo el siglo XIX y que sirvió de modelo para todas las que se celebraron posteriormente. En su eterna rivalidad con París, Londres supo adelantarse a la capital francesa celebrando un evento de importancia y dimensiones nunca vistas hasta entonces que le valió fama mundial y sirvió para asentar aún más la importancia de su papel de potencia económica y política.

Esta exhibición, bajo el título oficial de *Gran Exposición de los trabajos de la industria de todas las naciones*, o *Exposición de la industria universal*, engloba, simboliza e inicia la mirada del ser humano hacia el progreso y la modernidad[1]. La estructura tradicional de Europa se quebraba ante el torbellino de ideas y comportamientos nuevos que la primera mitad del siglo XIX había traído al mundo. En

[1] Para más información sobre esta exposición remitimos al trabajo de Jeffrey Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: a nation on display,* New Haven, London, Yale University Press, 1999.

1851 Inglaterra era ya el centro financiero de Europa y continuaba desarrollando como ningún otro país su proceso de industrialización. Con el telón de fondo de la proliferación de doctrinas, el empuje cada vez mayor de la burguesía y el decidido avance hacia el futuro, la *Exposición de la Industria Universal de Londres de 1851* demostró en su tiempo la supremacía de Inglaterra como el país más avanzado. La industrialización iba a cambiar las bases de las estructuras sociales, de comunicación y de producción a nivel mundial. El telégrafo, el ferrocarril, la lucha por conseguir la jornada laboral de diez horas y la eliminación del trabajo infantil se mezclaban con las inquietudes artísticas de la pintura de Turner y las descripciones que hacía Dickens de los bajos fondos de la sociedad.

El príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria, fue el gran promotor de la exposición. Hombre de gran inteligencia y excepcional cultura, observaba con preocupación cómo la revolución industrial iba paralela al estancamiento cultural e intelectual de Inglaterra y de sus universidades emblemáticas, Oxford y Cambridge. El deseo de sacar a Inglaterra de ese estado de cosas le impulsó a crear la Comisión Real para la Organización de la Exposición, a pesar de la reticencia o incluso la oposición abierta de ciertos sectores de la sociedad inglesa que vaticinaban un auténtico desastre moral, social y económico con la entrada de revolucionarios extranjeros que, según sus temores, destruirían toda fe y lealtad en el país. Para ello el príncipe Alberto contó con la inestimable ayuda de Henry Cole quien, como ya dijimos al hablar del origen de las exposiciones, fue el encargado de transmitir al príncipe la idea surgida en Francia de hacer internacionales las muestras de la industria que hasta entonces habían estado celebrándose a nivel nacional.

La apertura de la exposición el 1 de mayo fue la culminación de las inquietudes del príncipe Alberto por un lado y el esfuerzo de Henry Cole por otro. Tuvo lugar en los terrenos del *Hyde Park*, dentro de un singular edificio al que la historia conoció desde entonces con el nombre de *Crystal Palace*. Todo en este edificio fue sorprendente y extraordinario[2] empezando por su creador, Joseph Paxton, jardinero, ingeniero y arquitecto autodidacta. Lo diseñó combinando el hierro y el cristal y con la misma técnica con la que en 1840 había construido un inmenso invernadero en Chatsworth basándose en las características de los nervios radiales y circulares de las hojas de un nenúfar que se entrecruzan formando así un conjunto armonioso y deslumbrante[3].

[2] Para más información sobre este aspecto consultar Alfred de Courson, *Les mille et une merveilles du Palais de Cristal*, Londres, F. Horncastle, 1851.

[3] Gracias a las nuevas tecnologías hoy podemos incluso contemplar una recreación animada en 3D del aspecto exterior e interior del *Crystal Palace* y hacernos una idea del asombro que el edificio, por sus dimensiones y su luminosidad, provocaron en el visitante de aquella época, poco o nada

Nunca antes se había construido algo parecido. Otra de las novedades extraordinarias fue que el edificio era totalmente desmontable y tras la exposición fue trasladado y reconstruido en Sydenham al año siguiente. Su construcción duró apenas siete meses y asombró al público por su belleza, su luminosidad y sus dimensiones, no conocidas hasta entonces y que provocaron los recelos de muchos arquitectos profesionales que auguraban el hundimiento inminente del edificio. No fue así y pasó a convertirse en modelo para otras ciudades que celebraron exposiciones y que quisieron tener su propio *Crystal Palace*.

La exposición estaba dividida en varias secciones que mostraban lo último en avance tecnológico e industrial: maquinaria, productos manufacturados, esculturas, materias primas, todos los frutos de la creciente industria humana y de su ilimitada imaginación. Dominando la exposición había una gran prensa hidráulica; junto a la sección textil con todo tipo de sedas y lanas, se mostraban motores y máquinas para extraer azúcar de caña; podían contemplarse los últimos avances en instrumentos médicos, relojes, barómetros, globos aerostáticos, etc. El arte quedaba representado en gran medida por la escultura, ya que la pintura había quedado relegada de la exposición en una clarísima postura antifrancesa. Los productos ingleses ocupaban más de la mitad del *Crystal Palace* y reflejaban el sutil conflicto entre lo viejo y lo nuevo que tanto preocupó a la Europa del siglo XIX. La mayoría de los productos que enviaron los países invitados eran de producción artesanal. Las colonias inglesas enviaron una gran variedad de materias primas y productos naturales y artesanales que cautivaron la imaginación del público inglés. Fue la primera vez que quedó patente la diferencia entre un emergente grupo que sería el Primer Mundo frente a otro formado por países *en vía de desarrollo* o Tercer Mundo. Además de todas estas novedades, se realizó un experimento con la construcción de viviendas modulares para obreros que podían alquilarse por un precio reducido, las llamadas *Model Dwelling House*, diseñadas bajo la supervisión del príncipe Alberto.

El precio de la entrada era muy bajo, lo que hizo que la visitaran muchos de los obreros de las fábricas londinenses e incluso campesinos que llegaban a la capital en trenes, carros o incluso a pie. La muestra fue todo un éxito de público, de expectativas cumplidas y de proyección histórica, económica e industrial de la ciudad de Londres y de Inglaterra como potencia mundial. Acudieron catorce mil participantes, y fue visitada por más de seis millones de personas. Batió todos los récords de participación

acostumbrado a tales alardes innovadores. El trabajo de la animación en 3D realizado por la Universidad de Virginia está accesible en: http://www.youtube.com/watch?v=KnnbjC_l574.

en una muestra y, tras saldar la deuda con Joseph Paxton (al que además se concedió un premio de cinco mil libras como agradecimiento), la exposición obtuvo uno beneficios económicos que fueron invertidos en la compra de unos terrenos en Kensington para la creación de la Escuela de Técnicos Especializados.

En esta primera exposición universal todo fue nuevo. Además de los comisionados, el recinto se llenó de curiosos y estudiosos, particulares, artesanos, hombres de negocios, científicos, adinerados y enviados especiales de los periódicos de todo el mundo que se desplazaron a la capital inglesa para informar de lo que allí sucedió. Las noticias de la celebración de este acontecimiento traspasaron todas las fronteras y España, como el resto de países europeos, también envió una representación oficial.

Puede decirse que los primeros autores que escribieron sobre esta exposición fueron los pioneros de la literatura de viajes que nace de las exposiciones universales. Los únicos referentes a los que podían asirse eran las guías y los relatos de viaje por un lado[4] y por otro las memorias oficiales de los comisionados a exposiciones de la industria que se habían celebrado en Europa en la primera parte del siglo. Como veremos enseguida, de entre todos ellos destacan las obras de Ramón de la Sagra, comisionado en buena parte de las exposiciones de la industria, y el brevísimo testimonio del escritor Enrique Gil y Carrasco, comisionado en la exposición de la industria alemana en 1844[5]. Antes de Ramón de la Sagra y de Enrique Gil, ya otros escritores habían incluido las exposiciones de la industria como tema de sus obras o habían hecho referencias a ellas. El mismo Mariano José de Larra inició su carrera literaria con un texto muy poco conocido y apenas estudiado[6], la *Oda a la primera exposición de la industria española de 1827*, en la que en encendidos versos de corte neoclásico alaba los esfuerzos de España por emular a otras potencias industriales europeas, haciendo un recorrido por los productos que expone cada una de las provincias y exhortando a los productores españoles a seguir el ejemplo de los

[4] Relatos de viajes de los ilustrados y de los escritores que en la primera mitad del siglo XIX habían viajado por Europa, especialmente Modesto Lafuente y Mesonero Romanos.

[5] Consultar mi comunicación “Enrique Gil ante las exposiciones de la industria” en *Actas del Congreso Internacional Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*, celebrado en El Bierzo del 14 al 18 de julio de 2015. (En prensa)

[6] José Escobar, en su obra *Los orígenes de la obra de Larra*, dedica un apartado del segundo capítulo titulado “Iniciación literaria: composiciones en verso”, a analizar esta oda, la primera composición literaria del autor.

europeos. Por su parte, Mesonero Romanos, en su *Manual de Madrid, descripción de la corte y villa* (1831), daba cuenta del nacimiento de estas muestras en España:

> Por Real decreto de 30 de mayo de 1826, S.M. mandó que todos los años el día de San Fernando se abra una exposición pública de los productos de la industria española, con el objeto de acelerar los progresos de las artes y fábricas por medio de una noble emulación; y circulada en aquel año una instrucción al efecto, tuvo principio la primera exposición el día 30 de mayo de 1827, y la segunda el 1 de julio de 1828; habiéndose posteriormente resuelto por S. M. que en lo sucesivo se verifique cada tres años. Estas exposiciones han excedido en gran manera las esperanzas de los buenos españoles, por la multitud de objetos de todas clases y su delicada perfección que han concurrido de todas las provincias, demostrando unos adelantos de que apenas se tenía noticia. (p. 231)

De entre las guías o manuales que sin duda debieron consultar los primeros cronistas que viajaron a las exposiciones universales destaca especialmente el *Manual del viajero español de Madrid a París y Londres, de* Antonio María Segovia, publicada en Madrid en mayo de 1851 por la Imprenta de Gabriel Gil. Es un libro que alcanzó un éxito inusual en la época, lleno de útiles consejos para el viajero que emprende su viaje a Europa y que sirvió de guía a los visitantes de esta exposición y de otras que se celebraron posteriormente. No sabemos si Yllas y Vidal la consultó, pero Ayguals de Izco confiesa abiertamente en el prólogo de su obra *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta* que la utiliza como guía e incluso copia fragmentos completos para ejemplificar sus observaciones sobre los viajes[7]. Se trata, como su título indica, de un "manual", pero creemos que es mucho más. En el prólogo el autor confiesa que no trata de dar lecciones a nadie sino que, como viajero, quiere advertir a otros de los inconvenientes y de las incomodidades que él se ha ido encontrando y de las que quiere librar al futuro viajero. Utiliza en todo momento la primera persona y se dirige al futuro viajero informándole de detalles, informaciones prácticas, datos minuciosos y de carácter cotidiano que solían encontrarse en las guías convencionales. Su claridad expositiva y el tono cercano e incluso familiar con que se ofrecen todos esos datos, hacen de esta obrita un libro encantador y ameno, no exento de rasgos literarios que sin duda merece la pena leer[8].

[7] La intertextualidad se presenta como uno de los rasgos que configuran la literatura de viajes y, tal como afirma Romero Tobar, el narrador viajero une el "yo he visto" a un "yo he leído". «La reescritura en los libros de viaje: las *Cartas de Rusia* de Juan Valera», en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario,* Madrid, Akal, 2005, pp. 129-150.

[8] Azorín, en el capítulo titulado "Ventas, posadas y fondas" de su libro *Castilla*, también recoge una cita de este librito en la que se habla del lamentable estado de las fondas españolas. Citamos la edición de Ed. EDAF, Madrid, 1996, p. 52.

Pero lo que más nos interesa de la obra de Segovia son sus páginas finales (pp.250-252) en las que incluye una breve referencia a la que denomina Exposición de la Industria Universal (aún en obras) y una primera descripción de "el edificio principal de la exposición, conocido ya con el nombre de *Crystal Palace"* (p.251), que aún no había sido inaugurado. Recordemos que la exposición se inauguró el día 1 de mayo y el *Manual* salió a la venta también en los primeros días de mayo de 1855. Para la mayoría de los críticos que han analizado el *Manual*, esta información no pasaba de ser un apéndice más, una información añadida a las muchas que el libro contenía. Nosotros, hoy, a la luz de nuestro trabajo de investigación, podemos afirmar que uno de los objetivos (si no el principal) de Antonio María Segovia al escribir su *Manual*, fue el de servir de guía a los viajeros que se decidieran a visitar la exposición universal de Londres.

Entrando ya de lleno en las obras de esta exposición reseñamos aquí las tres que aparecieron: la primera memoria oficial escrita por Ramón de la Sagra, titulada *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 e industria españolas,* publicada en Madrid en 1853, y dos obras literarias, muy diferentes entre sí. Si nos atenemos a criterios cronológicos, la primera fue la de Juan Yllas y Vidal, *Una Ojeada a la Exposición Universal verificada en Londres*, publicada en Barcelona en 1852; la segunda, escrita por Wenceslao Ayguals de Izco, es *La maravilla del siglo, cartas a María Enriqueta,* publicada en Madrid, también en 1852.

Puesto que fueron las primeras manifestaciones de literatura sobre exposiciones universales, nos detenemos en analizar con detalle cada una de ellas en función de su importancia y valor literario, de modo que dejamos para el final la que consideramos la más representativa.

Ramón de la Sagra, (1809-1900) fue el primer comisionado en escribir una memoria oficial sobre una exposición universal. Conocido naturalista y biólogo, fue también un inquieto viajero que recorrió Europa, Estados Unidos y Cuba. Dejó constancia de esos recorridos en libros de viaje como *Cinco meses en los Estados Unidos. Diario de viaje* (1835) y *Notas de viaje escritas durante una corta excursión a Francia, Bélgica y Alemania en el otoño de 1843* (1844). Como hemos dicho más arriba, había asistido como comisionado oficial a muchas de las exposiciones de la industria que se habían celebrado en Europa en la primera parte del siglo XIX, entre ellas la que se celebró en París en 1839, la de Bruselas de 1841 y a la de Maguncia (Alemania) de 1842. Quizás por esa aquilatada experiencia en exposiciones, en 1851

fue nombrado "comisionado por S.M. y miembro del jurado" tal como figura en la portada de la obra que publica en Madrid en 1853 bajo el título de *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 e industria españolas.* Se trata, como el título indica, de una memoria oficial con la estructura formal y propia de este tipo de obras, en la que se recogen datos, estadísticas y conclusiones sobre la participación de España en este certamen inaugural. De estructura y contenido similar a las memorias que ya había publicado sobre las exposiciones de la industria, de la Sagra, vierte en el prólogo una serie de consideraciones personales que lo alejan de la objetividad del documento oficial que presenta como memoria. La consignamos aquí no por su calidad literaria sino por su valor testimonial.

3.1.1. JUAN YLLAS Y VIDAL

Una Ojeada a la Exposición Universal verificada en Londres

La primera obra que realmente presenta rasgos literarios es la de Juan Yllas y Vidal (1819-1876), *Una Ojeada a la Exposición Universal verificada en Londres*, publicada en Barcelona por la Imprenta Hispana a cargo de Vicente Castaños en 1852. Yllas y Vidal fue un intelectual inquieto, catedrático, jurista, político, escritor y diputado que mostró sus inquietudes intelectuales en muy diversos campos. Redactor de *El Imparcial* y de *El Vapor,* su pluma ágil, su facilidad argumentativa y su estilo elegante y correcto, no exento de un casticismo que lo acercaba al gran público, le granjearon un merecido éxito. En su faceta de economista escribió *Memoria sobre los prejuicios que ocasionaría en la industria española la adopción del libre cambio* (1847), premiada por la Corporación de Fábricas y la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País. Esa misma institución le envió como comisionado para estudiar la Exposición Universal de Londres de 1851 y ante sus miembros leyó su trabajo el 1 de enero de 1852 tal y como figura en la portada de la obra.

Yllas cumple el encargo y presenta su trabajo como un ameno relato de viajes en forma de discurso de algo más de cuarenta páginas. Es una obrita breve, clara, sencilla, con una decidida intención informativa, pero con una más que evidente vocación literaria muy alejada de los documentos oficiales de los que se aparta ya desde el mismo título al utilizar la palabra *ojeada.* No tenemos constancia de que Yllas y Vidal, como ya lo hiciera Ramón de la Sagra, hubiera asistido a alguna de las

exposiciones de la industria celebradas con anterioridad, pero su labor como escritor y periodista se adivina en la soltura de la expresión y la agilidad en el manejo del lenguaje. El uso de la primera persona otorga toda la credibilidad a un narrador viajero que, además, lee su trabajo ante la comisión que le había enviado a la exposición. El formato de discurso para una obra de estas características es un caso realmente curioso y que volveremos a encontrar tan solo en dos ocasiones más en el curso de nuestra investigación.

Por tratarse de la obra inaugural sobre las exposiciones vamos a seguir muy de cerca el recorrido de nuestro viajero. El relato se inicia dentro mismo de la exposición, mostrando el asombro del viajero recién llegado que contempla con la boca abierta la mole inmensa, la imponente maravilla del *Crystal Palace*:

> ¿Qué viene a ser esa imponente masa de azulado-cenicientas líneas, junto a un lago de tranquilas aguas, mal encubierta por gigantes árboles y por los flotantes velos de la niebla? ¿Qué viene a ser esa modesta mole de color pajizo y de sencillas formas; ten en armonía con el pardo cielo que le sirve de dosel? –Al escaparse un vergonzante rayo solar de aquella atmósfera de nubes y humareda, se ven chispear como fosfóricos reflejos en toda aquella inmensa superficie.– El gigante palacio de cristal tenemos ante los ojos: *de cristal*, que apenas interrumpen los delgados pilares y los delgados arcos de armazón de hierro: *de cristal* en realidad; pues solo como una corte humilde de esta materia diáfana, le sustituyen a determinados trechos ó una sutil red de alambre ó un mamparo de madera. (p. 5)

Así comienza la obra, sin detalles del traslado y llegada a Londres, ni datos de itinerarios o días y horas de salida y llegada. El hecho de que Yllas leyera su trabajo ante los miembros de las corporaciones que le habían nombrado comisionado condicionaba su forma y su estructura y es evidente que deseaba empezar causando una profunda impresión en su auditorio. Ese comienzo, a base de preguntas retóricas y un marcado carácter literario consigue transmitir el asombro que le causó el *Crystal Palace*, y además le sirve para que su auditorio quede subyugado por lo que él considera la máxima atracción de la exposición.

A continuación entra en ese magnífico edificio y es en ese momento cuando comienza realmente el viaje dentro mismo de la exposición. Haciendo llamadas constantes a su auditorio, lo lleva de la mano en un recorrido tan impaciente y entusiasta que en un primer impulso quiere ser absorbente, quiere verlo y abarcarlo todo, y todo cuanto antes. Por primera vez encontramos la descripción del asombro que produce en el visitante la acumulación de colores, formas, objetos, máquinas y

obras de arte hasta llegar a producirle una sensación de vértigo[9] que le obliga a detenerse:

> En el primer momento la vista se ofusca con tanta diversidad de colores y de formas. Se acelera luego el paso, por el natural anhelo de llegar a conocer los últimos confines de aquellas vastas galerías. Todos los países, todas las creaciones del hombre pasan rápidamente por delante de los ojos, y llegan a causar vértigo… Muy a tiempo le interrumpen las maravillas embelesadoras del crucero: porque los árboles seculares allí mismo nacidos, las plantas tropicales traídas de tan lejos, las cristalinas fuentes sobre caprichos cristalinos, las bellas esculturas y los vasos de más bellas flores de aquel jardín encantado, obligan a detenerse en contemplación estática a la mitad de la jadeante correría; y a no ser ello, de temer sería que tanta confusión y tanto torbellino de imágenes variadas produjesen la locura.
> Del vértigo al éxtasis; del éxtasis al vértigo otra vez. (p.6)

Como viajero describe lo que vio y sintió. Se siente pequeño, insignificante en medio de tantas maravillas y utiliza expresiones y metáforas tan significativas como *maravillas embelesadoras* o *jadeante correría* que encandilan al lector. Como viajero sabe que, para disfrutar y valorar el recorrido, ha de detenerse y organizar con calma su viaje, consciente del vértigo que le producen tal cantidad de imágenes ofrecidas en tan corto espacio de tiempo y en tan breve recorrido: "Tomemos aliento, para ir a considerar despacio los objetos que hemos mirado ya velozmente sin *ver*: hagamos luego comparecer a nuestra presencia una a una las naciones que pueblan el globo, y que han de estar allí representadas por sus principales productos. (p.7)

No sabemos cuál fue el criterio de Yllas al hacer su itinerario y si el relato que nos transmite coincidió o no con el recorrido real. Empieza por Italia, (sin duda el destino preferido de los viajeros de la primera parte del siglo) y echando mano del tan conocido tópico literario *ubi sunt* se pregunta qué queda de la antigua gloria de aquel imperio que asombró al mundo. Del sur se dirige al norte y pasa por los países escandinavos, Suecia, Dinamarca y Noruega, enumerando objetos y productos expuestos, pero sin valorar ni decir nada realmente significativo. Vuelve de nuevo al sur y se detiene, aunque poco, en Portugal, de la que dice que "asoma la cabeza en la engalanada tienda del coloso que ha devorado toda su sustancia". (p.9) Aprovecha

[9] Pedro Antonio de Alarcón utilizará este mismo término, "vértigo" cuando escriba sus crónicas en formato epistolar para la siguiente exposición, la de París de 1855. También otros autores como Castro y Serrano y Pardo Bazán. Las sensaciones que transmiten los viajeros en esos primeros momentos son muy similares a los síntomas de lo que se ha calificado como "El síndrome de Stendhal" quien en su obra *Viaje a Roma, Nápoles y Florencia* (1817), tras visitar la Basílica de la Santa Croce en Florencia, dijo: *«En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber.»* ("Al salir de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme").

entonces que Portugal es la antigua metrópoli de Brasil para dar el salto, atravesar el océano y hablarnos más que aceleradamente de los países americanos representados en la exposición: Brasil, Nueva Granada[10], Chile, México. Pero no por ir tan deprisa desaprovecha la ocasión de hacer reflexiones y en este caso, además, denunciar injusticias:

> El Brasil, no menos avanzado y menos jactancioso que su antigua metrópoli, se limitó a enviar flores de pluma y de alas de escarabajo, y cuatro chucherías semejantes, al igual que la Nueva Granada no tuvo para ofrecer sino tapioca, nuez moscada, caco y esmeraldas; ni Chile pudo dar más objetos que un gran pedazo de minera de oro; ni Méjico otros productos que maderas, y obras de cera. –Ni la abyección política unida a tratados mercantiles con naciones poderosas, ni la inseguridad debida a continuos sacudimientos por facciones militares, son propicias al desarrollo de las artes. (p.9)

Tampoco descuida la forma de su discurso, que llena de los recursos literarios necesarios para alcanzar el objetivo que persigue. Para mostrar el atraso de Brasil y el orgullo injustificado de su antigua metrópoli utiliza una lítote "no menos avanzando y menos jactancioso". Asimismo, para dar cuenta de la insignificancia de los productos allí expuestos utiliza expresiones como "chucherías" y hace una enumeración negativa, a base de la repetición incesante de la fórmula (*no… sino*, en lugar de *solo* o *solamente*) para resaltar aún más la pobreza de lo expuesto y, por extensión, las de sus respectivos países de origen.

Llega a la representación española. Este es uno de los momentos más importantes y esperados de la visita a las exposiciones tanto para los viajeros como para los lectores. El desencanto que experimenta Yllas es tal que lo expresa con toda la crudeza y el dolor de que es capaz. El narrador viajero se detiene en seco en su recorrido y dice sin tapujos que siente vergüenza ante la pobreza de lo expuesto y la imagen ofrecida por España a todo el mundo. Las expresiones de asombro inicial ante las maravillas del Palacio de Cristal y de la grandiosidad de la exposición dejan paso a las palabras que expresan humillación, vergüenza e indignación ("subírsenos al rostro los colores del despecho"). Esta es la primera manifestación de vergüenza de las muchas que veremos a lo largo de este trabajo, porque si hay algo que se repite en la inmensa mayoría de los cronistas es ese sentimiento de vergüenza y este choque brutal entre el asombro ante las maravillas de las exposiciones y la decepción por el pobre papel jugado por España. Yllas y Vidal no es un viajero que se limite a relatar y a describir lo que ve, sino que aporta siempre una reflexión personal y una visión

[10] El antiguo virreinato de Nueva Granada comprendía territorios de las actuales repúblicas de Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela, además de regiones del Norte del Perú y Brasil, y el Oeste de Guyana.

subjetiva que adereza con breves digresiones que llevan una enorme carga de crítica y de deseos de regeneración. Inicia así el camino de muchos otros que, como acabamos de decir, presentan mezclados una y otra vez el asombro ante las maravillas de las exposiciones y la decepción por el papel jugado en ellas por España.

Toma aliento y continúa su recorrido. Y aquí de nuevo el choque no puede ser más fuerte, puesto que la siguiente parada se hace ante los dos grandes países que empiezan a mostrar al mundo su superioridad y su enorme potencial: Rusia y Estados Unidos:

> Hemos de prestar atención a dos colosos, dos jóvenes atletas, dos miembros semejantes, aunque de fisonomía diferente, ante cuya riqueza natural se anonada como raquítica sombra la imagen de la nuestra; y que no obstante, (según se anticipó a decirlo un ilustre contemporáneo), lejos de darse por satisfechos con ella, aspiran a conquistar el cetro industrial por robustas manos empuñado. La Rusia y los Estados Unidos con su poder inmenso nos embargan. (p.13)

Podríamos decir que Yllas fue un visionario. Supo ver y adelantarse a su tiempo anunciando no sólo el potencial, sino el poder real tanto en lo económico como en lo político que alcanzarían los dos países. Es entonces cuando empieza un recorrido visual, llevando de la mano al lector y tratando de mostrarle como en un escaparate inmenso todo lo que ve por medio de una enumeración casi infinita en la que el polisíndeton multiplica los objetos como en un juego de espejos y la fórmula juglaresca del "veréis" los hace presente:

> Allí veréis una inmensa profusión de obras fotográficas, de instrumentos quirúrgicos y de dentistería, y de cerrajería y de navegación; y carruajes, y muebles, y pianos, y cristales, y barómetros de sanguijuelas, y cueros, y encuadernaciones, é instrumentos ó invenciones para ciegos, y ataúdes herméticos, y alguna estatua bellísima; aparte de aparatos para puentes y ferro-carriles comunes y atmosféricos, porque tampoco les basta tener riosmares de centenares de leguas, para la rapidez que codician en sus comunicaciones. (p.14)

Pasa ya al resto de naciones europeas y continúa su recorrido guiando al lector y mostrando, como si estuviera presente, todo lo que ve: "Entremos ya en el examen de las naciones europeas que de adelantadas se precian: vedlas cómo nos aguardan cubiertas de vistosas galas (...). Reservemos para después la Francia y la Inglaterra." (p.17) Yllas se siente ya cómodo en su recorrido, ha pasado del asombro inicial y el vértigo que le produce tal acumulación de objetos y pabellones al recorrido calmado que le permite la digresión, el análisis y las observaciones que se convierten en reflexiones sobre el presente y, sobre todo, sobre el futuro inmediato. Después de haber expresado con largas enumeraciones cargadas de admiración las riquezas

presentadas y el potencial económico y político de Rusia y los Estados Unidos, no le parece tan bueno ni tan significativo lo que presentan las naciones europeas “que de adelantadas se precian”. Es más, la enumeración que haga de lo que esas naciones muestran ya no va a expresar la admiración, sino lo poco significativo de lo mostrado, el hastío e incluso el aburrimiento: “Alguna estufa, algún alambique, algún bordado, algún cargo, algunas navajas, una sopera de plata (…) hay allí un poco de todo, desde el manganeso y los diamantes y los péndulos y los pianos hasta los bronces y los cristales y las muselinas y los muebles. (p.20)

Ante el pabellón de Inglaterra son inevitables las comparaciones con Francia y el enfrentamiento secular de ambas potencias. De nuevo el asombro y, unido a él, la primera referencia que encontramos al viaje dentro de la exposición como si se tratara de un viaje alrededor del mundo, un concepto nuevo, una nueva dimensión del viaje que caracteriza de manera singular a los relatos de viajes que nacen de las exposiciones universales: “Abarcar aquí el conjunto fuera querer estrechar en nuestros brazos el globo que habitamos”. (p.25)

Llega el momento en que Yllas es consciente de que el recorrido y la acumulación de datos pueden llegar a cansar y a abrumar al lector y decide parar. Para justificar por qué se detiene, reflexiona sobre el carácter de su escrito y afirma en un tono coloquial y cercano al lector: “No es para un escrito de la naturaleza del presente el examinar una por una todas las hebras como comprende esta madeja” (p.30). A pesar de ello y, después de haber pasado revista a la representación francesa a la que dedica alabanzas sin dudar, no puede ni quiere dejar de expresar su admiración por el país anfitrión e incluso hace algo sorprendente, pide permiso para hacer una apreciación extremadamente subjetiva que incluso separa gráficamente del resto del texto:

> Dominaba Inglaterra ofuscando a las demás naciones, como el sol, que cuando brilla en el zenit no permite que astro alguno se manifieste al lado suyo. Y consiéntaseme una leve digresión para saborear en este instante el recuerdo de una de las bellas y profundas impresiones que sentí en el Palacio de Cristal. =Al salir de las galerías atestadas de sinuosos matices, rodando aún por la pupila el hormigueo de cabezas, halagado todavía el oído por las melodiosas voces de los órganos expuestos; se experimentaba un contraste violento pero fascinador, cuando se penetraba en la sala de máquinas en movimiento. Al murmullo del bazar se sucedía el atronador ruido de la fábrica y de los vagones; al movimiento pausado de la muchedumbre, los vaivenes amenazadores de las barras y de las ruedas. La fragua de Vulcano no debió de ser tan imponente… ¡Mas idos lejos dulces remembranzas de una sensación inefable que para no volver pasó! Hemos de seguir otra vez en la enojosa tarea de analizar aquel cúmulo de objetos, cuyo conjunto era tan grato gozar.= (p.30)

No deja de asombrarnos lo que hace Yllas, ni la pasión que pone al recordar la profunda emoción que sintió en el Palacio de Cristal, ni la confesión sincera de lo

enojosa que le resulta la obligación de hacer una enumeración casi exhaustiva de tal acumulación de objetos. Es, sin duda alguna, una de las expresiones más sinceras y subjetivas que encontramos en un relato de viajes de exposiciones universales, más valiosa aún por ser la primera de todas ellas.

Yllas va llegando al final de su relato y parece darse prisa en cumplir su deber de comisionado. Al enumerar los premios concedidos a cada país, le bastan apenas unas líneas para dejar bien clara la supremacía de Inglaterra "que consiguió *mucho*, la de Francia, que obtuvo *bastante*, y de las demás naciones que obtuvieron *algo".* La relación de premios es exhaustiva y, deteniéndonos en cada uno de ellos, podríamos llegar a hacernos una idea del avance tecnológico e industrial que se mostraba por primera vez a nivel internacional, pero eso es algo que escapa a los objetivos de nuestro trabajo. A pesar de reconocer su superioridad industrial y económica, Yllas no puede pasar por alto la actitud prepotente de Inglaterra a la hora de otorgar los galardones. Queriendo denunciar este atropello, Yllas elogia la superioridad de Francia en la industria textil y afirma: "Empero la superioridad de la Francia sobre la Inglaterra se mostraba en sus ricas sederías, especialmente en las inimitables sederías de Lyon. Temeríamos profanarlas si osáramos describirlas." (p.35) Si estamos ante un texto que trata de ser el relato de un viaje a través de la exposición, ¿por qué detenerse en estos detalles?, ¿por qué denunciar a continuación la protección arancelaria que establece Francia para salvaguardar sus productos y beneficiar a su industria? La respuesta es sencilla. No olvidemos que Yllas escribía (y leía) para los integrantes de la Corporación de Fábricas y de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País que le había nombrado comisionado y sabía que esos detalles interesaban sobremanera a todos aquellos industriales que en ese momento se estaban enterando, no sólo de lo que se hacía fuera de España, sino fundamentalmente de las consecuencias que ello pudiera tener en sus negocios a muy corto plazo.

Al llegar al final de su recorrido, Yllas hace balance y utiliza una de las primeras metáforas de las muchas que veremos sobre las exposiciones universales: "Aprendamos algo siquiera en el espejo mágico de la exposición universal que acabamos de recorrer" (p.36). Las conclusiones de Yllas se encaminan más que a una reflexión general sobre la exposición, a las conclusiones que España tiene que sacar para aprender de ellas y salir de su secular atraso respecto de los países más avanzados de Europa. En un tono que ya avanza el que utilizarán los regeneracionistas de fin de siglo afirma:

> La Exposición Universal nos enseña que es nuestro deber cruzar a toda costa y sin descanso nuestro suelo de canales y caminos, ya comunes ya férreos, para poder utilizar nuestra riqueza natural, poco utilizable en el actual

> estado; que hemos de mirar también como un deber sagrado el promover el fomento de nuestra industria, base de superior riqueza, elemento el más susceptible de inmediato beneficio entre nosotros, fuente de la cual deben brotar los grandes capitales que nos faltan hasta para esas mismas construcciones que acabamos de echar a menos; y la Exposición nos dice en fin que no por el libre cambio, no; sino por otra senda bien diversa, demos de poder llegar a la apetecida cumbre de bienestar y de progreso. (p.36)

3.1.2. WENCESLAO AYGUALS DE IZCO

La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta

Si Ramón de la Sagra representaba el ejemplo de informes y memorias oficiales y la obra de Yllas es una bisagra que enlaza lo oficial y lo literario dando paso a lo subjetivo y lo artístico, la obra de Ayguals de Izco, *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta,* no deja lugar a dudas: nos encontramos ya de lleno con la primera obra que pertenece por pleno derecho a la literatura de viajes sobre las exposiciones universales. Esta obra, por ser la primera escrita sobre una exposición universal por un autor sobradamente conocido, ha llamado la atención de la crítica. Ya Ana María Freire en su ponencia "Les Expositions Universelles du XIXe siècle dans la Littérature espagnole: La vision d'Emilia Pardo Bazán" (1997), la señalaba como uno de los títulos destacados de las obras escritas sobre exposiciones universales. En 1998, Luis Díaz Larios le dedicó un artículo “El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco”, en el que reflexionaba sobre su relación con las obras de otros viajeros a los que Ayguals toma como modelo, Mesonero Romanos, Modesto Lafuente y Antonio María Segovia. En 2012 en su artículo “Viajeros españoles a los escaparates del progreso y de la técnica”, Díaz Larios vuelve sobre el tema que ya había tratado, destacando la importancia de esta obra como primera de otras muchas que se escribieron sobre exposiciones posteriores: “*La maravilla del siglo* inicia en España, dentro de la literatura de viajes, una especie de subgénero centrado en lo que se ha llamado *fastos del progreso”*[11]*.*

Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1875), fue un escritor extremadamente popular en su tiempo, y está considerado por la crítica como el introductor del folletín en España gracias a su novela *María, la hija de un jornalero*, que alcanzó un éxito inusitado y numerosas reimpresiones. Fue traducida a varios idiomas, entre ellos al francés por el mismísimo Eugenio Sue, amigo de Ayguals. El contenido social de sus novelas, su actitud (a veces irreverente) frente a la novela histórica y su estilo jocoso fueron la base de su éxito. Ese estilo distendido, cercano, familiar y en muchas

[11] Luis Díaz Larios, “Viajeros españoles a los escaparates del progreso y de la técnica”, *Dossier: Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas*, *Boletín Hispano Helvético*, nº 20 (otoño 2012), pp. 135-159.

ocasiones "cariñoso", es el que presenta este libro de viajes sobre la exposición universal de Londres.

Ayguals viaja por cuenta propia, no es comisionado oficial ni cronista de ningún periódico, por lo que tiene libertad absoluta para dar forma a su relato que desde el principio se configura como libro de viajes. Llega a la exposición una vez que esta ha sido inaugurada y aunque asegura que asistirá al acto de clausura, sus cartas no dicen nada de al respecto ni dan información alguna del viaje de vuelta. Declara abiertamente en el prólogo que tiene como guía de viaje el libro de Antonio María Segovia y que no sólo lo ha consultado y seguido muchos de sus consejos, sino que incluso ha tomado párrafos completos que ha copiado o "rehecho" para incluirlos en su obra. Ayguals hace suyas las afirmaciones de Segovia sobre la utilidad de los viajes, la moda pasajera de los mismos, la crítica a los viajeros que salen del país con los ojos cerrados y no entran en contacto con la realidad de los países que visitan. También copia literalmente unos versos de Bretón de los Herreros que estaban incluidos en la obra de Segovia. El itinerario de su viaje sigue el mismo recorrido y prácticamente se detiene en los mismos lugares que indicaba el *Manual*: Burgos, Vitoria, Álava, etc. Si comprobamos que Antonio María Segovia también tuvo sus libros de referencia a los que cita y que no son otros que los de Mesonero Romanos y Modesto Lafuente, además del *Diccionario de Madoz,* comprobamos que la intertextualidad propia de los relatos de viajes va tejiendo una red de referencias que enriquece la obra y el viaje en sí.

De tal modo sigue Ayguals los consejos de Segovia que, en su calidad de editor, aprovechó para adquirir en la exposición una máquina para su imprenta, cumpliendo así una de las recomendaciones del *Manual* que cita textualmente:

> En el *Manual del viajero español de Madrid a Paris y Londres,* escrito por don Antonio María Segovia, se dice en la página 55: "Y no debe limitarse a esto (el viajero) sino que ha de procurar importar en su país, para beneficio común, alguna novedad, algún uso extraño, ALGUNA MÁQUINA, instrumento, artefacto, etc., etc..... Por pequeño que sea el valor de esta *importación*, aunque por el pronto quede reducida su utilidad y efectos al estrecho círculo de la familia ó de los convecinos de los viajeros, si cada hombre que sale al extranjero observara fielmente esta práctica, la suma de todos estos adelantos y conocimientos importados, influiría notablemente en los progresos de la nación al cabo de cierto tiempo." Pues bien, amiguita mía, he pensado importar en Madrid una de las mejores máquinas de imprimir que se construyen en Londres. La tengo ya ajustada al famoso Middleton, y necesita mes y medio para hacerla. Me lisonjeo dar con ella un grande impulso a mi establecimiento tipográfico. (p. 171)

El relato de viajes de Ayguals adopta el molde epistolar desde el mismo título de *La maravilla del siglo, cartas a María Enriqueta,* editado por él mismo en Madrid en

1852, un año después de la exposición. La obra se compone de un total de cuarenta y ochos cartas que se fueron publicando en cuadernillos por entregas desde enero de 1852. El libro que las contenía se publicó en una cuidada edición en dos tomos ilustrados con grabados hechos por dos amigos que, como afirma el autor en más de una ocasión, acompañaron a Ayguals en su viaje. Él mismo se encargó de anunciarlo en prensa[12] y los periódicos de la época recogieron excelentes críticas de la obra[13].

El primer tomo contiene el prólogo y treinta cartas, las cuatro primeras dedicadas a su salida de Madrid, el recorrido hasta la frontera y la llegada París y el resto, un total de veintiséis, dedicadas a la capital francesa. El segundo contiene dieciocho cartas, las diez primeras dedicadas a Londres y las ocho restantes centradas exclusivamente en la exposición. No hay indicación alguna del viaje de regreso. El segundo tomo se cierra con una especie de epílogo, titulado *Última carta,* redactado después de que la obra hubiera obtenido el visto bueno de la censura antes de ser publicada.

Llama la atención que el volumen de cartas dedicadas a París (un total de veintiséis) sea muy superior a las de Londres (un total de diez) y que la exposición, la "maravilla", que figura en el título de la obra sólo ocupe las ocho últimas. El viaje y su relato giran en torno a esos tres centros de interés: París, Londres y la exposición universal, que se configura como la meta definitiva del viaje. De esas tres etapas, las dos primeras son de sobra conocidas para el autor por sus lecturas, y quizás por eso se detiene y se recrea mucho más en ellas. Y la última, la de la exposición, debe emprenderla casi desde cero, al no tener referente alguno al que asirse. Aún así veremos que hay muchos puntos en común con el discurso de Yllas y Vidal, aunque es muy difícil que uno y otro entraran en contacto o conocieran sus respectivas obras.

La originalidad de la obra de Ayguals la encontramos ya desde el prólogo, titulado "María Enriqueta y el autor" y que más bien parece capítulo de una novela o escena teatral en un juego que mezcla lo ficcional y lo factual. Ayguals no hace un prólogo al uso, de tono grave y contenido, sino que informa del cómo y porqué de su viaje, así como la forma que adopta el relato del mismo por medio de una escena dramatizada en la que pretende dar visos de realidad a una escena de ficción. Ayguals es el personaje (autor y a la vez narrador viajero) que, el día antes de iniciar un viaje (real), se despide de una amiga íntima, María Enriqueta, y le informa de su intención asistir a la exposición universal de Londres pasando primero por París. Es la misma María Enriqueta quien le pide que le escriba y comparta con ella todo lo que vea en su

[12] *El Clamor Público*, 7 de enero de 1852.

[13] *El Correo de los Teatros*, 15 de enero y 13 de junio de 1852.

viaje a través de las cartas. De este modo, la supuesta primera intención del autor de escribir un libro de viajes a su regreso, cambia y el relato de viajes adopta forma epistolar a petición de su interlocutora, quien también le pide que incluya algunos dibujos de los lugares más significativos. Para acceder a sus deseos, el autor nos informa de que todas las cartas serán recopiladas en un libro que se publicará una vez finalizada la exposición. El diálogo se enriquece también con reflexiones del autor sobre los críticos literarios y, lo que es más importante, sobre los viajes y los viajeros, citando, como acabamos de decir la obra de Antonio María Segovia. Con esta estrategia Ayguals consigue hacer un prólogo original, mezclando lo factual y lo ficcional y dando las claves del relato de viajes que se dispone a escribir.

A diferencia de la obra de Yllas, que se iniciaba directamente en la exposición, la de Ayguals contiene información sobre la salida, itinerarios y lugares por los que pasa hasta llegar al punto de destino. Desde las primeras cartas la obra se hace cercana y accesible con una serie de trucos narrativos que Ayguals maneja con la maestría del escritor que conoce su oficio, desde la escena que servía de prólogo hasta cuadros costumbristas que remansan la narración y descripciones minuciosas que hacen ver al lector lo que el viajero contempla. El narrador viajero, siempre desde la credibilidad que le da el uso de la primera persona, transmite a la destinataria de las cartas (y por tanto al lector) todo lo que le sucede en el recorrido real del viaje, los lugares que encuentra y visita, así como una breve referencia a su historia y monumentos. Sigue así el modelo de los viajeros ilustrados de finales del XVIII y los de la primera mitad del siglo XIX (Modesto Lafuente, Mesonero Romanos), y por supuesto, el del libro de Antonio María Segovia que, como ya hemos dicho, le sirve de guía.

Desde su comienzo, el libro podría considerarse como la reescritura de un viaje ya realizado por muchos, pero a diferencia de ellos, las cartas se configuran como una sucesión de cuadros de costumbres que se insertan en un marco narrativo con el hilo conductor del viaje que atrapa al lector. Con un carácter más narrativo que descriptivo, el relato del viaje se estructura en función de las tres grandes etapas de viaje: París, Londres, y la exposición. En cada una de ellas la narración cede el protagonismo a la descripción que poco a poco va ganando terreno, las reflexiones personales del autor se hacen constantes y a veces se convierten en amplias digresiones hábilmente enlazadas con datos históricos o referencias a otros viajeros y otras obras, conformando así un ejercicio de intertextualidad que amalgama de forma natural la experiencia real y la literaria. La frecuencia en el envío es constante, a razón de una carta diaria, al menos en la primera etapa del viaje, según se desprende de las fechas

y lugares en que se datan las cartas. El lector establece con el viajero la misma relación que con el pacto autobiográfico, de modo que el relato tiene una estructura similar a la del diario de viaje.

La primera etapa que debe cubrir es París. Así pues, las primeras cartas contienen las impresiones del viaje clásico con la información de la salida y el recorrido hasta la frontera, (paso por Burgos, Vitoria, Lozoya y una breve estancia en Cestona) en los que el autor apenas se detiene. El paso de la frontera recoge las primeras reflexiones ante la modernización, el orden y la limpieza que observa en el país vecino. Ayguals se muestra entusiasmado ante los ferrocarriles, la velocidad de los trenes, lo grandioso de las estaciones, puentes y demás obras de ingeniería ferroviaria que contempla casi extasiado.

La llegada a la capital francesa frena el ritmo de un relato que ha tenido más de narrativo que de descriptivo y las primeras cartas que escribe desde París se detienen quizás en exceso en contar la historia de la ciudad. Ayguals, en una constante reflexión sobre el modo en que organiza su relato, comenta con su interlocutora los temas que puedan ser de su interés e incluso pide disculpas por entretenerse demasiado en algunos que quizá la aburran. Aprovecha también para dejar claro el objetivo de su viaje: “Yo no he venido aquí, mi buena amiga, para escribir a usted los pasados infortunios de París, sino para hacerle una fiel pintura de sus costumbres, del progreso de las artes en el presente estado de su civilización, en el reinado de la Libertad. No quiero ya dilatar más esta tarea, a la que daré comienzo en mi próximo escrito.” (p.78) Es evidente que el narrador usa a su interlocutora Enriqueta como mera intermediaria para llegar al lector.

El viajero describe las calles de París, por las que pasea, engalanadas para la ocasión, las fiestas y recepciones a las que asiste y que celebran la invitación recibida por la ciudad para participar en la exposición universal. La relación que hace de su asistencia a banquetes, recepciones, discursos, conciertos en el palacio de Versalles, pequeñas escapadas a lugares cercanos y alguna anécdota en la que se recoge la gracia y la “picardía” de algunas cortesanas parisinas, configuran una serie de cartas costumbristas que debieron hacer las delicias de los lectores de Ayguals. Consciente también de que su público femenino tiene intereses muy concretos, se detiene en relatar las curiosidades de un baile que se celebra en el Hotel de Ville y hace un repaso de las nuevas tendencias de la moda femenina, entre ellas la del pantalón y el chaleco, prendas habitualmente masculinas de la que empezaban a adueñarse las mujeres. No puede desatender a su público masculino, al que hace guiños con gestos cómplices, como el que se desprende de estas palabras tras visitar un buen número

de tiendas: “Es un paseo sumamente agradable para las señoras; pero no muy apetitoso para los padres y maridos que se ven en la dura necesidad de tener que ser víctimas de más de cuatro antojos”. (p. 176)

Ayguals fue un reformista convencido de la mejora social de las clases más bajas, por lo que también aprovecha para hacer un alegato contra la desigualdad social y contra la prostitución en todas sus formas. Al lado del lujo de cafés y restaurantes le indigna ver el espectáculo denigrante de un buen número de mujeres jóvenes (*grisettes*) que cuando cae la tarde rondan por aquella zona lujosa ofreciendo sus servicios. El recorrido por los bulevares a distintas horas del día también le resulta fascinante, en ellos encuentra desde las tiendas más caras y los transeúntes más elegantes de la zona alta hasta las tiendas de barrio y gente desarrapada y sucia de la zona baja. No presente una estampa inmóvil y sin vida, sino una descripción clara y ágil, llena de exclamaciones que remarcan la impresión producida en el viajero:

> ¡Cuántos atractivos desde la calle de Taibout y la de Richelieu por todo lo que lleva el nombre de Boulevard Montmartre! ¡Qué tiendas de joyas, de paños, de grabados, de libros, de música, de espejos, de relojes! ¡Cuánta plata! ¡Cuánto oro! ¡Cuántas piedras preciosas! La concurrencia es también más brillante en este punto. No parece sino que el prefecto de policía haya prohibido a los pobres pasar por allí para que no quieran proceder inmediatamente a la ley agraria ó a proclamar el comunismo. Aquí están los mejores *restaurants*, los más brillantes *clubs*, los artistas más famosos, los comerciantes más ricos, diez de los principales teatros… (p. 185)
>
> La Calle Saint-Martin es el paseo de las masas inelegantes y provinciales, mercantiles y mal calzadas. Las tiendas se resienten de este mismo cambio, ya no están decoradas con tanto lujo y magnificencia, con esa suntuosidad que poetiza los *Boulevards* desde la calle de la Paz hasta la de Montmartre, y cuando se llega a la Porte Saint-Denis le entran a u no ganas de retroceder… (p. 186)

Las escenas del interior de los teatros son también verdaderos cuadros de costumbres que adquieren vida propia y son quizás lo mejor de las cartas que envía desde París. Ayguals los pinta del natural, él mismo confiesa que gracias a la amistad con un par de editores parisinos asiduos de esos ambientes, consigue acceder a los teatros, estar entre bambalinas, respirar el ambiente y entablar conversación con los actores a distintas horas del día y de noche:

> No vaya usted a culparme por esto de libertino. Estas visitas son filosóficas, y no hay en ellas cosa alguna vituperable. Por más que se ría usted al leer estas explicaciones, le aseguro formalmente que no llevo en este conducta más objeto que el de estudiar la sociedad parisiense. Creo en consecuencia que podré trazar algunos cuadros exactos de las costumbres teatrales de París, que son las costumbres de todos los teatros del mundo. (p. 189)

Como algo novedoso presenta lo que presenció en el escaparate de espectáculos que son los Campos Elíseos. En la carta XXV, del 8 de septiembre, relata una anécdota, que al parecer fue presenciada por el autor, sobre la exhibición de los globos aerostáticos de los hermanos Godard[14], cuya novedad hacía las delicias del público, siempre ávido de cosas sorprendentes: "La aparición del globo había paralizado el movimiento general; pero esta paralización duró mientras pudieron distinguirse los sorprendentes ejercicios del acróbata en el trapecio del Águila; pero así como este iba ocultándose al alcance de los más o menos linces, más o menos miopes, cada cual buscaba nuevos objetos de su curiosidad." (p. 318)

Sabe que su relato debe ser ágil y para no aburrir a sus lectores, debe ir mezclando temas y estilos y compartir con el público algo más que la enumeración de monumentos o las descripciones de lugares y ambientes. Comenta por ejemplo su encuentro con el autor del *Manual*, Antonio María Segovia que se encontraba en París y con su amigo Zorrilla, con quien asiste a una cena en la que coincide con el escritor francés Bégui, autor de un libro de viajes titulado *Viaje pintoresco por Suiza, Saboya y los Alpes.* También, en un momento dado, Ayguals abandona la descripción de los lugares más significativos de París, demasiado conocidos para los lectores, para deslizar anécdotas o experiencias personales con los que se acerca al lector y pide su complicidad en un tono casi confidencial:

> ¿Lo creerá usted, amiga mía? Cuando ya alguna que otra canita empieza a recordarme que pasó la edad de las travesuras observo que estoy llevando una vida sin freno, más propia de un joven Lovelace que de una persona de juicio, entradita ya en más años de los que uno desearía; pero bien sabe Dios que no tengo yo la culpa de mi desarreglo, sino la excesiva amabilidad de estos caballeros franceses, a cuyos obsequios jamás podré corresponder de un modo digno, a cuya fraternal acogida viviré eternamente obligado.
>
> Siempre en lucidas sociedades, en amenos paseos, en teatros y bailes, en convites, apenas me queda tiempo para descansar, y hoy mismo, para cumplir la promesa que le hice ayer, he de escribir a usted con desaliño por la precipitación a que me veo sujeto. (p.330)

[14] Leonardo Romero Tobar, hace una breve referencia al libro de Ayguals y a esta anécdota del globo aerostático en su artículo "La descripción costumbrista en los viajes aéreos", Actas del VI Congreso. *El costumbrismo romántico*, Bulzoni Editores, 1996, pp. 285-298. "Ayguals de Izco también se ocupó de otro viaje aerostático en su visita a París y Londres en 1851, visita que narra en un libro de viajes, en el que siguiendo la vieja marca formal del género ofrece sus observaciones en forma epistolar. Alude Ayguals, en la carta XXV, a las dos ascensiones simultáneas de los hermanos Godard, y en las escasas páginas que dedica al viaje solo le interesa describir el ambiente de los espectadores parisinos que contemplan los viajes aerostáticos."

Ese supuesto desaliño es también un truco narrativo muy propio de los relatos de viajes con los que se quiere bajar el listón de exigencia del lector y ofrecer un relato que sin duda debe colmar sus expectativas.

Agobiado por tanta fiesta y tanto compromiso social, decide dar por finalizada su estancia en París y comunica a María Enriqueta su intención de emprender viaje a Londres. Ayguals retoma su itinerario y con él las inquietudes y contratiempos del viajero en tránsito de un punto a otro de su recorrido. Su llegada a Londres está llena de imprevistos, de confusión de andenes, de trenes perdidos y amigos que esperan. El primer contacto con la ciudad se hace esperar y el autor lo presenta con una serie de peripecias que no son más que nuevos trucos que agilizan el ritmo narrativo y con los que quiere añadir algo de intriga y aumentar el interés del lector. Con su llegada a Londres, de nuevo la narración se frena, el ritmo se serena y el narrador viajero se detiene para mostrar la fascinación y exclamar: "¡Asombra Londres, después de haber visto París!". La descripción detallada de la ciudad, de los teatros, cafés, reuniones y fiestas, se mezcla, como ya hiciera en París, con comentarios sobre artistas, cantantes y figuras destacadas de la alta sociedad londinense. Pero prefiere el ambiente de la vida diaria de las gentes y las calles y Ayguals vuelve a los barrios, a los tranvías y a los teatros para entrar en contacto con la realidad que le interesa y ofrecer deliciosos cuadros de costumbres de las calles de Londres, siempre bulliciosas. La comparación con París resulta inevitable: "Y si a la sazón no alcanzaron mis fuerzas, a dar a usted un fiel traslado de la ebullición de París, ¿cómo podré expresar ahora la de Londres, que es mil veces superior?" (p.22) La gracia en la expresión y la desenvoltura propia del carácter de Ayguals se muestra en estas primeras impresiones que transmite a María Enriqueta:

> Son verdaderamente originales los ingleses. Fríos y calmosos en la apariencia, muéstranse fanáticos por el movimiento, están ávidos de celeridad. Así se ve en las calles de Londres esa especie de lucha de rapidez a que se lanzan sus carruajes sin consideración alguna a los transeúntes de a pie. Se necesita costumbre, agilidad, y casi un gran talento para andar a pie por las calles de Londres; y mucho tienen adelantado los que ha estudiado la tauromaquia, porque un *recorte* a tiempo le salva a uno muchas veces de ser víctima de un atropello. Moreno Alpuente, ilustre español emigrado en Londres, murió aquí de una lanzada de coche en el pecho. (p.23)

Por esos cuadros desfilan todos los tipos de la sociedad londinense y los rasgos más llamativos de su carácter: los cocheros[15], "toneles humanos de ron y de

[15] A los cocheros, su carácter sus vicios e incluso sus huelgas, dedicará especial atención Emilia Pardo Bazán en las crónicas que escribió desde la exposición de París de 1889, *Al pie de la Torre Eiffel*. y *Por Francia y por Alemania*.

cerveza que dirigen los vehículos de la metrópoli británica" (p. 30), el clero inglés, que a diferencia del español puede contraer matrimonio, el recogimiento de los fieles que asisten a la misa en la abadía de Westminster, el *spleen* propio de los ingleses, sus excesos, sus defectos y sus excentricidades. Habla también de sus usos en la mesa, del boxeo, de su afición a las apuestas, de las carreras de caballos, de las peleas de gallos, sin dejar atrás la prostitución y los ladrones y ladronzuelos callejeros, para finalizar por contraste con la alabanza de la brillante educación que reciben las damas de la alta sociedad. El hecho de entrar en contacto directo, de conocer en persona lo que antes sólo conocía por las lecturas, le hace recapacitar sobre algunos artículos que había escrito en su juventud y confiesa que se arrepiente de haber hablado de forma frívola de lo que no conocía. Esta reflexión confirma lo que ya desde el siglo XVII habían dicho tantos intelectuales y viajeros, que el viaje y el contacto con otras realidades es el mejor medio de conocimiento no solo de aquello que se ve y se visita, sino de uno mismo.

Ayguals huye de lo conocido y no quiere repetir lo que ya han hecho otros antes que él, por lo que se siente liberado de hacerlo y decide pasar a la siguiente etapa del viaje:

> Amiga mía, si hubiera de hacer una descripción minuciosa de cada uno de los monumentos notables que hermosean esta capital inmensa, sería mi empresa, sobre ardua en demasía, de tan vastas dimensiones, que no es fácil calcular los volúmenes que ocuparía. Los límites a los que me veo reducido, y el escaso tiempo de que puedo disponer en la vida activa de viajero me obligan a concretarme a relatos concisos, tan solo suficientes para dar a usted una idea de lo que es Londres. (p. 105).

Ayguals se dispone a cubrir la tercera etapa, la de la exposición. El lector asume junto con el narrador que no se trata de una etapa más del viaje sino la meta, el destino final, la razón que justifica el viaje y el libro mismo. Una meta cuya única referencia conocida era el brevísimo apéndice final que incluía la obrita de Antonio María Segovia en su *Manual.* Si en las dos etapas anteriores recorría un itinerario conocido, la llegada a la exposición se le presenta como un una etapa nueva, un mundo por descubrir en el que él es quien debe marcar su propio camino. En esto, estas cartas de Ayguals se asemejan de algún modo a las crónicas del descubrimiento, en las que el viajero debía dar noticia de novedades que sus lectores desconocían por completo. La exposición universal, pues, se presiente como algo enigmático, es esa "maravilla" que figura en el título de la obra de Ayguals, algo extraordinario y nunca visto, pero envuelto en la aureola de lo grandioso y lo sorprendente. El testimonio del narrador viajero, testigo de excepción, está condicionado por ese ver para contar, y aún más, un querer hacer ver con palabras lo

contemplado, casi del mismo modo que los autores de las crónicas del descubrimiento.

La entrada de Ayguals en la exposición está marcada por una serie de metáforas que no hacen sino amplificar sus dimensiones colosales:

> Sí, mi excelente amiga, aun tengo que decir mucho de Londres, aun tengo que hablar a usted de lo más interesante… de este glorioso templo de las ciencias y de las artes, de ese inmenso museo enciclopédico, de ese palenque de la sabiduría humana, de ese benéfico santuario de la fraternidad universal, de esa verdadera MARAVILLA DEL SIGLO (*sic*)que conmueve al mundo, en una palabra, del magnífico Palacio de Cristal. (pp. 177-178)

En un ejercicio de objetividad que le sirve para contextualizar la celebración de la exposición y aportar credibilidad a un relato que empieza como el de algo maravilloso o increíble, Ayguals comparte con el lector la información oficial de la que dispone, e incluso copia el texto completo de un periodista, M. Chevalier, que alaba la gestión privada inglesa de la Sociedad de las Artes, y la brillante mediación del Príncipe Alberto, verdadero artífice de la muestra.

Ayguals quiere crear expectación en sus lectores y retrasa intencionadamente el momento de describir “la maravilla del siglo”, el Palacio de Cristal. Sabe que está ante algo tan novedoso que obliga incluso a cambiar el concepto mismo del verbo “ver”:

> El 15 y el 16 estuve largas horas en el Palacio de Cristal; pero nada vi, por haber visto demasiado. ¿Qué diría usted, amable Enriqueta, si tratase yo de probar que nadie ha visto el Palacio de Cristal? Se reiría usted sin duda de mi aserto, y con todo me sería fácil justificarlo.
>
> Ver una exposición industrial, quiere decir enterarse bien de cuantos objetos estén expuestos al público examen. Siendo en esta ocasión el sentido del verbo ver, *enterarse bien*, nadie ha visto la exposición de Londres, porque para verla, empleando solo tres minutos en el examen de cada objeto que contiene, y tres minutos es muy poco tiempo, sería preciso pasar doce horas en el Palacio de Cristal todos los días por el espacio de treinta y seis años! (p.170)

Cuando Ayguals acceda al interior del edificio, encontraremos la misma mezcla de fascinación y aturdimiento que habíamos visto en la obra de Yllas y Vidal y que embarga sin excepción a todos los visitantes de las exposiciones en cuanto ponen el pie en ellas por primera vez:

> (…) cumpliré la promesa que he hecho a usted de escribir mi parecer bajo todos conceptos sobre esta MARAVILLA DEL SIGLO. Entre tanto me contentaré con decir a usted, que las doce horas que entre mis dos primeras visitas pasé en aquel recinto encantador, se me deslizaron como doce segundos. Apenas entré, me quedé absorto, sin saber para dónde ir ni a qué lado dirigir la vista. Por todas partes reinaba la magnificencia, el buen gusto, la

> elegancia y los prodigios de las ciencias y las artes. Llegué a dudar si estaría soñando, y aun ahora cuando recuerdo aquella aglomeración de encantos, me parece que ha sido todo un fantástico sueño. (p.170)

La duda de estar soñando no solo en el momento del recorrido sino aún después en el recuerdo de aquel momento, es la expresión del asombro del viajero ante una novedad absoluta. Recordemos que cuando Ayguals escribe esto, con cincuenta años cumplidos, era ya un hombre de mundo, editor y un escritor conocido y de éxito con un importante bagaje personal y cultural, por lo que no debía impresionarse con cualquier cosa. Esto debió impactar a sus lectores que sin duda alguna continuarían leyendo con avidez el resto de las cartas.

Esa expresión de asombro es, como ya dijimos antes, uno de los rasgos que caracterizan a las obras de viajes de las exposiciones universales, puesto que es lo primero que registran todos cuantos las visitan. Al igual que hicimos con el recorrido de Yllas, vamos a ver cómo Ayguals organiza su recorrido en esta primera visita porque ambos son los que ponen las bases de un recorrido que va a ser modelo para cuantos visiten las exposiciones universales.

Es entonces cuando empieza verdaderamente el viaje dentro del viaje. Las etapas de este recorrido son fundamentalmente tres, muy similares a las de Yllas. La primera como no podía ser de otro modo, es la descripción minuciosa del edificio principal, en este caso el *Crystal Palace,* y que en ocasiones incluye también la información sobre los detalles del día de la inauguración. A continuación, una mirada que abarca todo el recinto, una panorámica general y la consiguiente expresión de imposibilidad absoluta de describirlo todo e incluso de llegar a verlo. Y en tercer lugar, el recorrido real por la exposición país por país con una mirada que pretende ser objetiva en cuanto a la enumeración de productos, poniendo especial énfasis en la novedad y el valor material o artístico de lo expuesto, y huyendo del mero balance o enumeración estadística que acercaría el texto a una memoria oficial. Dentro de esta tercera etapa, hay una parada obligada en la representación española en la que la pretendida mirada objetiva del viajero estalla en mil pedazos ante la evidencia del papel jugado por España, no solo por los productos que exhibe, sino por el modo de exponerlos. Las constantes reflexiones y las opiniones personales del viajero crean una cercanía especial con el lector con el que establece una complicidad basada en la expresión sentida y sincera. Las conclusiones del papel de España y de la exposición en su conjunto conforman el epílogo, la tercera y última etapa con la que finaliza el viaje por la exposición.

La descripción que hace del Palacio de Cristal, una vez dentro del recinto, se inicia con la información de los datos de construcción del edificio para cubrir la parte

informativa, imprescindible en el relato del viaje factual. Pasa después a la descripción minuciosa en la que la acumulación de expresiones y recursos estilísticos transmiten la imagen de algo irreal y fantástico. Tal como ya vimos en la obrita de Yllas y Vidal, el asombro y la admiración de Ayguals ante la belleza y luminosidad de este singular edificio no tienen límites y se muestran a cada paso, en cada expresión y en cada palabra que parece insuficiente para describir tanta luminosidad y tanta belleza:

> Es verdaderamente una MARAVILLA, cuya historia pintoresca no es fácil escribir, porque hay cosas de tan sublimado merecimiento, que supera a la expresión de los elogios; y precisamente se halla en este caso el mágico monumento que, a guisa de inconmensurable sagrario, cobija los destellos de la inteligencia humana. Elegante y cómodo, grandioso y sencillo a la par, inundado de torrentes de luz, atesora cuantas perfecciones pueden exigirse del arte y del buen gusto. (…) El aspecto del Palacio de Cristal es más aéreo, más alegre que el de esos graves monumentos de la antigüedad. Sus transparentes muros le dan la fabulosa fisonomía de un encantado recinto de hadas. Su bellísima arquitectura es de un orden enteramente nuevo, de un orden lleno de poesía que no debía hermanarse con el tosco ladrillo ni el prosaico yeso. Hubiera podido erigirse de mármol, de pórfido, de jaspe; pero no hubiera habido tanta novedad en su construcción, ni tanta donosura, ni tanta economía sobre todo. Con solo hierro y cristal se ha edificado el más suntuoso palacio del mundo, y cuando piensa uno que todo lo que constituye esta MARAVILLA, se ha concebido, aprobado, amoldado, fundido y ajustado en el breve espacio de tres ó cuatro meses, cree estar leyendo una fábula de las M*il y una noches*... (p. 185)

La descripción, plagada de metáforas, es de un indiscutible valor literario, y si el pacto entre lector y autor del relato de viaje factual no estuviera bien asentado, podría pensarse que el relato deriva hacia lo ficcional describiendo algo que no existe. Sin embargo, lo que hace es afianzar aún más el testimonio del narrador viajero que se convierte en autoridad que otorga credibilidad a una realidad nueva. Si la comparamos con la de Yllas, la descripción de Ayguals es mucho más detallada y exhaustiva, pero ambas transmiten la misma admiración y el mismo asombro ante algo inaudito y extraordinario que es contemplado por primera vez. Las alabanzas hacia Paxton, el arquitecto del palacio son continuas y justifican su presencia a la cabeza del cortejo real el día de la inauguración acompañando al príncipe Alberto, “Bien merecía este honor el que, como dice Blanqui, acababa de crear una maravilla para encerrar tantas maravillas”. (p. 192)

En la segunda etapa, la mirada abarcadora del conjunto, la panorámica general, Ayguals manifiesta (como hará también en muchas otras ocasiones a lo largo del recorrido) la imposibilidad de enumerar y describir todo lo que ve. Deja esa labor para las memorias oficiales que deben redactar los comisionados y tras asumir la imposibilidad de tarea tan ingente, la consecuencia lógica de esa mirada de conjunto es la definición del concepto de exposición universal como el de un mundo en

miniatura que se puede recorrer sin que el viajero necesite salir del recinto: “La obra de Paxton es mucho más que un palacio, es un mundo entero: hubiera podido apellidarse con más propiedad el UNIVERSO INDUSTRIAL, porque efectivamente abarca debajo de sus inmensas bóvedas la industria de todos los pueblos del globo.” (p.187)

Ayguals ensalza constantemente las ventajas y la comodidad que supone el viaje dentro del viaje, y más adelante, en medio del recorrido que hace país por país afirma:

> ¿Puede darse cosa más fantástica, amiga mía, que un delicioso viaje amenizado por todo linaje de atractivos, sin una sola de las infinitas molestias que suelen acibarar la vida del viajero? La engorrosa precisión del pasaporte, la insoportable pesadez de sus refrendos, los inquisitoriales registros de las aduanas, son ya circunstancias capaces por sí solas de intimidar al mortal más deseoso de ver el mundo, y tenerle encerrado en el pueblo de su naturaleza como el tímido polluelo que no se atreve a romper el cascarón donde se halla aprisionado. Si a estos contratiempos, hijos del atraso en que todavía se encuentra la civilización de los pueblos, se añaden los peligros de robos en despoblado, vuelcos de diligencias, estallidos de vapores, choques de locomotoras y todos los horrores de violentas tempestades a que están expuestos los que transitan por esos caminos de Dios; el viajar por hermosísimas sendas sin ver una aduana, ni un carabinero, ni oír la aguardentosa voz de los blasfemos zagales, ni el chasquido del látigo, ni el rechinar del ferro-carril, ni el melancólico silbido del vapor, sin miedo al frío, ni a la lluvia, ni al trueno, ni a la nieve, ni al huracán, bajo un cielo cristalino que nos cobija y preserva de la intemperie, aun cuando sea condición precisa viajar a píe, es viajar deliciosamente por un paraíso encantador; pero este paraíso se diferencia del que habitaron Adán y Eva, en que si aquel era una maravilla de la Divinidad, este es una maravilla de la inteligencia humana; protegida por Dios, sin cuyos benéficos dones, hubieran sido infructuosos todos los afanes del hombre.
> Esta maravilla abarca el mundo entero (…) (p. 245)

Ha sido larga la cita, pero creemos que merece la pena comprobar cómo Ayguals ha sabido resumir en esa enumeración todos los sinsabores a los que estaban expuestos los viajeros de la época, y que hacían aún más atractivo el viaje sin molestia alguna dentro de la “maravilla” de la exposición.

Los detalles de la inauguración, a la que Ayguals no asistió, los toma de “lo que le han contado otras personas conocidas”, que sí estuvieron presentes, y que son “de toda su confianza”. Ayguals transcribe el discurso completo de la reina, pero le interesa mucho más la imagen de una multitud que se agolpaba, viva, entusiasta, en constante movimiento, y la presenta como una crónica viva, el fresco de un día y un momento muy concretos. Esa imagen nos parece de un valor incalculable, y llega a nosotros aún hoy con la inmediatez de un reportaje televisivo. Las escenas descritas son tan precisas y tan llenas de apreciaciones personales que surge la duda de si Ayguals añade, imagina, inventa o por el contrario transcribe fielmente lo que le

contaron. Sea como fuere, recurre a imágenes, hipérboles y comparaciones tan eficaces como estas:

> El palacio de Buckingham parecía edificado sobre una superficie de cabezas humanas (…) No era menos animada la escena que ocurría a las puertas de Hyde Park. La muchedumbre era inmensa, parecía un formidable enjambre de colosales abejas, de las cuales el Palacio de Cristal representaba con mucha propiedad el corcho de colmena. Los soldados, los *policemen* eran impotentes contra aquella masa animada, que escalaba las verjas y salvaba los obstáculos, como si la vida de cada uno de aquellos seres humanos hubiese dependido de su entrada en el parque. (pp. 192-193)

Una vez dentro del recinto, el panorama cambia por completo y el pueblo, "tranquilo, se traslada en imponentes masas, a recorrer sus inmensas galerías con un orden y una compostura admirables" (p. 197)

Así pues, cubierta la etapa de la inauguración debe pasar a la siguiente, que es la de la mirada abarcadora que dé una idea general, de conjunto, de toda la exposición, antes de llegar a la última, la del recorrido efectivo por la representación de cada país. Para ello utiliza la palabra *ojeada*, la misma expresión que ya usó Yllas y Vidal en el título de su obra: "Ahora puede tenerse por completa la Exhibición, y de una sola ojeada se abarca toda la magnificencia del conjunto, se admiran los felices resultados de esta obra magna." (p.196) Queda patente entonces que se inicia un nuevo viaje que Ayguals concreta de este modo: "Haremos juntos un viaje por todo el mundo industrial, amiga mía, y le haremos en breves horas, y estas horas nos parecerán aún más breves." (p. 199) Esa mirada de conjunto aporta datos concretos de la organización general y la distribución de todos los países participantes. Inglaterra, como organizadora del evento, se ha reservado la mitad del recinto y en la otra mitad se distribuyen el resto de países teniendo como eje central el *transept*, nave central del palacio, con forma abovedada que contiene en su interior árboles de enormes dimensiones que ya estaban allí antes de construir el palacio a su alrededor y cuyas frondosas y verdes copas le dan ese aspecto de inmenso invernadero de apariencia casi fabulosa.

La última etapa, la del recorrido real país por país y la parada obligada en la representación española empieza "pasados los primeros momentos de estupefacción que la magnífica vista del interior del Palacio de Cristal produjo en mi ánimo…" (p. 200). Como dijimos antes, seguiremos a Ayguals por este primer recorrido, país por país. Será la primera y única vez en que lo hagamos con tanto detenimiento, porque como veremos en el desarrollo de este trabajo, todos los que viajen a las exposiciones harán prácticamente el mismo recorrido con ligeras variaciones.

La impaciencia de Ayguals por ver la representación española, le hace olvidar a todos los demás países e ir de inmediato, lleno de entusiasmo, a visitar el pabellón de España. Pero ese entusiasmo se transforma en una decepción inmediata e inconmensurable. Lo que ve no puede ser más decepcionante. La representación española dista mucho de ser brillante y la imagen que se da de nuestro país es poco menos que lamentable. Ayguals reflexiona entonces sobre el pasado glorioso de nuestro país y se lamenta de que, debido a su situación actual, sea considerada y presentada en la exposición como una nación de segundo orden. "Y lo peor de todo, amiga mía, es que no podemos quejarnos de haberse cometido una injusticia con esta calificación. La España dista mucho en el día de ser lo que ha sido" (p. 201). Comienza entonces una extensa digresión en la que Ayguals hace un amplio repaso por el pasado glorioso de España y su historia reciente para concluir con una serie de ideas de mejora y progreso de España basadas en la instrucción y la moralidad como germen de una regeneración que considera imprescindible en todos los ámbitos. Recordemos que tanto Ayguals como Yllas dicen esto mismo en 1851, mucho antes de que esas mismas ideas se conviertan en el motor del movimiento regeneracionista de fin de siglo. Tengamos presente el testimonio de estos dos primeros cronistas porque se repetirá una y otra vez en todas las exposiciones con mayor intensidad si cabe, porque a la decepción del papel jugado por nuestro país en esta primera exposición se suma la impotencia de ver cómo España no aprende de los errores.

A pesar de todo, no quiere dar la impresión de que todo es malo e incluye una extensísima cita del economista francés M. Blanqui que ensalza los productos de la representación española. Al poner las alabanzas en boca de un extranjero, autoridad en la materia, quiere mostrar objetividad y encontrar algo positivo en medio de tanta decepción. Pero no hay que engañarse, la mayoría de esos productos son materias primas y nada (o quizás todo) dicen de la débil industria española que tan sólo se salva por los productos textiles procedentes de Valencia y por las armas (espadas y cuchillos) de Toledo. Tratando de aligerar un poco el tono sombrío que invade sus palabras, Ayguals hace una especie de paréntesis e incluye una serie de comentarios en un tono humorístico y burlón al hablar de las mujeres inglesas:

> (…) es lástima que en la galería española no haya algunas de esas mujeres encantadoras, de esas que excitan el entusiasmo para grandes empresas. Las bellas visitadoras del Norte son tan frías!... tan acompasadas!... Parece que acaban de salir del sermón. Perdonadme esta digresión inocente, pues las mujeres están aquí en mayoría, y no parece sino que los ingleses hayan organizado la Exhibición como un acto de galantería hacia sus mujeres. Estas son infatigables. Comen a guisa de gomias, apuran todos los *buffets*. La detestable moda de la *crinoline* y aun la de las cestitas, les da un volumen verdaderamente fantástico que de día en día invade y hace más reducido el

> espacio libre para la circulación. Mucho tienen que hacer nuestras malhadadas estrellas en la órbita de esos inmensos planetas que se empujan como los soles lejanos, fríos y desconocidos de la astronomía en el mundo de la Exposición. Es cosa peregrina el correr esta exposición en la Exposición. (p.209)

Las mujeres inglesas, su modo de comer y de vestir son para el autor un auténtico espectáculo, "una exposición dentro de la Exposición". Estos chascarrillos quizás podrían hacer olvidar el pobre papel de España, pero no, antes de abandonar la representación española, Ayguals vuelve a afirmar: "Parecióme verdaderamente mezquina nuestra contribución, tal vez porque hubiera querido que eclipsara a la de Francia y a la de la misma Inglaterra." (p.211)

Tras abandonar la representación española, se propone iniciar ya el recorrido por el resto de países, pero antes se encontrará con otra "maravilla" que le sale al paso: "… excitó mi atención un murmullo de general asombro. Volví la vista, y noté que todos fijaban la suya en una especie de elegante jaula que ostentaba una brillante corona en su cúpula". Pero en la jaula, rodeada de una marea humana y de impresionantes medidas de seguridad, no hay pájaro alguno, "el pájaro encerrado en aquella dorada prisión era nada menos que el famoso diamante KOH-I-NOOR, cuya romántica historia he publicado ya en LAS GALAS DEL AMOR, lo mismo que la del OJO DEL DIOS BRAMA. " (p. 212) El autor de estos libros no es otro que M. Mery, del que ya nos habló Ayguals al hacer una relación de personajes importantes (editores y escritores fundamentalmente) con los que había entrado en contacto en París. La vista deslumbrante del diamante da pie a una digresión en la que aporta los datos exhaustivos sobre el origen y características de estas piedras preciosas y narra la historia completa de este singular y famoso diamante. Esta información debió parecer a Ayguals verdaderamente interesante y exótica, porque la volvió a incluir años más tarde en la publicación divulgativa dirigida por él mismo y titulada *La escuela del pueblo.*[16]

Entre la vista de tan maravillosa pieza y el encuentro con las esculturas de singular belleza que han sido colocadas en la nave central, de nuevo el viajero sufre un choque brutal que podría mover a risa si no fuera por la imagen denigrante que supone para la representación española. "Después del precioso diamante de la reina Victoria encuentra uno dos monstruosas tinajas españolas, para cuya seguridad no se ha tomado precaución ninguna, sin duda por la imposibilidad de que nadie se las meta

[16] Wenceslao Ayguals de Izco, *La escuela del pueblo. Páginas de enseñanza universal*, Madrid, Imp. Ayguals de Izco Hermanos, 1852, Tomo III, p. 320.

en el bolsillo". (p. 216) El sentido del humor de Ayguals sirve como antídoto contra la decepción.

Tras ese episodio comienza el recorrido por las representaciones de cada país. El viaje dentro del recinto sigue pintándose con imágenes de ensueño: "Mañana la llevaré a usted a los Estados Unidos de América, y de un vuelo nos dejaremos caer en Rusia, Turquía, y Dios sabe dónde. ¿Dirán luego que no es cosa de magia el Palacio de Cristal? Todo es portentoso en él: créalo usted, amiga mía, pues por mucho que se ponderen sus bellezas, es imposible dar una idea exacta del conjunto. (p. 218) Continúa su recorrido por la representación de los Estados Unidos y se dirige a sus lectores afirmando que si el público esperaba que este país se iba a limitar a mostrar materias primas, nada más lejos de la realidad, porque a ellas se suma una ingente cantidad de productos artísticos, maquinaria y productos manufacturados de todo tipo que transmiten al mundo la idea del inmenso poder de un país que empieza a mostrarse como la gran potencia que llegó a ser en el siglo XX: "Si a los inagotables dones de la naturales saben los habitantes de la gran república del Nuevo Mundo unir los medios de explotarlos con inteligencia, su creciente prosperidad es incuestionable." (p. 220). Al lado de los Estados Unidos está la representación de Rusia, de la que habla más adelante. Antes pasa por las de Egipto, Turquía, Túnez y Argel, y elogia sus muestras de plata y oro, metales preciosos que, según el autor, pueden indicar riqueza, pero en ningún caso progreso de los pueblos. Ayguals cree que en plena revolución industrial, es el hierro el verdadero indicador de ese progreso e Inglaterra la mayor potencia industrial a nivel mundial. Si hasta ahora ha expresado su asombro ante las maravillas de las nuevas construcciones y adelantos, llega el momento de hacerlo ante el contraste que encuentra entre el lujo y la riqueza exhibidos por estos países y el atraso más absoluto en el que están sumidos sus habitantes:

> ¿Quiere usted mayor prueba de atraso, María Enriqueta? En los pueblos mahometanos no hay aun molinos para convertir el trigo en harina. No han sabido aun librar al género humano de la horrible fatiga que arrancaba a los infelices esclavos de la antigüedad dolorosos ayes, cuyos ecos todos los poetas, desde Homero en su Odisea hasta la decadencia del imperio romano, han hecho resonar con asombro. Y par mayor vergüenza de aquellos países, es la porción más débil de la sociedad la que se ve abrumada de tan acerba fatiga. En la Arabia, lo mismo que en la casa de Ulises, las pobres mujeres enferman y mueren la mayor parte víctimas de aquel trabajo insoportable. (p.226)

Ante la representación de China muestra una actitud totalmente distinta a la más que entusiasta de Yllas. Ayguals muestra sin rodeos su más profunda decepción, sobre todo después de haber leído el entusiasmo que había suscitado en todos los periódicos de París. En concreto recoge la cita, bastante extensa, de lo que ha

publicado M. Fiorentino en *Le Constitutionel*. De este modo, pone en boca de otros la enumeración y descripción de lo que allí había y transmite un entusiasmo que no es precisamente el suyo:

> ¿Cuál es la imaginación bastante grande é infatigable para abrazar en su conjunto y sus pormenores toda esa infinidad de trabajos microscópicos, esas casas de nácar, esas torres de porcelana, esos templos de ágata, esos palanquines, esos dientes de rinoceronte, esos árboles, esas fichas y esas bolas de marfil, en que el obrero chino ha logrado esculpir, grabar ó pintar toda esa multitud de bustos, animales y hojas? Yo paso los días enteros en un desvanecimiento que se asemeja al éxtasis, y cuando lo avanzado de la hora me obliga a dejar tan hermoso espectáculo y atravesar las frondosas alamedas de Hyde Park, todavía cierro los ojos para admirar aquellas maravillas. (p. 230)

Sin negar el valor de lo expuesto, Ayguals valora mucho más lo que han presentado otros países como Alemania, y pasa a describirlo con minuciosidad. Y de nuevo, tal como había hecho al principio de su recorrido por la exposición, el vértigo le invade y se ve abrumado por la acumulación de objetos y la imposibilidad material de enumerarlos y describirlos todos:

> La única desgracia que se experimenta en el Palacio de Cristal, es que no puede uno prolongar la contemplación de tantos hechizos en sus detalles. La vista se pasea en todas direcciones y no acierta a fijarse en un solo objeto, ni es posible otra cosa a no querer limitarse al examen de un pequeño rincón de aquel inmenso y mágico recinto. Quiere verse todo con avidez, y este mismo afán por que nada se escape a la investigación del que se ve rodeado de maravillas, hace muy difícil el poder dar una descripción minuciosa de cosas que desgraciadamente se han examinado con sobrada rapidez. (p. 231)

Ante la imposibilidad de la empresa, se contenta como puede y nos lo dice abiertamente: “Me contentaré con seguir el método empezado, que se reduce a indicar someramente lo que me ha parecido más notable en la demarcación de cada país” (p.232). Todo lo que ve de la representación de Alemania lo deja boquiabierto, sobre todo lo relativo a instrumentos musicales que describe a María Enriqueta con todo lujo de detalles. A continuación pasa revista a los productos metalúrgicos, y se detiene extasiado ante las primeras esculturas hechas con zinc por un escultor alemán. La viveza y realismo de la escena de una de ellas, que representa a una amazona luchando con un tigre, provoca el asombro de todos y el autor describe el suyo propio ante el de los demás: “Los espectadores permanecen extasiados, como esperando el dichoso fin de aquel sangriento combate, hasta que sacuden la fascinación que les embarga y prorrumpen en alabanzas al artista”. (p. 234)

Al salir del Palacio de Cristal el efecto del asombro sigue vivo en él y duda si aún sigue dentro de la magia y del poder fascinador de ese recinto maravilloso. Los

síntomas se podrían confundir con lo que más tarde sería definido clínicamente como el síndrome de Stendhal:

> La imaginación me ardía con volcánica violencia después del examen de tantos prodigios; necesitaba que el aire puro hiriera mis sienes y refrescase mi fantasía. Salí del Palacio de Cristal, y seguía con el corazón palpitante de entusiasmo, y la mente abrumada de grandiosos pensamientos, hasta que de repente un nuevo objeto artístico atrajo hacia sí mi atención. En Londres no se puede dar un paso sin tropezar con algún monumento que recuerde las glorias del país. Dudé por un instante si aun estaba en el Palacio de Cristal (p. 234).

El monumento que contempla Ayguals es la estatua de Wellington en la entrada de Hyde Park, lo que le da pie para que inicie una extensísima digresión sobre el personaje histórico, sobre la profunda y a veces exagerada admiración que le profesa el pueblo inglés que se convierte en *Wellingtonmanía*, fetichismo obsesivo, puesto que su figura está presente en todos los objetos, eventos y documentos que inundan la exposición universal. La comparación no se hace esperar y Ayguals critica el poco interés de los españoles en lo que se refiere a reconocimiento del mérito de nuestros compatriotas. La realidad y la actualidad en la que se enmarca la redacción del relato del viaje irrumpe en forma de nota a pie de página en la que el autor nos informa de que mientras esta obra estaba en la imprenta, se produjo la muerte de Wellington en Inglaterra y del duque de Bailén en España y recoge lo que *La Época* publicó al respecto. Con ello, Ayguals enriquece su relato y aporta un punto de actualidad y de rigor que no solo sirve para asentar definitivamente el relato del viaje factual, sino que lo ancla, lo ubica en un momento concreto de su elaboración. El tema, la digresión y las citas se extienden demasiado, el lector siente que pierde el interés porque el relato se diluye y parece haber perdido el norte, pero el narrador viajero, siempre atento al doble carácter (viaje y escritura) de su relato, le hace un guiño y con tono simpático y burlón afirma: “Larguita ha sido la digresión, amiga mía; pero usted me la perdonará en gracia de mi deseo, que como otras veces he dicho, es ofrecer a usted la posible variedad en la lectura de mis cartas. Además, relatar las cosas más notables de Londres, y no hablar de Wellington, hubiera sido un descuido imperdonable.” (p. 240)

El recorrido por el resto de países continúa por las representaciones de Noruega, Suecia y Dinamarca describiendo a vuelapluma los productos que cada uno de ellos expone. Se detiene algo más en Austria, a la que algunos economistas consideran ya la tercera potencia industrial tras Inglaterra y Francia. Ayguals, en su calidad de editor, alaba lo que Austria expone sobre el arte de imprimir y el esfuerzo inmenso que ha supuesto para la imprenta imperial de Viena exponer la colección más

completa de muestras de todos los caracteres de imprenta conocidos y que abarca más de doscientas lenguas empezando por los caracteres fenicios.

El paso por la representación de Italia, a la que califica de "desventurada", está lleno de matices negativos: "La infeliz Italia ha demostrado en el Palacio de Cristal que es digna de mejor suerte". (p. 260) La descripción de la representación de Suiza es un asombroso ejercicio de intertextualidad, puesto que incluye la traducción del texto del tratado del derecho intercantonal suizo que está dentro del libro de viajes de un escritor amigo suyo, Mr. Bégin, titulado *Voyage pittoresque en Suisse, en Savoie et sur les Alpes.* Ayguals no se deja deslumbrar y reconoce que la imagen de la Suiza encantadora que se desprende de esa cita, no es la que puede verse en el Palacio de Cristal. Se limita pues a numerar algunas de las materias primas que presenta y a alabar la industria relojera y la variedad inmensa de modelos que presenta. Si el paso por Suiza fue rápido, el que hace por Holanda lo es aún más: "He recorrido con sobrada rapidez la demarcación holandesa, pero puedo asegurar que el conjunto es brillante". (p. 262) Se detiene algo más, no mucho, en la representación de Bélgica de cuyos productos hace una enumeración apresurada y fría.

Consciente de que esta velocidad resta atractivo e interés a su relato, que se acerca peligrosamente a la frialdad de los balances de las memorias oficiales, el mismo Ayguals se justifica:

> Impaciente por decir a usted algo de las dos naciones que marchan al frente de la cultura universal, la Inglaterra y la Francia, que a propósito he dejado para mis últimas cartas, he sido lacónico en demasía al tratar de las demás naciones; pero como los franceses e ingleses se han lanzado al palenque como los dos únicos y esforzados atletas que se disputan el cetro de la civilización, merecen por su mayor importancia un examen más detenido de ese inmenso cúmulo de riquezas que ambas han arrojado a la liza para alcanzar el triunfo. (p. 263)

Así pues, Ayguals ha pasado rápidamente por el resto de países para detenerse en las dos grandes potencias, que siempre han estado enfrentadas y que en la exposición universal han alcanzado un aparente consenso fraternal. Como ya dijimos, los ingleses le habían arrebatado a Francia el honor de celebrar la primera exposición universal de la historia. De ahí que Ayguals alabe las intenciones de fraternidad universal que irradia la exposición en la que por primera vez están juntos y en paz países que son no sólo rivales sino enemigos declarados. Quizás para ilustrar esta afirmación se detiene en una escena que en principio podría haber pasado desapercibida, pero que Ayguals aprovecha para contextualizar la exposición en el momento político en el que se celebraba. Relata cómo, antes de llegar a la representación francesa vio una enorme jaula donde estaban encerrados toda clase

de animales, conviviendo y jugueteando entre ellos en paz y en armonía, desde un gato y varios ratones a un zorro y varias gallinas. Le resulta tan difícil de creer que Ayguals afirma:

> Si hubiese presenciado esta escena yo solo, no me atrevería a consignarla en mis escritos, temeroso de que se tuviera por una invención ridícula; pero como es cosa que habrán visto cuantos vienen a Londres durante la Exhibición, tendré muchos defensores, si hay quien se atreva a negarme la verdad de un hecho que a no haberle presenciado tendría yo también por fabuloso.
>
> ¿Me será permitido comparar esta modesta jaula con el suntuoso Palacio de Cristal? ¡Cuántas naciones figuran pacíficamente en este santuario de paz, cuyo odio recíproco, excitado y alimentado por largos años de fratricida lucha, parecía inextinguible! (p. 267)

Ese llamamiento a la fraternidad y a la paz universal se inicia en esta de Londres, pero también es algo recurrente en todas las exposiciones universales que se celebren hasta final de siglo. Lo cierto es que esa postura pacifista es sólo una fachada, porque de hecho las exposiciones llegaron a convertirse, como veremos más adelante, en auténticos escaparates del potencial militar de los países más poderosos y del material bélico más sofisticado, de modo que los países enfrentados se amenazaban en silencio mostrando su poder bajo la apariencia de una convivencia pacífica temporal.

Ayguals recuerda la gratitud que debe a los franceses y que ya había manifestado en las cartas que había escrito desde París, pero quiere ser libre para opinar y asegura que esa gratitud no se es adulación ni le hace faltar a la verdad. De modo que, tras alabar la producción textil francesa, reconoce abiertamente la superioridad de los ingleses en este campo: “Cuando haya descrito el grado de perfección a que los ingleses han elevado esta industria, usted misma, Enriqueta, decidirá la cuestión a favor de la Gran Bretaña” (p.282). En su faceta de defensor de las clases sociales más bajas, Ayguals hace una breve reflexión sobre la mano de obra que lleva a cabo tan increíbles trabajos y Ayguals transcribe la traducción de un artículo del economista francés Blanqui en el que se recoge un amago de denuncia de las condiciones laborales de las tejedoras que en su mayoría viven prácticamente en la indigencia. Ese amago de denuncia se disipa de inmediato. Asegura que está de acuerdo con él y a renglón seguido afirma: “Pero dejémonos de enojosas digresiones, y confesemos que a pesar de todo es brillantísima la exhibición textil de los franceses” (p.274). Esta “enojosa digresión” apenas ha ocupado unas líneas mientras que la que dedicó a Wellington ocupó casi la mitad de una carta.

Los trabajos de ebanistería, objetos de bronce, plata y oro, son del agrado de nuestro autor que se da cuenta de que la competición con Inglaterra y el orgullo

ilimitado de los franceses están presentes en todo lo que presenta Francia. Ayguals se cuida mucho de no cometer ninguna imprudencia y se esfuerza por encontrar un término medio que le haga decir la verdad sin quedar mal con ninguno de los dos países. A pesar de todo, no deja de rechazar la vanidad ilimitada de los franceses: "Pero los franceses no elogian a los ingleses sino cuando los elogios recaen en provecho propio, y por esta razón añaden, que en la honrosa y brillante lista de los plateros y joyeros ingleses hay dos nombres famosos, uno de los cuales es francés, y el otro, si no es francés de origen, ha vivido largos años en Francia. " (p. 282)

Cuando llega al final del recorrido por todos los países participantes, le toca el turno a la anfitriona, Inglaterra, que como dijimos, reservó para sus productos la mitad del recinto de la exposición. La desproporción entre el espacio reservado por la anfitriona y el resto de países es escandalosamente evidente.

La carta XLV, del 6 de octubre, cambia de tono y comienza mostrando la soledad y el silencio de las calles de Londres en domingo. Todo el comercio cierra y tras ir a misa, las gentes se recogen en sus casas para descansar y comenzar una nueva semana laboral el lunes por la mañana. Es tal el tedio y el aburrimiento de nuestro autor que lo califica de "profunda calma y melancólica soledad" y utiliza una expresión tan sorprendente e innovadora como *tetriquez dominical*. Teme contagiar ese aburrimiento a su amiga a través de sus palabras y por eso se dispone a conjurar ese peligro siguiendo con la descripción de la exposición aun sabiendo que la carta no saldrá hasta el día siguiente porque el domingo tampoco había servicio de correos. Ofrece entonces una serie de escenas costumbristas de la ciudad y de la exposición:

> Es verdaderamente sepulcral el silencio que reina en este momento en Londres, y esta quietud inmensa durará hasta que el nuevo sol bese la cruz de la cúpula gigantesca de San Pablo. Entonces renacerá el movimiento, la vida mercantil, la agitación industrial que de día en día recobra nuevo brío, merced a la famosa Exhibición.
>
> Más de mil ómnibus y otros dos mil carruajes de alquiler cruzan a escape en todas direcciones, sin que sean suficientes para acallar la avidez que se ha despertado en la población entera de Londres y sus cercanías, de visitar el Palacio de Cristal. Los ómnibus, que es preciso tomar por asalto a la carrera, además de tener ocupados los catorce asientos del interior, llevan una apilada multitud en el imperial.
>
> Conforme se aproxima la clausura de la Exhibición, que está señalada para mediados del presente mes, el entusiasmo del público sube de punto de una manera extraordinaria, siendo muy notable y significativo que en una reunión de cerca de cien mil personas de todos los países, repetida casi diariamente, sin fuerza armada ni agentes de policía se conserva un orden inalterable que ni una sola vez ha sido turbado por la más leve disputa. La gravedad inglesa infunde respeto, y se comunica a todos los espectadores de un modo solemne y honroso. (p. 288)

Empieza el recorrido por la muestra de muebles de todo tipo y los trabajos de ebanistería, los espejos que parecen agrandar aún más los inmensos espacios; les siguen las bellas artes, que literalmente lo han dejado “atónito”, el trabajo de cestas y canastillos llevados a cabo por la Escuela de Ciegos, los trabajos de imprenta y grabado, etc. Ayguals enumera y alaba con sinceridad todo cuanto ve, pero lo hace con rapidez, sin detenerse ni comentar en exceso. Esto cambia en cuanto llega a la muestra de minerales porque inevitablemente surge la comparación con España y en ese momento, nuestro autor se detiene para reflexionar y lamentarse de que España no tome ejemplo de Inglaterra y no haya sabido aprovechar mejor sus materias primas. En cuanto llega al apartado del hierro, vuelve a hacer la alabanza de este material y de todo lo que significa en la revolución industrial y el desarrollo de los países. Gracias al hierro, Inglaterra ha ido a la cabeza de la revolución industrial y se ha convertido en la primera potencia mundial en su fabricación y utilización. La muestra más evidente es el propio Palacio de Cristal, construido a base de hierro y cristal, la maravilla del siglo, que alberga el resto de productos que se exponen.

Al llegar a la sección de maquinaria y máquinas de vapor, la admiración de Ayguals parece no tener límites. Muchas de esas máquinas están funcionando y muestran en vivo a los visitantes asombrados el proceso completo de fabricación de un producto desde que la materia prima entra en la máquina por un extremo hasta que sale por el otro convertido en un producto útil. Aunque reconoce que tiene muchos detractores, Ayguals defiende sin duda alaguna el progreso que supone el uso de maquinaria para el trabajo humano. Como editor, lo que más le llama la atención son las imprentas, cuyo perfeccionamiento debe conllevar necesariamente una mejora en el nivel cultural de los pueblos:

> No extrañará a usted, amiga mía, que las prensas de imprimir hayan llamado particularmente mi atención (…) Ahora se pueden imprimir millares de libros y venderlos a precios ínfimos, por manera que el reunir una excelente biblioteca no está ya exclusivamente reservado a los ricos, como cuando las obras de literatura eran solo una materia de lujo. Así pueden leer todas las clases de la sociedad, que es lo que bajo la protección de un gobierno prudente, más ilustra a los pueblos. (p. 307)

En este apartado de maquinaria, hace una alusión a las ventajas de la aplicación del vapor a la locomoción marítima y terrestre. En lo relativo a los ferrocarriles describe las máquinas de vapor con todo lujo de detalles y transmite la sensación que le producen las dimensiones de esos gigantes de hierro mientras da detalles técnicos que sin duda debió sacar de alguna guía, puesto que son tan minuciosos que es difícil creer que Ayguals fuera un experto en la materia. Pero pronto abandona ese camino, y prefiere fijar su atención en las muestras de vidrieras de

colores, en las alhajas y piedras preciosas de la muestra de orfebrería donde "todo es suntuoso, todo es magnífico" (p. 315), relojes, mecanismos de relojería y de todo tipo de aparatos de medida de presión y de temperatura. Llega incluso a describir lo que sería el primer ejemplar de un autómata, precursor de los robots que empezarían a fabricarse en el siglo XX.

Pero al llegar al apartado donde se muestran los avances en electricidad Ayguals se encuentra ante algo que le parece increíble y tremendamente valioso para la humanidad y así se lo transmite a María Enriqueta recuperando el tono confidencial y la admiración sincera ante un invento que le parece algo mágico. El telégrafo, y lo que él denomina "telégrafo copista", que permite imprimir textos a distancia, le llaman tantísimo la atención y le ve tantas aplicaciones en un futuro, que afirma: "(…) muchos son los progresos alcanzados, y con todo no son más que un átomo de lo que el porvenir reserva a semejante aplicación. Es un ramo naciente de inmensas esperanzas. Aún no podemos formarnos más que una idea imperfecta de los usos de este prodigioso agente" (p.334). Si Ayguals hoy levantara la cabeza y disfrutara de las ventajas ilimitadas que ofrecen las nuevas tecnologías no saldría de su asombro.

Llega un momento en que da la impresión de que el relato desaparece y la acumulación y relación de objetos se amontonan como en una memoria oficial. El tono deja de ser personal y entusiasta para volverse objetivo y distante. Las apreciaciones personales siguen presentes, pero cada vez son menos y más moderadas, incluso deja de dirigirse expresamente a Enriqueta como lo había estado haciendo. Ayguals, consciente sin duda de todo esto, da un giro radical y recupera el tono confidencial cuando fija su atención en algo mucho más banal: la fuente de agua perfumada que el famoso industrial de la perfumería Rimmel ha colocado como obsequio a las señoras. La descripción está llena de un entusiasmo que Ayguals no se molesta en ocultar, antes al contrario, las alabanzas que le prodiga llegan a ser realmente exageradas:

> Esta fuente arroja un ligero rocío en derredor, que sin manchar a los espectadores impregna en sus trajes un delicioso perfume, Colocada en el centro de un reducido jardín de flores artificiales, presenta el más agradable aspecto. Y no es solo esta elegante fuente la que esparce con su frescura deliciosos aroma; las flores imitando perfectamente a las que produce la naturaleza, especie de cada una su peculiar fragancia; y es tan galante Mister Rimmel que no solo permite a las señoras mojar en la fuente sus pañuelos, sino que con delicadas y corteses impresiones regala de vez en cuando a alguna de ellas una preciosa flor artificial (…..) Se ve Mister Rimmel sumamente favorecido por el bello sexo, y recibe demostraciones de amabilidad y sinceros aplausos de las mujeres más hermosas y elegantes de todos los países que tienen la fortuna de visitar el Palacio de Cristal. (p. 327)

Pero a M. Rimmel le hace la competencia la muestra alemana que dedicaba un apartado a Juan María Farina, natural de Colonia, Alemania, quien en el siglo XVIII

inventó lo que hoy se conoce como *agua de colonia* en honor a la ciudad que lo vio nacer. Las exageradas alabanzas de Ayguals nos dejan perplejos al ver que compara a este inventor con el mismísimo Cid Campeador, y lo que es más asombroso aún, lo coloca muy por encima de él:

> Juan María Farina, cuyo nombre goza de una celebridad universal como el de nuestro Cid Campeador. Y por más que repugne a mi españolismo, debo confesar, amiga mía, que las hazañas del Cid, como las de todos los héroes, han hecho derramar lágrimas a la humanidad, al paso que el célebre perfumista ha hecho solo verter llanto de alegría y gratitud a los que han encontrado alivio en sus ataques de nervios, en sus jaquecas y dolores, haciendo uso de la excelente agua de colonia. (p. 328)

Siguiendo con ese tono de chanza, en la muestra de papiros y libros antiguos restaurados con nuevas técnicas a base de productos químicos, Ayguals saca a relucir su humor y socarronería: “Si este caballero inglés restaura libros viejos, bien pudiera restaurar mujeres viejas, que al cabo vienen a ser la misma cosa”. Como con un guiño cómplice, Ayguals pide disculpas a Enriqueta por “esta festiva digresión” y continúa con la muestra de productos alimenticios que introduce con un comentario sobre la asombrosa costumbre que tienen los ingleses de comer a cualquier hora por la calle.

Deja para el final lo que muestran tímidamente las colonias inglesas Australia, Canadá, y por último las Indias Orientales. En las siguientes exposiciones universales el espacio dedicado a las colonias y a los productos que exponen serán mucho más importante y servirá a las grandes potencias para mostrar ante los demás países su inmenso poder. No sabemos si por cansancio o por falta de información, recurre a textos de otros autores y se sirve, como ya ha hecho en cartas anteriores, del periódico francés *Le Constitutionnel* porque “de esta parte de la grande Exhibición ha hecho el *Constitutionnel* de París una pintura tan exacta, tan llena de poesía y de verdad a la vez, que no puedo resistir al deseo de traducirla literalmente”. La cita, que ocupa nada menos que siete páginas, describe los productos expuestos por las Indias Orientales y está plagada de exclamaciones y expresiones de admiración sin límite ante la belleza de los productos orientales:

> Allí están esas alhajas, esas armas, esas sillas y arneses que viene de las Indias… ¡Qué brillo!... ¡qué finura! … ¡qué armonía de colores!... ¡Cómo superan esos pueblos a los demás del globo en el difícil arte de combinar y enlazar los matices! ¡Cómo deslumbran esos rubíes, esos topacios y esas esmeraldas sin confundirse entre sí! ¡Con qué gracia y naturalidad se hallan colocados en esos braserillos de figura de corazón, en esa brida de lucientes flecos, en esa hebilla de cinturón, en ese elegante mango de puñal! Días enteros se quedaría uno en éxtasis, deleitándose en las contemplación de esa silla de terciopelo carmesí, bordada de oro y perlas, ó en el examen de esa otra de cuero, color de rosa con lambroquines tan primorosamente dibujados! ¿Puede exigirse mayor gusto en los adornos?” (p. 354)

Una vez que llega al final, en la carta XLVIII, del 9 de octubre, Ayguals empieza a despedirse de su amiga Enriqueta, "Hoy me corresponde poner término a la grata ocupación de dar a usted una idea de las maravillas que atesora el Palacio de Cristal". Termina así el recorrido por la exposición y da por finalizado el compromiso que había adquirido con Enriqueta de informarle de todo lo que allí viera.

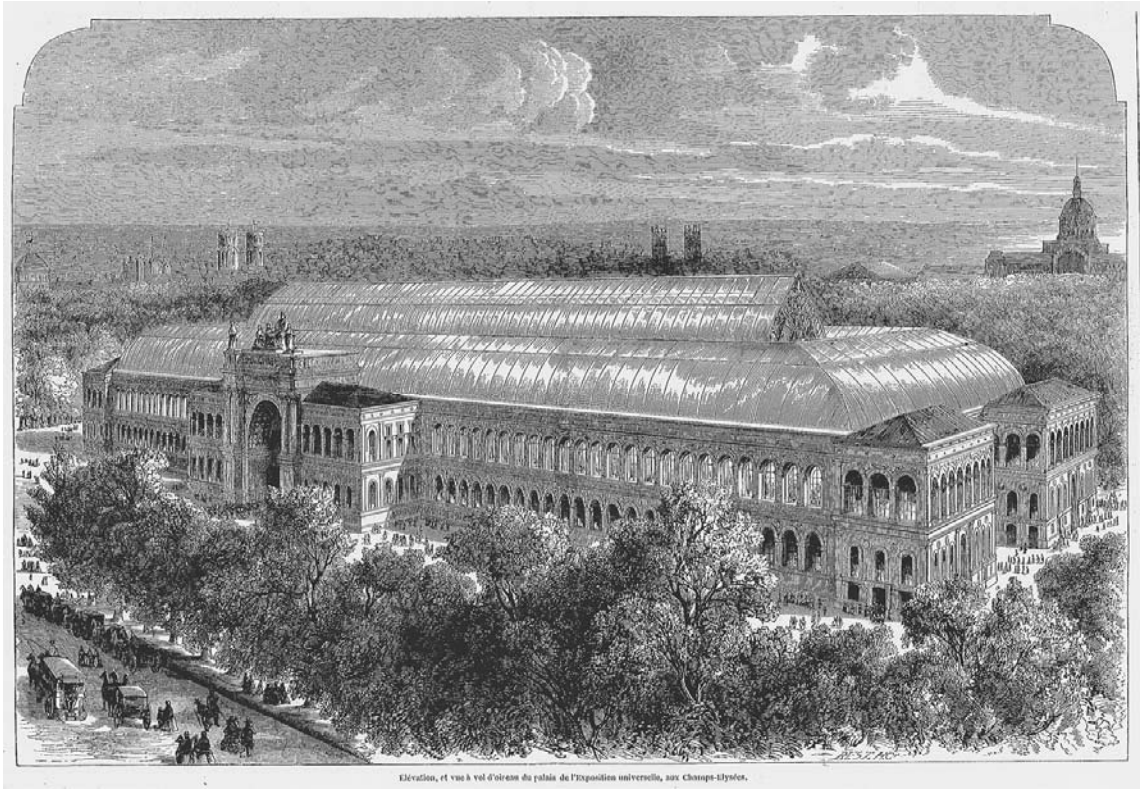
Llega el momento de las conclusiones y a pesar de lo extenso de sus cartas y de sus muchas digresiones, Ayguals cree que todo lo que ha dicho no es más que una ínfima parte de cuanto ha visto. Termina con una alabanza final hacia Inglaterra y hacia la celebración de la primera exposición universal. Asimismo, vuelve a manifestar su admiración por el Palacio de Cristal, por el éxito que supone para Inglaterra el haber reunido a todos los pueblos del mundo en paz y armonía y por los inmensos e incalculables beneficios que para la humanidad suponen todos los avances dados a conocer en la exposición. Trata de sacar conclusiones sobre los compromisos allí adquiridos por los participantes o las lecciones que deben haber aprendido:

> Los pueblos han cumplido… Inaugurada está ya la era de paz que ha de conducirnos a un porvenir fecundo en prosperidades. Solo falta que los gobiernos protejan el impulso de la Gran Bretaña imitando su noble ejemplo. Los ingleses no se contentan con su prosperidad, quieren que el mundo entero avance por el camino de la gloria y del bien estar. Con este generoso afán han tendido su mano bienhechora a las demás naciones, y estas la han estrechado con lealtad.
>
> ¿Qué falta ahora pues? Que cada gobierno se amolde a las necesidades de su país. (p. 362)

Ayguals se extiende hasta el final de su carta en unas largas y sesudas consideraciones sobre las obligaciones que deben tener los gobiernos de cada país para con sus habitantes. Es un discurso cargado de ideas liberales y de buen gobierno de los pueblos basado en la democracia y el libre comercio. Lo que propone son fundamentalmente ideas y planteamientos que están en la base misma del pensamiento regeneracionista.

El final de la carta es realmente peculiar, puesto que incluye una composición poética que ha escrito "a instancias de un literato inglés, que tiene la humorada de formar un *álbum-políglloto* de las impresiones que reciben en el Palacio de Cristal los poetas extranjeros de cuya llegada tiene noticia y que quieren favorecerle con alguna composición".(p. 368) Se trata de una composición muy ágil y de tono ligero, que en veintitrés coplas castellanas resume todo el contenido de las cartas y hace un rapidísimo y completo recorrido por la exposición y por las impresiones y deseos de Ayguals.

La obra se cierra definitivamente con una especie de epílogo titulado *Última carta*, fechada en Madrid el 20 de diciembre de 1852, donde el autor da noticia de la publicación del libro que reúne todas las cartas. Si hasta ahora hemos visto la inmediatez de lo que se contaba, esta carta recoge el paso del tiempo en algo más de un año desde la última publicada e informa, además, de los trámites de censura que ha pasado la obra sin ningún problema. El autor ha consentido en ese trámite a pesar de no ser ficción novelesca, sino “histórica narración de viajes”, marcando de un modo definitivo el carácter factual del recorrido. Queda la sensación de que la obra no ha concluido. En sus primeras cartas desde la exposición comentaba que no estuvo en la inauguración, pero que sí asistiría a la ceremonia de clausura. Si estuvo o no, no lo sabemos porque nada dice de ella ni del viaje de regreso como cabía esperar tras lo detallado del viaje de ida. Tenemos la impresión de que la obra se ha cerrado en falso.


Elévation, et vue à vol d'oiseau du palais de l'Exposition universelle, aux Champs-Élysées.

3.2. PARÍS 1855. PARÍS, ANFITRIONA DEL MUNDO

La celebración en Londres de la primera gran exposición universal había sido un enorme éxito que había consolidado el prestigio y la primacía de Inglaterra a todos los niveles y en todo el mundo. La organización de un evento de tal envergadura y el éxito fulgurante en todos los ámbitos de un país con el que tradicionalmente había competido, hizo que Francia tratara no sólo de emular a Inglaterra, sino de superarla. Además, el país galo no olvidaba que la idea original de la celebración de una exposición de tales características y dimensiones había sido suya y que sólo ciertas circunstancias adversas (reticencias de ciertos sectores mercantiles y aduaneros) habían hecho que Inglaterra se le adelantase en la celebración del evento internacional más importante de todos los tiempos. Así pues, antes incluso de que terminara la muestra londinense, los franceses ya ideaban y preparaban su primera gran exposición que, a pesar de su declaración de guerra a Rusia el año anterior, se celebraría en París en 1855 y que convirtió a la capital francesa en lo que terminó

siendo después: la ciudad que jugaría el papel más importante en la celebración de exposiciones universales durante el siglo XIX.

Bajo el nombre oficial de *Exposition de Paris des produits de l'Industrie de toutes les nations (Exposición Universal de Productos de la Industria)*, la gran muestra se ubicó entre el *Cours de la Reine*, los Campos Elíseos y la *Avenue Montaigne*, y estuvo abierta del 15 de mayo al 15 de noviembre de 1855[1]. En el acto de inauguración, el príncipe Napoleón no desaprovechó la oportunidad de decir con arrogancia que, aunque Londres se les hubiera adelantado en la idea, ellos eran capaces de superarlo. De hecho, Francia intentó superar la construcción del *Crystal Palace* de Londres con la edificación de su propio *Palais de l'Industrie*. Consciente de su supremacía en el campo artístico, París quiso vencer a Londres en ese sentido y para ello el príncipe Napoleón III, presidente del Comité Organizador, nombró como consejeros a figuras tan importantes de las artes como Prosper Mérimée, Delacroix e Ingres. Si, como ya dijimos, la exposición de Londres había dado prioridad a la escultura frente a la pintura en una clarísima postura antifrancesa, París dividió por igual la exposición en dos grandes secciones: Agricultura e Industria por un lado y Bellas Artes por otro. Por primera vez, además, se propuso la idea de que la exposición no debe tener estar dentro de un solo edificio y nace la idea de recinto al distribuir el espacio en tres pabellones principales: el de la Industria, el de las Máquinas y el de las Bellas Artes. Esto refuerza en el visitante la idea que se quiere transmitir: las Bellas Artes y la Industria, a pesar de ser campos diferentes e independientes, deben trabajar y avanzar juntos y en una misma dirección.

Lo expuesto en París fue considerado muy superior a lo exhibido en Londres cuatro años antes. Si en la parte artística los visitantes podían contemplar más de cinco mil pinturas procedentes de diversos países, o escuchaban cómo sonaba un nuevo instrumento musical inventado por Sax (el saxofón), en la parte técnica asistían, atónitos, a la presentación del primer cable submarino capaz de atravesar el Atlántico. El compositor Berlioz preparó un concierto para el día de la entrega de premios con nada menos que mil doscientos ejecutantes, Ingres y Delacroix se disputaban el favor del público en lo que a pintura se refiere y Baudelaire y Gautier redactaban la crónica poética y artística de la muestra[2].

---

[1] Para más información sobre esta exposición, consutar *Exposition de Paris des produits de l'Industrie de toutes les nations. 1855: Catalogue officiel publié par ordre de la Commission impériale,* Paris, Serrière, 1855.

[2] *Le livre des expositions universelles, 1851-1989,* Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1983, pp.30-33.

De entre las muchas curiosidades que ofreció la exposición destacamos un sistema que permitía clasificar y elegir los mejores vinos de Burdeos que serían expuestos a los visitantes de todas partes del mundo. Agentes comerciales de la industria vinícola clasificaron los vinos de acuerdo a la reputación del *château* del que provenían y también por el precio de venta en el mercado, características que en aquel tiempo estaban directamente relacionadas con la calidad el producto. De ahí proviene la Clasificación Oficial del Vino de Burdeos de 1855.

Pero el dato que sin duda haría que esta exposición pasara a la historia es que fue la primera en mostrar fotografías, el nuevo arte que iba a cambiar radicalmente la manera de reflejar la realidad. Los visitantes se agolpaban ante las primeras imágenes expuestas y ante las cámaras que por primera vez inmortalizaban a las personas ansiosas por fotografiarse. Según afirma la escritora norteamericana Susan Sontag al hablar de esta exposición casi dos siglos después, aquel entusiasmo de la gente se debía a que "las imágenes planas y en general rectangulares de las fotografías ostentan una pretensión de verdad que jamás podrían reclamar las pinturas." El asombro fue aún mayor cuando en la misma exposición se mostró que también la fotografía podía mentir al exponer dos versiones del mismo retrato, una retocada y la otra no. "La noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse".[3]

La exposición ocupó un terreno de dieciséis hectáreas y contó con la participación de más de treinta países. A pesar de ser la mejor organizada de todas las celebradas hasta ese momento y de haber contado con casi 21.000 expositores, fue un fracaso económico, algo común en la mayoría de las que se seguirían celebrando después.

Tras el éxito de la primera exposición londinense y el interés con el que el público recibió la obra de Ayguals, cabría esperar que la de París produjera un buen número de obras, pero no fue así. La primera, publicada en 1855 y titulada *Informe sobre la Exposición Universal de París,* es obra de Faustino Domínguez, un arquitecto comisionado de la provincia de La Coruña. A caballo entre la memoria oficial y el diario personal, el autor describe todo lo que encuentra en la exposición, y lo hace francamente bien, con agilidad y soltura aunque sin valor literario alguno. La segunda, publicada en 1856, lleva el título de *La Exposición Universal de París,* escrita por Casiano de Prado (1797-1866), inspector e ingeniero de minas, apasionado por la prehistoria y conocido por ser uno de los pioneros de los estudios

[3] Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Méjico D.F., Ed. Alfaguara, 2006, p. 126.

de arqueología en España[4]. A pesar de no tratarse de una obra estrictamente oficial y de contener numerosas opiniones personales, está escrita desde la perspectiva de un técnico, sin intención literaria alguna.

Entre las que sí entran en los criterios de nuestra investigación encontramos tres: la primera es el libro de memorias titulado *París, Londres y Madrid, de* Eugenio de Ochoa. Las otras dos son, por un lado las crónicas de viaje en formato epistolar que escribió desde la exposición Pedro Antonio de Alarcón, "Viaje a París en 1855", y por otro, los cuadros costumbristas de Castro y Serrano, que fueron publicándose por entregas bajo el título de *"París, físico y moral"*. Ambas fueron publicadas en prensa, pero no fueron recogidas en volumen. Como vemos, en esta exposición hay muy pocas obras, pero es muy significativo que cada una de ellas responda a un molde diferente de la literatura de viajes: memorias, crónicas y cuadros de costumbres.

3.2.1. EUGENIO DE OCHOA

París, Londres y Madrid

Eugenio de Ochoa (1815-1872) fue uno de los escritores más conocidos de su tiempo. Incansable investigador y editor, fue un intelectual comprometido, exiliado en dos ocasiones en París donde contribuyó a la edición y difusión de un buen número de obras clásicas de la literatura española. En 1834 estuvo al mando de la revista *El Artista,* que jugó un papel en la difusión de los ideales románticos entre los jóvenes literatos y donde entablaría una profunda amistad con Federico Madrazo y con cuya hermana se casaría poco después. Aprovechó su segundo exilio, de 1854 a 1856, para visitar la exposición universal de 1855 y hacer un viaje por Italia y de todo ello dejó constancia por escrito en su libro de memorias *París, Londres y Madrid,* publicado en 1861, casi cinco años después de la celebración de la primera exposición parisina[5].

[4] Manuel Ayarzagüena Sanz, "Casiano de Prado, (1797-1866), pionero de la Prehistoria Española", *Geogaceta,* nº 23, 1998, Sociedad Española de la Historia de la Arqueología.

[5] Esta obra ha sido analizada desde la perspectiva de su pertenencia al Romanticismo por Maria José Alonso Seoane, "Entre presente y pasado: Eugenio de Ochoa y el Romanticismo europeo en *París, Londres y Madrid*", en *La Península romántica, El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX,* José Marïa Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (Eds.), Genueve Ediciones, Palma de Mallorca, 2014. pp. 205-226.

De una clara intención literaria desde sus primeras páginas, la obra está dividida en tres partes que se corresponden con cada una de las ciudades que le dan título y que a su vez contienen capítulos numerados y a veces fechados. Se cierra con una conclusión que en realidad es una breve síntesis de las tres partes. No tenemos constancia de que fuera publicada en prensa. Recoge las impresiones personales, los recuerdos o memorias de un exiliado que realiza un viaje forzado, un recorrido por las capitales que figuran en el título y en las que reside durante un tiempo. Estos recuerdos lo son en toda la extensión de la palabra, el autor echa la vista atrás y rememora sus años de exilio. No se plantea escribir un libro de viaje, sino de memorias y recuerdos. En nuestro trabajo nos interesa especialmente la parte que dedica a París durante la exposición de 1855, cuando tenía cuarenta y seis años y era la segunda vez que se veía obligado a salir de España por motivos políticos (en esta ocasión por su participación en la *Vicalvarada* de 1854).

Al hablar de París, y antes de entrar de lleno en la parte dedicada a la exposición universal, se recrea alabando una ciudad a la que admira sin reservas, por medio de unas profundas y sentidas reflexiones sobre su innegable encanto para todo el que la conoce y sobre el origen de esa misteriosa atracción que ejerce sobre todo sus visitantes. El carácter de universalidad de la ciudad es para Ochoa su principal encanto, así como el contraste lujo y pobreza, arte y miseria, ejército y anarquía, placer y trabajo, vicio y virtud, religión y escepticismo, la historia más antigua y renombrada y la modernidad más absoluta y asombrosa. Observa y disecciona el carácter de los parisinos, recorriendo y describiendo los lugares más emblemáticos de la que él considera capital de Europa. No es un relato, ni una estampa estática y fría, tampoco son estrictamente cuadros de costumbres. A diferencia de lo que sucede con la mayoría de los cronistas o escritores que nos hablen de la capital francesa, Ochoa no muestra una ciudad que conozca por sus lecturas o por las guías al uso, tampoco es la ciudad recién descubierta que deja boquiabierto al visitante que solo se queda con lo asombroso y nuevo. La imagen que ofrece de París es la de la ciudad conocida y cotidiana, por la que guía al lector para que conozca y disfrute de un lugar cuyos rincones y cuya historia conoce como la palma de su mano. La imagen no es, pues, la del viajero o el visitante ocasional, sino la de quien ha vivido y vive allí durante una larga temporada. Este París cercano, sus rincones y sus gentes, los da a conocer Ochoa en apenas cuarenta páginas distribuidas en diecinueve capítulos. Y de pronto, sin previo aviso, en el capítulo XX (fechado en agosto de 1855) entra de lleno en la exposición universal. Como dijimos antes, Eugenio de Ochoa no se plantea esta obra como un libro de

viaje y el recorrido por la exposición, tampoco. No hay asombro, no hay comentarios sobre la espectacularidad y el atrevimiento de los edificios, no hay recorridos simulando un mundo en miniatura. ¿Qué hay pues? ¿Qué retiene Ochoa de esta exposición y qué nos transmite?

Lo primero que hace es hablar de la representación española: "España está figurando con lucimiento en la *Exposición Universal*, blanco nobilísimo hoy de la atención de toda Europa, de todo el mundo…" (p. 40). No hay crítica, ni decepción, ni comparación con el resto de países. El comentario es tan rápido y tan breve que decepciona al lector que esperaba sin duda algo más. Pero Ochoa hace a renglón seguido un resumen escueto de lo que supone la celebración de la exposición de París y la compara con la celebrada en Londres apenas cuatro años antes:

> Asombra el número de extranjeros atraídos aquí por esa gran solemnidad, la segunda de su clase que han presenciado, no diré los que hoy viven, sino los hombres de todas las edades. La exposición universal de Londres, en 1851, -esta, que pudiera llamarse más *universal* todavía, porque abarca más ramos-, anuncia, me parece, que la humanidad ha entrado en una nueva faz de su vida: al nacionalismo va sucediendo el universalismo, lentamente preparado en la teoría por el progreso de las ideas, y traído al terreno de la práctica por el progreso de la industria… (p.41)

A esa idea de progreso de la humanidad basada en el universalismo se une la de que la facilidad en las comunicaciones y las relaciones entre territorios que ofrecen el ferrocarril y el telégrafo debe ayudar a romper las barreras entre los pueblos. A continuación hace una referencia al lugar que alberga la exposición:

> Llegar hoy a París un forastero y encaminarse derecho al Palacio de la Industria, recién concluido y recién abierto, es todo uno. Siendo las exposiciones uno de los medios que se reconocen como más útiles para fomentar las artes y la industria, y repitiéndose con periódica regularidad en todas las capitales cultas, no se comprende como todas ellas no tienen edificios destinados permanentemente a este grande objeto, en vez de improvisar uno transitorio o de habilitar de cualquier manera alguno de los que tienen otro destino, cada vez que ocurre la necesidad de hacerlo, como sucede en Madrid y sucedía aquí antes. Ya París ha llenado ese vacío con su nuevo palacio de los Campos Elíseos, que me parece excelente para su objeto… (p.41)

Curiosísima esta observación de Ochoa al referirse a las exposiciones como algo habitual. Evidentemente se refiere a las exposiciones nacionales, germen de las universales de las que la de Londres de 1851 fue la primera manifestación. Pero resulta curioso también el comentario tan práctico de la idea de tener un edificio o un recinto destinado para la celebración de estos grandes acontecimientos que evite prisas de última hora, improvisaciones costosas y gastos innecesarios en futuras celebraciones.

Ochoa quiere registrar cuanto antes la impresión recibida en la exposición: "Ahora que tengo fresco en la memoria el recuerdo de lo que he visto en aquellas magníficas galerías, voy a consignar aquí, al correr de la pluma, lo que más me ha llamado la atención en punto a obras de bellas artes, procedentes de España y de la América española. Otro día haré lo mismo por lo relativo a los productos industriales de una y otra procedencia." (p. 42) No hay sorpresas porque eso es lo que hace. Antes de empezar a enumerar y comentar con todo detalle las obras de arte, especialmente pintura, que ha llevado España a la exposición, se sitúa físicamente en ella y ubica la representación española. Alaba sin reservas la obra de Federico de Madrazo y para no ser acusado de parcialidad, dada su estrecha amistad con el famoso pintor, reproduce la crítica que de esa obra ha hecho el crítico Julio Lecomte en el diario *La Independencia belga* (p. 44). Pasa revista a todas las obras describiéndolas y haciendo comentarios y valoraciones desde la perspectiva de un crítico de arte, para concluir con este comentario final en el que denuncia el poco apoyo que el arte recibe en nuestro país:

> La España pictórica está representada pues en la exposición universal por treinta y un pintores, algunos de relevante mérito: convengamos en que es mucho, o a lo menos, no es poco para una nación tan trabajada por todo linaje de calamidades, y en la que, lejos de favorecer el progreso de las bellas artes, todo lo contraría hasta un punto increíble. Y téngase presente que a ese número habría que añadir varios nombres ilustres, si todos nuestros pintores de crédito hubieren respondido al llamamiento de la Francia. (p.55)

Continúa Ochoa con la representación pictórica de los países hispanoamericanos, las obras enviadas por escultores, arquitectos y grabadores españoles y tras algo más de veinte páginas termina de una forma abrupta, como si estuviera harto de la exposición: "Basta por hoy de visita a la exposición universal". (p.66), para seguir mostrando París y sus gentes en una serie de deliciosas escenas costumbristas. Retoma la exposición más adelante para dar cuenta de su clausura y completar el plan que se había trazado al principio:

> Con un breve discurso de este Emperador, que de seguro va a tener inmenso eco en toda Europa, ha concluido hoy la exposición universal, abierta el 15 de mayo. Al discurso ha seguido la distribución de los premios señalados a los expositores por el jurado mixto internacional. Terminada es ya pues esta gran fiesta de las artes y la industria, que ha durado seis meses y cuyo recuerdo fecundo sobrevivirá sin duda al de los más grandes sucesos de este siglo. Los triunfos de la inteligencia, sobre ser los más hermosos, son también los más duraderos.
>
> Aprovecho este último día de exposición para concluir mi reseña de la parte que en ella han tomado España y la América española. Hoy solo atenderé a la industria y la agricultura en sus diferentes ramos. (p. 159)

Y así, en algo más de veinte páginas deja constancia de lo que allí había, haciendo una relación exhaustiva de datos e incluso tablas numéricas. Esta última parte no tiene nada de literario ni comentarios personales, por lo que bien podría pertenecer a una memoria oficial. Tampoco hay análisis, ni valoración, ni crítica o propuesta de mejora. Y eso es todo, así cierra el apartado dedicado a la exposición universal.

¿Es realmente la obra de Ochoa un libro de viajes sobre la exposición universal de París de 1855? Creemos sinceramente que no. El hecho de que se haya limitado a dar cuenta de las obras artísticas y de la representación industrial de nuestro país omitiendo todo lo demás nos parece muy poco. Reconoce que un acontecimiento de tal envergadura no queda suficientemente representado en estas pocas páginas que le dedica. El redactar la obra algunos años después sirviéndose, como él mismo confiesa en el prólogo, de algunas notas que tomó durante la exposición hace que carezca de la frescura y la sensación de inmediatez que sí ofrecen las crónicas. Lo relativo a la exposición universal se presenta, pues, como un apartado más en la colección de recuerdos de un momento concreto en la vida del autor, es el de su exilio en París. Aún así, la incluimos en nuestro trabajo como parte de una obra literaria en la que se inserta y que nos interesa en cuanto a la nueva perspectiva de la exposición que aporta el testimonio de un exiliado. Curiosamente se muestra mucho menos crítico con el papel jugado por España que los cronistas que hemos visto hasta ahora y que incluían en sus reflexiones ideas y planteamientos regeneracionistas ausentes por completo en la obra de Ochoa.

3.2.2. Pedro Antonio de Alarcón

"Viaje a París en 1855"

Las dos obras que verdaderamente son significativas en esta segunda exposición son las crónicas escritas por dos jóvenes escritores y amigos que viajaron juntos a París y desde allí escribieron sus crónicas sobre la exposición. Uno de ellos es José de Castro y Serrano, que con el tiempo se convertiría en el más afamado cronista de las exposiciones universales. El otro es nada menos que un jovencísimo Pedro Antonio de Alarcón que viaja a París tras el famoso duelo, el episodio más significativo de su juventud y que influiría decisivamente en su obra y en su vida.

Pedro Antonio de Alarcón es uno de los autores más conocidos y prolíficos de la segunda mitad del siglo XIX en España. A caballo entre Romanticismo y Realismo,

la obra de Alarcón ofrece, además de la narrativa, una valiosísima muestra de literatura de viajes que, según él mismo afirma en *Historia de mis libros*, alcanzó un enorme e inusitado éxito en vida del autor. *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859), ha sido considerada hasta ahora la primera incursión del autor granadino en este género, pero mucho más conocida fue *De Madrid a Nápoles* (1861), que alcanzó un éxito fulgurante y una entusiasta reacción de los lectores de la época. Publicó muchas más, entre las que destacan *La Alpujarra* (1874), y *Viajes por España* (1883), que si no alcanzaron un éxito tan clamoroso, sí gozaron del favor del público.

Pero la primera manifestación de la literatura de viajes de Alarcón la encontramos precisamente en las crónicas con formato epistolar escribe con motivo de su visita a la segunda exposición universal con el título de "Viaje a París en 1855", y que fueron publicadas en el diario *El Occidente*[6] entre el 17 de mayo y el 14 de junio de ese mismo año[7]. La crítica ha prestado especial atención a la literatura de viajes de Alarcón, pero estas crónicas o se desconocen o muy raramente son citadas, a lo más se afirma que Alarcón "hizo un viaje en la primavera de 1855 como corresponsal de *El Occidente*, para cubrir la información de la Exposición de la Industria allí celebrada"[8]. El hecho es que apenas han llamado la atención de los críticos y estudiosos de la obra alarconiana. Bien es cierto que nunca fueron recogidas en un libro y que esa quizá sea la causa de su olvido. El mismo Alarcón ni siquiera las menciona en su *Historia de mis libros*, aunque años más tarde sí recuerda su paso por París y por la exposición universal, como veremos más adelante. Emilia Pardo Bazán, profunda admiradora y conocedora de la obra del autor granadino, tampoco hace referencia a ellas en el estudio que hizo de la obra de

[6] Este periódico es el heredero directo de otro de tendencia liberal que el mismo Alarcón había fundado en Granada en 1853 con el nombre de *El Eco de Occidente,* donde colaboraron muchos de los miembros de la denominada *Cuerda Granadina.* En enero de 1855, cuando Alarcón se traslada a Madrid, abandona la dirección del periódico y le sustituye su amigo Cipriano del Mazo, quien acortará el nombre de la publicación, que pasó a llamarse simplemente *El Occidente*. Alarcón siguió colaborando en la publicación no solo con estas crónicas sino con su novela por entregas *El final de Norma* que empezaría a publicarse en septiembre de ese mismo año, poco después del regreso se Alarcón de la exposición de París.

[7] Hoy estas crónicas sólo pueden encontrarse en el único ejemplar del periódico, muy deteriorado, que hemos podido localizar en la Hemeroteca Municipal de Madrid. La inestimable colaboración y ayuda del personal de la Hemeroteca han sido imprescindibles para poder llevar a cabo este trabajo.

[8] Recogemos al menos una muestra de las pocas veces que estas crónicas han sido citadas, recogemos las palabras de José Antonio González Alcantud en *Pedro Antonio de Alarcón en la guerra de África: del entusiasmo romántico a la compulsión colonial.* Barcelona, Anthropos, 2004, p.135.

Alarcón en su *Nuevo Teatro Crítico*[9]. Azorín, que también dedicó muchas páginas de crítica a la obra alarconiana, hace una referencia muy velada a estas crónicas en un artículo titulado "Antifrancesismo", publicado en el diario ABC el 2 de enero de 1949, donde afirma que "no queda constancia en libro de ese primer viaje de Alarcón a París".

Con veintidós años recién cumplidos, el día 2 de mayo de 1855 Alarcón toma el tren para emprender viaje a París acompañado de su amigo José de Castro y Serrano. Alarcón venía de pasar una larga temporada en Segovia, donde había finalizado su novela *El final de Norma*, y donde se había mantenido alejado de la corte y de aquellos sucesos tan graves que le hicieron dar un giro radical a su vida[10].

A pesar de que ya había publicado algunos artículos y narraciones breves, es precisamente con estas crónicas escritas desde París con las que Alarcón se dar a conocer definitivamente como crítico y literato, según palabras de sus propios amigos. Cuando en 1870 Alarcón publica *Poesías serias y humorísticas*[11], con prólogo de su amigo Juan Valera, se incluye una amplia reseña biográfica de Alarcón escrita por otro amigo suyo, José Calvo, en la que, al hacer referencia al viaje a París y a las crónicas que escribió desde allí. Este último afirma:

> De vuelta Alarcón en el palenque literario, escribió (Marzo de 1855) su novela *El final de Norma* en la vetusta ciudad de Segovia, adonde se había retirado a descansar de tantas agitaciones. Dos meses después marchó a París a visitar la Exposición de la Industria, cuya reseña hizo en una colección de artículos que publicó *El Occidente* y que dieron a conocer a nuestro joven como crítico y literato. (p. XVI)

El encargo que lleva Alarcón a París es informar sobre ese gran acontecimiento que fue la exposición universal de 1855. Cuatro años antes, Londres se había adelantado a París al celebrar la que fue la primera gran muestra de estas características que había dejado asombrado al mundo entero y había hecho del *Crystal Palace* su símbolo inconfundible. París quería superar a Londres y todo el mundo esperaba ver la exposición para comprobar si la rivalidad entre los dos grandes colosos de Europa se mantenía viva. Los periódicos más importantes

[9] *Nuevo Teatro Crítico*, año I, nº 9, septiembre de 1891.

[10] Como es sabido, a raíz de unos artículos publicados contra la reina Isabel II en el periódico satírico *El Látigo*, Alarcón se había batido en duelo con el escritor Heriberto García de Quevedo. Alarcón disparó primero y falló, pero su contrincante disparó al aire y le perdonó la vida. Este suceso marcó a Alarcón de tal modo que hizo que dejara atrás su afán revolucionario y sus ataques contra la reina Isabel II y que se convirtiera en un conservador a ultranza y un ferviente católico.

[11] Pedro Antonio de Alarcón, *Poesías serias y humorísticas,* Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada, 1870.

enviaron corresponsales que mantuvieron puntualmente informado a un público ávido por seguir las noticias del gran certamen. Sin duda fue su amigo Cipriano del Mazo, que había tomado las riendas de *El Occidente,* quien encomendó a Alarcón estas crónicas, para que se alejara un poco más de la corte y quedara definitivamente olvidado el famoso incidente del duelo. Desligado de la dirección del periódico que él mismo había creado, Alarcón afirma al final de la segunda crónica que ya sólo es "un folletinista irresponsable y un corresponsal sin respuestas". Alarcón se convierte así en un cronista que por primera vez escribe y envia sus artículos desde el mismo lugar en que se producen los acontecimientos, dando sus primeros pasos como corresponsal y presentando ya un estilo y un modo de contar que luego desarrollará tanto en su *Diario de un testigo de la Guerra de África* como en *De Madrid a Nápoles*.

La salida de Alarcón y de Castro y Serrano de Madrid camino de París fue anunciada por el mismo periódico el día 4 de mayo de 1855 dentro de la sección Crónica de Madrid*,* redactada quizá por Cipriano del Mazo, con un cierto tono de chanza y buen humor en una nota titulada *Nuevos colones*:

> Con igual fe que el descubridor de América salieron anteanoche de la corte con dirección a París los señores don Pedro A. de Alarcón y don José de C. y Serrano. Ambos llevan el designio de ocuparse en trabajos literarios en la capital del vecino imperio.

Esos dos *nuevos colones* salen por primera vez de España y van a descubrir París, Europa, las exposiciones universales o quién sabe, el nuevo mundo que existe más allá de la frontera francesa. Como quiera que fuese, para ambos amigos ese viaje supuso el despegue definitivo de sus respectivas carreras literarias. Alarcón va por primera vez como corresponsal a informar de un acontecimiento desde el mismo lugar de los hechos y se inicia así en la literatura de viajes, que tantos éxitos le dio a lo largo de su vida. Castro y Serrano asiste por primera vez a una exposición universal y con el tiempo llegaría a convertirse en el hombre que quizá más supo en todo el siglo XIX de exposiciones universales ya que asistió (como enviado oficial o a título particular) a prácticamente todas las que se celebraron hasta final de siglo y de todas ellas escribió obras, muchas de las cuales sirvieron como modelo a otros muchos cronistas[12].

Las seis crónicas de Alarcón fueron enviadas desde París y publicadas en *El Occidente* en fechas muy cercanas a las de su redacción, en algo menos de un mes,

[12] Este artículo forma parte de la tesis doctoral que estamos elaborando titulada *Las Exposiciones Universales en la Literatura de Viajes del siglo XIX.*

entre el 17 de mayo y el 14 de junio. Las de Castro y Serrano, en cambio, fueron redactadas al regreso de París, sin la urgencia de la publicación inmediata y echando mano de todos cuantos apuntes y datos había ido recopilando su autor en la capital francesa. Estas crónicas de Castro y Serrano, con el título de "París, físico y moral estudiado durante la exposición de 1855 por un español", deberían esperar algo más de un año para ver la luz y fueron publicadas entre el 9 de marzo y el 25 de mayo de 1856 en *El Semanario Pintoresco Español*[13].

Empecemos pues por la obra de Alarcón. El 17 de mayo de 1855 *El Occidente* publica la primera de las seis cartas, fechada el 10 de mayo, sólo cinco días antes de la inauguración. En ella se presenta Alarcón viajero, cercano al lector, abierto y desenfadado. El paso por la frontera y las primeras anécdotas del viaje deben mucho a obras que fueron tremendamente populares en la época y que referían impresiones de viaje, desde las de Mesonero Romanos que relataban sus primeros viajes a Francia y Bélgica[14], hasta las muy curiosas recogidas en *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica y las orillas del Rhin,* de Modesto Lafuente[15]. Asimismo, el itinerario elegido parece haber seguido las indicaciones del famoso *Manual del viajero español de Madrid a París* y *Londres* (1851) de Antonio María de Segovia, obra que se convirtió en libro de cabecera para quienes visitaron la primera exposición de Londres de 1851, y siguió siéndolo para muchos de los cronistas y viajeros que acudieron a las exposiciones que se celebraron en ambas ciudades hasta final de siglo[16].

Es la primera vez que Alarcón cruza la frontera y al hacerlo expresa su amor por España en unas sentidas palabras de despedida. Palabras dirigidas por el narrador viajero a un interlocutor imaginario al que Alarcón presupone una sensibilidad similar. Sin embargo, también hay palabras llenas de amargura y dolor por sus defectos, sus vicios y su atraso. "¡Quédate ahí, mendigo respondón y

[13] Por coincidencia o casualidad, la primera de esas crónicas apareció publicada el 9 de marzo de 1856, justo a continuación de otra firmada por Heriberto García de Quevedo, el contrincante de Alarcón que le había perdonado la vida en el famoso duelo.

[14] Ramón de Mesonero Romanos, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841.*

[15] Modesto Lafuente, *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica y las orillas del Rhin,* Establecimiento Tipográfico de Mellado, Madrid, 1842. pp. 45-48.

[16] El primero de los cronistas de las exposiciones universales en nombrar el *Manual* y utilizarlo como guía fue Wenceslao Ayguals de Izco, quien en las crónicas que escribió desde la primera exposición de Londres de 1851, *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta* (1852), confiesa abiertamente en el prólogo que lo utiliza como guía y hace suyas las afirmaciones de Antonio María Segovia, llegando incluso a copiar amplios fragmentos del *Manual*.

soberbio; quédate ahí, con orgullo y sin cultura, con revoluciones estériles de frutos y ricas de lágrimas, con la idolatría en el corazón y la libertad por norte…". Alarcón, que aquí se convierte en heredero del espíritu ilustrado de Cadalso y avanza ya ideas y maneras de los regeneracionistas finiseculares, quiere dejar atrás para siempre a un país anclado en la desidia y en la derrota, un país con un pasado glorioso que, a diferencia del viajero, no quiere mirar a Europa ni a lo nuevo, ni a todo aquello que suponga modernización, avance y mejora. Consciente de que esta reflexión se sale de los límites de una crónica de viajes, retoma su tono distendido y de inmediato nos ofrece una escena costumbrista en la aduana francesa, mostrando unos gendarmes groseros y maleducados que hacen pasar un mal rato a los viajeros. Quedaría la escena en simple anécdota si no fuera por la crítica sutil que Alarcón lanza contra la gendarmería francesa, tan fácil de sobornar: "Yo doy dinero, y no me registran el equipaje."

En el recorrido hasta llegar a París, nuestro autor se deshace en elogios hacia el país vecino y aparecen así las primeras muestras de la francofilia del joven Alarcón. El paisaje lo enamora, la limpieza y el orden reinan por todas partes y con los ojos y los sentidos muy abiertos, se siente como transportado a otro mundo casi perfecto. Al resaltar las virtudes del país vecino destacan aún más los vicios y defectos españoles, pero la novedad no le ciega y también da cuenta de los defectos que encuentra en suelo francés. En Burdeos se maravilla ante la belleza sublime de la catedral y sus vidrieras, pero comprueba, horrorizado, que esa belleza ha sido profanada por la novedad aberrante de la instalación de las tuberías de gas, lo que le hace exclamar: "¡Profanación!, ¡Escándalo!, ¡Blasfemia!".

Aprovecha el recorrido para hacer indicaciones prácticas a los viajeros que quieran seguir sus pasos, como el de tomar los trenes nocturnos, más baratos y prácticos. Lamenta, eso sí, haber pasado por Angoulême, cuna de su admirado Balzac, mientras dormía y promete en ese mismo instante visitar su tumba en París[17]. Pero en cuanto ve que el tono se vuelve serio o las indicaciones son demasiado prácticas, cambia de rumbo y enriquece la crónica con comentarios y chascarrillos en los que sale toda la sal y el desparpajo del carácter andaluz del joven Alarcón:

> Y a propósito de amor; si yo no lo estuviera de antemano, me hubiera enamorado locamente de dos francesas que me encontré a mi lado al despertar. Según llegué a comprender eran una recién casada de Tour que había tenido a una paisana suya en su castillo o casa de campo, y la

[17] Alarcón cumplirá su palabra y escribirá un pequeño relato titulado *La tumba de Balzac* que sería publicado en *La Ilustración* de Madrid el 7 de enero de 1856.

> acompañaba ahora para devolvérsela a su familia. ¡Tiernísima comedia adivinada! ¡Paul de Kock en acción! ¡Bellísimas, elegantes, adorables francesas!
>
> Llegué a Tours, donde las perdí para siempre. Este es un dolor indefinible; pero clasificado por René.

Como vemos, ya están aquí presentes las referencias literarias que serán una constante en sus obras de viaje, dejando patente esa tendencia suya a vivir la realidad a partir de lecturas y experiencias literarias. Pero la realidad le sale al paso, se impone, lo saca de sus ensoñaciones y le asombra como a un niño que ve por primera vez una maravilla. Le sucede sobre todo con las instalaciones ferroviarias que le parecen magníficas, la red de telégrafos o la constante subida y bajada de viajeros que se mueven y hablan sin parar. Entusiasmado, toma nota de cuanto ve y redacta sobre la marcha una serie de escenas costumbristas que trasladan al lector a una realidad vivida que Alarcón hace que sienta cada vez más cercana. Más que describir minuciosamente los lugares o los nombres de las ciudades o pueblos por los que pasa, a Alarcón le interesan las gentes que cobran vida en sus escenas costumbristas. En esta primera etapa del viaje son las gentes que suben y bajan del tren para asistir a la inauguración de la nueva estatua de Juana de Arco, en la última carta son las gentes del ómnibus que coge para recorrer París junto a un amigo las que le sirven de inspiración.

Cuando el tren se detiene y se ve obligado a pasar la noche casi a las puertas de París, Alarcón siente ya la luz y el latido de la gran ciudad:

> En efecto; aquella tarde, media hora después de ponerse el sol, distinguí entre la bruma del Sena, por cuya orilla caminaba, una especie de aurora boreal o nube de fuego que se perdía en los límites del horizonte.
>
> Era París, iluminado.
>
> No pasaré adelante, porque quiero encerrar en una sola carta mis primeras impresiones de París: adiós y hasta luego.

Alarcón termina así la primera crónica dejando a los lectores con la miel en los labios y a sí mismo con la emoción contenida ante la ciudad de sus sueños.

La segunda carta, fechada el 15 de mayo en París (el mismo día de la inauguración de la exposición), da comienzo con unas palabras con las que intenta describir la admiración, el asombro sin límites que le produce la ciudad cuando la ve por primera vez:

> Cuando nos hallamos prevenidos de la grandeza de un objeto, equivale a un desencanto a primera vista, ya porque la imaginación crea maravillas irrealizables, ya porque la admiración anticipada no deja lugar ni fuerzas para la sorpresa del momento dado.
>
> Así me sucedió con muchas cosas y con Madrid; pero no así con el mar ni con París.

> Cuando vi el mar por primera vez, quedé estático; porque nunca había podido concebirlo más extenso que mis miradas; cuando he visto París, he sentido vértigo en el alma: París es inmenso.

Ese *vértigo en el alma* es el asombro ante la ciudad magnífica e inmensa, "ideal de la vida culta". Alarcón intenta explicar lo que ese vértigo significa con una enumeración asindética que aparece con tanta frecuencia en sus crónicas viajeras:

> Cuanto el ingenio ha inventado y perfeccionado lo necesario, lo útil, lo superfluo, la pasión, el interés, la afición, el gusto, el vicio; lo lírico, lo bucólico, lo cómico; los goces del sibarita, los del melómano, los del gastrónomo, los del literato, los del jornalero, los del hombre *comme il faut*: todo previsto, todo aplicado, todo a la vista, en medio de la calle, saliéndonos al paso, en ocasión, brindándose, digámoslo así: todo, en fin, al alcance de la mano en esta completa exposición del trabajo y de la ociosidad.

La capital francesa entra en el alma de nuestro escritor por primera vez de tal modo que no olvidará nunca esa impresión tan intensa. Resulta llamativo el hecho de que utilice la palabra *exposición* para todo lo que París brinda, incluso antes de entrar en el recinto de la muestra universal. Paralelismo, similitud, identificación de una con otra. Mucho antes de que los intelectuales europeos de fin de siglo y las vanguardias de los primeros años del siglo XX fijaran en París el centro de todas las artes, las ciencias, el pensamiento y la creatividad, ya Alarcón afirmaba: "París es la suprema altura de la marea humana, el resultado de mil pasados siglos combinados (…) es el termómetro social de la humanidad".

La segunda visita a la capital francesa, seis años más tarde, queda registrada en *De Madrid a Nápoles,* donde Alarcón recuerda con emoción renovada aquella primera vez.

> Del lado acá de los muelles, contemplo el Palacio de la Industria, donde se verificó la exposición de 1855.
>
> Yo no he olvidado todavía ni olvidaré nunca el asombro que me causó aquel titánico alarde que hizo la Francia de su producción, de su laboriosidad, de su gracia y de su inventiva.—Yo miro, pues, este palacio con veneración, y veo en él un nuevo motivo para creer reunidos en estos lugares todos los triunfos, todos los méritos, todas las prerrogativas de esta gran nación.[18]

Alarcón, que para entonces ya habrá publicado su *Diario de un testigo de la guerra de África*, vuelve a expresar su admiración por París, pero ya sin la exaltación del joven que sale por primera vez de su país, y sí con la calma y la madurez de los años transcurridos, con la experiencia de los ojos del viajero que ya han visto otros horizontes y conocen otras realidades: "Estamos, como quien dice, en el corazón de

[18] *De Madrid a Nápoles*, Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar y Roig, Madrid, 1861, p. 37.

la sociedad humana, en su centro de vida, en el laboratorio de la historia contemporánea." [19]

Pero volvamos a las cartas, porque después de tantas alabanzas y elogios superlativos, dirigidos a la ciudad en esta su primera visita, Alarcón debe dar datos reales, de modo que empieza el recorrido por la ciudad. Dirigiéndose constantemente al lector, le confiesa que está aturdido y tiene que organizarse para no perderse, así que le propone seguir un plan para escribir sus crónicas. Pero esas buenas intenciones saltarán por los aires en cuanto ponga un pie en las calles de París que hará con él lo que quiera, llevándolo de un lado a otro. Alarcón se siente entonces arrastrado por la ilusión y la emoción a partes iguales. Se abandona al vértigo y se deja llevar para escribir y contar del mismo modo: "(…) no seguiré otro orden que el que ha presidido a mis excursiones; es decir, ninguno". Casi idénticas son las palabras que encontramos años más tarde en el prólogo de *De Madrid a Nápoles:* "Yo he viajado como lo que soy: como un hijo del siglo, como un simple mortal, como un joven de alegres costumbres (…) He dejado a la casualidad el cuidado de instruirme, he rodado por las ciudades y los caminos a merced de mi capricho, en vez de supeditarme a un plan de observación, de estudio, o cuando menos de viaje".

La especie de embrujo que París ejerce sobre Alarcón, ese vértigo continuo del que parece no querer ni poder escapar, dura algo más de una semana, al cabo de la cual confiesa que no ha enviado nada al periódico, y se ve obligado, quizá a instancias de Cipriano del Mazo[20], a cumplir con la labor que le ha llevado hasta la capital francesa. Debe acudir a la exposición universal e informar a sus lectores, y así lo hace, proponiéndoles dejar para más adelante el relato de lo que ha hecho y visto en esos ocho días que lleva ya en la capital francesa.

Entra por fin en la exposición y describe el Palacio de la Industria y los edificios anejos con la minuciosidad de quien quiere hacer ver con palabras. No solo se limita a describir, sus comentarios y reflexiones son una constante en sus crónicas de viajes, ya desde estas en las que parece ensayar constantemente un tono y un estilo que luego plasmará en sus obras de más éxito. De este modo, transmite su asombro por verlo todo acabado y dispuesto, y no deja de lanzar críticas al comparar esta especie de milagro francés con algunas cosas que pasan en España, donde las obras se hacen interminables y la eficacia brilla por su ausencia. El día 15 de mayo asiste a la inauguración oficial de la exposición, pero no hace una descripción detallada del desarrollo de los actos oficiales, ni da cuenta exacta de las

[19] *Op. cit*., p. 32.

[20] Ver nota 1.

personalidades que asisten. Como también hará más adelante, huye de la acumulación de datos que puedan aburrir al lector o restar amenidad a lo que cuenta. En más de una ocasión se dirige directamente al lector para decirle que su intención es transmitir sus impresiones y no ser un mero notario de lo que sucede. Se limita entonces informar de que el emperador Napoleón III y su esposa la española Eugenia de Montijo, han inaugurado la exposición rodeados de un público entusiasta y fervoroso, con toda la pompa y la solemnidad exigidas en estos casos, pero sin entrar en detalles.

A Alarcón le interesan más esas historias que suceden a la vez que los grandes acontecimientos y en las que él puede desplegar sus dotes de narrador y fabulador. Prefiere contar el atentado que ha sufrido días antes el emperador a manos de un tal Pianori, cuya ejecución pública presenció el mismo Alarcón en el amanecer del día anterior, 14 de mayo. Podríamos encontrar cierto paralelismo entre esta escena real que presenció Alarcón con el artículo de Larra, *Un reo de muerte,* si no fuera por la distancia abismal que en cuanto al tono separa ambos textos. Ni en casos tan graves como una ejecución pública deja Alarcón su tono chispeante y su estilo dicharachero:

> Ayer a eso de las cinco de la madrugada, mientras todo París se rebullía entre las sábanas, preparándose a echar el segundo sueño, excepto los que tuviesen dolor de muelas, me soplaba yo las puntas de los dedos, pues hacía un frío de todos los diablos, en cierta plaza de París, donde con todo sigilo despachaba la justicia un pasaporte para el otro mundo a un tal Pianori, republicano de Italia, que dice había disparado algunos tiros al emperador Napoleón en aquella misma parte de los Campos Elíseos en que yo acababa de verle por primera vez.
>
> El aspirante a imperatoricida, no había declarado ni una palabra que comprometiese a nadie. Así pues, si tenía cómplices, ha sido hombre de carácter, y si no los tenía, lo era antes de ahora: de cualquier modo el asesino estuvo muy sereno; gritó dos o tres veces *¡Viva la república!* …. Y *¡amén!* Dios sabe lo demás.
>
> Dejemos esto y hablemos de cosas más gratas.

Alarcón da paso a temas más amables. Como buen melómano (rasgo que también está siempre presente en sus crónicas de viaje), se interesa por la música que triunfa en esos momentos en París, por la ópera, los teatros, y sobre todo por los usos y costumbres que tiene la alta sociedad parisina cuando asiste a las representaciones. Le asombra el silencio, la elegancia y el respeto del público francés por el espectáculo musical desde el comienzo de la obra. Costumbres que alaba y desearía para un público español que está habituado a todo lo contrario. En una reflexión continua sobre lo que cuenta y sobre cómo lo hace, Alarcón ve que una vez más se está desviando de su objetivo, de modo que se detiene y se propone

firmemente seguir un plan, por mucho que anteriormente hubiera afirmado que no seguiría ninguno.

Pero esos planes de organizarse de nuevo saltan por los aires en la tercera carta. Alarcón confiesa a sus lectores que no puede sustraerse a los encantos que París le ofrece y ha pasado dos semanas sin enviar una sola letra al periódico. Empieza, pues, disculpándose y justificando ese silencio por la irresistible atracción que París ejerce sobre él. El galicismo del saludo inicial lo deja claro: "Buenos días mis amigos. Hace dos semanas que no os he escrito ni una letra. ¡Dos semanas! ¿En qué las he pasado? Ciertamente que no lo sé, ¡Oh!, ¡La vida en París es un radiante sueño!"

La alegría y la euforia por estar en París contrastan con la melancolía que a renglón seguido confiesa sentir por estar fuera de España. La alegría, la luz, y la dulzura de todo lo que le rodea le hacen recordar y añorar a sus amigos, a su patria, a Madrid, y por supuesto a su amada Granada. No es ironía, aunque pudiera parecerlo. Para curar esa melancolía se propone cumplir con la misión que le fue encomendada como corresponsal en la exposición, quizá por estar en contacto con lo español que allí encuentre y así curar esa morriña que lo entristece. Pero su deseo se ve truncado porque aún no se permite la entrada al público, a pesar de que el día 15 la muestra había sido inaugurada oficialmente. El retraso que acumulan las obras impide que esa apertura sea efectiva, aunque Alarcón, como buen curioso, se ha dado una vuelta por allí para ver cómo iban los trabajos, y sobre todo "ha asomado la cabeza". Lo que ve lo deja perplejo y avergonzado: el pabellón de España está vacío, hay gran cantidad de cajas amontonadas en la entrada y es demasiado pequeño como para que todo lo que aún estaba en las cajas cupiera allí. "Así lo han pedido de allí", le dicen, y, decepcionado, prefiere no pasar por el de Francia y el de Inglaterra, que ya están preparados y dispuestos para ser contemplados. El incidente que relata a continuación deja en evidencia la desidia de la organización española a la hora de custodiar y proteger la mercancía enviada por los expositores:

> (…) llegué y vi una enorme estatua de cartón, perfectamente modelada, la cual yacía por tierra esperando su hora de entrar. Como la materia era algo dúctil, un perro se había llevado en la boca un pedazo de manto.
>
> En otro lado vi una caja entreabierta: toqué con el paraguas y reconocí unos arneses lujosísimos calados por la lluvia (…) Creo que basta lo dicho para que comprendáis el desbarajuste que reina todavía en todo cuanto pertenece a la exposición.

Abatido, abandona el lamentable espectáculo y se entrega de nuevo a los encantos de París. Como hilo conductor de su recorrido elige la figura de Napoleón

Bonaparte. Ante la columna Vendôme, no puede ocultar su admiración y exclama : "¡He aquí un monumento digno de *le petit caporal!* ¡He aquí el bélico padrón de su paso por la tierra! (…) ¡Y allá, en lo alto, en el azul del cielo, su inmortal figura!". Y continúa describiendo a vuelapluma todos los edificios, monumentos y lugares más significativos de París que tienen alguna relación con el emperador, mezclando las descripciones con tal cantidad de alabanzas a su figura que llegan incluso a cansar al lector.

El día 12 de junio *El Occidente* publica, juntas, las cartas cuarta y quinta, seguidas y sin fechar. Alarcón no parece estar cumpliendo los plazos de entrega de las crónicas y algo en el tono de estas dos cartas que se publican juntas nos hace presagiar que no va a completar la labor que le fue encomendada. Ha pasado una semana desde la carta anterior y a medida que pasan los días, el tono de Alarcón se va volviendo cada vez más relajado, más apagado, casi apático. Parece como si, saturado ya de los encantos de París, le aburriera tener que hablar de la exposición y fuera dejando para el final una obligación que le empieza a resultar engorrosa, sobre todo si se piensa en el lamentable espectáculo que encontró en las obras del pabellón español.

El tiempo en París cambia bruscamente y la carta cuarta se inicia con una exclamación, "¡Qué calor!". Alarcón se fija en detalles pequeños, que pueden interesar a sus lectores o que puedan sacarle a él mismo de la apatía que le invade. Observa que de un día para otro las señoras y señoritas de París han sustituido la ropa de invierno por otras más ligeras y mucho más sugerentes. Alarcón se deja arrastrar, encantado, por el irresistible atractivo de un grupo de mujeres a las que sigue por las calles hasta que entran en una iglesia. Pero tras este episodio, el recorrido y los pensamientos de Alarcón son bastante erráticos, y empieza a mostrarse aún más perdido y desganado.

Ya no queda rastro del viajero entusiasmado que veíamos en las dos primeras carta; en esta Alarcón se siente obligado a seguir haciendo la descripción de la ciudad. En lugar de recorrer los lugares emblemáticos que aún no ha descrito, los enumera y pone excusas casi pueriles para no ir. Un tono y una intención similar encontraremos muchos años más tarde en algunos pasajes de *Dos días en Salamanca*, recogido en su libro *Viajes por España* (1883). No va a Notre Dame porque asegura que no es, ni con mucho, el monumento que Víctor Hugo idealiza en su famosa novela, y porque, además, "la carta se haría monótona", aparte de porque en ese preciso momento la iglesia "ya estaría cerrada". Tampoco pasa por la Bolsa, que también estaría cerrada a esas horas, aunque reconoce que hubiera merecido la

pena ver el espectáculo de los corredores de bolsa vociferando y haciendo negocios como animales. Decide, eso sí, ir a Mabille, el famoso baile del que todo el mundo habla, pero a medio camino se arrepiente y da media vuelta.

> ¡No vayamos a Mabille! Pero por si queréis ir solos, os diré que lo hallareis en los Campos Eliseos.
>
> Mas ¿Qué es Mabille?
>
> Mabille no es más que un baile; un jardín iluminado, un edén, un cuento de *Las mil y una noches*. La entrada cuesta tres francos… La salida puede costar quinientos. He aquí todo.

Palabras cargadas de sensualidad que insinúan más de lo que dicen (*edén, cuento, Mil y una noches*…). Quizá, en este momento, Alarcón sabe ya que su compañero de viaje y amigo Castro y Serrano se ha propuesto describir el lugar con todo lujo de detalles y que ha salido de allí habiéndose gastado, si no la suma que nos dice Alarcón, sí una muy superior a esos exiguos tres francos que cuesta la entrada.

Por fin, como iluminado por una feliz idea, Alarcón decide dirigirse hacia la plaza de la Bastilla, símbolo de la Revolución Francesa. Al llegar allí la encuentra cerrada, de modo que se trunca su intención de describirnos París visto de noche desde la torre de Julio. Se dirige entonces hacia el Puente Nuevo, pero nada positivo hay en el recorrido, porque lo primero que nos dice de él es que es el lugar que ahora eligen los desesperados para suicidarse. Antes de abandonar el famoso puente, de nuevo echa mano de sus lecturas y recuerda al personaje de Balzac en *Piel de zapa* o al *René* de Chateaubriand:

> Estamos en el mismo sitio que recorría el *Rafael Valentin* de Balzac la tarde que encontró la *Piel de Zapa*.
>
> También estamos en el mismo sitio desde el cual *René* miraba sollozando esconderse una luz en cada casa de París, a las últimas horas de la tarde, (…)

Contemplando París y su río desde el puente, Alarcón nos ofrece un momento de intenso lirismo:

> Lo que *per me* sé decir es que Paris me pesa sobre el alma cuando lo veo desde este puente. Si las luces se mueven sobre las ondas, me parece que el río me mira; si percibo un murmullo, me parece que me llama, si le oigo estrellarse contra el puente, creo que se ríe… ¡Maldito Sena!
>
> Mas este aire es húmedo y vamos a constiparnos. Ya habéis contemplando París a vista de búho. Busquemos ahora espectáculos más risueños, más animados, menos románticos sobre todo.

Como vemos, el desánimo y la desgana que siguieron al entusiasmo inicial, se han vuelto tristeza e incluso rechazo a la ciudad que tanto le sorprendió nada más

llegar. Sorprende este cambio radical de tono y de actitud y que va llevándonos, como en una pendiente, hasta la próxima carta.

Publicada en el mismo número que la anterior, como dijimos más arriba, la quinta carta está, por fin, dedicada a la exposición universal. Comienza con un tono entre tristón, socarrón y satírico afirmando que "se odia a sí mismo":

> Pues suponed que hoy estoy de peor humor que aquel memorable día, y que consiguientemente, me odio de una manera horrible.
> ¿Cómo ha de amarse un español?
> Pero no adelantemos los sucesos.
> Vengo de la Exposición.
> Seis horas de reloj, como dicen nuestros padres, he permanecido en el Palacio de la Industria.
> Me hallo aturdido, ¡ay no sé por dónde empezar! Tiempo hace que le estoy temiendo a esta carta.

Por fin salió la causa del cambio radical de tono y de actitud. La carga que tanto le pesaba y que parecía lastrar las dos cartas anteriores está aquí. Le temía a esta carta, como si empezar con el enorme trabajo de hablar de la exposición se le hiciera una tarea pesada que no sabe cómo ni cuándo abordar. Como veremos a continuación, no es hablar de la exposición lo que empieza a agobiarle, sino la vergüenza que siente por el papel jugado por España y que ya había empezado a sentir cuando asomó la cabeza en el pabellón español y contempló aquel lamentable espectáculo.

A pesar de todo, Alarcón trata de transmitir sus primeras impresiones con entusiasmo y consigue que el lector se sienta transportado al momento en que entra en la exposición y comienza el relato de lo que parece fue su recorrido real. La entrada le parece espectacular, un enorme espejo que "puede servir de puerta en una catedral" le da acceso definitivo a las maravillas de la exposición. Alarcón se queda asombrado, sin palabras, reacción que va a ser idéntica a la de la mayoría de los cronistas que describan esa primera emoción al entrar en las exposiciones universales. Quiere expresar el asombro ante lo que ve, pero es consciente de la imposibilidad de abarcarlo todo, de describirlo todo: "En seguida… Yo no sé lo que vi. Os daré una idea general de cada nación. Porque os advierto que, aunque lo procurara y consagrara a ello un mes y un tomo en folio, no adelantaría nada deteniéndome a detallar."

Los elogios al pabellón de Francia como país anfitrión no se hacen esperar: "Francia reina en esta exposición sobre los demás pueblos, como reinó en la de Londres, y como reinará donde quiera que se presente". Alarcón no asistió a la exposición de Londres, pero debió documentarse para hablar con esa rotundidad del

papel jugado por Francia. El recorrido por el pabellón le lleva a reflexionar sobre lo que allí ve, el lujo, la elegancia, el buen gusto, la perfección y el cuidado con el que los franceses saben hacer las cosas. También le llaman poderosamente la atención las primeras fotografías de París tomadas por los hermanos Bisson desde "el puente de las artes, que es lo más acabado y perfecto que pueda esperarse de este maravilloso mecanismo". Sin embargo, no ahorra las críticas y afea a la anfitriona ese afán desmedido e incluso descarado que encuentra en París por hacer negocio de la exposición a toda costa, con abusos de los comerciantes y precios desorbitados e incluso prohibitivos en los hoteles.

El recorrido por la exposición continúa y pasa por el pabellón de Inglaterra, eterna rival de Francia, que expone "lo útil, pero no lo bello ni lo ingenioso, ni lo fantasioso". Pasa casi sin detenerse por las muestras de Prusia, Suiza, Turquía, India (que muestra como ningún otro país el lujo oriental), China, Bélgica, Túnez, Italia (a la que ve "a remolque de la industria de otros pueblos"). El recorrido es muy somero y los comentarios, a pesar de estar hechos a vuelapluma, son muy claros y extremadamente eficaces.

Llega el momento de visitar el pabellón español. El choque frente a lo que ya ha visto no puede ser más significativo: "Vamos a España. España no ha expuesto nada todavía". Lo que cuenta a continuación es realmente vergonzante, tanto, que el mismo Alarcón confiesa la causa de su mal humor y ese "odiarse a sí mismo" con los que iniciaba la carta. Los obreros, con desidia, trabajan en el espacio, ínfimo y ridículo, dedicado a España, en el que se encuentran las cajas apiladas y aún sin abrir. Con un dolor sin límites afirma: "No sin emoción vi la bandera española entre todos los pabellones del mundo... No sin sonrojo reparé después en la ínfima posición que ocupa". Lo único que le sirve de consuelo son las alabanzas que los periódicos de París han hecho de los cuadros que exponen los Madrazo en el pabellón de las Bellas Artes: "Todos los periódicos de París han hablado ya de ellos con grandes elogios. Yo pienso verlos mañana. Mañana también os daré cuenta de todo lo que observé en ese otro apéndice del palacio de la exposición."

Para poner fin a la carta y a su recorrido por la exposición, quiere ofrecer al lector una vista panorámica desde las galerías superiores:

> Ved. En medio de la galería central se alza una hermosa fuente que esparce por doquiera el grato rumor del agua y su apacible frescura. Varios órganos alemanes gimen bajo los dedos de sus expositores. Cantan los pájaros cautivos en caprichosas jaulas. Por todas partes se ve ora, cristal, pedrería, bruñidos metales, purísimos colores, ricas y variadas formas, candelabros inmensos, espejos que reproducen mil veces las mismas cosas, trofeos militares, barcos de vapor y de vela del tamaño de una lancha natural,

> macetas de flores, árboles de bronce de un efecto mágico, jarrones inconmensurables de rica porcelana, kioscos amueblados al gusto tártaro, un pequeño harem en este lado, una fortaleza en el otro, aquí un telescopio que desafía al cielo, allí un monolito de granito que agobia al pavimento, una extensísima bóveda de cristal, sobre todo esto, un numeroso gentío en medio de todo. ¡Espectáculo portentoso! ¡Cuadro magnífico, lleno de vida, de poder, de grandeza, de esperanza quizá! ¡Altar esplendente alzado al estudio, a la aplicación, a la laboriosidad, al pensamiento del hombre! ¡Acusación elocuente lanzada a la faz de los pueblos que yacen en el letargo de la ignorancia!

Recurriendo una vez más a la enumeración, Alarcón nos ofrece una magnífica descripción de la exposición vista desde las alturas. Todas esas maravillas contrastan dolorosamente con el papel de España. La decepción y la vergüenza que siente parecen no tener límites: "Ved por qué comencé esta carta diciendo que me odiaba, y por qué la concluyo añadiendo… Todo lo que os podéis figurar. "

Se siente incapaz de continuar y para acabar recurre a una cita (aunque sin decir cuál es su procedencia por lo conocido que debía ser en la época): "No puede haber más desolación, mayor decepción y desencanto". [21]

A diferencia de las cartas anteriores, en la sexta y última Alarcón utiliza el diálogo entre dos personajes, el mismo autor y un supuesto amigo suyo de Madrid al que encuentra por casualidad caminando por París. La conversación, de marcado carácter político, en principio no parece tener mucho sentido, habla de "polacos" y "negrófilos". Con el término "negrófilo" se designaba a los progresistas y con el de "polacos"[22] a los moderados seguidores de Sartorius, el jefe de gobierno, cuya familia era de ascendencia polaca[23]. El interlocutor de Alarcón era un exiliado al que no le es permitido aún volver a España "por lo del verano pasado", clara referencia a la

[21] Se trata el primer verso del poema *Desde las tristes márgenes del Sena* que Martínez de la Rosa dedicó a su amigo el duque de Frías con motivo de la muerte de su esposa.

[22] *Historia General de España y de América*, Comellas, Ed. RIALP, tomo XIV, p.555**: "**En 1847, ante la sorpresa de todos, Narváez nombró a Sartorius ministro de la Gobernación, (…) Subía a la jefatura del gobierno un hombre (…) bien conocido y cabeza de una de las innúmeras fracciones en que los moderados se habían dividido: concretamente del grupo llamado los *polacos*, por razón del origen de su jefe. Ante la historia, los *polacos* han pasado por ser un equipo venal y corrupto, preocupado por su propia pitanza, que no de la buena marcha de los negocios públicos, y durante mucho tiempo la palabra *polacada* sirvió para designar, en el lenguaje político, la jugada sucia o la maniobra inconfesable".

[23] Este mismo término aparece también en la obra de Carlos Frontaura, *Viaje cómico a la exposición de París de 1867*, cuando en el supuesto interrogatorio al que le somete la policía parisina, le preguntan: "¿No conoce V. a ningún polaco?, - Sí, señor, en mi país conozco a algunos polacos, que así llaman a los que componen cierta fracción de un partido político." (p. 279)

Vicalvarada[24] o Revolución de 1854, que afectó muy de cerca de Alarcón. La conversación deriva hacia temas intranscendentes: la lluvia, las ligas de las medias, la belleza y la sensualidad de las mujeres parisinas, etc., para volver una y otra vez a las preguntas del amigo que quiere que Alarcón le informe de la situación política que ha dejado en España antes de emprender su viaje. Las referencias a la Revolución de 1854 son constantes y no parece sino que el diálogo de ambos no es más que una excusa para que Alarcón exprese sus inquietudes políticas, sus desengaños y su estado de ánimo, más que "descorazonado".

Siguiendo con su paseo, se detienen frente de la casa de Dumas (padre), un edificio sobrio, de aspecto casi conventual, donde vive encerrado el famoso escritor que trabaja de un modo casi febril, tal como lo describe Alarcón:

> Así escribe Dumas un periódico diario titulado el *Mosquetero*, tan grande como el mayor semanario de literatura de Madrid, un drama semanal en cinco actos, una novela mensual para el *Constituionnel*, otra para el *Journal des Debats*, otra para la biblioteca H., sus *Memorias* (continuación-sucesos actuales. –Hoy he comido *puré* de habas) – sus Viajes a Oceanía, ¡qué sabe nadie!

La conversación continúa en un ómnibus, donde Alarcón encuentra el material que necesita para hablar de lo que más le interesa: las gentes de París y sus costumbres. De hecho, le confiesa a su amigo que no es la primera vez que coge ese medio de transporte y que una mañana, en el tiempo que duró el viaje, compuso en su cabeza una novela que aún no había escrito, pero que ya tenía título: *Quince minutos en un ómnibus*.[25]

Tal como ya hiciera en la segunda carta, Alarcón de nuevo da rienda suelta a sus gustos musicales e incluso hace las veces de crítico musical con una extensa valoración de *Los Hugonotes* de Meyeerber, a cuya representación había asistido la noche anterior[26]. Su amigo tiene gustos menos aristocráticos y le comenta que a quien él ha visto ha sido a "Ruiz, el bolero, y su comparsa", que debían ser un grupo de bailarines de flamenco y canciones populares españolas sin demasiada calidad,

[24] José A. González Alcantud y Manuel Lorente Rivas*, Pedro Antonio de Alarcón y la guerra del África. Del entusiasmo romántico a la compulsión colonial*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004. pp. 131-135.

[25] Años después Galdós también encontró inspiración en este medio de transporte y escribió un relato corto titulado *La novela en el tranvía,* que fue publicado en *La Ilustración,* el 30 de noviembre y 15 de diciembre de 1871.

[26] Los gustos musicales de Alarcón, en especial los referidos a la zarzuela, son analizados por Ana María Freire López en "Alarcón y la zarzuela", en *Ramos Carrión y la zarzuela.* Zamora, Diputación Provincial de Zamora, 1993, pp. 47-54.

que hacían las delicias de los franceses. Alarcón critica entonces la idea tan artificiosa que en Francia se tiene de todo lo español, idea basada en la imagen falsa y estereotipada que transmiten las novelas de Dumas o los grupos de baile y cante como el que acaba de citar su amigo. En el prólogo de *De Madrid a Nápoles* volverá a declarar su intención de viajar y mostrar lo que vea de la forma más natural y verosímil posible, sin inventar ni disfrazar la realidad, rechazando de plano los estereotipos y falsedades que autores franceses como Dumas transmiten de España por puro desconocimiento de la realidad que dicen describir.

El recorrido de los dos amigos termina frente al Museo del Louvre y Alarcón acaba la carta emplazando a sus lectores para el día siguiente: "Mañana os contaré algunas de las muchas grandes impresiones que recibí en el Museo de Pinturas".

Pero no habrá tal "mañana" porque esta es la última de las crónicas que escribió Alarcón para *El Occidente.* No habrá más cartas y ni Alarcón ni la dirección del periódico darán explicación alguna. Así, de esta forma tan brusca y sin previo aviso. No sabemos si hubo desavenencias entre Alarcón y la dirección del periódico, o si, como habíamos ido intuyendo en las últimas cartas, Alarcón se ha cansado de la misión que le habían encomendado. Una última posibilidad podría ser una posible intervención de la censura debido al contenido eminentemente político de la última carta. Pero si la censura fue la causa de que terminara así la colaboración de Alarcón en lo que a las crónicas de la exposición se refiere, esa censura no debió afectar a la posterior colaboración del autor con el periódico. En el número del 29 de septiembre del mismo año, y aludiendo de pasada al autor del "Viaje a París en 1855", publicado "en el pasado estío", el periódico anuncia que Alarcón se encargará del folletín del periódico, de modo que a partir del día siguiente, 30 de septiembre, fue apareciendo por entregas su novela *El final de Norma*.

Sea como fuere, no hay más. Estas son las primeras crónicas de Alarcón como corresponsal, su primera incursión en la literatura de viajes. Quizá se trate de un trabajo fallido, inacabado, sin orden alguno, con muchas carencias y cambios bruscos de tono, pero ahí está ya el germen del Alarcón que luego encontramos en todos sus libros de viajes. Se trata de un trabajo de iniciación y de aprendizaje, en el que los fallos no pudieron ser subsanados por la inmediatez de la publicación de la crónica periodística. Pero, a pesar de todo y a tenor de lo que comentaron sus amigos, como dijimos al principio, estas crónicas fueron leídas con sumo interés y dieron fama a su autor como cronista y literato. Sin ellas no se entiende el interés del editor Gaspar Roig por publicar en 1859 su *Diario de un testigo de la guerra de*

África. En ellas, sin duda alguna, están las bases del libro de viajes más famoso de Alarcón y el más leído en España en el siglo XIX, *De Madrid a Nápoles.*

3.2.3. JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO

"París físico y moral"

Como ya vimos al hablar de las crónicas de Alarcón, en la brevísima nota de *El Occidente*, los dos amigos granadinos, Alarcón y Castro y Serrano, viajaron juntos a París, como "nuevos colones". A pesar de la amistad que los unía, ninguno de los dos hace referencia al otro en sus trabajos y sin embargo, es un dato a tener en cuenta porque, al menos en Castro y Serrano, condiciona la forma y el contenido de sus cuadros, como veremos a continuación.

José de Castro y Serrano (1828-1896), fue uno de los periodistas más conocidos y respetados de su tiempo. Nacido en Granada, se trasladó muy joven a Madrid donde finalizó los estudios de Medicina, pero nunca ejerció porque siempre se sintió atraído por el periodismo y la literatura. También fue miembro de la famosa *Cuerda granadina* que reunía en sus filas a los escritores de la ciudad andaluza. Viajó a París para visitar la exposición universal de 1855 y a su vuelta, en 1856, publicó los cuadros que escribió sobre la exposición y se encargó de varias publicaciones como *La Gacetilla* y *El Crítico.* Colaboró en las más importantes publicaciones periódicas de su tiempo como *La Época* o *La Ilustración Española y Americana*[27] Residió una temporada en Londres, lo que le permitió conocer a fondo la literatura inglesa y a la vez imprimió a su forma de escribir ese fino humor e ironía ingleses que, junto con su carácter andaluz, simpático y afable, terminaron de forjar su estilo desenvuelto, cercano e inconfundible. La gracia peculiar de su estilo, su carácter abierto y su gusto por la cocina le llevaron a firmar algunos de sus escritos con el seudónimo de *Un cocinero de S.M. el Rey.* También fue muy aficionado a la música clásica y publicó en 1866 una obra titulada *Los cuartetos del Conservatorio, breves consideraciones sobre la música clásica.* Castro y Serrano, a tenor de lo que otros escritores contemporáneos dijeron de él, fue una persona extremadamente querida y afable, y en lo profesional un cronista y crítico muy ameno, hasta el punto de poner en esta última cualidad toda su condición de escritor. Clarín dijo de él: "Hay cierta prudencia, cierto tacto, cierto justo medio en el Sr. Castro y Serrano; hay cierta *holgura* de ideas que le hacen parecer bien en todas

[27] Leonardo Romero Tobar, «Castro y Serrano, José de», en Ricardo Gullón (dir.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993, p. 318.

partes, sin que por eso peque de anodino, de inofensivo, en la mala acepción de la palabra."[28] Su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua en 1889 se tituló *De la amenidad y galanura en los escritos*, *como elemento de belleza y de arte,* y terminaba con estas palabras; "¿Queréis escribir bien? Pues sed amenos".

Sus dos géneros predilectos fueron el cuadro de costumbres, la crónica minuciosa, aguda, llena de observaciones y reflexiones, y la novela corta, en la que hace descripciones ingeniosas, cuidadas y detallistas de la vida cotidiana de su época. Una valiosa muestra de sus cuadros de costumbres está recogida en su obra *Cuadros contemporáneos*. Sus *Historias vulgares*, alcanzaron gran popularidad entre el público de su tiempo, y en palabras de Clarín "honran a nuestras letras, se leen con sumo agrado y representan un elemento no despreciable de la producción artística española"[29]. Más recientemente, Baquero Goyanes cree que en ellas Castro y Serrano se presenta como heredero de Cecilia Böhl de Faber[30]. Una de sus novelas cortas más conocidas, *La novela del Egipto, viaje imaginario a la apertura del canal de Suez*, está compuesta por las crónicas imaginarias publicadas en *La Época* y enviadas por un hipotético corresponsal desde Egipto en la apertura del Canal de Suez en 1869[31]. Esta novelita es una verdadera muestra de su ingenio, desenvoltura y facilidad para conectar con el lector, puesto que sin haber estado nunca allí, Castro y Serrano fue capaz de componerla con una asombrosa precisión[32] a partir de unos cuantos datos y las notas que le proporcionaba la hija de don Pascual Gayangos[33], inquieto intelectual y viajero, que sí presenció la apertura del canal. Creemos que el conjunto de la obra de Castro y Serrano tiene un extraordinario interés y que no ha recibido la atención

[28] Clarín, Leopoldo Alas, *Ensayos y revistas (1888-1892),* Fernández y Lasanta Ed., Madrid, 1892, p. 383.

[29] Clarín, *op. cit.*, p. 381.

[30] Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español, del Romanticismo al Realismo*, CSIC, Madrid, 1992, p. 108.

[31] Leonardo Romero Tobar se refiere a esta obra como ejemplo de viajes "imaginados". Ver Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario,* Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005, p. 8.

[32] *La Ilustración Española y Americana,* el 15 de enero de 1871, en la sección Revista General firmada por Carlos Ochoa*,* se hace eco de la publicación de la obra, y afirma que "se han reunido en un volumen elegantemente impreso (…) las misteriosas cartas cuyo origen conocían solo tres personas, su autor, el director de *La Época* señor Escobar, y la discreta cuando bella señora doña Emilia Gayangos, hija del eminente orientalista de este apellido."

[33] M.A., Álvarez Ramos, y C. Álvarez Millán, *Los viajes literarios de Pascual Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, CSIC, Madrid, 2007.

que sin duda merece, de modo que desde aquí dejamos abierta una línea de investigación en este sentido.

Su labor como cronista de las exposiciones universales que se celebraron en la segunda mitad del siglo XIX fue importantísima, tenemos constancia de que asistió a casi todas ellas, bien como comisionado, bien a título personal, como veremos a lo largo de este trabajo de investigación. Además de la de París de 1855, asistió a la exposición universal de Londres de 1862, a la de París en 1867, Viena en 1873 y París en 1889. Fue el único corresponsal español que asistió a todas ellas, de todas dejó constancia por escrito en forma de cuadros, cartas, crónicas o revistas. Lo citarán no pocos autores, entre ellos Carlos Frontaura, Pichardo, Emilia Pardo Bazán o el mismo Galdós. Aún hoy no puede entenderse un estudio de las exposiciones universales, sea desde la perspectiva que sea, sin recurrir a sus escritos. *No hay duda de que estamos ante uno de los autores más importantes de nuestro trabajo de investigación.*

Volvamos a la exposición de París de 1855 y al viaje que emprende junto con su amigo Alarcón. Castro y Serrano tiene entonces veintisiete años y aún no se ha hecho cargo de las publicaciones periódicas que un año más tarde empezarían a darlo a conocer en los ambientes culturales de la capital madrileña. No tenemos constancia de que en esta ocasión Castro y Serrano viajara como comisionado, y tampoco sabemos quién le había encargado esos “trabajos literarios” a los que se refiere la nota de *El Occidente*. El hecho es que sus *cuadros*, a diferencia de las *crónicas* de Alarcón, no fueron publicados en prensa de forma inmediata, sino que debieron esperar algo más de un año para ver la luz en *El Semanario Pintoresco Español* bajo el título de “París, físico y moral, estudiado durante la exposición de 1855 por un español” entre 9 de marzo y el 25 de mayo de 1856. Se trata de un total de veintiocho páginas repartidas en diez números, no todos consecutivos.

Esta obra nunca ha merecido la atención de estudiosos o críticos quizás porque, como sucedió con las crónicas de Alarcón, tampoco fue publicada en volumen.[34] Castro y Serrano estructura su obra en tres *cuadros*. Los dos primeros están dedicados, tal como el mismo autor confirma en el *Preliminar,* a recorrer París, y por medio de escenas costumbristas mostrar la influencia de la celebración de la exposición en la capital francesa en lo físico y en lo moral, en el día a día de la ciudad y de sus gentes. El tercero, enteramente dedicado a la exposición, se mueve por los Campos Elíseos y los alrededores, mostrándonos el ambiente, los espectáculos, el bullicio, los que hacen negocio con los visitantes, en definitiva lo que

[34] Hoy puede consultarse libremente en los números correspondientes del *Semanario Pintoresco Español* en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional.

el autor califica de "exposición universal de la industria risible de París" y "la exposición universal del engaño". Del interior de la exposición muestra cómo la masa de gente entra y se mueve por el recinto, y en una eficaz vista panorámica presenta los espectáculos deslumbrantes que ofrece. Cada cuadro está encabezado por un resumen a base de frases cortas, dividido a su vez en secciones numeradas. Veamos el encabezado del cuadro primero para dar idea del tono y desenfado con los que presenta el contenido:

> *Primeras impresiones del español en Francia.- Primeras impresiones en París.- Cosas que echa de menos.- Cosas que echa de más.- Se baña, se afeita, se corta y se riza el pelo.- Busca habitación y no la encuentra.- Va al teatro.- Va al café y toma chocolate.- No busca novia y la encuentra.*

Aunque no lo dice expresamente, parece ser que la obra fue redactada a su regreso de la exposición con las notas que había ido tomando durante su visita. Si tenemos en cuenta que viajaba junto a Alarcón y conocía las crónicas que él sí fue publicando de forma casi inmediata, podemos ver en Castro y Serrano una intención muy clara de ser original y de hacer algo distinto. Hay diferencias muy notables con las crónicas de su amigo, porque si algo caracteriza estos cuadros es el deseo de mostrar no la exposición en sí, de cuya distribución o productos no dice nada en absoluto, como si ni siquiera hubiera entrado en ella, sino que, como dijimos antes, quiere reflejar cómo influye la gran muestra en todo lo que la rodea, en la *intrahistoria*, en la vida cotidiana de la ciudad, de sus gentes y sus visitantes. Vemos que es una perspectiva absolutamente nueva respecto de las que hemos visto hasta ahora y que a su vez sirve de referencia a otros cronistas como veremos a lo largo de nuestro trabajo.

La obra no es solo una sucesión de cuadros de costumbres, sino que se concibe a su vez como libro de viajes en el que las primeras páginas dan cuenta de lo que ya era habitual en todos los que se publicaban por entonces[35], los preparativos, el itinerario seguido, el paso por la frontera y por último la llegada a la capital francesa. Hay recorrido por la ciudad, pero no viaje dentro de la exposición ni referencia alguna al viaje de regreso.

El Preliminar y los apartados I y II del primer cuadro aparecen en el nº 10 del periódico con fecha 09 de marzo de 1856. Castro y Serrano hace una declaración de intenciones utilizando un "nosotros", se dirige a los lectores para dejar bien claro no

[35] Nos referimos a los libros de Modesto Lafuente, Mesonero Romanos y Antonio María Segovia a los que ya nos referimos al hablar de Alarcón.

solo lo que va a hacer, sino lo que no va a hacer porque ante todo quiere ser original. Antes de poner un pie en la ciudad, París es de sobra conocido:

> Desde que *Fray Gerundio* publicó sus viajes (…) desde que circulan en nuestro país con más profusión que *El Amigo de los niños* y el *Ripalda* las novelas de Sué, Balzac, Dumas y compañía, en las que casa por casa, piedra por piedra y arenilla por arenilla, todo está buscado y descrito, fuera tarea impertinente y por demás ociosa, el reproducir con torpeza y machaconería lo que otros con tanta exactitud como gracia han demostrado en sus obras.

Sabe también que los franceses, con ese nacionalismo tan propio que él califica de *nacionalería* ya se han encargado de hacer ver al mundo su ciudad con un sinnúmero de litografías, cuadros, grabados, y hasta se meten en la vida íntima con toda clase de dibujos y reproducciones de las calles y edificios más famosos de la capital francesa en ilustraciones de platos, envoltorios de jabones, etc. Asimismo, critica abiertamente a los que viajan y transmiten sus impresiones de un modo superficial, no quiere quedarse (ni quiere que el lector se quede) en lo grande y sorprendente, ni transmitir una idea falsa producto de un vistazo superficial. Aunque no hay una referencia expresa, vemos aquí de nuevo plasmadas las ideas del *Manual* de Antonio María Segovia, al igual que ya hiciera Ayguals en sus *Cartas a Enriqueta*. Castro y Serrano quiere llegar a lo más cotidiano y auténtico de ese París tan conocido, ofreciendo una perspectiva nueva y única, la que da por primera vez en la historia de la ciudad la celebración de una exposición universal:

> Y sobre todo, haced ese viaje y ese estudio en la época de la gran exhibición de la industria; época clásica de los franceses; ocasión y lugar de todos sus alardes; punto céntrico a donde han hecho confluir todos los recursos de su travesura; inmenso teatro donde han representado la gran comedia que por espacio de medio siglo ensayaban; hacedlo, pues, ahora y si ya no es posible, seguid con la vista las líneas de este escrito. París, nunca muy cuerdo, se ha vuelto completamente loco con la Exposición Universal de la Industria. Fuerza será seguir a París en su locura. (num. 10, p.75)

También en este preliminar, informa de cómo va a organizar su trabajo y del modo en que lo afronta:

> (…) se mencionan las consideraciones a que ha dado lugar la Exposición misma para el viajero, para el curioso y para el crítico. Nada de tecnológico ni académico en estas columnas, nada de filosofía ni de historia, nada de ciencia ni de arte: un poco de observación, algo de examen y mucho de decir sobre todas las cosas lo que se ha venido al pico de nuestra pluma. (nº 10, p.75)

Castro y Serrano no utiliza la primera persona para presentarnos un viaje factual, sino que crea la figura de un viajero al que el narrador, oculto tras un

"nosotros", sigue en su recorrido y sus peripecias que presenta como reales. La mezcla entre lo ficcional y lo factual, lejos de restar credibilidad al relato, contribuye a su cohesión y a dar visos de verdad a la realidad que presenta. El narrador utiliza múltiples formas para referirse al personaje del viajero, al que sigue y ve desde fuera, y al que denomina a veces *nuestro amigo el español*, *nuestro hombre*, *el extranjero* o simplemente *el viajero.* Autor, narrador y personaje, parecen confluir en una sola voz, de modo que en numerosas ocasiones los límites entre los tres se difuminan y llegan incluso a desaparecer: "Esto mismo debió sucederle a nuestro extranjero pues le vimos salir sudoso y sonriente de aquel lugar…" (nº 15, p. 118).

Tras el Preliminar, el primer cuadro se inicia con el relato de la salida de España, la impresión, el choque que supone cruzar la frontera y encontrar fuera todo lo que no hay dentro y el consiguiente sentimiento de "vergüenza, lástima e indignación". Por medio de un paralelismo que termina sonrojando al viajero, queda de manifiesto el gran abismo que nos separa de Europa:

> Desde que pisa el suelo francés y ve por todas partes la comodidad, la pulcritud, la abundancia; respeto a la propiedad, a la persona, a las leyes; orden, administración, justicia; poblaciones crecientes y prósperas a cada paso; grandes eriales metidos en cultivo; lagunas utilizadas, ríos acanalados, caminos vecinales, carreteras, ferrocarriles, líneas telegráficas que se cruzan en todas direcciones; actividad y trabajo por do quiera; mil chimeneas que tocan a las nubes vomitando el humo denso y civilizador del carbón de piedra; cuando después de haber atravesado en su país cien leguas de desierto, de pereza y de holganza; cien leguas de desgobierno e inacción; cien leguas de sueño y de letargo, toca luego desde el límite mismo de su patria otro país que vive, se engrandece y ensancha artificiosamente, merced a la creatividad de sus hijos y a la solicitud de sus gobiernos, lo primero que experimenta, repetimos, es rubor, porque presume la burla que se nos hará constantemente; lástima porque reflexiona los tesoros dormidos que se pierden y que nadie se adelanta a buscar; indignación, en fin, cuando recuerda que en España no piensa ningún hombre de talento más que en ser empleado o en ser ministro. (nº 10, p.76)

No se puede ser más claro. En Castro y Serrano, el asombro comienza mucho antes de llegar a la exposición, empieza nada más pisar suelo francés, o dicho de otro modo, nada más abandonar España: "Extasiado el viajero, admirado, asombrado de ver que es realizable todo lo cómodo y lo bello que soñaba respecto a las cosas de la vida…". Se inicia así la serie de comentarios y digresiones que van a salpicar estos cuadros, de modo que todo lo que ve le va a servir de excusa para comentar y en muchos casos criticar con cierta ironía, y con un regusto amargo, la penosa situación de España, tan alejada de la modernidad y los avances de Europa.

Hasta aquí coincide con su amigo Alarcón, pero a partir de este momento seguiría un camino bastante diferente. Si el comienzo del viaje al modo tradicional hacía prever que nos informaría del itinerario, las paradas y la información exhaustiva

de cada una de las ciudades por las que pasa, enseguida comprobamos que no es así. El recorrido queda resumido en unas pocas frases:

> "… (el viajero) atraviesa la Francia en algunas horas a impulsos del vapor, llevando en su cabeza, como recuerdos de una noche de fantasmagoría, vistas de poblaciones, ciudades y campiñas en cada una de las cuales se convendría a vivir, y que le indican lo grande y portentoso del país que se propone visitar.
>
> Así las cosas, un agudo silbido de la máquina advierte que se aproxima a la gran ciudad moderna, a la Atenas del siglo de las luces…" (nº 10, p.76)

La llegada del viajero adinerado a la capital francesa atrae a un cúmulo de sirvientes y aduladores que se deshacen en cortesías y agasajos que casi agobian al recién llegado. El interés comercial hace que los negocios atiendan al cliente con amabilidad y le sirvan con la atención y el decoro que merece, todo lo contrario de lo que sucede en España. Comprueba el viajero que no encuentra por las calles la pobreza y la desidia que dejó atrás, que todo el mundo trabaja, todo el mundo hace algo. Echa de menos a los "ganapanes", a la gente desocupada que invade las aceras españolas y el trasiego de muebles y enseres que en España se transportan a cada paso, señal inequívoca de la poca estabilidad en el empleo y en la vivienda, a diferencia de lo que sucede en Francia, donde es muy habitual que la gente muera en la misma casa en que nació y donde ha transcurrido toda su vida. Y por supuesto, echa de menos esas *tablillas y rótulos pintados* de las casas de empeño que tanto abundan en España y que enriquecen a los usureros. ¡Cómo pinta Castro y Serrano el costumbrismo madrileño mientras contempla el parisino!

Llegado a este punto, el lector se pregunta si está leyendo de verdad un cuadro de costumbres o una disertación sobre los errores y vicios españoles, pero enseguida le sale al paso el narrador que reflexiona sobre lo que acaba de decir y se da cuenta de que se está desviando de su propósito: "Pero, al paso que vamos, y si en discurrir de tal manera nos entretenemos, cosa será de convertir estas páginas en artículo de fondo periodístico, cuyo fin y usos postreros nos espanta: abandonemos consideraciones y volvamos a la ilación de nuestro cuento." (nº 10, p.77)

Los apartados III y IV del primer cuadro se publican en el nº 12 del 23 de marzo de 1856. El tono sigue siendo el del cuadro de costumbres y las imágenes y la acción que se presentan en estas dos partes son de una viveza y una naturalidad que atrapan al lector. La denuncia de los abusos en los precios no puede ser más clara y la exposición universal de la industria se convierte para Castro y Serrano en la "expoliación universal con la industria":

> En la época de la exposición universal de la industria, habíanse figurado que les tocaba la expoliación universal con la industria. Ello es que sin perder pie ni pisada seguían al extranjero por todas partes, exprimiéndole los bolsillos como es uso de siempre y con más el aditamento o plus de la exposición. Las casas, los comestibles, el servicio, y los ramos de lujo, de recreo, de espectáculo, todo debía experimentar gran subida de precio, porque se estaba en la época de la exposición; y a la exposición universal de París debían acudir todo los nacidos. (nº 12, p.91)

Los franceses, en su exceso de orgullo y petulancia, habían calculado que las cifras de visitantes serían grandiosas, pero al no ser así había que sacar el beneficio esperado entre el número inferior de los que acudieron. Para ilustrar esta afirmación, Castro y Serrano nos ofrece una deliciosa escena costumbrista en la que el inocente viajero alojado en el hotel se ve envuelto en una nube de cuidados y agasajos que no ha solicitado, pero que recibe sin saber la cifra astronómica que debe abonar por todo ello y que, para su sorpresa, le deja los bolsillos vacíos. Para ahorrar en los gastos del hotel, el viajero busca un alojamiento más barato en la habitación de una casa y termina casi con una maldición lanzada a las exposiciones universales:

> Dejamos pues a nuestro extranjero bañado, afeitado y rizado el pelo, con un frasco de quinina bajo el brazo y buscando habitación para vivir. Muy fácil le hubiese sido hallar cómoda, elegante y a bajo precio, a no estar en la época de la exposición; pero este endemoniado certamen de la industria que iba a traer a París cuatro, por los menos, quintas partes de la humanidad, hace que los alquileres valgan tanto como en épocas comunes valdría puesta en venta la habitación. (nº 12, p. 93)

El relato de Castro y Serrano atrapa al lector que se identifica con el pobre viajero que, a medida que pasan los días, se ve enredado en las triquiñuelas que todo el mundo urde para sacarle el dinero a costa de la exposición. Cada una de las anécdotas que cuenta sirve al autor para describir el París moral, el real, nunca descrito hasta entonces. Es el caso de las “grisetas”, a las que dedica una escena costumbrista, entre picaresca y absurda en el apartado V del primer cuadro, publicado el 30 de marzo de 1856. Alojado en la habitación que había conseguido alquilar, la dueña de la casa pretende “enredar” al viajero sugiriéndole que, para hacer su estancia más fácil y fructífera en París, debería tomar lecciones de francés. La profesora no es otra que su propia hija, una de las más de cien mil *grisettes* que hay en la capital francesa, muchachas que se dedican a acompañar a señores a cambio de dinero o regalos. Aún siendo numerosas, no forman parte de esas más de cuarenta mil mujeres censadas en la capital francesa como prostitutas. Las cifras dan idea de la catadura moral de la ciudad, aunque tras ofrecer la anécdota y los datos, el autor no hace comentarios al respecto y deja que el lector saque sus propias conclusiones. Castro y Serrano construye una imagen total, no solo con la sucesión

de anécdotas y escenas costumbristas, sino aportando datos objetivos en una narración ágil y atractiva.

Si el primer cuadro había reflejado el abuso en los precios y la prostitución más o menos encubierta en las calles de París, el segundo está dedicado a las tiendas y a los bailes. Comienza la primera parte de este segundo cuadro alabando el arte que tienen los franceses para vender, tanto en la colocación y adorno de los escaparates como en la labia, adulación y manejo de la palabra y los gestos con los que envuelven y atrapan al cliente. Le llama especialmente la atención esto último:

> Entre las muchas artes que los franceses poseen con preferencia a todos los demás hombres del universo, figura en primera línea el arte de vender. Como perfeccionamiento de este arte, han dividido su estudio en dos lecciones: la una pantomímica y muda; la otra cómica y hablada. En la primera comprende el modo de arreglar las tiendas la decoración, la forma de armarios y mostradores, colocación y casamiento de los objetos; en una palabra, la fantasmagoría, el espectáculo. La otra se refiere a la sonrisa, al guiño, a la cháchara, cortesías, cumplidos, socaliña, y a que nadie, en fin, salga de la tienda sin comprar. (nº 14, p. 110)

Así, describe los escaparates de todo tipo que llenan la ciudad y se detiene sobre todo en los de las tiendas de alimentos, carnicerías, pescaderías y restaurantes. Si hay algo que le guste a los franceses, además de vender como acaba de decir, eso es comer. Si se unen las dos pasiones, se obtiene como resultado lo que describe Castro y Serrano dejándose llevar por el entusiasmo que él mismo ha sentido frente a los establecimientos que describe con tanta pasión como minuciosidad. La descripción adquiere entonces todo el protagonismo. Las dotes descriptivas de Castro y Serrano sobrepasan con mucho las expectativas que nos habíamos hecho de un simple corresponsal que visita por primera vez París:

> Las terneras escrupulosamente disecadas y brillantes de limpias, abiertas en canal a la vista del público sobre un fondo de mármol blanco y transparentándose a la luz del gas; toda clase de aves comibles desde la calandria hasta el faisán repeladas y casi creemos que teñidas a uso de dama de comedia, pues tal es el blanco mate y sonrosado arreboleo que ostentan, atasajadas en el primoroso asador que espera la orden del gastrónomo para voltear; jamones holandeses y españoles, con papalinas de encaje de papel, langostas como pavos puestas de pies y unidas de bracero; enormes peces con sus aletas extendidas haciendo como que nadan en lagos de cristal, y todo esto colocado en recipientes de china o plata y adornado con guirnaldas de flores, y decorado de blanco y oro, sobre cuyos fondos reverberan torrentes de gas encendido desde media tarde; tal es el conjunto que ofrece a los ojos del viajero cualquiera de aquellos santuarios de Citeres y Baco, de cuyo culto son tan fanáticos observadores los franceses. (nº 14, p. 110)

La cita ha sido larga, pero creemos que es lo suficientemente significativa porque en ella se muestra cómo todo esto sorprende a nuestro autor y cómo logra

describirlo influido por el asombro ante lo que ofrecen los escaparates. La atracción es tan irresistible para alguien no acostumbrado a tales maravillas ofrecidas y tales excesos nunca vistos que termina sucumbiendo a la tentación exclamando "allá voy". El viajero "o se surte de lo que no necesita o paga a precio de oro y compra verde lo que en su patria no quiere sazonado y medio de balde. Tal es el poder de la coquetería francesa." Vemos que aún no está en la exposición y su asombro ya ha aparecido en más de una ocasión.

Si la descripción física de los escaparates sirve para hacerse una idea de cómo son las tiendas de París, Castro y Serrano utiliza una anécdota para reflejar cómo es la moral en el comercio parisino. Descripción y narración se alternan de modo de la una refleja lo físico y la otra lo moral. Si la anécdota de la dueña de la pensión fue excusa para hablar de la prostitución más o menos encubierta, también lo es lo que podría llamarse l*a trampa de la tienda de camisas* del segundo apartado del segundo cuadro. Aquí la narración se adueña del texto y utilizando una brevísima trama, Castro y Serrano transmite con una eficacia asombrosa el cuadro moral de los comerciantes de París. El viajero sigue paseando por París, viendo y transmitiendo sus impresiones, cuando llega a una tienda de camisas, y queda atrapado por las miradas tímidas que una joven costurera le dirige desde el interior. No es más que una trampa en la que el incauto viajero cae al entrar y verse rodeado por unos solícitos dependientes que lo rodean y adulan hasta conseguir que compre unas camisas que no necesitaba. Castro hoy Serrano construye así la imagen del español, un auténtico primo, que descubre muy tarde que las miradas inocentes de la muchacha eran solo un anzuelo y que él ha picado como un tonto. Al pasar por esa misma tienda días después vuelve a ver a la muchacha "y la mirada de algún primo caída sobre ella". El comentario final, convertido en moraleja, no puede ser más contundente: "¿Queréis saber la verdad horrible que encierra este cuento? Los tenderos más ricos de París venden la mirada de sus hijas y de sus esposas por la ganancia de dos camisas." (nº 15, p.117)

Siguiendo su deambular, el viajero llega hasta el edificio de la Bolsa. Allí muestra una escena deliciosa y muy plástica que refleja la paz y el sosiego del ambiente que de pronto se ve roto estrepitosamente, entre la una y las tres de la tarde, por los gritos, ademanes, voces, gestos y en definitiva, locura, de los que compran y venden los valores de la bolsa. El panorama que observa es tan exagerado que afirma:

> ¡Ah de nosotros el día en que subimos a la copa del árbol para contemplar la Bolsa de París, y vimos, con la sonrisa en los labios y el desdén compasivo en el corazón, aquella comedia humana basada en el enredo, la mentira y el engaño mutuos, patrocinados a pesar de todo, alentados y movido

> por el gobierno de las naciones como foco motriz de la prosperidad y grandeza de los pueblos! Renunciamos a consignar lo que se nos ocurrió, por temor de que su relato no le interese a nadie de los que va vayan reconociendo estas líneas. Ello es que salimos satisfechos de los no tan cómicos ni gritadores bolsistas de Madrid, quienes hacen su negocio en grande o pequeña escala, con la naturalidad y buenas costumbres que las demás cosas. (nº 15, p. 118)

El viajero, por primera vez desde que pisó suelo francés, reconoce que en la comparación con el país vecino, sale ganando España. El narrador, desde el lugar de quien sigue los pasos de sus personajes, lo hace tan explícito, que dice a continuación: "eso mismo debió suceder a nuestro extranjero al que vimos salir sudoroso y sonriente…". Lo seguimos nosotros también hasta la siguiente parada, la de los cafés, donde los franceses se entregan a otras de sus pasiones: hablar. El modo que tiene Castro y Serrano de referirse a esa pasión no tiene desperdicio: "Lo hemos dicho antes de ahora y volvemos a decirlo: los franceses tienen su máquina parlatoria subordinada a un resorte exterior, el cual una vez impulsado sea por quien quiera, produce discursos interminables sobre todas las cosas (…) Imposible es que exista un pueblo tan dado a la mentira y tan propenso a divulgarla y creerla como el francés." (nº 15, p. 118) Otro de los defectos que denuncia es la tacañería de los franceses, que aceptan amablemente la invitación que se les hace, pero nunca invitan. Y así, con una fina ironía y un orgullo poco disimulado, presume de la galantería española, otro rasgo con el que de nuevo España vence al país vecino:

> Nosotros, los salvajes españoles, los que no comprendemos la urbanidad, los que no concebimos la buena educación, los que no repetimos siete veces al mozo de un café que perdone porque nos va a servir lo que pagamos; nosotros, sin embargo, satisfacemos a un francés el precio de un helado, repartimos nuestros cigarros a los concurrentes y hacemos comer a nuestros compañeros de viaje todo cuanto llevamos prevenido; hasta servimos primero a las señoras, y las ofrecemos cuanto de útiles pudiéramos serlas, a pesar de la rudeza del país, a pesar de los vicios de la educación y a pesar de que África principia en los Pirineos. ¡Libre Dios a nuestra patria de aceptar tan relevantes pruebas de civilización! ¡Conserve nuestra España por siempre la rudeza incivil de la generosidad! (nº 15, p. 118)

De la descripción física y moral del París de la exposición, el cuadro de costumbres se va deslizando a la comparación y la alabanza de lo español. Nada que ver con los comentarios y reflexiones que el paso de la frontera hacían avergonzar al español que veía en el país vecino el no va más del orden y la organización.

También los cafés-concierto son otra de las paradas del viajero que observa cómo por el precio de la consumición se escucha una pieza musical interpretada por músicos o cantantes venidos a menos que se ganan la vida como pueden ante un público poco entendido, y aún menos exigente, que aplaude los gorgoritos y toques

desafinados con los que en ocasiones les regalan los oídos. Todo esto provoca, cuando menos, los comentarios más o menos divertidos del viajero que, por tomar el café en este espectáculo, ha tenido que pagar casi el doble de lo que le hubiera costado en una café normal, pero que "se resigna, paga y se va a un baile".

Y ese es el último lugar con el que da por concluido el cuadro segundo, los bailes de París que encuentra por todas partes y a los que se accede por un módico precio. Tras un rápido recorrido por los que encuentra a su paso, Castro y Serrano se detiene en el más famoso de todos los bailes de París, Mabille, al que dedica el último apartado del segundo cuadro. Si hasta este momento la narración y la descripción parecen haber ocupado un lugar en lo físico y en lo moral, respectivamente, es en este momento cuando se entrelacen para dar idea de un espectáculo inaudito e increíble. Si Alarcón hizo amago de entrar en el baile y lo dejó para mejor ocasión aludiendo sólo a lo barato de la entrada y lo caro de la salida, quizá sabía ya que su acompañante Castro y Serrano se iba a detener con minuciosidad en él.

El acceso al espectáculo es también la expresión de un asombro nuevo:

> El primer golpe de vista de Mabille, produce un efecto sorprendente.- Figuraos todo cuanto la imaginación más acalorada y voluptuosa ha podido inventar de mágico y de bello, con la ayuda de la oscuridad de la noche, la brisa de la primavera, el aspecto severo de los árboles, la clara luz del gas, el aroma purísimo de las flores, la armonía de las aves, el murmullo del agua, los acordes de una música fantástica, y el arte francés por añadidura reproduciendo, contrastando efectos y bellezas hasta donde las exigencias de una sociedad refinada y sibarítica pueden llegar; figuraos los jardines de *Semíramis*, los laberintos encantados de las *Mil y una noches*, solo más mundanales, con más animación, con mayor gracia; figuraos, por último, las fiestas de los pueblos gentilicios dirigidas por el mismo que fabrica el primoroso candelabro de vuestra chimenea, y tendréis una idea aproximada del golpe de vista que os espera en la primera galería del jardín de Mabille. (nº 17, p. 130)

Tras el momento inicial de asombro, el viajero, aún obnubilado por la exuberancia y la sensualidad de los jardines, y de todas las delicias que se le muestran, decide disfrutar de ellas, siguiendo el ejemplo de los que allí están para no desentonar. Los precios son desorbitados y, agobiado por tanto robo, el viajero hace una parada para hacer un guiño a los lectores con este comentario: "Estamos viendo al lector queriendo llevar en su memoria la cuenta del gasto hecho por su compatriota; mas le aconsejamos que desista de esa fatiga, toda vez que ajustada y en orden la hallará al final de este cuadro." Efectivamente, encontramos la cuenta desorbitada detallada, céntimo a céntimo al final del cuadro.

Mientras tanto, continúa enumerando los deleites de la fiesta que a cada paso va subiendo de tono y, casi convertida en bacanal y orgía, se ve interrumpida por una lluvia torrencial que obliga a los asistentes a refugiarse en el salón donde cenan un

buffet frío. La habilidad de Castro y Serrano en la descripción de la sensualidad y el vértigo del baile que envuelve y arrastra al extranjero puede apreciarse en este fragmento:

> Presa del vértigo común se cogió a la primera cintura que halló libre, pasó sus brazos sobre el cuerpo y un hombro de aquella mujer, y estrechando a su vez como los que estrechaban, y oprimiendo a su vez como los que oprimían, y derramando flores y ternezas, se arremolinaba, se cernía y avanzaba animoso y jadeante también alrededor del templete, que gritaba al unísono con los cien gritos instrumentales que salían de su centro. Era aquello un matarse, un rendirse, un morir continuado por mucho tiempo, como se matan, se rinden y mueren los danzantes *mabíllicos* de París. (nº 17, p. 131)

Y en este otro la estampida y el estruendo que sigue a la lluvia que acaba de interrumpir el baile:

> Las nubes se estrellaron entonces cual si quisieran aplacar el furor de los danzantes: una copiosa lluvia anunciada por truenos y relámpagos que se confundían entre las luces y ruido de la fiesta en concierto infernal, produjo un alarido tremendo de la multitud, la cual desbandada en opuestas direcciones, seguida de la orquesta de los dependientes y de todo el mundo, confluyó, como de previsto se hallaba a un enorme salón, cuyas puertas se abrieron de repente y cuyos surtidores dorados comenzaron a arrojar gas en todas direcciones. (nº 17, p. 131)

Al final de la noche, el viajero vuelve a casa no sin antes desembolsar otra buena cantidad de dinero que por cualquier cosa se le pide a cada paso que da. El día siguiente hace la cuenta de todo lo que ha gastado, o más bien de lo que le han obligado a gastar, y se encuentra desolado, engañado, y al borde de la ruina.

El cuadro tercero y último está dedicado por fin a la exposición. A pesar de que se resiste a que sus cuadros se conviertan en una guía de París, el autor se ve obligado a dar las indicaciones oportunas para ubicar el famosos paseo y así encontrar las referencias de lo que va a contar en lo que a moral se refiere: “Pero no basta decir que los Campos Elíseos de París son un sitio excelente: es necesario manifestar por qué; pues aun cuando nosotros no hemos tratado nunca de escribir una guía de forasteros, estamos sí sacando bocetos de la gran ciudad, física y moralmente considerados.” (nº 19, p. 149).

El lugar, centro de todo lo que interese de París, conduce directamente hacia la exposición universal, meta de su viaje. Después de enumerar los edificios, las calles y los monumentos que confluyen en este lugar emblemático de la capital francesa, hay una referencia directa a los lectores de Madrid para que se hagan una idea aún más exacta. Se construye así la descripción a base de comparaciones y paralelismos con una realidad conocida y cercana:

> ¿Queréis formaros una idea (lectores de Madrid) de lo que son los Campos Elíseos en pequeño? Colocaos en la fuente de Cibeles dando espaldas a la calle de Alcalá; tener el palacio de Buena-Vista por las Tullerías; los jardines y caminos de Recoletos y la Fuente Castellana, por los jardines del palacio francés; la puerta de Alcalá, por el Arco de la Estrella; el dos de mayo, por el obelisco; imaginad que por detrás del Retiro hay un brazo de mar, y que por sobre las copas de los árboles veis las velas de un bergantín de veinte cañones; que allá en lontananza descubrís flotando por el agua multitud de barquillas que se mueven a remo, góndolas de transporte, vaporcitos de hélice, buques mayores impulsados también por la acción del carbón(…)

Deja claro el parecido físico, pero se enorgullece de las diferencias en lo moral:

> Vosotros también tenéis, repetimos, algo de magnífico y deslumbrados en ese hermoso Prado, tan bello en las horas de concurrencia y paseo, como el más bello de Europa; pero lo que no tenéis hoy ni llegaréis a poseer nunca (Dios lo permita así) es la parte moral, la industria al pormenor, la farsa en grande, la socaliña eterna, la abyección permanente, el *dulcamarismo* sempiterno de ese millón de polichinelas, embaucadores, payasos, titiriteros, sonámbulos, adivinadores, musicantes, histriones, jugueteros, perdidos y rufianes que pululan, invaden, infestan y se enriquecen en los Campos Elíseos de París.
>
> Y si esto ha sucedido en todos los tiempos y en todas las épocas del año, ¿qué no tendrían inventado, discurrido y reservado para la época de la exhibición universal, para cuando la gente de todo el globo fuera a visitarles, para el día en que pudieran enseñar y enseñarse a la vez los tesoros de su habilidad y de su ingenio, para el verano de 1855 en fin?

Antes de llegar a la exposición universal, el viajero encuentra en los mismos Campos Elíseos otra exposición, “visitemos y estudiemos la exposición universal de la industria risible de París”. *Industria risible* la llama, aunque la descripción que sigue no tiene nada de graciosa ni de amable, antes al contrario, Castro y Serrano se maravilla de que pueda haber en tan corto espacio tanto engaño, tanto delito impune y tanto sinvergüenza suelto y que nadie haga nada por evitarlo. Utiliza términos como *palenque, teatro,* o *farsa farsantorum de Francia* y hace un recorrido exhaustivo enumerando los incontables juegos, las numerosas casetas y el sinfín de atracciones cuyo objetivo común no es otro que el de atrapar al incauto viajero y dejarlo literalmente sin un céntimo. Los Campos Elíseos se convierten así en la exposición universal, no de la industria, sino del engaño.

Castro y Serrano se recrea en estas atracciones y retrasa todavía más su llegada a la exposición. Su maestría en la descripción del ambiente se manifiesta con toda su gracia en el momento en que sigue al viajero que, antes de entrar, se encuentra un espectáculo al aire libre. El narrador nos presenta la escena entre cómica y absurda con un barítono medio payaso que canta con alusiones chistosas a la realidad más actual, una *prima donna* venida a menos que “gorgoritea, cromatiquea y gallipavea de lo lindo hasta que da por terminada su obra”. El uso de esos verbos

inventados es la clave de la escena, puesto que el lector casi llega a escuchar a la cantante. Si describir es hacer ver con palabras, en esta ocasión Castro y Serrano ha ido más allá y nos ha hecho "oír con palabras". Las actuaciones del barítono y de la *prima donna* se alternan y suceden incansablemente conformando un espectáculo tan "lamentable" que por voz del narrador, nuestro autor afirma: "Considere el español que nada hay de falsedad ni adorno en nuestro relato, y diga luego si concibe más depresión de la especie humana, mayor escarnio de la carrera artística, ni más notorio olvido de ciertas impertinencias sociales que nuestros pobres padres, montados a la antigua, nos dieron a conocer desde chiquitines con los nombres de dignidad y pundonor." (nº 20, p. 156). No termina ahí el lamentable espectáculo, porque el viajero sigue encontrando personajes cuya picaresca los hace dignos de las páginas de *Rinconete y Cortadillo:*

> Todos los hombres listos (y en Francia hay uno sobre cada piedra) que no han querido emplearse en cosas útiles por haraganería u otra cosa peor; todos los truhanes que consienten pasar un año encerrados, perfeccionándose en una pillería, para mostrarla al público y no trabajar más; todos los gandules de vida airada que se contentan con ganar el día claro lo suficiente para tupirse de cerveza los días turbios, todos asaltan las avenidas de los Campos Elíseos como teatro el más a propósito para ejercer sus menudas industrias con gran provecho de su bolsillos. Allí como energúmenos se disputan los unos a los otros la posesión del espectador si no a brazo partido como sucedería en España, a lo menos con exageraciones, arrumacos y chistes que consiente la sin par vigilante y previsora policía de París.

En el apartado IV del cuadro tercero se produce por fin la entrada en la exposición. Que no se confunda el lector, Castro y Serrano no va a mostrarnos lo que han llevado los países ni lo que han avanzado las ciencias o las industrias de los que allí se han presentado. Lo que quiere es seguir mostrando el espectáculo humano que se está desarrollando en París durante la celebración de la exposición universal.

Después de todo lo que ha dicho en los números anteriores, el lector ha tenido necesariamente que hacerse una idea del ambiente, los "peligros" y las "trampas" que acechan al extranjero que quiera visitar la exposición. No por ello va a dejar de visitarla, y Castro y Serrano nos lleva de la mano de su viajero para que vivamos con él la grata experiencia de mezclarse con el público parisino que entra en la exposición un domingo cualquiera: "Esos días se reconcentraba en los Campos Elíseos a la hora de la exposición en las primeras de la noche una tercera parte de la masa viviente de París, formando con su presencia el gran cuadro que pretendemos bosquejar". (nº 2, p. 165)

Esas alusiones pictóricas van a ser constantes, puesto que primero quiere pintar "el fondo", pero un fondo en continuo movimiento, como si de una imagen cinematográfica se tratara:

> Un fondo formado por casi cien mil visitantes (guarismo oficial) que desembocan por todas las avenidas en busca del palacio de la industria y más de otros cien mil (guarismo óptico) que acuden a contemplar a los primeros o a exponerse a su vez como productos no menos notables de otra industria; doscientas mil figuras en fin constituyen el personal de nuestro cuadro. Ya conocemos el fondo sobre que se destacan: veámoslas ahora palpitar y bullir en todas direcciones.

Así, una vez pintado el fondo del cuadro[36], Castro y Serrano comienza a describir el fresco de la exposición propiamente dicha, brillante, espectacular. Lo hace con una asombrosa minuciosidad, valiéndose de verbos de movimiento y términos relativos al sentido del oído que, dentro de la enumeración asindética, transmiten casi de inmediato la algarabía que reinaba durante el día en la exposición, contemplándola desde las alturas, desde la posición privilegiada que ofrece una panorámica general:

> Ábrense las espitas de las fuentes; rompen a la vez en acorde privado y en desacorde *tutti* las orquestas; voltéanse las cigüeñas de los organillos; agítanse las campanillas de los aguadores; prorrumpen en desaforados pregones los vendedores; vocean los titiriteros su espectáculo, gritan los traficantes su mercancía; encarecen los jugueteros su entretenimiento; anuncian con aullidos las empresas teatrales sus diversiones; suenan cuernos y trompetas los zagales de ómnibus; redoblan sus timbales los mundos nuevos; badajean sus penetrantes campanas los vapores; atruenan el viento los cocheros con sus voces de alarma; y en medio de esto, la multitud que no anda, sino corre, ya por la ansiedad con que se dirige al punto que le agrada, ya por alcanzar la localidad que apetece, ya por libertarse del atropello incesante que la afluencia de carruajes y caballos provoca por todos lados; la multitud que en continuo charlar por los muchos incidentes que a hacerlo así le obligan; incontinuo correr por la violencia de las oleadas unas veces, por el temor de un atropello otras, porque todos se apresuran y corren las más: aquella masa flotante y bulliciosa, decimos, se arremolina, se desbanda o circula en la extensión inmensa de la pradera, con el desenfado del más alegre regocijo, con la locuacidad del esparcimiento meditado, con el tumulto propio de su excesivo número e imponente grandeza.

Si nos dejamos llevar por la imagen tan sugerente, creemos ver y sobre todo oír realmente a toda esa masa de gente, cómo la policía ordena a los grupos que van formando filas interminables a las que alude con términos del campo animal ("culebrinas pegadas a la puerta del palacio y ondulando a mereced de las alternativas del concurso, como largas sanguijuelas agarradas al cuerpo de un monstruo"), a otros que sólo miran a los demás, a los más listos que tratan de colarse, a otros que se

[36] Una imagen muy similar presentará José Yxart cuando escriba su *El año pasado* en la exposición de Barcelona de 1888.

simplemente se esparcen y esperan mejor hora para entrar sin esperar la fila. Otros sólo van a divertirse con los espectáculos anexos a la exposición, y por últimos los hay que sólo se sientan en las sillas y bancos a contemplar el gran espectáculo de la gente que va y viene y de los innumerables carruajes que a cada momento recorren el camino central. Todo lo transmite el autor por medio de una enumeración caótica y asindética que hace presente a una multitud latiente y viva que casi llega a oírse. Pero no hace el recorrido país por país, ni se detiene en la tediosa enumeración de productos expuestos, ni hace reflexiones sobre el papel de España, ni nada parecido a lo que ya habían hecho otros cronistas.

Tras la exposición de día, le toca el turno a la exposición de noche. Ya no vale la perspectiva desde la altura, puesto que los espesos árboles impedirían la vista del espectáculo. Castro y Serrano describe cómo va llegando la noche y cómo se encienden poco a poco las luces y los edificios. Si el sentido del oído era el que dominaba la descripción de la exposición de día, en la de la noche es el de la vista, que se detiene en los puntos luminosos y farolillos repartidos por todos los rincones. También el del oído, puesto que es el momento en que la buena música invade la exposición: “La música, menos ruidosa que durante el día por haber cesado las murgas y los organillos de títeres, columpios y perros sabios; la música, verdadera armonía entonces y no plaga infernal, esparcía sus notas por el viento derramando ese perfume acústico de que tan propenso es a impregnarse el aire de la noche.” (nº 21, p. 166)

El cúmulo de sensaciones transmite una imagen fantástica y maravillosa que subyuga al narrador de tal manera, que se siente incapaz de describirla con palabras:

> Era, en fin, para visto y palpado, no para descrito y mucho menos con imperfecta y desaliñada pluma, aquel todo desacorde y armónico, incoherente y uniforme, confuso y claro, extenso y recogido; aquel festín, en cuya composición entraban tantos elementos diferentes, aunque encaminados de consuno a una misma idea; aquella reunión de alegría y regocijos particulares que se reconcentraban en un solo regocijo y una sola alegría; aquel gran espectáculo no inventado por nadie ni dirigido por empresa alguna, ni consignado en una gran programa, ni sujeto a ningún principio conocido; en una palabra, aquella espléndida serenata que cada nueva noche se daba París a sí mismo.

Esa es la conclusión, la imagen que nos queda, “la maravillosa imagen que se regala París a sí mismo”. Castro y Serrano, después de las duras descripciones morales que ha ido haciendo de la ciudad desde el primero de los cuadros, se rinde, en este último, ante la belleza y la armonía, olvida todo lo anterior y presenta, como colofón, la imagen increíblemente hermosa de la noche parisina.

3.3. Londres 1862. Se inicia la alternancia

Tras la celebración de las dos primeras exposiciones universales, el entusiasmo inicial y la competencia entre París y Londres parecieron enfriarse. Si de la celebración de la primera a la segunda tan solo pasaron cuatro años, en esta ocasión hubo que esperar siete para que Londres fuera de nuevo sede de una gran muestra, la segunda y última en suelo inglés.

La exposición universal de Londres de 1862, centrada en la Industria y el Arte, se celebró del 1 de mayo al 1 de noviembre de ese año. No empezó con buen pie, puesto que el fallecimiento del príncipe Alberto (que había sido el gran promotor de la primera exposición de 1851) poco antes de la apertura de la exposición, afectó a la exhibición de forma negativa. Tampoco asistió la reina Victoria, que se encontraba de luto oficial por el fallecimiento de su esposo. Tal como afirma Castro y Serrano en las cartas que escribió sobre esta exposición y que analizaremos más adelante, el dolor y el luto por la muerte del príncipe Alberto hicieron pensar a los países participantes en una posible anulación de la muestra, o, en todo caso, en un más que probable retraso

de la apertura de la misma. Pero no fue así. La reina, a pesar del luto oficial, quiso respetar su voluntad mantenimiento la fecha de apertura. Los países participantes tuvieron que acelerar los trabajos de última hora que se habían relajado considerablemente, no solo por la muerte del príncipe Alberto, sino también por la delicada situación política internacional a consecuencia de la guerra de los Estados Unidos y la consecuente crisis industrial por la que estaba atravesando la misma Gran Bretaña.

El optimismo y la alegría reinaron por todas partes y la ciudad de Londres se sentía orgullosa de poder celebrar por segunda vez una exposición universal. Si el Hyde Park albergó la primera, en esta ocasión se eligieron los jardines de Kensington la ubicación elegida por la comisión organizadora. Los países participantes elevaron a ochenta mil los productos expuestos, y países como Japón llamaron poderosamente la atención del público por el simple hecho de mostrar sus costumbres extremadamente exóticas a los ojos del visitante europeo. Fue tan extraordinario el éxito de este país oriental en la muestra, que se inició en Europa la moda conocida como *Japonismo* que invadiría desde entonces todos los ámbitos artísticos hasta bien entrado el siglo XX. En cuanto a los avances tecnológicos, se mostraron por primera vez los planos para la construcción de un túnel bajo el Canal de la Mancha y la sorprendente máquina de vapor de James Watt.

A pesar de los casi treinta mil participantes y de los más de seis millones de visitantes, la muestra arrojó unos resultados económicos que quedaron por debajo de los de la celebrada en 1851, pero pasó a la historia de las exposiciones como el cierre de la primera etapa de las grandes muestras que tuvieron como eje Londres y París. Mientras tanto, al abrigo del éxito de las tres exposiciones universales celebradas hasta el momento, empezaron a proliferar otras muestras menores que pretendían estar a su altura y dar prestigio a las ciudades convocantes, a pesar de no contar con los medios económicos ni el apoyo internacional de los que sí gozaban las exposiciones universales oficiales. Así, entre la de Londres 1862 y París 1867 se celebraron otras en Estambul, Dublín y Oporto que pero que no pasaron de la categoría de internacionales. Se empezó a gestar entonces la idea de que debía crearse un organismo oficial que regulase la celebración de las exposiciones universales, y decidiese desde la fecha y lugar de celebración hasta la temática en la que cada una debía centrarse.

Si en la primera de 1851 la muestra de obras literarias que encontramos fue escasa, la segunda de Paris nos había dejado con la sensación de que a los

intelectuales y escritores españoles no les llamaba la atención este tipo de acontecimientos, o al menos no tanto como para que hubiera un buen número de obras significativas. La nueva exposición londinense, en cambio, sí ofrece material para nuestra investigación y como veremos, de las más fructíferas. Además de los cronistas y escritores de los que hablaremos más adelante, hubo numerosos comisionados que viajaron y visitaron la exposición. Uno de ellos fue el polifacético Francisco de Luján (1799-1867) militar, ministro de estado, senador, legislador, científico y escritor, que escribió un informe oficial que gozó de gran difusión en la época, pero totalmente ajeno a lo literario, titulado *Memoria presentada como presidente de la comisión de estudios de la Exposición Internacional de Londres de 1862*, publicada en Madrid un año más tarde, en 1863, en la Imprenta Nacional. También presentaría su memoria oficial el catedrático, químico y agrónomo Ramón Torres Muñoz Luna (1822-1890), bajo el título *Memoria relativa a la Exposición Universal de Londres,* publicada en Madrid por la Imprenta Nacional también en 1863. El resto de memorias oficiales, todas ellas escritas desde la perspectiva y la especialidad de los comisionados, fueron en su mayoría informes muy técnicos. Desde el punto de vista de un ingeniero de minas, Casiano de Prado, comisionado a la exposición, escribiría un artículo repleto de datos exhaustivos "Exposición de Londres", inserto en *La Revista Minera* el 15 de noviembre de 1862. También muy técnico, y desde la perspectiva de un ingeniero de ferrocarriles, Cipriano Segundo Montesino presentaría en 1863 su *Memoria de la exposición internacional de Londres de 1862,* publicada en Madrid por la Imprenta Nacional.

Por último son las obras del pedagogo Mariano Carderera y la del ya conocido José de Castro y Serrano las que nos interesan verdaderamente en este trabajo. La del primero por ofrecer la visión original desde la perspectiva de un pedagogo, y la de Castro y Serrano por ser su primera gran obra sobre una exposición universal, que llegaría a ser referencia obligada para un gran número de autores que visitaron y escribieron sobre exposiciones universales hasta final de siglo como veremos a lo largo de nuestro trabajo.

3.3.1. MARIANO DE CARDERERA

La pedagogía en la exposición Universal de Londres de 1862

A caballo entre la memoria de un técnico y una obra con intención literaria, encontramos la redactada por el pedagogo oscense Mariano de Carderera (Huesca,

1816 – Madrid, 1893). Católico ferviente, aunque de mentalidad abierta, curiosidad universal y talante liberal, llegó a convertirse en uno de los pedagogos españoles más influyentes durante la segunda mitad del siglo XIX[1] junto a Giner de los Ríos. Sus teorías, de fondo más tradicional que las de la Institución Libre de Enseñanza, no fueron impedimento para que mantuviera unas excelentes relaciones con destacados krausistas[2]. Tras sus inicios como humilde maestro rural en Huesca, fue trasladado a Barcelona y posteriormente a Madrid en el Ministerio de Fomento, donde llegó a ocupar el cargo de Secretario de Consejo de la Instrucción Pública. Es interesante resaltar estos datos porque son fundamentales para interpretar sus reflexiones sobre la representación de la educación española en la exposición y contrastarlo con lo que diga, desde fuera del ministerio de Fomento, alguien como Castro y Serrano. Como periodista y pedagogo, Carderera había dirigido publicaciones como la *Revista de Instrucción Primaria* (1849-54), el periódico para niños *La Aurora* (181-53) y *Anales de Primera Enseñanza* (1858). Cuando viaja a la exposición londinense, Carderera cuenta con casi cincuenta años y tiene a sus espaldas una intensa labor como maestro, pedagogo y escritor.

Ausente en las dos primeras exposiciones universales, la Pedagogía irrumpe con fuerza en esta tercera haciendo patente una idea que ya empezaba a extenderse por toda Europa, la de que la mejora de la sociedad no se consigue sólo con avances técnicos, sino que la educación es uno de los motores fundamentales, si no el imprescindible, de la sociedad moderna. Carderera, atento siempre a todo lo nuevo que pueda surgir en Europa en lo que a Pedagogía se refiere, decide entonces asistir a la exposición londinense a título personal, sin ser enviado por ningún periódico ni comisionado por el gobierno. Eso le da libertad absoluta para opinar, criticar y aportar posibles soluciones. En lo que muestran otros países más avanzados encuentra materializadas muchas de las ideas que él ya estaba defendiendo en su labor educativa en España.

Sus impresiones sobre la exposición quedaron recogidas en *La pedagogía en la exposición Universal de Londres de 1862,* publicada en Madrid en 1863 por la Imprenta de Victoriano Hernando. Con casi trescientas páginas, es una obra difícil de clasificar ya que bajo la apariencia de un informe o memoria, se presenta como un trabajo que recoge las impresiones personales del autor ante lo que ve y la

[1] Para más información sobre Mariano Carderera, ver: http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13483.

[2] María Jesús Vicén Ferrando: *Mariano Carderera y Potó. Orígenes y desarrollo de su pensamiento pedagógico*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1999, p. 379.

enumeración de los materiales educativos que se mostraban. La obra se inicia con un prólogo en el que el autor hace una declaración de intenciones, se estructura en quince capítulos y finaliza con una exhaustiva relación de objetos presentados a la exposición por cada país. La obra no se concibe como libro de viajes, no hay datos ni indicaciones del itinerario de ida ni de vuelta ni sobre la ciudad como sede de la gran muestra. Tampoco hay un narrador que en primera persona transmita sus impresiones, sino que lo descubrimos oculto tras un "nosotros" y una serie de marcas impersonales que en ningún momento restan credibilidad ni cercanía al relato del recorrido por la exposición que sí se atiene al itinerario de un viaje, país por país, aunque sólo en lo relativo a la pedagogía. A excepción de una vista panorámica y de unos comentarios generales, nada que no sea esa disciplina merece la atención de Carderera. La enumeración de objetos o de avances en ese campo va acompañada siempre de digresiones más o menos extensas llenas de reflexiones y comentarios personales que rezuman en muchas ocasiones un intenso lirismo nacido de la sincera vocación de Carderera como maestro y pedagogo. Asimismo, un apéndice final recoge grabados de quince dibujos de mobiliario escolar, especialmente, bancos y pupitres.

En nuestro trabajo de investigación, nos interesa especialmente el prólogo y los dos primeros capítulos, en los que Carderera imprime un sello personal y una evidente intención literaria. Frente al sorprendente y avasallador avance técnico, Carderera inicia su obra con una apasionada defensa de la educación, sobre todo de la dirigida a las clases populares: "La educación popular, que nada tiene de común con la de las antiguas escuelas, es el indispensable complemento de las nuevas libertades, a que ha de servir de escudo y correctivo (…). No hay, pues, en los tiempos modernos cuestión más grave, ni que requiera más detenido y profundo examen." (p. VIII)

Nos presenta, pues, la exposición desde una perspectiva nunca tratada hasta entonces, y que tampoco vamos a encontrar después, la de la pedagogía y la educación. Desde el principio deja clara su postura y sus objetivos:

> No tenemos pretensiones ni compromiso de escribir una Memoria. Importante y utilísimo sería una trabajo de esta índole con planos, diseños, dibujos, descripciones detalladas de cosas que no conocemos y de que podríamos sacar gran provecho, pero la obra es superior a nuestros recursos. Fuimos a Londres por nuestra cuenta, por nuestro gusto, por nuestro deseo de verlo y saberlo todo en lo concerniente a la educación popular, pensando siempre en España (…) Hemos escrito este libro que, si no satisface los deseos del público, ni los nuestros, tiene por lo menos el escaso mérito de ser el primero que sepamos que trata de la exposición pedagógica. (p. xii)

No se equivocaba Carderera. Efectivamente, es el primer libro, y el único, dedicado a la pedagogía en la exposición universal. Veremos más adelante que Castro y Serrano también le dedica un capítulo en su *España en Londres,* y hace

profundas reflexiones que coinciden punto por punto con las del pedagogo oscense. Carderera dedica parte de su prólogo a informar de los antecedentes, resumir el origen, sentido, evolución y significado de las exposiciones universales y a hacer balance de las dos primeras:

> Cuando desvanecidas ya las preocupaciones que consideraban como degradante el trabajo que produce la riqueza, se han multiplicado las empresas industriales y los inventos y combinaciones, y cuando a la vez se ha estrechado el trato entre los pueblos anulándose las distancias, no satisfaciendo los productos de una localidad ni de una nación, vinieron las exposiciones universales con sus grandiosos palacios abiertos para todos los pueblos del globo. (…)
>
> En estas circunstancias y después de dos exposiciones, una en Londres y otra en París, se anunció la de 1862. (…) Bajo las atrevidas bóvedas de un edificio inmenso se han reunido todas las naciones de la tierra (…) El espectáculo no podía ser ni más grandioso ni más sorprendente. (p. 5)

A partir de este momento, Carderera inicia el viaje real por el recinto y sigue el mismo recorrido que ya hicieran Yllas y Ayguals en la primera de Londres o Alarcón en la segunda celebrada en París. Sus pasos y la organización de su relato parecen calcados a los de sus predecesores, aunque no tenemos referencias ni constancia alguna de que conociera sus obras, y mucho menos de que las tuviera como modelo. Se diferencia, eso sí, en que se centra únicamente y en todo lo relativo a la pedagogía de cada país y, por supuesto, de España.

El primer paso de ese recorridos es, como no podía ser de otro modo, reflejar el asombro ante el palacio: “El palacio levantado a costa de enormes sumas en los jardines de Kensington es de proporciones colosales” (p.5). Después, la vista panorámica general y deslumbrante de todo el recinto: “El cuadro que se ofrece a la vista desde cualquiera de las plataformas, es de lo más grandioso y deslumbrador que jamás he visto”. (p.7) Y no falta tampoco eso que ya nos va resultando conocido, esa sensación de éxtasis, de imposibilidad de abarcarlo todo, de vértigo y de mareo ante el puro asombro:

> Al salir de aquella especie de éxtasis de que no puede uno preservarse a la primera impresión de tan singular maravilla, tampoco se ve con claridad y distinción. Para esto es preciso recorrer las naves y las galerías y los anejos y todos los departamentos y visitarlos repetidas veces. Después de pasar de novedad en novedad, de asombro en asombro, cuando ya se moderan las impresiones, cuando ya está el ánimo un tanto tranquilo para reflexionar sobre el conjunto y entrar en el examen de las particularidades y concentrar la atención en cada objeto con el auxilio de los catálogos, y traer a la memoria las necesidades de la vida humana, entonces, solo entonces, es posible darse cuenta de lo que se presenta a la vista.
>
> Calmada la admiración y el asombro, el examen frío y reflexivo conduce naturalmente a clasificar aquella inmensa variedad de objetos. (pp. 8-9)

Vemos que, a diferencia de Alarcón, Carderera no sucumbe al vértigo ni al asombro, sino que es consciente de esa atracción, la supera y se prepara para analizar con detalle todo cuanto ve. Además de la mirada del pedagogo, presenta una perspectiva nueva. El lujo, el brillo, la magnificencia, todo lo que subyuga la vista del ser humano y que tan poderosamente había llamado la atención de sus predecesores, lo asombra pero no lo subyuga ni le hace caer rendido a sus pies, antes bien le hace reflexionar y buscar qué es lo que hay detrás de toda esa apariencia deslumbrante. Carderera, viajero inteligente y pedagogo acostumbrado al análisis, saber buscar, encontrar y valorar la esencia de las cosas:

> Basta recorrer los diversos departamentos del palacio de Kensington y la distribución de los objetos para convencerse. Lo más notable por lo rico, raro o caprichoso ocupa el primer término y atrae por consiguiente las miradas de todos. Lo útil, lo de aplicación común y económica, en las naciones que lo han expuesto, está poco menos que escondido en lo más retirado de cada departamento, como si se avergonzase. (p.13)

Estas reflexiones sobre lo que ve y sobre cómo el público recorre la exposición y valora lo que hay, no dejan lugar a dudas de cuál es, para Carderera, el fin que deberían cumplir las exposiciones universales:

> Los prodigiosos adelantos de la industria no consisten solo en fabricar objetos para satisfacer los placeres del lujo y la vanidad, sino en producir mucho y bueno y barato para comodidad y bienestar de todos, y las exposiciones industriales deben hacer principalmente ostentación de los progresos en este sentido. (…) Las exposiciones universales no aprovechan solo al rico, al sabio y al artista, sino que son para todos, porque sirven de enseñanza y de estímulo para los progresos de industrias diversas destinadas a satisfacer las necesidades de todas las clases sin excepción alguna. (pp. 15-16)

En los capítulos centrales pasa revista a lo que cada país presenta sobre Pedagogía, explicando primero cómo es y cómo se organiza la enseñanza en cada uno de ellos, para después enumerar y describir los objetos o proyectos que presentan. A pesar que de que el recorrido se hace ya desde el punto de vista técnico de un pedagogo, no puede desprenderse de esos rasgos de subjetividad y cercanía que hacen su relación más cercana y accesible, aun para los no iniciados en la ciencia de la pedagogía. Al llegar al capítulo IX titulado “España”, la sorpresa es mayúscula ante la afirmación rotunda de que nuestro país “no ha mandado representación alguna a la exposición pedagógica”. Si en los cronistas de las dos primeras había un sentimiento de vergüenza ante lo poco y malo que nuestro país había llevado, en Carderera la indignación es evidente: “Por más que España no haya concurrido a la exposición pedagógica, al hablar de las demás naciones de Europa no hemos de

guardar silencio acerca de sus progresos en la enseñanza (…) Nuestra educación popular no tienen por qué ocultarse a los ojos de otras naciones. Sigue de cerca, en lo esencial, a las más adelantadas, y marcha al nivel, o aventaja a la de las demás."(p. 125) Las reflexiones que siguen no ahorran críticas a los responsables tanto de la administración pública como de las escuelas privadas. Esta denuncia es aún más sorprendente si pensamos que Carderera ocupaba un cargo importante en el Ministerio. Además de a la falta de medios económicos, achaca la ausencia de representación de la educación española al "error de que las exposiciones están reservadas a los objetos suntuosos y de gran novedad". (p.127) Culpa, pues, al gobierno y a la Comisión, pero salva, por supuesto, al maestro de vocación que está cada día en sus clases y con sus alumnos realizando una labor callada pero imprescindible. Utiliza para ello el mismo argumento que ya había presentado en el prólogo, el de que el brillo, el lujo y lo sorprendente es lo que acapara la atención en las exposiciones universales mientras que lo que es provechoso, por humilde, no llega a mostrarse. Si hay algo que destaca en la obra de Carderera es esa defensa de la honradez del trabajo laborioso, poco conocido y aún menos valorado del quehacer humilde del maestro o del pequeño artesano, que en su excesiva modestia no se creen merecedores de participar en un certamen de tal envergadura. Las palabras de Carderera llegan a ser conmovedoras:

> Los hombres que se ocupan en la educación de la niñez a quienes nunca alcanzan los premios desconfían naturalmente del mérito de sus trabajos. (…) El maestro es modesto por naturaleza, y si en la reducida esfera de su escuela puede engreírse, no se considera con fuerzas para presentarse en regiones más elevadas. Así que, aun cuando no hubiera participado de la preocupación común, la idea de su propia insuficiencia le hubiera retraído de concurrir al certamen mientras no se le invitase directamente. (p. 128)

Pero como ya vimos antes, Carderera es inflexible en la crítica –constructiva siempre-, y para saber cómo se ha llegado a la situación actual de la enseñanza en España, se remonta hasta la época de la Ilustración. Por él sabemos cómo, antes de introducir las normas y novedades que venían de países europeos, fue necesario derribar (literalmente) el centro en el que hasta entonces se formaba a los maestros: "Desplomado como un vetusto y carcomido edificio el Colegio Académico de Maestros de Madrid, centro del más incalificable monopolio y asiento de la rutina, por no decir de la ignorancia, se encargó a nuestros representantes en el extranjero que remitiesen las leyes y reglamentos de primera enseñanza y las obras más acreditadas de educación de todos los países, con objeto d estudiarlos y de adoptar un plan general de educación fundado en principios sólidos y racionales y mejorar los procedimientos y métodos de enseñanza." (p. 131)

Tras enumerar lo que presenta cada país, se centra en aspectos concretos como los locales y enseres de escuela, medios de educación y enseñanza, libros, juegos y juguetes, jardines de niños y por último la música. Especial mención por su intenso lirismo merece el capítulo XIII dedicado a juegos y juguetes. Su recorrido es un repaso calmado y agradable por los objetos que describe con un tono lleno de dulzura y de cariño: "Entre los juguetes hay verdaderas obras de arte y otros que demuestran grande ingenio; pero no son estos los más importantes, sino los que por su precio están al alcance de la generalidad y no infunden en el niño ideas de vanidad y de ostentación." (p.177) Cuando llega el momento de hablar de lo que entonces se denominaba "Jardines de niños", muestra su asombro ante lo que entonces debió ser tan revolucionario y sorprendente para la pedagogía como muchos de los inventos técnicos lo eran para la industria. Carderera se detiene en explicar y presentar con entusiasmo la inmensa novedad que supusieron en aquel momento las teorías de Froebel[3]: "Todo el sistema se funda en que los sentidos son las puertas de la inteligencia y que es preciso pasar de lo visible a lo invisible, de lo concreto a lo abstracto, principios tan generalmente reconocidos como mal aplicados en la enseñanza de la niñez." (p.186)

La música, como materia que forma parte de los planes de estudio en los países más avanzados, también merece su atención y las innovaciones que presentan los países escandinavos le deja literalmente boquiabierto. La reflexión sobre el atraso de España en este sentido contiene expresiones llenas de desencanto al ver cómo el gobierno español está muy lejos de incluir este tipo de novedades en los programas oficiales de estudios, y aboga por que la música entre algún día en los programas oficiales de educación. "Al ver todo esto no se explica la oposición a esta enseñanza entre nosotros. Y es menos de comprender cuando la administración no necesita tomar la iniciativa, que ha partido ya de los pueblos y de los maestros. En escuelas normales de Zaragoza y Cádiz está comprendida la música en su programa de estudios." (p.199)

La obra se cierra, como dijimos antes, con un apéndice en el que se recogen, copiados del catálogo oficial, los materiales educativos expuestos por cada país, así como una serie de grabados con dibujos de material escolar. A diferencia de otros

[3] Friedrich Fröbel, (1782/1852), fue un pedagogo alemán que revolución los cimientos de la educación en Alemania, impulsando la educación preescolar y creando los jardines de infancia. Cuando se celebra la exposición londinense, Alemania llevaba más de treinta años poniendo en práctica su método para la educación de los niños desde la más tierna edad.

autores, Carderera no finaliza su obra con un capítulo de conclusiones ni hace un balance o reflexión general sobre lo que ha supuesto la exposición.

3.3.2. José de Castro y Serrano

España en Londres

Creemos que la obra más significativa de esta segunda exposición londinense es sin duda la que José de Castro y Serrano publicó en 1863 en Madrid con el titulo *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862.* En ella recopila las diecinueve cartas que había ido enviando a *La Gaceta* de Madrid, y que fueron publicadas desde el día 16 de junio al 22 de diciembre de ese mismo año. Esta es una de las obras más conocidas de todas las exposiciones universales ya que, como iremos viendo a lo largo de este trabajo, se convirtió en libro de referencia para muchos cronistas que acudieron a las que se celebraron hasta final del siglo y aun hoy es de consulta obligada para quien saber algo de exposiciones universales en general y de esta en particular.

Como ya vimos, Castro y Serrano había asistido junto con Alarcón a la exposición de París de 1855. En aquella ocasión los cuadros que componían su “París físico y moral” fueron publicados en prensa casi un año después. Estas cartas, en cambio, se publicaron periódicamente mientras se celebraba el certamen y posteriormente fueron recogidas en volumen. El proceso de redacción obedece, pues, a una inmediatez que no tenían los cuadros. Las cartas solo iban numeradas, pero al ser recogidas en libro, cada una se convierte en un capítulo que además lleva un título que da idea del contenido. Aparte de esto, hay ligerísimas variaciones muy poco significativas que no afectan al conjunto de la obra. Si en el título del libro aparece la denominación de “correspondencias”, vemos que en el prólogo, el autor habla de “impresiones” y de “sencillas cartas” (p. 27). No habla de crónicas, ni de artículos, aunque él a sí mismo se denomine “cronista”, tal como figura en el nombramiento de la reina que incluye en las primeras páginas del libro.

Queda atrás aquel viaje juvenil a París que supuso su primera aventura en el extranjero y siete años después, mucho más maduro, con treinta y cinco años, con una bien ganada fama de periodista ameno y escritor desenvuelto, y por supuesto, con su nombramiento de cronista oficial bajo el brazo, Castro y Serrano acude a Londres para dejar constancia de lo que suceda en la exposición. En esta ocasión, Castro y Serrano parece dejar de lado aquel tono dicharachero y desenfadado que

caracterizó sus cuadros juveniles y asume la responsabilidad de su papel de cronista oficial, aunque como veremos más adelante, el costumbrismo sigue presente en muchas de sus páginas. Su afán de conocimiento, su espíritu abierto y su inquietud por todo lo nuevo, junto a su estilo ameno y cercano no exento de elegancia, dejan su impronta en estas cartas que envía con regularidad a *La Gaceta de Madrid.* No es un viaje que realice por propia iniciativa, pero tampoco se ve obligado a hacer algo que le desagrada, antes al contrario. Por los datos que ofrece en las primeras cartas, sabemos que llegó a Londres pocos días antes de la inauguración de la exposición y que permaneció en ella al menos hasta la entrega de premios, aunque no tenemos datos de si asistió a la clausura, ni de su viaje de regreso. En total serían algo más de "seis meses mortales", tal como afirma en nota adjunta a la última carta publicada en prensa el 22 de diciembre de 1862.

Desde el primer momento, Castro y Serrano deja clara su postura y su objetivo, que no será otro que transmitir "impresiones". Además del nombramiento de la reina, también reproduce una carta en la que solicita al Ministro de la Gobernación su aprobación para la publicación del libro. Aquí muestra Castro y Serrano toda su agilidad en la redacción, su soltura a la hora de dirigirse a tan alto cargo y su ingenio para que, la solicitud oficial se convierta en un prólogo que contiene su declaración de intenciones y una defensa de la postura libre e independiente del autor: "Yo, en mi condición de cronista, no he hecho más que transmitir impresiones de ciertos conjuntos que consideré útiles evidenciar, procurando que la llaneza de la forma envolviese con cierta dulzura las escabrosidades del fondo." (p. XI, XII) Parece como si ante el alto cargo quisiera suavizar o incluso hacerse perdonar las duras críticas que vierte sobre el papel jugado por España en el certamen. Recordemos que este prólogo fue escrito una vez que había finalizado la publicación de las cartas en prensa, y puesto que el ministro no puso objeción alguna cuando se publicaron en su día, Castro y Serrano da por sentado que no lo hará al reunirlas y publicarlas en volumen.

Volverá a insistir sobre este aspecto cuando en la primera carta se dirija al lector y el autor (viajero y narrador) se oculte tras un "nosotros" que ya no abandona hasta el final:

> He aquí la principal materia de estas sencillas cartas que comienzan hoy- (…) España no nos ha mandado a Londres para que compongamos una fábula: tampoco nos ha mandado para que consignemos la verdad. La verdad absoluta, en materias tan vastas como las que corresponden a una exposición universal de la industria y del arte, sólo pueden percibirla y expresarla los sabios. Sabios tiene España en Londres que cumplirán a maravilla este encargo. En cuanto a nosotros, pobre observador volandero, con nociones superficiales de muchas cosas, y sin profundidad ni verdadera ciencia en ninguna, representaremos a lo más el papel de ese vulgo ilustrado que mira los

> objetos con algo de sentido común, aún cuando ignore los fundamentos en que apoya las doctrinas que de ellos deduce.
>
> Alguna ventaja, sin embargo, sacará el lector de esta ignorancia nuestra. Desnudo nuestro relato de pretensiones científicas e irresponsable en punto a declaración oficial, nos hallamos en el caso de poder decir lo que se nos antoje, lo que consideremos justo y conveniente, sin que por ello se prejuzgue cuestión alguna ni se comprometan intereses muy respetables. (pp.27-28)

En estas palabras parecen fundirse aquel joven dicharachero que describió el París físico y moral de la exposición de 1855 y este hombre, ya centrado y maduro, que asiste como cronista oficial, pero que no por ello quiere alejarse del lector ni perder la libertad de expresarse como quiera. También aclara cuál será el tono, y tratándose de Castro y Serrano, no podía faltar la defensa de la amenidad, eje central de sus escritos:

> Otra ventaja ofrecemos al lector: la amenidad compatible con nuestro escaso ingenio. Como estas cartas no son una Memoria, bien podemos escribirlas sin corbata blanca y al alcance del regocijo público. Nuestro objeto es hablar de todo bajo el punto de vista de un español que ha ido a Londres y cuenta lo que ve a los españoles que se quedaron. (p.28)

El relato que contienen las cartas no se plantea como libro de viajes al uso con los pormenores de la salida, itinerario recorrido y llegada hasta el lugar de la gran muestra. De esas diecinueve cartas, la primera es la dedicada a la apertura de la exposición y sus antecedentes. En la segunda ofrece la descripción del edificio principal, dos están dedicadas a lo que muestra España, tres a las Bellas Artes y pintura, otras tres a la novedad que supuso el Congreso de la Beneficencia y los temas sociales, dos a la música, otras dos a la muestra de material bélico, y dos a lo que denomina “armas de la paz”, entre ellas la educación y la agricultura; tres más están dedicadas a hacer un retrato social de las gentes que visitan la exposición y a la entrega de premios; y la última a modo de conclusión, ofrece un balance de la muestra y su influencia en el progreso de la sociedad.

La primera carta está fechada el 16 de junio, apenas quince días después de la apertura de la exposición. Castro y Serrano, ya en su papel de cronista, ofrece una pequeña historia de todo lo que ha sucedido antes de la inauguración con detalles exhaustivos de cómo ha afectado a la exposición la muerte del príncipe Alberto, así como la reacción de los países participantes que contaban con un más que seguro aplazamiento de la inauguración. Esto supone un cambio sustancial respecto de las obras que le han precedido. En todas ellas el cronista llegaba a la exposición cuando ya estaba hecha y se mostraba al viajero en todo su esplendor, de forma que lo primero que el lector recibía era la impresión del asombro. Castro y Serrano nos

muestra la exposición más real y cercana, fruto de un trabajo laborioso. Así, refleja por primera vez el afán de última hora y la actividad incesante y casi febril de los días previos a la apertura de una exposición, sirviéndose de una narración ágil que consigue a base de la enumeración asindética de verbos en gerundio que deriva en una enumeración caótica, llena de sensaciones vivísimas, que transmiten una imagen en movimiento en la que casi puede oírse y sentirse el afán de los trabajos de última hora:

> Aasí, la Reina Victoria, que en esto de poder ordenar imposibles no tiene por qué ceder al Emperador su vecino, ordenó que las obras se concluyesen para la época fijada, y las obras se concluyeron; no sin dar el extraño e inconcebible espectáculo de estarse colocando hierros y cristales en la techumbre, horadando el pavimento por mil partes diversas, introduciendo cañerías, alzando tiendas, rompiendo cajas, armando máquinas poderosas, colocando débiles objetos, haciendo escaleras y pórticos, pintando adornos e inscripciones; y todo al compás de orquesta y coros que ensayaban himnos, de incesante martilleo en suelos, techos y paredes, de agudos silbidos escapados al vapor, de la gritería inexplicable que millares de trabajadores producen por su mutua inteligencia; y entre centenares de carros que llegan de todas partes, y existiendo alrededor edificios que se levantan, calles que se rompen, manzanas enteras cuya configuración topográfica se varía para que armonice con el gran palacio; y por último, nueva Babel de madera y hierro, no elevada sobre sí propia, sino recostada en el inmenso espacio de un parque de Londres, dejando escapar entre aquella atmósfera de ruido las discordes palabras de cien idiomas diferentes; ¡milagros! ¡Verdaderos milagros reservados a estas grandes naciones, en cuyo seno pululan tantos artistas, tantos talleres, tanta actividad y riqueza tanta reunidas! (pp.21-22)

Para completar esa imagen, Castro y Serrano se hace eco del descontento de la clase trabajadora que, tras responder eficazmente al esfuerzo que se le pedía en los trabajos de última hora, ve cómo la Comisión le niega el acceso al recinto durante todo un mes con la excusa de terminar los trabajos que aún no han concluido. Ante una situación tan grave, la prensa, que según palabras de Castro y Serrano es en Inglaterra un poder “que concede, un poder que engaña o un poder que intimida”, contribuyó a la solución del conflicto dirigiéndose abiertamente al pueblo y explicando las razones que habían llevado a tomar esa decisión. Nuestro autor se asombra al ver que, convencido el pueblo con estas razones, esperó pacientemente hasta el 1 de junio antes de entrar “en tropel” a la exposición. Castro y Serrano refleja así, aunque de un modo distinto a como lo hizo en París, la influencia de la gran muestra en la vida cotidiana de la gente. Si en aquella ocasión se había limitado a ofrecer una serie de cuadros costumbristas, en esta la visión de conjunto es mucho más amplia y completa. Cuando acceda al recinto (y lo hará a la vez que el público) tratará de dar respuesta a todas las preguntas que se plantea: “Nosotros entramos también y la recorrimos toda: ¿Cuál fue la impresión que nos produjo? ¿Qué es, verdaderamente hablando, la Exposición universal de Londres de 1862? ¿Qué papel representa en ella nuestra

España? He aquí la principal materia de estas sencillas cartas que hoy comienzan”· (p. 27)

Es en la segunda carta cuando Castro y Serrano inicia el recorrido real por la exposición y, aunque coincida en algunos puntos, aquí también se diferencia de sus predecesores. Comienza por lo más llamativo, el edificio principal, el Palacio de Kensington cuyo aspecto, comparado con la maravilla y la novedad mundial que había supuesto en 1851 el *Crystal Palace*, había hecho correr ríos de tinta en la prensa inglesa. Las críticas habían sido tan negativas, que nuestro autor hace un ejercicio de objetividad afirmando que un edificio es tanto más bueno y hermoso cuanto más y mejor contribuya a conseguir el fin para el que está destinado, “el palacio construido en 1862, no sólo no es malo por fuera, sino que es irreprochable en su interior.”(p.31) Esto le da pie para reflexionar en una larga digresión sobre el arte, su utilidad y su evolución a lo largo de la historia. La diferencia es que Castro y Serrano muestra el asombro que siente el visitante contemplando el edificio desde su interior. La intensidad y la autenticidad con que describe el momento hacen que el lector se sienta subyugado: “Una sensación de asombro y alegría embarga su ánimo, como si convertido a los albores de la niñez, se asomase por vez primera a los cristales de una linterna mágica”.(p.37) Se recrea y describe ese asombro y sus variantes analizándolo con detalle, con comparaciones y reflexiones cargadas de lirismo y de un lenguaje poético como en pocas ocasiones volveremos a encontrar a lo largo de nuestro trabajo:

> Asombro alegre, sí, porque no es el asombro que causa, por ejemplo, la vista del sepulcro de Napoleón, el cual es un asombro reflexivo; ni el asombro que produce la llanura de Epson, durante las carreras de caballos del Derby con sus quinientas mil cabezas que giran gritando al compás de las inflexiones de la cabalgata, el cual es un asombro desvanecedor; ni el asombro de un incendio, que es un asombro horrible; ni el asombro del mar, que es un asombro infinito, no; es el asombro de la múltiple belleza; la suma de las cien sensaciones de placer que produciría en cien instantes diversos la vista de cien jardines diferentes; es el asombro de la ilusión pintada, de la alegría vestida de limpio. (p. 38)

Tras el asombro, y antes de iniciar el recorrido, cumple con ese segundo paso casi obligado, y ofrece la vista panorámica general del recinto desde un punto elevado, describiendo en apenas una página todo lo que allí había, con una maestría asombrosa, por medio de un llamamiento a todos los sentidos para conseguir la imagen total de un espectador que se siente diminuto ante tanta grandeza:

> Porque la techumbre de cristal que tiene el privilegio de dar a la luz un tinte de primavera; y la alfombra de veinte mil figuras humanas, pues una alfombra y nada más parece el concurso desde la altura; y los arcos de filigrana de hierro, de donde penden banderolas, trofeos, armas y escudos de mil

> colores que matiza el oro; y el rugido juguetón de los chorros de agua que arrojan las fuentes monumentales; y las severas melodías de los órganos, mezcladas con los acordes de un sencillo piano, con el tañido de campanas sonoras, con el lamento del *armonium*, o la voz cantante de la trompeta, ecos todos repartidos en un espacio suficientemente extenso para no producir desacorde conjunto, sino grupos distintos de armónicas confusiones; y el aroma formado por un millón de objeto que no huelen, objetos, a quien rodean macetas de verdura, y a quien baña la atmósfera olorosa del extenso parque donde reside la mayor exposición de flores que se haya visto jamás; esta aglomeración de tonos artísticos para la vista, cadenciosos para el oído, agradables para la respiración, embriagadores para el ánimo, envuelve en apiñado panorama todas las tiendas, todos los obeliscos, todas las estatuas, todas las obras, en fin, que bajo las banderas de los pueblos civilizados parece como que se empinan por ocultar y sobreponerse a las otras en las gran lucha inmóvil de los productos de la inteligencia humana, que de golpe y como por encanto se presenta a la vista del espectador atónito y confundido.- ¡Admirable momento en que lo más pequeño de todo es el que mira, y lo único grande el nombre de Dios inscrito en caracteres de oro sobre la cinta de la cúpula! (p. 40)

También, como sus predecesores, confiesa que ante tanta maravilla es imposible ver nada el primer día: “Nosotros no vimos nada; no se ve nada cuando todas las naciones del mundo se ponen delante de nuestros ojos” (p. 40) Así pues, ha de armarse de paciencia para poder empezar a contar y tras la vista panorámica, comienza el itinerario del recorrido real por la exposición. Aquí también encontraremos diferencias porque, en lugar de recorrer país por país y describir o enumerar lo que cada uno muestra, todo lo hace teniendo a España como eje, comparando y haciendo continuas reflexiones sobre semejanzas y diferencias con todo lo español.

Castro y Serrano, consciente del interés de sus lectores y del suyo propio, inicia su recorrido en la representación de la industria española que ocupa las dos siguientes cartas (III y IV). Si antes decíamos que el asombro es una de las constantes, la decepción también lo es, porque el entusiasmo con el que los cronistas corren a ver lo que su país presenta en la exposición, se convierte casi siempre en decepción cuando choca con lo que encuentran. Así pues, prepara a sus lectores antes de lanzar la primera crítica: “No sabemos cómo entenderán el patriotismo las personas en cuyas manos caiga esta correspondencia (…) algo ha de sufrir la susceptibilidad nacional con las consideraciones que vamos a exponer”. (p. 44) Su concepto de patriotismo difiere del de aquellos que consideran que se debe alabar ciegamente todo lo español escondiendo defectos y ahorrando críticas. Por tanto, expresa con claridad meridiana su decepción y su tristeza, y tras hacer el repaso de los errores cometidos en las dos exposiciones anteriores, concluye:

> Es una pena que los españoles nos cuidemos poco de la forma en asuntos que dependen esencialmente de la forma misma; y mucho más si se considera que incurrimos en ese defecto en 1851, que reincidimos en 1855, y que no hemos aprendido nada para 1862. Pobre local y modestísimo aparato

> distinguían a la nación española entre el fausto y la elegancia de ingleses y franceses que nos rodeaban. (p. 45)

Por primera vez un cronista pasa revista y hace balance de la participación española en las exposiciones celebradas hasta ese momento. Ya sabemos que Castro y Serrano visitó la de París de 1855, pero ¿cómo habla con una seguridad tan pasmosa de la de 1851? ¿Quizás la visitó? ¿Qué obras leyó o consultó para disponer de tanta información? Si no asistió personalmente, debió de haber leído algunos de los libros o memorias que se publicaron, pero no da referencia alguna. Recordemos que tanto Yllas y Vidal como Ayguals de Izco criticaron abiertamente el papel de España, que Alarcón se sintió literalmente avergonzado y que Carderera, limitándose a la pedagogía, admitió que España no había llevado nada. Castro y Serrano se queja no solo de la penosa imagen que dan los magníficos productos españoles por el desastroso modo de exponerlos, sino por el reducidísimo espacio en el que debían ser colocados. Analiza las causas para encontrar una solución digna, y ofrece una comparación que, cuando menos, resulta conmovedora:

> No culpamos a nadie especialmente en la fraternal censura que hacemos de este primer aspecto de nuestra exposición. Sus causas son antiguas y profundas; pertenecen a todos y cada uno de los que entramos de improviso a formar parte de una civilización y un adelanto que terribles accidentes nos habían obstruido hace mucho tiempo: somos, en la comparación con las otras naciones, esos muchachos de grande imaginación y travesura que pasan por una adolescencia borrascosa, sin estudiar, sin aplicarse y sin pensar en sí mismos, hasta que un día se levantan dispuestos a obedecer la voz de sus deberes, y ganan los cursos con notas de sobresaliente; saben mucho sin duda, pero se conoce que lo han aprendido deprisa. Todos los españoles, desde el último bracero hasta el que dirige y ordena las exposiciones, carecemos de la habilidad, de la maña, digámoslo así, que presta en el ejercicio de las cosas la costumbre y hábito de hacerlas. Atentos al fondo, que es una novedad, descuidamos y tenemos por superflua la forma; sin considerar que la forma es un nuevo fondo desconocido con el cual se completa el fondo que ya conocemos, y sin el cual pierde mucha, si no toda su importancia, el asunto en que se emplea. (p. 48)

Critica también la cerrazón de los industriales españoles por no prestar atención a las novedades, por no hacerse una idea exacta de lo que son las exposiciones, a las que en su ignorancia confunden con un simple bazar. Finaliza su crítica con una reflexión (que sorprendentemente coincide con la que hace Carderera), sobre el rumbo, para él equivocado, que están tomando las exposiciones al promover todo lo lujoso y lo exquisito en detrimento de lo útil y lo confortable, y aboga por que la comodidad y la facilidad hagan más cómoda la vida del mayor número posible de personas: “La exposiciones públicas, pues, no pueden, no deben, proscribir 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." (pp. 52-53) A este defecto general también se ha sumado España, que en lugar de enviar objetos de uso común, útiles, muy bien elaborados por nuestros artesanos, y tan baratos que podrían haber entrado en competencia con los de los demás países, se esforzó en enviar lo raro, lo que imita lo que los otros hacen y con los que no puede entrar en competencia: "Se notaba en la exposición española una tendencia a lo raro y lo difícil, cuando la mayor gloria de un pueblo trabajador es producir mucho con facilidad y carácter propio "(p.54)

Como vemos, Castro y Serrano ve y critica, pero también, en el tono regeneracionista que ya encontrábamos en los anteriores cronistas, aporta posibles soluciones. Propone que de inmediato se aprenda de los errores cometidos y se tomen medidas para que esto no vuelva a suceder, preparando con tiempo suficiente la siguiente exposición de París en 1865. "España se presentará entonces con todo lo que tiene, y tendrá veinte veces más de lo que hoy presenta; que en estos certámenes de la industria y del arte, España lo sabe bien, es donde se conquista el rango de potencia de primer orden." (p. 66)

Consciente de que está abusando de reflexiones políticas y económicas, termina el recorrido por la representación industrial con la intención de pasar a la representación artística de España y con la esperanza de encontrar algo positivo. Así, las siguientes cartas (V, VI y VII) están destinadas a las Bellas Artes y la pintura, que observa y comparte con el lector con la mirada del viajero: "Ténganse, pues, los juicios que vamos a emitir por la expresión primera del viajero que mira escribiendo y escribe mirando, sobre cosas para cuyo examen se requiere un mirar seguro y un escribir no débil, interpolados conciencia y meditación." (p. 75)

De inmediato, y antes enumerar y describir someramente las más significativas, inicia una larga reflexión sobre la, para él, decadencia del arte actual, aunque no es capaz de explicar exactamente por qué. Recurre entonces a la intuición y al placer del sentimiento artístico en unas líneas cargadas de un intenso lirismo: "Hay en los ojos que no miran una previsión asombrosa que casi nunca engaña; y así como el ciego conoce por el ruido la extensión del salto que debe dar para pasar el arroyo, así el alma conoce por las primeras impresiones de la vista, la extensión del placer a que va a conducirla el detenido estudio de los objetos que la sorprenden." (p. 77) Critica lo que entonces llamaban *género*, con el que los artistas pretendían mostrar lo más fielmente posible la realidad cotidiana, de modo que todo el mundo pudiera acercarse a la obra de arte, comprenderla e incluso apreciarla sin necesidad de ser entendido en la materia y llega a la conclusión de que esta vulgarización ha terminado definitivamente con una forma sublime de hacer arte, la del mundo antiguo:

> Las bellas artes, lo repetimos, estaban en decadencia en la exposición de Londres; pero en decadencia pasajera. No es que se hayan acabado los artistas: ahora hay más que nunca; no es que se hayan acabado los medios: ahora hay más que nunca; no es que se haya acabado tampoco la afición: ahora renace como nunca. Lo que se ha acabado es una manera universalmente aceptada por sublime, sin que la sustituya inmediatamente otra manera cuya sublimidad quede reconocida y aceptada: lo que se ha acabado es el mundo antiguo, sin que aparezca todavía la fórmula genuina del mundo moderno. Ella vendrá, la exposición lo decía a voces. (p. 83)

¡Qué premonitorias resultan estas palabras si pensamos en el rumbo que tomó el arte poco después! ¿Cómo no encontrar en ellas el germen de esa "deshumanización del arte" de la que hablará Ortega y Gasset a principios del siglo XX?

A diferencia de los comentarios que había vertido en la muestra de la industria, Castro y Serrano se muestra tremendamente orgulloso de la representación artística española hasta el punto de afirmar que "España era la nación mejor representada en las galerías de las bellas artes de Londres", aunque a continuación la matiza:

> No quiere decir esto que consideremos sus cuadros los mejores; no quiere decir tampoco que las demás naciones estuvieran mal representadas: lo que quiere decir es que su pensamiento era el más puro, su tendencia la más saludable, su giro el más provechoso, su presente el más artístico, su porvenir el más evidente y consolador. España mostraba estar menos inficionada que las otras naciones del mercantilismo del arte; anunciaba que sus jóvenes pintores estudian los gloriosos modelos de su historia artística, desdeñando hasta donde es posible el realismo grosero de la materia (…) (p. 85)

Orgulloso del papel de España en las Bellas Artes, Castro y Serrano se queja sin embargo de que no se llevó todo lo bueno que se hubiera podido llevar y que el espacio reservado para exponerlo era a todas luces insuficiente. En la Comisión española nadie se molestó en reclamar o en pedir algo más de espacio, quizás por esa especie de complejo de inferioridad con el que el país se presentaba en el famoso certamen internacional. Así pues, muchas de las obras artísticas españolas debieron exponerse repartidas entre el espacio que le sobraba a otros países: "Si pocas y mal colocadas gustaban tanto, ¿qué hubiera sucedido reuniendo muchas y exponiéndolas espléndidamente? No se necesita gran perspicacia para presumirlo." (p.89)

La enumeración de obras del resto de países, está hecha a vuelapluma y se basa en una comparación constante con la española. Del arte inglés expuesto en Londres dice que no es tan bueno como el país organizador pretende hacer creer, alaba abiertamente a los belgas y los franceses, pero compadece a los italianos, cuya representación fue aún más pobre que la española.

Cuando le toca el turno a la escultura, critica abiertamente el orden de la colocación de las obras que, en vez de estar reunidas en un solo lugar, estaban dispersas por todo el recinto a modo de adorno y decoración. De este modo no solo se perdía la visión de conjunto, sino que costaba localizar las obras y los artistas y, sobre todo, valorar la obra de arte en sí. El desenfado y la ironía le sirven para reflejar ese (des)orden: "Jamás la escultura se ha visto representada con más discorde compañía. Una Venus o un Apolo decoraban el obelisco de velas de Austria o el trofeo de lápiz de Rusia o el arco de lana de Nueva-Brunswick; la apoteosis de la aplicación descansaba sobre ovillos de seda; el ángel del sueño tenía espadas y puñales por pedestal; Cleopatra figura en medio de almendras y judía". (p. 111)

A pesar de todo, considera que es precisamente Italia la que va a la cabeza del resto de países. El número de esculturas italianas, sólo superado por el del país anfitrión, sumaba casi tantas como el resto de los países juntos. Reflexiona de nuevo en una larga digresión sobre el concepto de escultura y afirma que es una de las artes que menos ha evolucionado desde los griegos, con los que, sin duda alguna alcanzó una perfección que no ha sido posible imitar ni, por supuesto, superar. Una excepción es *La lectora,* del escultor Pietro Magni, en cuya descripción se detiene, maravillado:

> El artista lo ha superado todo con el talento múltiple del genio superior, y su estatua es armónica en el conjunto, clara para la comprensión pública, honesta cuanto permite la desnudez, sencilla e interesante en su significación moral, y además modelada con un gusto exquisito que recuerda las bellas creaciones del arte. (…) No quiere esto decir que la estatua de Pietro Magni fuera la mejor de la Exposición de Londres: lo que pretendemos, al fijar sobre ella especialmente la vista, es colocarla a la cabeza del arte reformador; sacarla de entre la turba de las románticas para evidenciar el progreso de la escultura, que si no nuevo camino, como algunos pretenden, es sí un sazonado fruto entre verdes y amargas yerbas. (pp. 118-119)

Los comentarios del resto de obras de otros países no son solo los de un aficionado, sino los de un entendido en la materia, alguien acostumbrado a disfrutar y a valorar el arte en todas sus dimensiones. Se detiene para hacernos partícipes de un descubrimiento deslumbrante: el pintor sueco Tidemand y para justificar el entusiasmo con el que habla de este nuevo descubrimiento, inicia una vez más una extensa digresión en la que hace un recorrido (muy claro y preciso) por la historia del arte y sobre el papel del artista en la sociedad y el tiempo que le toca vivir. Las digresiones frenan el relato y el recorrido, que llega incluso a desaparecer. El lector tiene entonces la sensación de que el autor se ha evadido, de que la contemplación de las obras expuestas parece ser solo una excusa para que el autor llene páginas y páginas, perdido en sus propios pensamientos y reflexiones.

El resto de países representados no tiene nada digno de comentar, no al menos a criterio de Castro y Serrano, que para terminar el recorrido de la muestra de Bellas Artes comparte con el lector la sensación de saturación que le produce tanto hablar del tema: “Basta de Bellas Artes por ahora, que tiempo es de ocuparse en otros asuntos de los muchos a que Londres se presta, y sobre todo que para hablar de lo que no se entiende, hemos hablado más de lo que la osadía y la ignorancia permiten en esta parte de nuestro discurso”. (p. 134)

Las tres siguientes cartas (VIII, IX y X) suponen también una novedad. Están dedicadas a lo que se denominó “Congreso de la Beneficencia” celebrado dentro de la exposición universal. Es en este momento cuando Castro y Serrano aprovecha para hacer de nuevo una reflexión, que bien podría haber estado al principio de su libro, justificando el porqué de lo que él califica de certámenes de la inteligencia, las exposiciones universales:

> Sólo con motivo de esos grandes certámenes de la inteligencia, en que no ya viajeros aislados, sino caravanas enteras de hombres distinguidos, de sabios, de escritores, de artistas, confluyen a uno de los focos de la ilustración pública, acompañados de los comprobantes morales y físicos que determinan el grado de aptitud, de aplicación, de ciencia, de costumbres en que se halla el pueblo de donde proceden; solo en estos certámenes se aprende y se enseña a rectificar lo errado, a negar lo que se afirmaba, y a medir con exacto criterio la verdad de las cosas, anublada o pervertida antes por la distancia y la incomunicación. (p. 137)

Defiende así otra novedad que se presenta en Londres: la celebración simultánea de congresos de diferente índole que tratan de difundir lo más nuevo, lo más innovador, en lo que a mejoras sociales se refiere:

> Por eso los que manejan estos concurso universales, en razón a su mayor adelanto o mayor riqueza, convocan para cuando ellos se verifican asambleas o congresos destinos a controvertir asuntos de interés universal, donde se oyen todas las opiniones, se examinan todos los sistemas, se exhiben resultados de la práctica, y lo que es más útil aún, se adoptan fórmulas aplicables a todos los países (p. 137)

Así pues, todo esto no era más que una introducción y una justificación para explicar por qué se celebra precisamente ahora, en la exposición de Londres, el primer Congreso de la Beneficencia. La idea había empezado a gestarse desde que en 1855 el presidente de la sociedad caritativa de París propuso la reunión de todos los países bienhechores bajo el título de “Reunión internacional de la caridad”. En ese tiempo ha habido reuniones, se han llegado a acuerdos y cada país participante ha enviado a sus comisionados. Castro y Serrano se enorgullece de haber sido nombrado comisionado para ese congreso junto a otros representantes españoles como Don Ramón de la

Sagra[4], y Francisco de Luján, que también presentó su Memoria como presidente de la comisión de estudios, como ya hemos dicho antes al presentar las obras de esta exposición. Por toda la información que ofrece Castro y Serrano de los contenidos y acuerdos de aquel congreso podemos deducir que desde ese momento se sentaron las bases de lo que después se conocería como estado del bienestar.

Como cronista, pero también como comisionado participante en el congreso, se detiene a relatar con minuciosidad el día de comienzo de los trabajos del congreso, que fue en realidad un día de fiesta religiosa con toda la parafernalia con que los ingleses acostumbran a celebrar estos acontecimientos. Dedica una carta completa a explicar con todo lujo de detalles el comienzo de los trabajos, y a pasar a revista a todos los temas que se trataron. El más importante sin duda alguna fue el de la educación pública. Algo que hoy vemos como algo consustancial a la sociedad, se trataba entonces como un tema espinoso que ponía en tela de juicio la facultad del estado para hacer pública y universal la educación o para separar de sus padres a los hijos maltratados o para compensar el dinero que dejan de ganar los hijos de familias numerosas mientras van a la escuela. Hay tantas trabas y dificultades que se ponen por todas partes, incluida la de la forma de pagar todo el coste que la educación pública supondría, que el mismo Castro y Serrano confiesa en algunas líneas que el proyecto, aún siendo atractivo, le parece de todo punto irrealizable. Y a modo de deseo utópico lanza esta serie de ideas:

> Declárense en buen hora obligatoria la educación para todo el que pueda adquirirla; ensánchese ilimitadamente el número de las escuelas públicas; establézcanse en los cuarteles, en las cárceles, en las fábricas, en las minas y en toda clase de establecimientos que dependan del Estado; arbítrense ingeniosos premios, como por ejemplo, el de la rebaja del servicio militar a cuantos sepan leer y escribir con corrección (poderosa palanca que en nuestro país producirían en diez años una suma de ilustración mayor que cuantas leyes obligatorias pudieran inventarse); introdúzcanse en fin, y esto es lo principal, en las costumbres públicas la idea de que la educación debe ser obligatoria, y los esfuerzos de la colectividad serán más fructuosos que los del individuo ley. (p.161)

A través del Congreso de la Beneficencia, Castro y Serrano llega al tema de la pedagogía y hace un alegato en favor de la educación y en contra de la pereza y de la ignorancia: “Nosotros creemos, pues, que la enseñanza debe ser obligatoria, pero que no puede ser violenta: las obligaciones, como la de ser religioso, no se han alcanzado nunca violentamente, y épocas de verdadera religiosidad han visto las naciones.”

[4] Ramón de la Sagra había sido el primer comisionado español en presentar una memoria oficial sobre una exposición universal, la de Londres 1851.

(p.163) Las soluciones a problemas tan graves como el abandono de niños y adolescentes se ven claras, pero Castro y Serrano denuncia que no hay verdadero interés en llegar a un acuerdo común y dejar todo en manos del gobierno es toda una utopía:

> Pero querer abandonar las cosas del espíritu a los administradores de la materia pública, y exigir que todo se haga pronto, barato y bien, es en algún modo equivalente a dejar abierta la puerta de la casa en la confianza de que el sereno de la calle no va a dormirse, y que aún desierto, podrá él solo contener el ataque de una numerosa banda de salteadores. p.169)

El tono de estas dos cartas dedicadas al Congreso de la Beneficencia ha cambiado de tal modo respecto al que utilizó en las anteriores, que Castro y Serrano lo reconoce y en la última de las tres recupera su tono chispeante y dicharachero. Así, cuando empieza a contar anécdotas del almuerzo que ofreció a los participantes la llamada "Sociedad de la Templanza", aprovecha para hacer un juego de palabras al decir que fue "un almuerzo templado". El acto contaba con toda la ceremonia, protocolo y puntualidad propios de los ingleses, pero para nuestro cronista fue no sólo frugal, sino a todas luces escasísimo. Aprovecha entonces la ocasión para pintar un cuadro que bien puede calificarse de costumbrista sobre el carácter peculiar de los ingleses, sus extrañas manías, su afán por hacer colecciones que a nuestro autor le parecen absurdas. Aún así, vistos desde fuera, el pueblo inglés tiene fama de serio y respetable:

> Sumadas estas manías, estas excentricidades, estas verdaderas locuras, se forma una masa tal de pensamientos, de trabajo, de investigación, de vida, que no solo sería imposible describir, sino que es también imposible de imitar a no colocarse en idénticas o parecidas circunstancias. Así se explica perfectamente por qué los ingleses son por lo común tipos caricaturables y hasta risibles, cuando se estudian en especialidades aisladas; mientras que todos juntos constituyen, a la vista del observador menos benévolo, el pueblo más respetable y serio de la tierra. (p.171)

Al discurso del presidente, elogiando la templanza y discreción del pueblo inglés frente a otros, suceden otros, oportunamente traducidos por uno de los socios que hace las veces de traductor. Aprovechando la confusión de los aplausos Castro y Serrano confiesa que los españoles aprovecharon para salir a fumar, puesto que en Londres está prohibido fumar en todas partes, incluso en las tabernas. Para finalizar, no puede resistirse a confesar el hambre que pasó: "Nosotros nos levantamos de allí, como es justo levantarse de una mesa frugal y cristiana; esto es, con hambre, pero satisfechos." (p.196)

A la música como tema central (uno de los predilectos de Castro y Serrano y de una buena parte de los cronistas de las exposiciones universales) están dedicadas las cartas XI y XII. Aproximándose mucho, tanto en el tono como en el tratamiento del tema, a lo que su amigo Alarcón había hecho en sus crónicas desde París en 1855, Castro y Serrano, hace alarde de sus conocimientos musicales y dibuja en pocas líneas el panorama musical londinense:

> Inglaterra (…) no tiene títulos con que aspirar a un lauro que todo el empeño de los hombre son basta a establecer cuando se carece de base en qué fundarlo; y a pesar de ello, Inglaterra es quizás el país donde mejor puede hablarse de música; porque a más de su extraordinaria y universal afición al arte, reúne los elementos necesarios para que dentro de Londres se ejecuten en una misma semana el *Don Juan* de Mozart, por Mario; el *Guillermo*, de Rosini, por Tamberlik, (…) y el *Trovador* de Verdi, por cuantos artistas renombrados hay; sin perjuicio de que para aficiones distintas que las dramáticas, hay no uno, sino muchos locales en que se canten las melodías religiosas de Cherubini, o los conciertos sacros de Haëndel (…) Londres es, sin duda, la patria adoptiva de la música. (pp. 199-200)

Frente al respeto y la educación con que los ingleses escuchan y disfrutan de la música, Castro y Serrano desea lo mismo para los españoles. Aquí aparece de nuevo el Castro y Serrano costumbrista que en apenas unas líneas ofrece la imagen de un concierto en Londres. La comparación constante con los conciertos a los que él ha asistido en Madrid consigue el efecto de una imagen doble, a especie de pantalla partida en dos en la que se ven y se contrastan comportamientos y actitudes. En este punto, Castro y Serrano también coincide con Alarcón cuando en su segunda carta desde la exposición de París en 1855, ya nos ofrecía un asombro similar ante la educación y el respeto de los franceses en el teatro.

El amor de Castro y Serrano por la música impregna sus palabras al definirla como “una sucesión de letras, sílabas y palabras que componen frases dirigidas al alma” (p. 204), es “una cosa que embarga las potencias, en términos de no dejar espacio a sensaciones diferentes de las que ella misma produce, por medio de esos resortes misteriosos que se llaman sonidos armónicos” (p. 204).

Aprovecha la ocasión para mostrarnos el estado lamentable de la música en España, la poca atención que muestran quienes tienen el poder, el poco respeto del público, la mala o incluso nefasta puesta en escena, tanto de la música religiosa como la profana. Castro y Serrano desea que algún día en España el amor y el respeto por la música alcancen cotas como las de Londres, París, Bruselas y otras ciudades y países europeos más avanzados que el nuestro. Quiere que la música llegue a todas las capas sociales y se convierta en materia de obligado estudio en las escuelas, de modo que se eduque no sólo la razón, sino también y principalmente, la sensibilidad

desde la más tierna infancia. Como vemos, en este tema, como en el de la educación, Castro y Serrano vuelve a coincidir con Carderera.

A pesar de ese panorama desolador que acaba de presentar, no se resiste a comentar algo bueno, y afirma que en Cataluña y en Madrid empiezan a aparecer tímidos signos de modernidad y de respeto por la música. En Madrid, por ejemplo, Barbieri y Gaztambide están renovando el ambiente musical de la capital:

> (….) los maestros Barbieri y Gaztambide, tienen la gloria de haber dado los primeros pasos en la regeneración filarmónica de la corte de España. A ellos se debe el que la música de salón, reducida antes a los estrechos límites de cuatro gabinetes, donde los aficionados la oíamos ejecutada por inteligencias superiores (a algunas de las cuales enviamos en estas líneas la expresión de nuestro reconocimiento), a ellos se debe el que haya principiado a salir al público de una manera brillantes, que casi envidiarían pueblos muy adelantados en el arte de hacerla. Y el público ha gustado de esa música (…) (p.224)

Aunque parezca que nuestro autor ha salido de la exposición, no es así. Todo lo anterior no es más que una larguísima digresión que le da pie para comentar, aunque muy brevemente, el importante número de instrumentos musicales que los países más avanzados han expuesto en Londres.

La segunda de las cartas dedicadas a la música es la titulada “Un concierto en el Palacio de Cristal”. En el famoso edificio construido para la primera exposición londinense, nuestro autor asistió al *Häendel Festival*, que reunió nada menos que cuatro mil músicos. La descripción que nos ofrece Castro y Serrano del palacio vuelve a utilizar los mismos términos (maravilla) que en su día vimos en los primeros cronistas:

> Conviene advertir, ante todo, que la verdadera maravilla de Londres, la que no tiene semejante en ningún país, ni puede tenerlo sin duda alguna, es el palacio de Sydenham. Todo el mundo lo ha visto pintado, y cada uno puede formar de él la idea que se le antoje, bien seguro de que su vista real le ha de sorprender siempre lo mismo, y de que nadie ha acertado ni acertará a describir de una manera satisfactoria ese enorme edificio de filigrana, endeble unas veces cuando se le considera con los ojos entornados, y fuertísimo cuando se le palpa o contempla cargado de gentes y de objetos que harían temblar el palacio de nuestra Reina; edificio semejante al que fabricaran los pájaros para vivir juntos, pero que han fabricado los ingleses para encerrar en él un modelo de todo lo grande, majestuoso, sublime y bello que ha existido en el mundo desde la creación hasta ahora; con cuyo aliciente congregan cada día ocho o diez mil visitantes por término medio, que absortos y enajenaos ante tantas ilusiones realizadas, proclaman a Inglaterra el país más grande del universo. (pp. 228-229)

Antes de comentar el grandioso concierto que se celebró allí, Castro y Serrano cuenta la historia del famoso edificio desde que terminó la exposición de 1862. Cuenta con asombro cómo el pueblo inglés, orgulloso de su edificio más emblemático, no

consintió en que se derribara y un comerciante enamorado de sus dimensiones y su belleza, lo compró ofreciendo pequeñas suscripciones para que cualquier londinense pudiera ser dueño de una parte del palacio. Así se hizo y el edifico fue desmontado y trasladado a Sydenham para albergar una enorme exposición permanente de la industria inglesa, orgullo de la ciudad y del país entero.

Pues bien, es en ese maravilloso escenario donde se celebra el concierto. En ese momento, Castro y Serrano se convierte en los ojos del lector y describe con una minuciosidad asombrosa el orden y la colocación de los casi cuatro mil músicos que participan en él de modo que los espectadores podían verlo y escucharlo desde cualquier punto: "Estamos describiendo, pues, el mayor y más notable concierto dado jamás". (p.239) Dadas sus dimensiones colosales, necesita recurrir a varios símiles para tratar de dar una idea exacta. En primer lugar recurre al símil militar, "Se trata de una batalla con todos los incidentes de las batallas", y el director del concierto, "Mr. Costa, fue el general en jefe", dirigiendo a los ejecutantes dispuestos "en forma de embudo, que es la verdadera semejanza del escenario". Para completar la imagen utiliza otro símil, mientras reflexiona sobre cómo hacerlo:

> Ahora necesitamos valernos de otra figura grotesca para expresarnos mejor. Los ejecutantes formaban un abanico abierto; la parte de la vitela los coros; los huecos de la varilla la orquesta; en el clavo el director; y para seguir el símil, porque es exacto, las varillas las ocupaban los contrabajos y violonchelos en su parte visible, pues la escondida entre la vitela estaba representada por los trombones y cornetas. (p. 242)

Como broche final, vuelve a declarar su amor por la música:"La música es puro efecto, no tiene causa; por eso no se sabe dónde están los fundamentos de su belleza: la misión de la música es la armonía, y sin embargo hay modulaciones inarmónicas que en circunstancias especiales producen efectos maravillosos." (p.244) Elogia la obra, *El Mesías,* de Haëndel, que le parece excelente*,* pero no grandiosa porque, según su criterio, le falta "la tierna inspiración de un Mozart, o la sabiduría, la gracia y la invención de un Rossini" (p. 251).

Si las dos cartas anteriores estaban dedicadas a la música, las dos siguientes (XIII y XIV) tienen como tema central algo tan contrario como la guerra y el material bélico. Ya desde las primeras líneas, la ironía de Castro y Serrano sobre las ideas de paz y el negocio de la guerra deja entrever la postura antimilitarista de nuestro autor. La anécdota que recoge de las palabras de Napoleón sobre la paz bien merece ser citada:

> Todo el mundo sabe que desde que le Emperador Napoleón III de Francia había dicho al alcalde de Burdeos en una ocasión célebre que *el*

> *Imperio era la paz*, los pueblos, entendiendo la frase como el caricaturista de París, que cambió la pronunciación de *la paix* por la de *l'epée*, es decir, temiendo que el Imperio fuese la espada, optaron por la pacífica tarea de armarse hasta los dientes, y promovieron y contribuyeron a crear una situación de calma, apenas interrumpida por alguna que otra reyerta de escasa monta. (pp. 255-256)

Castro y Serrano ofrece entonces la imagen de la exposición universal convertida en un inmenso escaparate absurdo donde, junto a los últimos avances de la industria, la medicina, y todo lo que suponga un beneficio para el ser humano, se exponen las armas de destrucción más avanzadas que ha conocido nunca la humanidad. La rotundidad de sus afirmaciones es en algunos casos estremecedora:

> (…) allí figurarían en extraño consorcio los útiles para hacer productiva la tierra, y los útiles para esterilizarla con más prontitud; a un lado del mecanismo con que el barco mercante atraviesa veloz el Océano cambiando la vida de los pueblos, se colocaría el mecanismo con que el barco militar bloquea las costas para impedir la comunicación humana; y por último, allí habían de darse el brazo la civilización y la barbarie, lo que restaura y lo que destruye, las armas de dios y las del diablo. (p.258)

Esto le conduce a una profunda reflexión sobre los últimos acontecimientos en los que se ha visto envuelta la humanidad. Llega a la terrible conclusión de que los pueblos guerrean unos con otros dejándose dirigir por unos tiranos que los manejan a su antojo por medio de "sutiles e ingeniosos conceptos", que utilizan una de las armas más peligrosas y eficaces que existen: las palabras. "Y si ello es fácil cuando se trata de un hombre aislado, mucho más sencillo es todavía cuando se trata de fanatizar a la multitud (…) tanto más si las ideas halagan sus instintos patrióticos". (p. 267) Por otro lado, la industria militar también utiliza la palabra y la publicidad engañosa como medio para conseguir sus objetivos: "La libertad absoluta de la industria, que es una de las grandes conquistas del siglo presente, ha traído consigo otra gran conquista, peculiar también de este mismo siglo, que es la libertad absoluta de mentir." (p.258) La denuncia del derroche del dinero público en empresas y proyectos militares no se hace esperar y lo ejemplifica haciendo la descripción de *La Gloria*, el inmenso, carísimo y más moderno buque de la marina francesa que a nuestro autor le parece una auténtica locura. Inglaterra presentó a su vez el ineficaz (por lo costoso e inviable de su construcción) cañón Armstrong, que pretendía contrarrestar el poder de algunos barcos acorazados enemigos. A pesar de lo inviable del proyecto, Inglaterra lo exhibió no sólo como amenaza contra sus potenciales enemigos, sino también "para que los ingleses tengan confianza en sí mismos, para que desprecien las bravatas de las naciones rivales, y para que en un momento dado se arrojen a las armas" (p. 278). Se pregunta si es lícito pagar con el dinero público "un monstruo acorazado que se traga

miles de reales" sólo para sustentar el sinsentido de la guerra. La conclusión es clara: "creer que será más fuerte el que lleve más hierro es una inocentada". (p. 295)

Como queriendo contrarrestar el tema y el tono de las dos cartas anteriores, las dos siguientes están dedicadas a lo que el autor denomina "las armas de la paz", que no son solo las armas para la defensa, sino otras mucho más poderosas como la educación y la agricultura. Tras una breve alusión al armamento de defensa que se presenta en la exposición, reflexiona sobre la conveniencia de invertir en él solo lo imprescindible para no quedar indefensos frente a otras naciones. Pero, convencido de que las armas de la paz deben ser otras, aboga por la educación y la agricultura, imprescindibles para conseguir la mejora en las condiciones de vida de las clases más desfavorecidas. Esa reflexión da paso a otra mucho más moderna y creemos que adelantada a su tiempo, sobre cómo afecta a la estructura social la industrialización y el desarrollo de las ciudades. El aumento del número de habitantes y el consiguiente encarecimiento del precio de la vivienda en las ciudades pueden llevar a conflictos sociales que los gobiernos deben prever haciendo que haya viviendas dignas y a buen precio para los obreros, tal como estaba haciendo el gobierno inglés desde 1851:

> Si los ingleses han considerado que sus clases medias necesitan viviendas que las regenerasen; si ellos han tenido por inminente el riesgo de una colisión entre inquilinos y propietarios; si ellos han proclamado la perentoria obligación en que todo el mundo está de contribuir a que se resuelvan estas cuestiones, ¿qué podremos decir nosotros, míseros habitantes de esa estantería llamada casas, inquilinos apocilgados de esos compartimientos de cascote que se cotizan a real el pie, víctimas de la indiferencia de la administración, de la desidia propia y de la codicia ajena? ¿Qué diremos nosotros de nuestras clases proletarias que viven, o por mejor decir, mueren a teja vana, con 40 grados de diferencia en la temperatura de seis meses, guisando donde duermen y durmiendo los unos sobre los otros, atormentados por el casero que se lleva la mitad de su jornal, comidos de bichos y miseria, embrutecidos en la vida impudorosa del revoltillo, y amenazados de la infección, del incendio y de las inundaciones? (p.324)

Como vemos, el panorama de las condiciones de vida de los obreros españoles, tal como lo presenta Castro y Serrano, no puede ser más desolador. Si continuamos leyendo creeríamos que nos encontramos ante las páginas de una obra de Galdós. Castro y Serrano describe y denuncia lo que realmente hay y termina su carta con el deseo de que esa situación cambie de forma radical: "Entonces Madrid dejará de ser una colección de jaulas para ser una ciudad industrial en el centro y habitable en sus extremidades; entonces, por último, no podrá decir un inglés, como dice hoy cuando nos visita: "¿Tal es la vivienda? Tal será el pueblo". (p.329).

Qué lejos quedan el tono y el estilo de estas líneas de aquellos cuadros costumbristas y desenfadados que nuestro autor presentaba en la primera exposición

de París. Aquí el autor ha hecho una descripción que bien podría calificarse no ya de realista, sino de naturalista. En cualquier caso, estas ideas no caen en saco roto porque más adelante, en la exposición de París de 1867, un joven Joaquín Costa presentará un proyecto similar en su obra “Viviendas económicas para obreros”, como veremos más adelante.

Tras dejar de lado definitivamente toda referencia a la guerra, pasa revista a la maquinaria y los útiles de la agricultura que todos los países han llevado a la exposición. Se refiere a ellas como “ese arsenal de armas pacíficas” que tanto le han hecho pensar en España porque “ni tan solo una de las allí expuestas se conocen ni se utilizan en nuestro país”. Si en las primeras cartas Castro y Serrano no había hecho mención alguna de su viaje y su llegada a Londres, aprovecha este momento para hacer memoria de su recorrido hasta llegar a París y transmitir su asombro al ver los campos franceses e ingleses limpios y bien cultivados. Al contemplar la moderna maquinaria expuesta por muchos de los países participantes, entiende cómo son posibles esa perfección y esa productividad de los cultivos, y se sonroja por el atraso en que se encuentra la agricultura española. Ante estas reflexiones, ya adelanta las respuestas que los agricultores españoles que sacarán a relucir el sol y la fertilidad de nuestros campos frente a la maquinaria de los europeos. Castro y Serrano afirma que la tierra fértil o las condiciones climáticas del país no son nada sin el trabajo, verdadero y único motor del progreso de un país, lo que de verdad hace ricas a las naciones. Eso debe aprenderlo España cuanto antes para no dejar que le sigan robando lo que produce. “Oponerse a las máquinas es una barbarie, no usarlas es un suicidio.” (p. 340). España produce materia prima en abundancia, pero no tiene maquinaria ni industria para convertir esa materia prima en productos de consumo, de modo que la exporta y luego compra los productos obtenidos por un precio exagerado. Castro y Serrano reprocha a los agricultores españoles su inmovilismo y su atraso, ya que su rechazo a utilizar la maquinaria agrícola es fruto de la ignorancia. No controlan sus mecanismos, dicen que no sirven y se niegan a utilizarlas. “Es falso que las máquinas no os sirven: lo que es verdad es que vosotros no queréis aprender a serviros de ellas” (p. 344), “¡Ay de los que no sigan las locuras industriales del siglo XIX!” (p. 347)

En las cartas XVII y XVIII, aparece de nuevo la vena costumbrista y nuestro autor ofrece un amplio panorama de la sociedad inglesa, de hecho la primera de ellas lleva el título de “una exposición de gentes”. Para enmarcar la descripción de esas clases sociales y detenerse en las características de cada una de ellas, elige *Hyde Park*, un escenario que le parece idóneo y que bien podría confundirse con una

pasarela. Por el famoso y concurrido parque londinense, y dependiendo de la hora del día, van desfilando uno a uno, pero sin mezclarse, los distintos estamentos del pueblo inglés. Así, la alta sociedad se pasea por allí a primera hora de la mañana, impregnando el parque de "elegancia y de belleza". (p. 362) A mediodía acuden los banqueros y los nuevos ricos, "las altas propiedades". Por la tarde, a partir de la seis, y una vez concluida su jornada laboral, es el pueblo llano el que se adueña del parque. Lo que más le llama la atención son los enormes privilegios de los que disfrutan los más poderosos, frente a la miseria del pueblo llano. Unos y otros se encuentran totalmente separados. Castro y Serrano no oculta su admiración por esa sociedad, por su policía que no lleva armas, y por esa libertad individual de la que hace gala y que debe servir de ejemplo a otros pueblos. Para nuestra sorpresa, no rechaza la estricta separación entre clases, ni las desigualdades evidentes e insalvables que hay entre ellas, sino que cree que, lejos de ser un problema, constituyen la base del respeto de la convivencia en paz de todos los ingleses.

Todo lo anterior no ha sido más que un preámbulo para hablar de la ceremonia de entrega de premios. Es la primera vez que un cronista recoge este momento y, consciente de ello, Castro y Serrano se recrea, quizá en exceso, en ese acto, envuelto en lujo y solemnidad, cuyo público estaba compuesto casi exclusivamente por aristócratas y personas selectas, entre las que hay "muchísimos españoles y damas que brillan como el sol". (p. 368) La descripción está repleta de detalles exhaustivos, que no lastran el ritmo del relato, sino que, antes al contrario, hacen que el lector se sienta presente en la escena y participe de ella. Desde la distribución de las personalidades que iban a hacer entrega de los premios, hasta el desfile y ubicación de las representaciones de los países, el color de sus uniformes, el sonido de la música, y el modo ordenado y protocolario en que cada una de las delegaciones recogía los premios y "aquella procesión, desenroscándose después por las calles floridas del jardín, se encaminó a la puerta del palacio" (p. 373).

Como cronista oficial no puede dejar de enumerar los premios obtenidos por España en el certamen y ahí el tono cambia, deja de ser el escritor costumbrista y se limita a ofrecer datos objetivos. Si en las cartas anteriores Castro y Serrano ha ido mostrando, comentando y criticando lo que España había llevado y sobre todo lo que no había querido llevar, en esta ocasión hace un balance general. Los datos objetivos y las críticas se suceden, acercándose al modelo de memoria oficial tan alejado de lo literario. Sin embargo, al final aparece de nuevo el escritor para insistir en presentar un panorama desolador, una dolorosa realidad, y lo hace sin ambages y con no poca vergüenza:

> Hay para España una verdadera desdicha en ciertas casualidades indiscretas. Llega la época de los armamentos formidables, y nos presentamos sin acero; llega la época de las investigaciones filosóficas, y nos presentamos sin instrumentos para las ciencias; llega la época en que la humanidad se multiplica por las máquinas y nos presentamos sin útiles de fabricación; llega la época en que de la luz se hace un espejo perpetuo y los españoles nos presentamos sin fotografías. ¿No parece, efectivamente, que un enemigo intencionado echó al mar los cajones de esos productos para que apareciéramos a los ojos de Europa como parias que desconocen la civilización? (p. 397)

Como colofón, coincide una vez más con Carderera al afirmar que en realidad no hubo representación española en el apartado de educación. Tan solo se llevó el aparato de un catalán para enseñar a escribir a niños ciegos. De todo lo demás nada en absoluto, ni en enseñanza primaria ni materiales de estudio, ni libros de texto, como si nada de todo eso existiera o se produjera en España. La pobre imagen ofrecida al resto de países no deja lugar a dudas y, con dolor, recoge la crítica de un escritor inglés que afirma que los jóvenes españoles pasan el día vagueando y liando "papelillos", única muestra de papelería que nuestro país ha llevado a la exposición (p. 399). Ante este panorama, Castro y Serrano no se resiste a afirmar que él ya había advertido que pasaría algo así en un artículo que publicó en 1859 donde denunciaba los errores cometidos en la exposición de París de 1855 en la que no hubo ni un solo libro español. (p. 402)

La crítica, durísima y directa, a los responsables del gobierno no se hace esperar:

> (…) no hallamos palabras bastante duras para calificar a los culpables de omisión tan vergonzosa. ¿Con qué derecho vendrán después a pedir auxilios y subvenciones a la Casa Real o al Ministerio de Fomento esos mercaderes de letras de plomo, que después que cogen el dinero no pueden enseñar a nadie los productos de su inversión? ¿Qué justifico no sería exigir a todos los favorecidos en estos últimos años una responsabilidad moral y material por este abuso que casi tiene otro nombre? Y volviéndonos ahora al gobierno del país, permítanos que con el respeto debido le hagamos esta pregunta. ¿Qué no pudiera haberse hecho desde 1855 hasta ahora con las enormes, enormísimas sumas sacadas de los presupuestos para auxilio y premio de la librería, si hubiese presidido a su reparto un pensamiento armónico y civilizador? (pp. 401-2)

Como vemos, Castro y Serrano es claro y contundente y cumple lo que ya avisó que haría en el prólogo cuando estas crónicas fueron recogidas y publicadas como libro independiente. El hecho de ser comisionado por la misma reina de España no le condiciona a la hora de decir la verdad y decirla abiertamente, sin ahorrar críticas, ni dejar de señalar a los responsables de esta vergüenza que ha empezado con la muestra de la educación, pero que sigue con el resto de productos y

representaciones de la industria española (metales, vidrio, telas, etc.). Confiesa el trabajo que le ha costado escribir críticas tan duras contra su propio país, pero se ve en la obligación de hacerlo, porque lo ha hecho con todo el respeto, y sobre todo, porque no se trata de críticas destructivas, sino constructivas. Espera que tal cúmulo de errores y despropósito no vuelva a repetirse.

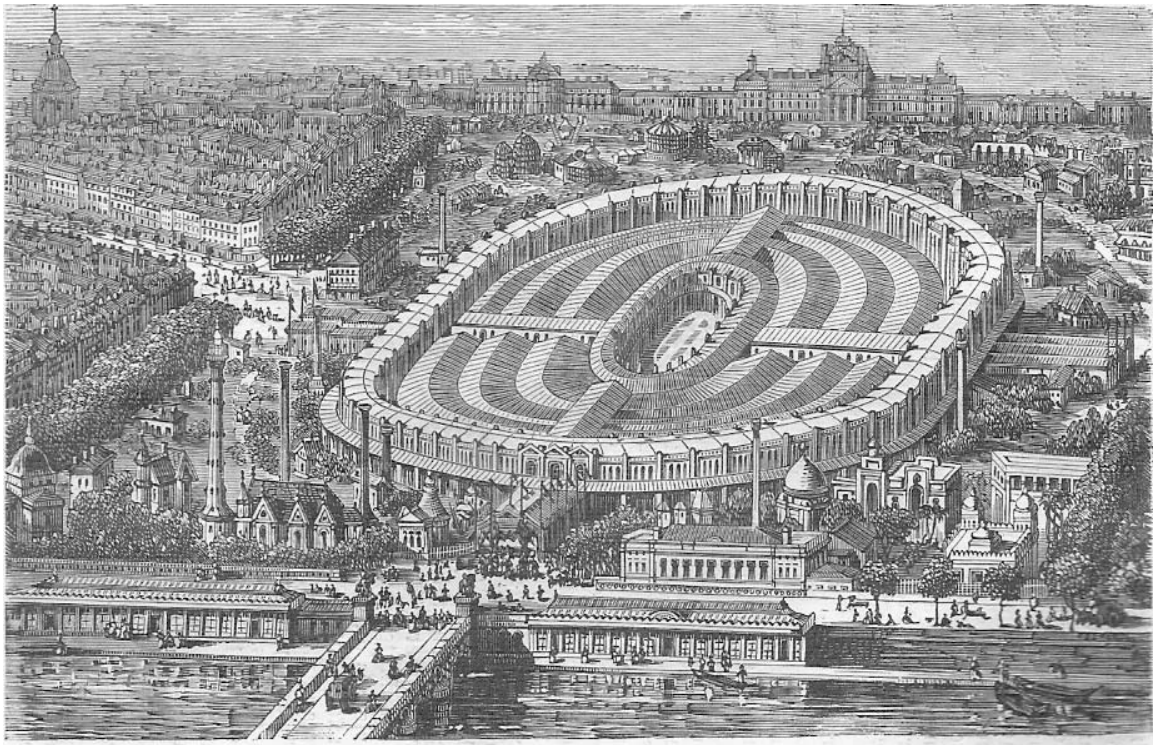
En la última carta, Castro y Serrano al ofrecer sus conclusiones sobre el papel de España y sobre la exposición en general, parece que cierra el círculo volviendo al principio y reflexionando sobre la confusión del espectador ante tanta muestra, tantos objetos tan diversos y tanta máquina durante tantos días. Y aquí también presenta una novedad muy significativa. El vértigo y el aturdimiento no es ya el que se siente ante lo que se ve por primera vez, sino el de la saturación y el cansancio que producen seis meses "mortales" contemplando todo eso. En cuanto al balance de lo que ha supuesto la exposición en su conjunto, asegura que no hay novedades significativas, ni descubrimientos sorprendentes, ni nuevas máquinas respecto de las que ya se expusieron en 1855, aunque sí observa que esas mismas máquinas se han perfeccionado y ahora producen el doble: "REDUCCIÓN DE LOS MEDIOS, AMPLIFICACIÓN DE LOS PRODUCTOS *(sic)*. He aquí la síntesis de la Exposición de Londres." (p. 413)

Por último reflexiona sobre cómo las exposiciones universales sirven para dar la imagen de la época en la que se celebran, remontándose casi hasta los orígenes de la humanidad:

> Las exposiciones no son cosa nueva para el filósofo. Desde el templo de Salomón, que es la exposición del mundo babilónico, hasta el Partenón de Atenas, que es la exposición del mundo de Pericles, hasta el palacio de los Césares que es el exposición del mundo de los Emperadores, hasta la catedral de Roma que es la exposición del mundo de los Mártires hasta el alcázar de la Alhambra que es la exposición del mundo del Corán, hasta el palacio de Cristal que es la exposición del mundo de Newton, todas las épocas, todos los siglos, todas las civilizaciones han expuesto sus industrias y artes en estado de ser comparadas con las artes e industrias de Kensington. (p. 422)

A pesar de que el progreso es mayor que nunca en esta exposición, Castro y Serrano afirma que el futuro no ha hecho más que empezar. Cuando parecía que con las conclusiones se cerraba definitivamente la obra, nuestro autor incluye algunos comentarios sobre las colonias inglesas, sus productos y su incipiente progreso, que le conducen a una evidencia que le sorprende: "La Exposición de Londres ha hecho comprender una verdad sospechada por todos, pero no conocida patentemente por nadie como ahora, y es, que el mundo antiguo envejece a pasos agigantados, y que hay que acudir al mundo nuevo por materiales. (p. 397) Defiende así la política de

expansión colonial de las grandes potencias y anima los países europeos para que se alíen y utilicen todo el armamento expuesto, no para atacarse mutuamente, sino para seguir colonizando “nuevos horizontes”.



Palais de l'Exposition universelle de 1867, vu à vol d'oiseau.

3.4. PARÍS 1867. PARÍS CELEBRA SU SEGUNDA EXPOSICIÓN

La exposición universal de París de 1867 está considerada como una de las más importantes de cuantas se celebraron en la segunda mitad del siglo XIX. Los ojos del mundo estaban puestos en Francia cuyo gobierno, en plena crisis, aprovechó la organización de la muestra para intentar salvar una situación política más que complicada. La exposición se presentaba como una esperanza real de creación de puestos de trabajo empleo para las clases más desfavorecidas, una manera de canalizar el ocio para las clases acomodadas y una ocasión de oro para que las clases dirigentes protagonizaran una muestra de orgullo nacional.

Organizada conjuntamente por el gobierno francés y el ayuntamiento de París, la que sería la segunda exposición universal francesa, se ubicó en el Campo de Marte, campamento militar situado en la orilla izquierda del Sena. Se inauguró el 1 de abril y debía durar hasta el 31 de octubre, pero debido a su éxito, la organización decidió ampliarla una semana más. Con más de cincuenta mil expositores y más de once millones de visitantes, la muestra fulminó todas las previsiones realizadas por la

Comisión Imperial, que había luchado por hacer realidad este proyecto para mostrar al mundo la grandeza del Segundo Imperio.

El edificio principal fue el Gran Coliseo, obra del ingeniero Le Play, en cuyo diseño participó ya un joven Gustave Eiffel. El Palacio, de forma oval, contaba con una serie de galerías que se iban extendiendo a lo largo de todo el perímetro interior y se dividían en siete salones de exposiciones. La parte central no estaba cubierta y albergaba un inmenso jardín que hizo las delicias los visitantes y visualmente aligeraba y daba vida a las formas frías y de dimensiones colosales del edificio. El interior de las galerías estaba dividido en una serie de anillos concéntricos, en cada uno de los cuales se mostraban los productos de un tema diferente: Historia, Arte, Industria, Materias Primas, Maquinaria Industrial y Gastronomía. El perímetro exterior contaba con unas marquesinas que, además de embellecer el edificio, resguardaban los locales en los que se ubicaron bares, cafeterías y restaurantes de todos los países que llamaron la atención de todos los cronistas, especialmente del anónimo autor de *De Giión a París* (pp.193 y stes.). El original diseño del Palacio de la Industria (el Gran Coliseo) hizo posible que, por primera vez en un certamen de estas características, se exhibieran los productos de un modo ordenado y racional[1]. Se podían admirar los del mismo país paseando por las galerías radiales, o ver los similares de todos los países, recorriendo los anillos. Por primera vez también, la comunicación entre los pisos se realizaba por medio de ascensores hidráulicos, que permitían llegar hasta la parte más alta del edificio y contemplar desde allí un vista panorámica de todo el recinto de la exposición, que a partir de entonces se denominó “el Parque”. Se construyó por primera vez lo que se denominó la “Ciudad Internacional”, formada por los distintos pabellones de los países participantes. Ya en la muestra londinense de 1862 se había propuesto la idea de que la exposición estuviera dentro de un recinto y no solo en el interior de un edificio singular, esa idea por fin se veía materializada en 1867. Sazatornil Ruiz, que ha estudiado a fondo la arquitectura española en las exposiciones universales, afirma que “la exposición de 1867 se convertía así en el primer museo de arquitectura, poniendo sobre la mesa de trabajo de los arquitectos la cuestión de la “arquitectura nacional” y preparando la escena para las sucesivas calles de las

[1] En las tres exposiciones anteriores, los productos se habían expuesto sin orden alguno, o con el que cada país creyó conveniente, en el espacio del que cada uno disponía. Según los testimonios de algunos cronistas, si faltaba espacio, se optaba por repartir los productos en pasillos o espacios que pedían prestados a otros países, pero sin indicación ni marca alguna, de modo que en algunos casos, la acumulación pudo llegar a ser caótica. De ahí la importancia de que, a partir de esta exposición, se exigiera una lógica en el orden y la ubicación de los productos que facilitara también su contemplación por parte del público.

Naciones de las exposiciones parisinas"[2]. El pabellón de España fue una reproducción del Palacio de Monterrey de Salamanca, que aunque no entusiasmó al público visitante, sí llamó poderosamente la atención por presentar en su interior un toro disecado, lo que, según Sazatornil, le valió la crítica de no pocos escritores e intelectuales franceses[3].

Para facilitar el acceso de los visitantes a los distintos pabellones, separados en algunos casos por grandes distancias, se construyó una pequeña línea de ferrocarril en el interior del recinto que comunicaba todos los edificios y hacía más cómodo el recorrido por la exposición. Algunos de los cronistas hablan incluso de los *fauteils roulantes* para las señoras. También dentro del recinto podía visitarse la exposición de horticultura, un inmenso jardín que hizo las delicias de los visitantes que, agotados tras recorrer las galerías del Palacio, agradecían esa especie de oasis de flores siempre frescas y plantas exuberantes. La exposición de agricultura, en cambio, se ubicó fuera del recinto, en la cercana isla de Billancourt, a la que se accedía dando un agradable paseo en barco por el Sena, que los cronistas describirán en sus crónicas como uno de los atractivos más sugerentes de la exposición. Con todo, la gran novedad fue la instalación dentro del recinto de un parque de atracciones, que a partir de entonces sería, junto a los edificios principales, uno de los atractivos imprescindibles de las exposiciones universales que se celebraron con posterioridad.

París en general y la exposición en particular fueron un hervidero de ideas y de cosas nunca vistas[4]. El tema principal fue el Progreso y la Paz, a pesar de que Europa era un campo minado de conflictos en potencia y por todas partes afloraban símbolos bélicos: la muestra estaba situada en el Campo de Marte, frente al edificio de la Escuela Militar y gran parte de los productos exhibidos por los países europeos más poderosos era material de guerra. La muestra más palpable (y para muchos cronistas vergonzante, como veremos más adelante) de la tendencia militarista de la muestra, fue el mayor alarde bélico nunca visto hasta entonces: el gigantesco cañón de Krupp que presentó Alemania y que, en medio de obras de arte, avances técnicos y máquinas industriales, parecía querer intimidar y acallar la inteligencia y el trabajo con su imponente presencia. Dos torretas de electricidad que suministraban la energía

[2] Luis Sazatornil Ruiz, "Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales 1867-1900 ", en *Andalucía, una imagen en Europa (1830-1929), VV.AA.,*Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, 2008, pp.128-144.

[3] *Ibíd.*, p.126.

[4] *Exposition universelle de 1867 à Paris: Catalogue Général publié par la Commission Impériale,* Paris, E. Dentu, 1867.

suficiente de día y de noche, y el globo aerostático del famoso fotógrafo francés Nadar, que por primera vez hizo fotografías aéreas de la exposición, asombraron al público asistente por el avance técnico que representaban.

Si Londres había mostrado en 1862 algo, muy poco, de las colonias inglesas, en París, además de los productos y materias primas, pudo verse por primera vez una tribu de indígenas del Senegal, de Nueva Caledonia o de la Martinica, que, como belenes vivientes, representaban su propio papel durante horas ante la mirada atónita de los visitantes europeos. Fueron presentadas importantes innovaciones en la forma y fabricación del humilde ladrillo, pero en lo que a construcción se refiere, la novedad absoluta fue la presentación de un nuevo material, el hormigón, que prometía revolucionar el modo de construir los nuevos edificios. Sin embargo, entre las clases trabajadoras lo más novedoso fue el conocido como *Pabellón X-Casa de Obreros*, donde los visitantes podían escuchar conferencias e intercambiar ideas para mejorar las condiciones de vida de las clases trabajadoras, construir casas baratas y dignas, reducir la jornada laboral, incrementar los salarios o establecer la igualdad entre las mujeres y los hombres.

Todo París se convirtió en un inmenso recinto para la exposición[5]. La luz eléctrica hizo posible que se ampliara el horario de apertura de la muestra hasta las once de la noche y que en las calles, los teatros y en todas partes se sucedieran exposiciones, conciertos, y un sinfín de actividades que hicieron de París, por primera vez en su historia, el centro del mundo. Johann Strauss estrenó su *Danubio azul* con un enorme éxito y los pintores Courbet y Manet expusieron sus obras fuera de la exposición, en salas colindantes al recinto que los mismos artistas costearon, puesto que, considerado entonces como una corriente poco digna de figurar al lado de los grandes maestros del arte clásico, el Impresionismo quedó excluido de la muestra oficial y aún no gozaba del favor del público. Manet presentó su famoso cuadro *Desayuno en la hierba* y dejó recuerdo de la exposición en un cuadro titulado precisamente *La Exposición Universal de 1867.*

Asimismo, los frutos diplomáticos de la gran muestra se podrían calificar de espectaculares. La llamada “cuestión de Luxemburgo”, que había enfrentado a Napoleón III y a Bismarck, se acababa de resolver apenas unas semanas antes con la firma del Tratado de Londres, que declaraba el ducado zona neutral y lo libraba de la

[5] Cfr. *Paris économique : guide dans Paris et aux environs et voyage à l’Exposition universelle de 1867,* Paris, Imp. H. Carion, 1867.

temida anexión francesa[6]. Tres monarcas que no habían querido visitar Francia desde la subida al trono de Napoleón III, asistieron a la muestra: el rey de Prusia Guillermo I, el emperador austriaco Francisco José, y el zar Alejandro II, quien sufrió un atentado durante la celebración de la exposición[7]. También asistieron el sultán de Turquía, cuyo séquito fue contemplado como si hubiera salido de las *Mil y una noches*, los reyes Jorge I de Grecia y Leopoldo II de Bélgica, el rey de España, el de Portugal y otros mandatarios que convirtieron la exposición en un enorme encuentro diplomático nunca visto hasta entonces. También ese mismo año hubo en Roma una serie de celebraciones conocidas como *El Centenar* que conmemoraban el dieciocho centenario de la muerte de San Pedro. Muchos de los diplomáticos que habían acudido a la exposición universal, aprovecharon su viaje para visitar también Italia. El día de la entrega de premios llegaron noticias de que el emperador de México, Maximiliano II, había sido fusilado por los revolucionarios de Querétano, y algunos corresponsales, como Gras y Granollers, se hicieron eco de la noticia.

Hubo más de cincuenta mil expositores, de los cuales más de una tercera parte eran franceses o procedían de sus colonias. Durante los siete meses que duró la muestra, acudieron más de once millones de personas y fue la más grandiosa exposición internacional habida hasta ese momento, tanto en lo que se refiere a su magnitud como a los objetivos conseguidos durante su celebración. A pesar de su grandiosidad, esta exposición quedaría eclipsada por la siguiente celebrada en París, la de 1889.

Si en 1862 la exposición londinense no parecía haber despertado el interés de los intelectuales españoles dado el pobre número de obras que hemos encontrado sobre ella, esta ofrece en cambio un impresionante abanico de posibilidades. Es más, este “aluvión” de obras nacidas de una exposición universal, no volverá a darse en ninguna otra, y podemos afirmar que fue el *boom de la literatura sobre exposiciones universales*. Entre ellas encontramos en primer lugar memorias “casi oficiales” que por el tono y las opiniones personales de sus autores se escapan de lo encorsetado y objetivo que caracteriza a este tipo de obras técnicas; por otro, obras con una clarísima intención literaria, escritas no solo por periodistas y cronistas oficiales como enseguida veremos, sino por grandes escritores como Joaquín Costa, Emilio Castelar

[6] La llamada cuestión de Luxemburgo ha sido estudiada por J.A.S Grenville en *La Europa remodelada, 1848-1878*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1990, pp. 398-402.

[7] Este hecho será recogido y descrito, como veremos más adelante, en las obras que sobre esta exposición escribieron José de Gras y Granollers y el anónimo autor de *De Gijón a París.*

o Benito Pérez Galdós. La novedad más llamativa es la presencia por primera vez de un escritor hispanoamericano, Román Baldorioty de Castro, que ofrecerá una nueva perspectiva.

Por una u otra razón todas las obras que hemos localizado en esta exposición son realmente singulares: la de Gras y Granollers por estar escrita desde el punto de vista de un sacerdote, la de Carlos Frontaura por ofrecer el lado cómico, la de Castro y Serrano por ser la obra enciclopédica más completa que se haya escrito sobre las exposiciones, la de Baldorioty de Castro por ser la primera escrita por un autor sudamericano, la de Joaquín Costa por ofrecer el punto de vista de un obrero desde dentro de la exposición, la de un autor anónimo por estar escrita en verso (Oda), y por último la de Teodoro Llorente, el gran impulsor de la Renaixença valenciana. También Galdós visitó la exposición y, aunque no fue cronista ni escribió ninguna obra o artículo desde la exposición, sí guardó un profundo recuerdo de ella y en su obra pueden encontrarse referencias a la misma. Jean Louis Guereña, en su artículo titulado "Galdós en la exposición universal de 1867"[8], aporta todos los datos necesarios para conocer la relación de Galdós con esta y con otras exposiciones universales:

> La Exposición Universal de París de 1867, ocasión de un primer viaje a París, le dejará recuerdos imborrables. Más tarde, Galdós tendrá ocasión de visitar y de comentar para los lectores de *La Prensa*, las Exposiciones universales de Barcelona en 1888, y de París en 1889. En 1867, se trata de un viaje a título privado, en familia, y por tano no tiene ningún compromiso periodístico. En 1889, el tener que comentar para el periódico argentino la Exposición Universal que se abre aquel año en París le ofrece la oportunidad de dedicar un artículo a la Exposición de 1867 (…) En 1907, en el último *Episodio Nacional*, de la cuarta serie, *La de los tristes destinos*, que se sitúa entre el 22 de junio de 1866 y el 19 de septiembre de 1868, Galdós hace llegar a su protagonista principal, Santiago Ibero, a París en 1867 "en los días febriles de la Exposición Universal", lo que le permite utilizar sus propios recuerdos, que detallaría unos años más tarde en *Memorias de un desmemoriado.* (p.37)

Empecemos por las memorias que hemos denominado "casi oficiales" y que recogemos porque, sin llegar a ser obras literarias, parecen escapar del encorsetado modelo oficial. Son obras redactadas por profesionales de los más diversos campos: un ingeniero ferroviario, otro de minas, un médico (todos ellos españoles) y un pedagogo cubano. La obra de Lluís Rouvière, *Consideraciones sobre la Exposición Universal de 1867*, publicada en Barcelona en 1868, de apenas noventa páginas, contienen una serie de reflexiones desde el punto de vista de un ingeniero ferroviario que llegó a ser director de la Compañía Ferroviaria MZA (Madrid-Zaragoza-Alicante)

[8] Jean Louis Guereña, "Galdós en la Exposición Universal de 1867" *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,* Vol. I, pp. 37-52.

hasta que se fusionó con la de Ferrocarriles del Norte. Nos interesa reseñar esta memoria por la experiencia que supuso para Rouvière, quien formó parte del "Comité de los ocho" dirigido por Rius i Taulet para la organización de la exposición universal de Barcelona de 1888, y fue nombrado director de la misma, como veremos en su momento. En este apartado también podemos incluir la obra del ingeniero de minas Amalio Maestre, L*a Exposición Universal de París en 1867 en su parte relativa a Minería,* publicada en Madrid por *La Revista Minera* en 1869. Como la anterior, esta obra está redactada desde el punto de vista técnico, en este caso el de un ingeniero de minas y no tiene intención literaria, aunque merece la pena leer con detenimiento su introducción por lo subjetivo y personal de las apreciaciones de su autor. Por su parte, Enrique Suénder Rodríguez, médico de reconocido prestigio, fue comisionado para asistir a la exposición universal de París y dar a conocer los adelantos presentados en el certamen; sus notas quedan recogidas en un folleto titulado *Apuntes médicos de la exposición universal de París de 1867.* Su asistencia le sirvió para entrar en contacto con médicos franceses y realizar una serie de estudios que le llevarían a ser reconocido como el primer urólogo español. Sin ser una memoria oficial, esta obrita tampoco puede catalogarse como obra literaria y contiene, tal como anuncia su título, una serie de apuntes estrictamente médicos entreverados de comentarios subjetivos y muy personales. Y por último, el murciano Mariano Soriano Fuertes, compositor e historiador musical, publicó en 1868 su obra *España artística e industrial en la exposición universal de 1867*. Con el molde de un informe cargado de tablas de datos y balances, tampoco es en su totalidad una memoria oficial. Aunque en su conjunto no tiene intención literaria, ofrece una excelente declaración de intenciones en su primera parte que la aproxima bastante al formato del diario o memorias personales.

3.4.1. ROMÁN BALDORIOTY DE CASTRO

Exposición de París, 1867: Memoria

A caballo entre las memorias casi oficiales y las obras literarias propiamente dichas, merece especial atención la primera manifestación que encontramos de un comisionado hispanoamericano en una exposición universal, *Exposición de París, 1867: Memoria,* publicada en 1867 en la Imprenta de Acosta, de San Juan de Puerto Rico. Interesa especialmente porque ofrece una perspectiva nueva respecto a todo lo que hemos visto hasta ahora. Su autor, Román Baldorioty de Castro (Puerto Rico,

1822-1889), licenciado en Física y Matemáticas, fue además profesor, escritor y un renombrado político independentista que desarrolló su labor entre Puerto Rico y España, donde fue nombrado representante de su país en el Congreso. Completó su formación universitaria entre España y Francia y se caracterizó siempre por la defensa de la libertad y la lucha por la abolición de la esclavitud en su país. En 1866 viajó a París como comisionado en un momento en que, con cuarenta años y tras una reconocida labor docente, llevaba ya un tiempo desarrollando su labor en el Congreso. Tras visitar la exposición francesa, regresó inmediatamente a Puerto Rico y allí encontró un país levantado contra la opresión del gobierno colonial español. Todos estos datos nos ayudarán a entender mejor la perspectiva y los comentarios de Baldorioty.

Ya desde el título presenta su obra como “memoria” y según sus palabras se trata de un trabajo “más industrial que literario, más hijo del deber que del gusto” (p.343) y aparentemente se atiene a la estructura habitual de este tipo de obras, aunque algunas partes contienen descripciones y valoraciones con una más que evidente intención literaria. Según afirma el propio autor, no redactó la obra “in situ”, sino que lo hizo a posteriori, una vez terminada la muestra y quizá durante el viaje de regreso a su país. No fue publicada en prensa, por lo que su redacción no está sujeta a la inmediatez de la crónica periodística. Tampoco se presenta como libro de viajes ni aporta información sobre la salida, itinerario seguido o llegada a la ciudad francesa; se inicia y finaliza dentro de la muestra, aunque el recorrido por la misma sí se atiene al modelo de viaje dentro de la exposición, y cuenta con un sorprendente episodio final que incluye un inesperado viaje en globo.

Con un narrador que se dirige al lector siempre en primera persona, la obra se estructura en tres partes que a su vez se subdividen en capítulos. La primera se inicia con la introducción y se completa con seis capítulos en los que el narrador viajero se dedica a recorrer y describir la exposición en apenas setenta páginas, que bien podemos calificar de literarias. En la segunda parte, Baldorioty analiza el papel de su país en la exposición, enumerando, describiendo y comentando lo que ha expuesto, sobre todo lo que se refiere a motores y generadores. Se trata de la parte más técnica y también la más extensa y árida, la verdadera memoria oficial de casi doscientas páginas. La tercera y última solo tiene dos capítulos, el primero está dedicado exclusivamente a las monedas y sistemas de pesos y medidas de cada una de las naciones presentes en la exposición, y es tan técnico y árido como los de la segunda parte. Sin embargo, como ya dijimos antes, el segundo capítulo de esta tercera parte está dedicado, fuera de toda lógica, a un viaje en globo y a otras consideraciones

personales, poco oficiales y sí muy literarias, que el autor presenta a modo de conclusión que cierran definitivamente la obra. Así pues, vemos que la obra presenta una peculiar estructura en la que la memoria oficial está recubierta de una excelente envoltura literaria que es la que nos interesa en nuestro trabajo y que analizamos a continuación.

Baldorioty, como ya viene siendo habitual en todos los autores, caracteriza su obra desde la introducción, le interesa dejar claro que ha sido enviado allí por el gobierno para "estudiar la Exposición universal de París bajo el punto de vista de las necesidades más apremiantes de la Provincia." (p. 4) Y también como todos los cronistas y comisionados que visitan las exposiciones, en un primer momento confiesa a sus lectores que no pretende hacer una descripción minuciosa, ni una enumeración exhaustiva, que no puede abarcarlo todo. El acercamiento a lector que muestra en esta declaración, lo aleja del formato de las memorias oficiales al uso:

> Situaremos al lector ausente (…) de modo que vea lo que vemos y que sienta nuestras propias impresiones: examinaremos con él, rápidamente, al aspecto general del edificio, recorreremos sus luengas galerías concéntricas, nos pasearemos por las variadas construcciones, ora caprichosas, ora características, que cada nación ha situado en el parque y anotaremos de paso los prodigios del arte, los esfuerzos de la industria, y las propensiones de la época que en ellas se abrigan (…) procuraremos darnos cuenta, hasta donde permitan nuestras fuerzas, de la significación de este grandioso espectáculo, y de la situación industrial de los pueblos que han concurrido al certamen. (p. 5)

Debemos señalar también que en nota al pie, Baldorioty incluye información muy completa de "las cuatro exposiciones verdaderamente universales, por su extensión y por su objeto, celebradas hasta nuestros días, con sus más interesantes circunstancias, (…) un solemne espectáculo (…) superior a todos los de su clase hasta hoy."(p.4) Ese "verdaderamente" nos remite a las muestras que en algunas ciudades europeas, al calor del éxito de las tres primeras exposiciones universales, habían proliferado en los últimos años y pretendían alcanzar esa categoría, aunque no pasaron de ser meras muestras nacionales o regionales.

Al igual que ya han hecho otros autores y que va a hacer en esta misma exposición el desconocido autor de *De Gijón a París*, Baldorioty se entretiene en describir con minuciosidad la forma, medidas y dimensiones del Palacio, el Gran Coliseo. Sin embargo, a diferencia de sus otros autores, en esta primera toma de contacto, no muestra asombro:

> Su forma parece elíptica, pero no lo es.(…) Rectángulos y semicírculos concéntricos, menos y menores, van determinando así las galerías sucesivas y semejantes, hasta la última que limita el ámbito del jardín central. Diez y seis calles que van de la circunferencia al centro y toman los nombres de varios

> departamentos de la Francia o de las naciones que figuran en el concurso, ponen en comunicación las galerías y dividen la planta en sectores simétricos. (p. 7)

Esa primera parte de la descripción es muy técnica, pero enseguida aparece la extrema sensibilidad del escritor con un tono lírico y una innegable intención literaria:

> Una ancha calle cubierta, cuyo techo se apoya en ligeras columnas de hierro, pone en comunicación el jardín con todas las calles divergentes. Acaso es esta parte, ya que no la más suntuosa, la más agradable del edificio: las flores bellísimas que limitan los andenes del jardín, la verdura suave en que brillan aquellas, las aguas cristalinas que brotan de sus cuatro fuentes centrales, la bóveda elevada y luminosa del cielo, y el aire puro y libre que se respira en este ameno sitio después de atravesar las calles pesadas y uniformes del Palacio, producen en los sentidos y en el alma una impresión deliciosa e inefable. Efecto este, debido quizás a la magia del contraste y muy semejante al que se experimenta ante el más pequeño oasis, en medio de los angustiosos arenales del desierto, según nos refieren los viajeros. (p. 8)

Baldorioty está atento, pero no maravillado, ni sufre vértigo, ni se muestra inseguro, sino que, antes al contrario, en su primera entrada a la exposición es capaz de aplicar sus conocimientos y su sentido crítico a cuanto ve. Así, valora la funcionalidad del edificio y el sistema de clasificación de lo que se expone que le parecen magníficos, pero considera que se ha perdido el sentido estético y no se ha buscado la belleza del edificio ni en su exterior ni en su interior. “La casa, pues, en que se hospeda la industria universal de nuestros días, no ofrece en sí misma ningún encanto a los sentidos, ninguna idea elevada al espíritu”. (p. 9) No sólo acusa al grupo de arquitectos que lo diseñaron de esa falta de sensibilidad estética, sino a la Comisión Imperial que lo aprobó, que “no puede experimentar grande orgullo por haberlo hecho ejecutar con tan poca independencia artística, con tal servil sumisión a las líneas elementales de la planta”. (p. 9) Como vemos son consideraciones muy directas, e incluso bastante duras: “(…) carece de estilo, y no es, como debía y podía ser, un ejemplo bello, grandioso y atrevido del genio propio del arte moderno”. (p. 9) No solo no hay asombro, sino que hay decepción por la falta de belleza del diseño del edificio.

El Parque, en cambio, le parece la extensión hacia el exterior del orden que reina en el interior del Palacio. Por fin encuentra el toque de belleza y de armonía que echaba en falta: “Cada parcela es asignada a una nación distinta, vestida de verde, poblada de árboles, embellecida por una cascada, un lago, un riachuelo o una fuente, y animada por uno o varios edificios de gusto, de tamaño y de formas diferentes, entran en la armonía de un todo verdaderamente ameno por la variedad, instructivo por el objeto y lleno de atractivos por el contraste. (p. 10) A diferencia de lo que han

hecho sus predecesores, no ofrece una vista panorámica del recinto, sino que de inmediato inicia el recorrido por lo que califica como "gran barrio de naciones" y a la exposición "el mayor bazar que ha visto el mundo" (p. 11). Los comentarios ligeros, las enumeraciones y las descripciones a vuelapluma del exterior de los edificios y de las grandes avenidas del Parque conforman el relato somero de su rápido recorrido por el recinto. Los comentarios frente al pabellón de España son, por primera vez, los de de alguien que, sin ser español, se ve representado allí en los productos de su país:

> España ha trasplantado al Parque una horchatería valenciana, y un Palacio de severo estilo, representante de la arquitectura monumental del siglo XVI, sus riquezas minerales, más variadas y más abundantes que las de cualquier otra región de Europa, sus productos forestales, sus vinos, sus aceites y sus granos nativamente superiores, y los efectos de Manila, de Fernando Póo, de Cuba y de Puerto Rico se ostentan aquí, cuasi sin rivales en su mayor parte, gracias a la naturaleza. (p.13)

El jardín de horticultura llama poderosamente su atención, hasta el punto de dedicarle casi el doble de espacio del que dedicó al recorrido por los pabellones de los diferentes países. Hay que tener en cuenta que Baldorioty había sido profesor de Botánica y Ciencias Marítimas en la Escuela de Comercio de su país. Además, tras el descubrimiento de tierras fértiles que el gobierno de Puerto Rico había hecho en las islas de Mona y de Monito en 1856, había supervisado una serie de experimentos para determinar los componentes y la fertilidad de la tierra de dichas islas. Los adelantos científicos en los cultivos de las más diversas especies vegetales le hacen exclamar: "¡Aquí se ve, (…) en todos estos seres vivos, lozanos y como encantados de encontrase juntos, lo que puede el espíritu ilustrado de los hombres, lo que alcanza el consorcio feliz de la ciencia y el arte!". (p.13) Sus consideraciones (en las que aúna belleza y ciencia) sobre la defensa de la naturaleza, nos parecen hoy las de un precursor de la moderna ecología:

> ¡Ay de los pueblos que carecen de cultural intelectual! Sórdidos, sin amor por los encantos de la naturaleza, sin conciencia de sus obras, riegan con lágrimas sus plantas más bellas y más fecundas, y estas plantas agotan el suelo en que nacen, degeneran, se arruinan y no solamente se niegan a la prosperidad del presente, sino que preparan la miseria del porvenir.
>
> Las dalias y los rododendros ostentan la inagotable multitud de sus colores puros y de sus matices varios, obra exclusiva de un arte perfeccionado: en vías de aclimatación el género musa, tan bello como fecundo, la familia de los cactus tan original por su fisonomía como su inflorecencia (…) pagarán largamente los cuidados que se les tributan dando, bajo el soplo benéfico de las ciencias, flores a la beldad, útiles elementos a la industria y esencias interesantes a la medicina. (pp. 13-14)

Sus consideraciones sobre el arte que se puede contemplar en la gran muestra quedan reducidas a los comentarios que hace sobre las estatuas que han sido colocadas por todas partes casi sin orden ni concierto. Incapaz de describirlas todas, va enumerando las que encuentra según los temas que tratan (amor, belleza, amistad, fuerza, temas bíblicos, etc.) y finalmente se detiene en una. Se trata de la obra del escultor Charles Cordier dedicada a la abolición de la esclavitud que muestra a dos niños que se abrazan, uno blanco y otro negro. Desde muy joven Baldorioty había luchado por la abolición de la esclavitud, a la que él denomina "la cuestión social de mayor trascendencia que se ha resuelto en nuestros tiempos, la que cierra de una vez las puertas del mundo moderno a una de las más funestas influencias del mundo antiguo". (p.19) Como ya dijimos antes, Baldorioty participó activamente en el Parlamento español en la redacción de la ley Moret que abolió la esclavitud en Puerto Rico, de ahí que muestre su admiración no solo por la belleza de la escultura, sino por el mensaje que transmite.

La muestra de lo que se denominó "Historia del trabajo", que recogía la historia del ser humano desde la Prehistoria hasta nuestros días, no le agrada en absoluto:

> Sin duda los hombres especiales, los arqueólogos, los artistas de mérito y los eruditos, se felicitarán de esta gran reunión de tantas colecciones diversas en un mismo lugar, y acaso hallarán en ellas ocasión oportuna para ilustrar puntos dudosos, para mejorar sus obras, y para historiar los progresos de las artes. Nosotros que no tenemos ni tiempo para verlas con minuciosidad, ni auxiliares que nos ayuden ni libros a mano que nos den el secreto de las épocas y de los hombres, que estas colecciones representan, nos limitaremos a recorrerlas rápidamente venciendo la repulsión que nos causa su necesaria monotonía. (p. 25)

Está claro que Baldorioty se siente libre de decir y expresar sus opiniones y que la forma de hacerlo no puede ser más clara y más directa. Aun así, cumple con la obligación que se le ha impuesto y hace la enumeración de lo más importante que presenta cada país en cada una de las épocas dando todos los detalles que puede y facilitando al lector la comprensión de ese *maremágnun* que a él personalmente le confunde. Sin embargo, al llegar a la galería de las Bellas Artes, la maravilla de las obras maestras que contempla le sobrecoge, y entonces sí , muestra su asombro y su imposibilidad de abarcar todo lo que ve: "¿Cómo juzgar todo esto y por dónde empezar? Ah, limitemos nuestra ardua tarea a simples anotaciones y dejemos a los hombres especiales las dificultades de la comparación y las delicadas funciones del juicio y del fallo".

Si el tono lírico desaparece por momentos, *se* vuelve a recuperar en su visita a la isla de Billancourt que, como anexo al Parque, recogía la exposición de agricultura[9]. El recorrido hasta llegar allí se plantea como un pequeño viaje:

> El espectáculo que ofrece el trayecto, siempre bello y siempre animado, es risueño en general y a las veces grandioso e impotente: la arboleda que adorna ambas orillas, los diques suntuosos, los campos de labor, las fábricas con sus altas chimeneas, las poblaciones que se suceden, los puentes diversos que se encuentran al paso, y el soberbio viaducto de Auteuil sobre cuyas bóvedas artísticas silban con estrépito, y ruedan con rapidez las locomotoras modernas, a la vez que por debajo se cruzan con estruendo los vapores incansables, o se deslizan silenciosamente las elegantes navecillas de remo, hacen de este tránsito un panorama variado, lleno de sorpresas y de encantos, desde el Palacio de la Exposición hasta la Isla de Billancourt. (p. 68)

Ya una vez dentro de la isla, no se queda extasiado con la belleza de las plantas, sino que su espíritu práctico gana la partida y se detiene más en la maquinaria agrícola y en las técnicas de siembra y de las labores propias del campo.

Hasta aquí la primera parte de la envoltura literaria de la obra. La parte central, titulada "Puerto Rico en la exposición" es, como ya hemos dicho, la memoria propiamente dicha. De ella rescatamos las reflexiones y quejas del autor por el pobre papel jugado por su país en la exposición. Baldorioty expresa exactamente la misma vergüenza e incluso la misma indignación que ya nos es familiar en los autores españoles, al ver lo poco que se ha exhibido y lo mal colocado y ubicado que se encontraba: "Nuestra exposición fue, pues, verdaderamente desgraciada: ni su fondo cumplía con las exigencias del programa, ni su modo y forma eran adecuados para figurar con decoro en aquella culta solemnidad. ¡Penoso ha sido para nosotros verlo y palparlo, y con tristeza punzante cumplimos ahora el deber de decirlo!" (p.75) La comparación con lo que mostraban otras colonias, especialmente Cuba, con su elegancia y buen gusto, le resulta especialmente dolorosa. No deja de señalar sin embargo el estigma que supone para el gobierno de Cuba el tener que reconocer que casi toda la mano de obra de que dispone es está compuesta por esclavos. Tras expresar la vergüenza y la indignación también, como los autores españoles, se pasa al tono regeneracionista de la reflexión y la búsqueda de causas y soluciones. El individualismo, la ausencia del trabajo colaborativo del pueblo puertorriqueño es, para Baldiorioty, el origen de su fracaso en todos los órdenes: "Desgraciadamente fracasamos de un modo lamentable en esta ocasión, como fracasaremos todavía por mucho tiempo, en todo aquello que requiera un esfuerzo colectivo, espontáneo y tenaz

[9] También el anónimo autor de *De Gijón a París*, y el mismo Castro y Serrano en su *España en París*, se detendrán en describir las delicias de esta islita.

(…) El individualismo concentrado y el silencio absoluto forman el fondo de nuestra sociedad." (p. 76)

Cansado, decide poner punto final a su labor en la exposición:

> La Exposición Universal ha sido un hecho tan grandioso, tan complejo, y de tantas faces, que no es dado a ningún hombre agotarlo por la narración. Preciso es pues cortar, asunto tan vasto, por una parte cualquiera y poner un término a esta Memoria, que no la abracaría en su extraordinaria variedad por mucho que aumentara su volumen.
>
> ¡Dichosos nosotros si en lo que hemos escrito se encuentra alguna que otra idea útil, y más dichosos, si al terminar este trabajo, más industrial que literario, más hijo del deber que del gusto, logramos entrever los fundamentos de tantos prodigios, de tanta grandes, de tantos y de tan rápidos progresos! (p. 343)

Con estas consideraciones parece que hubiéramos llegado al final de la obra, pero no es así. Aparece entonces el final de esa envoltura literaria de la que hablábamos, para cerrar la obra con este último capítulo en el que el autor sorprende con temas y tonos muy distintos a los usados en el resto de la obra. Liberado por fin de la misión que le había sido encomendada, el tono se vuelve más subjetivo, más cercano, mientras resume el tiempo que ha pasado en la exposición y nos habla, como no lo había hecho hasta el momento, del viaje que ha supuesto estar dentro de ella:

> Mas hemos caminado demasiado en el vasto recinto del memorable campo de Marte: el Sena nos ha conducido con frecuencia a Billancourt, y las vías férreas nos han dado rápido paso hacia Petit-Bourg, hacia Vincennes y hacia Evry-sur Seine. ¡Cuántas veces, dentro del vasto palacio, o en las sinuosidades del luminoso parque, no hemos salvado, como por encantamiento, otras distancias que asombran la imaginación! ¡Cuántas veces no hemos pasado repentinamente desde los fríos intensos de la Rusia, hasta los calores enfermizos del África, desde el centro de Alemania hasta el centro del Japón! Tantas marchas y contramarchas, tantos viajes violentos e improvisados, siempre en un mismo plano y cargando nuestro cuerpo sobre nuestras piernas fatigan al fin al espíritu y agotan las fuerzas físicas. No se resienten menos las fuerzas de la bolsa, tan necesarias, si no más, que todas las otras para poder viajar con *fruto* y sobre todo con *placer*. (p.343)

Sin decirlo expresamente, el recorrido se presenta como si la exposición fuera un mundo en miniatura. El entusiasmo del autor, convertido en aventurero que decide gastarse el poco dinero que le queda en hacer un viaje en el globo del famoso fotógrafo Nadar, queda patente en sus exclamaciones: "Dejemos, pues, la tierra y lancémonos atrevidamente por los aires." (p. 344) Asombrado, ahora ya sí, por el prodigioso espectáculo del globo, Baldorioty se detiene en descripciones minuciosas:

> ¡Qué grandioso espectáculo! El Globo Gigante (…) se balancea ya grave y solemnemente en medio de la gran plaza. A medida que sus grandes pliegues se dilatan, el rumor de la muchedumbre disminuye, a medida que el

> coloso aéreo se infla, que comienza a mecerse con solemnidad, que tensa las cuerdas de sujeción, cual si estuviera impaciente por romperlas para alejarse de la tierra, la respiración del pueblo numeroso se contrae. Ya atan la barquilla, ya el lastre, compuesto de sacos de arena, se distribuye simétricamente en su interior y en torno de sus petriles; el silencio es universal y profundo y no se oyen sino los latidos de tantos corazones que temen y esperan: no hay una mirada que no esté fija y como fascinada por el espectáculo. (pp. 345-346)

Y por último la ascensión, que vive como una auténtica aventura mientras contempla, dentro de la barquilla del globo, cómo se eleva por los aires y se va quedando abajo el mundo conocido y las personas que contemplan extasiadas el espectáculo. Una vez en el aire, Baldorioty nos relata el momento de la ascensión y describe las sensaciones del viajero que en ese momento contempla en vertical el paisaje desde una perspectiva nueva:

> ¡Sensación rápida e indescriptible, como las alucinaciones de los vértigos! (…) En globo, las ilusiones ópticas, durante un momento, son vertiginosas: si miráis con fijeza y con valor hacia el punto preciso de partida, os creéis inmóviles en el espacio, y veis descender con asombrosa rapidez, con precipitación inmensa, el suelo, los hombres y los árboles; las manzanas pobladas de vastos edificios, las torres puntiagudas, las cúpulas soberbias, el barrio populoso, la inmensa ciudad misma se hunden a vuestras plantas, por una vertical sin fin, hasta caer en un abismo oscuro, como en la noche final de los cataclismos. Si la barquilla se mece, se oblicua, los edificios y todas las cosas parecen moverse, quebrantarse, salir de su asiento y sepultarse en un antro de ruinas espantosas. (p. 346)

Se trata, quizá, de una de las primeras descripciones "realistas" de un viaje aéreo, muy alejada de los modelos que desde finales del XVIII y primeros años del XIX en los que, según Romero Tobar, "el viaje en vertical dependía de un modelo literario fuerte, el del *sueño satírico*, de cuyas marcas no se libraban tan fácilmente los costumbristas"[10].

Este capítulo final se completa con la conversación que mantiene el autor con otro de los ocupantes de la barquilla del globo, al que llama simplemente "un alemán". Entre ambos se entabla un diálogo con intercambio de reflexiones que van más allá del mismo viaje y de las sensaciones que éste produce en el ánimo de ambos. Esa conversación está entreverada de referencias a los avances que ambos han descubierto en la exposición, del papel de la prensa, de la importancia de la educación, etc. Tras descender del globo, la conversación y las reflexiones que se intercambian ambos continúan en el tren que les lleve a París, donde cenan juntos mientras escuchan el concierto que dirige Strauss en el círculo internacional del

[10] Leonardo Romero Tobar, "La descripción costumbrista en los viajes aéreos", Actas del VI Congreso. *El costumbrismo romántico*, Bulzoni Editores, 1996, pp. 285-298.

Parque. La conversación se centra entonces en el Grupo X, una "exposición dentro de la Exposición, que participa del todo y que parece una entidad distinta" (p. 355) Se trata del grupo dedicado a los obreros, su educación, su salud, sus viviendas, etc., que aunque tímidamente, ya había estado representado en la exposición anterior. Las reflexiones de ambos personajes son meras excusas para hacer un recorrido diacrónico de cómo la humanidad ha atendido a los más débiles y cómo en esos momentos Europa y sus gobiernos tratan de cubrirlas[11]. Cuando ambos se despiden a la puerta del alojamiento del alemán, éste le ofrece una tarjeta de visita y entonces Baldorioty comprende cómo y por qué su interlocutor había hablado y reflexionado del modo en que lo hizo:

> Eran las dos cuando entré en mi cuarto: me acerqué al a luz y leí su tarjeta, G. Müller, Profesor de Instrucción Primaria, Berlín, ¡Ah!, me dije, cuando los pueblos tienen profesores como este hombre para la instrucción primaria, pueden tener también fe en el bien y en confianza en el progreso.
>
> Pocos momentos después estaba en mi lecho: ni dormía ni estaba despierto. La Exposición Universal había terminado para mí, y aunque todas las maravillas del espectáculo desfilaban confusamente por mi espíritu agitado, no eran ellas las que me inquietaban. Sentía además una necesidad moral profunda, un movimiento de gratitud desbordaba mi corazón. (pp. 365-366)

En las últimas palabras, Baldorioty hace un homenaje a la labor callada pero imprescindible de los maestros, como ya hiciera Carderera en la exposición de Londres de 1862. Y así, sin información del acto de clausura ni del viaje del regreso, dando las gracias a cuantos habían hecho posible su viaje y su visita a la exposición, da por concluida su "memoria" cuya envoltura literaria la convierte en una obra que por derecho propio entra en nuestro trabajo de investigación.

3.4.2. Francisco José Orellana

La exposición universal de París en 1867

De Francisco José Orellana (1820-1891) es la obra titulada *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*, publicada en Barcelona por la Editorial de la Librería de Manero en 1867. Militar de profesión también fue economista, escritor, editor y periodista. Antes de ser comisionado por el Instituto Industrial de Cataluña para visitar la exposición de universal de 1867, había

[11] Este tema estará tratado más ampliamente en las dos obritas que escribe Joaquín Costa en esta exposición, como veremos más adelante.

publicado de forma esporádica algunos poemas y cuentos, e incluso un buen número de novelas de tema histórico por entregas. Pero sin duda fueron sus novelas costumbristas las que le dieron más fama, entre ellas la más conocida, *Los pecados capitales* (1865-1866). Como dato curioso hay que reseñar que en ocasiones utilizó el seudónimo de Ana Oller.

Esta obra de Orellana no se concibe ni se está estructura como libro de viajes, aunque el recorrido real por la exposición sí se atiene al itinerario interior que ya viene siendo habitual, país por país. El autor, que utiliza indistintamente la primera persona del singular o se dirige al lector desde un "nosotros", informa de la estructura de su obra que divide en dos partes. En la primera, a la que denomina *Parte descriptiva*, se propone describir todo lo que ve mientras pasea por ella. "Esta parte no ofrece dificultad y será breve: consistirá en una ojeada rápida, en un paseo por la exposición, deteniéndonos, sin embargo, en aquellos puntos que presenten algún interés práctico" (p.7). En la segunda, a la que llama *Expositiva*, lo que presenta es una "memoria" al uso, con largas enumeraciones y listas de cifras y datos que hacen de esta parte algo que escapa por completo a nuestro estudio.

De la *Parte descriptiva* destaca en primer lugar la reflexión que hace sobre las exposiciones universales, en la que se trasluce el ansia de paz frente el ambiente bélico de la muestra:

> Los combates del siglo XIX, los que dan verdadera gloria, prosperidad y grandeza a las naciones, son combates de industria; es decir, por que mejor se entienda, luchas pacíficas de ciencia, de arte y de trabajo. En el Campo de Marte, hoy convertido en campo de maravillas del ingenio humano, esas tres palabras lo abarcan y comprenden todo; no están escritas, no están esculpidas en bronce o mármol; el espíritu observador las adivina, las siente en cada objeto, en cada producto, forman parte de la atmósfera que en aquel recinto se respira. (p. 6)

La novedad absoluta que presenta Orellana la encontramos en la combinación de los grabados y las descripciones de los pabellones que cada uno de los países había construido en el recinto. Imagen y palabra se complementan por primera vez para ofrecer una descripción más completa. Y no es que esta sea la primera obra sobre exposiciones que se ilustra con grabados, la novedad estriba en que nunca hasta ahora habíamos encontrado el texto redactado en función de lo que representa la ilustración haciendo alusiones constantes a la misma, de forma que al redactar, es indudable que el autor tiene delante la imagen reproducida: "El Japón no tiene aquí más que una tienda, de la que puede dar idea el siguiente dibujo" (p.18), "Hay agrupados varios edificios de los cuales hemos elegido esta muestra como recuerdo" (p. 20). "El templo antiguo, cuya vista reproducimos, es un estudio arqueológico y no

una copia exacta de monumento alguno determinado" (p. 24). Incluye también planos de la distribución de una casa americana para que los lectores se hagan una idea exacta de la misma y no se dejen llevar por descripciones más o menos fantásticas:

> No es probable que mis lectores puedan formarse idea de estas construcciones originales, a no haberlas visto, y menos si solo tienen noticia de ellas por haber caído en sus manos alguna de las descripciones fantásticas, acompañadas de dibujos imaginarios, que circulan en ciertas publicaciones hechas en Francia. La casa americana expuesta en París es la habitación de un colono de segundo orden; es decir, bastante espaciosa y cómoda para albergar a una familia, pero sin lujo ni boato de ninguna especie.
>
> Los adjuntos planos indican la distribución de los dos cuerpos, bajo y alto, de que estas casas se componen. (p. 36)

Por último también son realmente interesantes los comentarios que hace al inicio de la segunda parte, la llamada *expositiva*, sobre las Bellas Artes en su relación tanto con la poesía como con la industria. Para finalizar, Orellana presenta su balance con el título "Dos palabras del autor para concluir", donde, además de algunas consideraciones sobre lo inabarcable del trabajo que se propuso inicialmente, desciende a detalles más prosaicos y se queja amargamente de que no ha cobrado nada, e incluso que ha tenido que costear de su propio bolsillo muchos de los gastos que ha tenido que afrontar en su viaje y su estancia en la capital francesa. En la justificación de este empeño se desliza, también como novedad, la primera crítica que se hace a otras obras escritas en la misma muestra:

> Fuera de una serie de buenos artículos, publicada en un periódico industrial, ningún otro estudio general ni parcial sobre la Exposición de París ha salido a la luz, a pesar de que las numerosas comisiones oficiales enviadas a ella, han debido presentar trabajos muy notables que dormirán tal vez en los archivos de las diputaciones provinciales. Por lo demás, no creo que nadie considere como obras serias las *causeries* y demás publicaciones de relumbrón, destinadas a satisfacer la frívola curiosidad del momento. (p.587)

No considera obras dignas de crédito, o al menos dignas de la altura de la exposición, aquellas que él considera "frívolas" y quizás se refiera con ello a alguna de las que vamos a analizar a continuación como obras literarias. No debía conocer el buen número de obras que se publicaron, algunas de las cuales presentamos a continuación.

3.4.3. JOSÉ DE GRAS Y GRANOLLERS

París y Roma en 1867: escenas de la Exposición Universal y del Aniversario Secular del Martirio de San Pedro

Coincidiendo con la celebración de la Exposición universal, Roma celebra ese mismo año una serie de celebraciones conocidas como *El Centenar*, para conmemorar el dieciocho centenario de la muerte de San Pedro. La exposición de París provocó tal expectación, que hasta un sacerdote que asiste en Roma a dichas celebraciones, el padre Gras y Granollers (1834-1918), escribe sobre los dos acontecimientos en su obra *París y Roma en 1867: escenas de la Exposición Universal y del Aniversario Secular del Martirio de San Pedro*, publicada en Granada en 1867 por la Imprenta y Librería de D. José María Zamora[12].

Dentro del asombroso número de obras que hemos encontrado en esta muestra, la de Gras nos llama poderosamente la atención porque se distingue de todas ellas tanto porque el autor es un sacerdote como por la estructura y contenido de la obra misma. José de Gras y Granollers, catalán que desarrolló su labor sacerdotal en Granada, es conocido por ser el fundador de la orden religiosa de las hijas de Cristo Rey, que aún hoy sigue en activo. Cuando en 1867, con apenas treinta y tres años, Gras escribe esta obra (no queda claro si viajó o no a ambas ciudades), es canónigo del Sacro-Monte granadito y ya había fundado la institución Academia y Corte de Cristo en la que editaba la revista religiosa *El bien.* Ya desde el título el autor quiere dar idea del paralelismo que en todo momento establece entre ambos acontecimientos. En una primera aproximación comprobamos que se trata de una mezcla heterogénea de descripciones, noticias, observaciones y reflexiones hechas por un sacerdote sobre la Exposición Universal y el Centenario del Martirio de San Pedro.

La obra no se puede inscribir en ninguno de los tipos que hemos encontrado hasta ahora, no son memorias, ni apuntes, ni se plantea tampoco como libro de viajes. El autor tan sólo califica de “escenas” lo que podría interpretarse como una distribución en capítulos. Al contrario de lo que se pudiera esperar, tampoco se trata de escenas costumbristas. No hay narrador en primera persona que muestre cercanía o complicidad con el lector, ni declaración de intenciones, ni tan siquiera queda claro si el autor viajó o no a los lugares que describe.

[12] Con un título muy similar al de Gras, se presenta una obra que nos ha sido imposible consultar, del malagueño Vicente Martínez Montes, *Roma y el Centenar, París y la Exposición en 1867. Mi segundo viaje,* Málaga, Imprenta de *El Correo de Andalucía*, 1888.

Tras una breve dedicatoria al Conde de Peñaflor, la obra presenta un total de cuarenta y una *escenas* de extensión muy variable (desde apenas un párrafo a tres páginas), cada una de los cuales tiene un breve título que da idea del contenido. En la primera de ellas encontramos una nota a pie de página, la única de toda la obra, en la que el autor aporta los únicos datos sobre la redacción de la misma: "Los datos y noticias que se refieren a París y Roma los hemos sacado de correspondencias y artículos de la *Civiltá Católica* y de la *Revue du Monde Catolique.*"(p. 5) ¿Qué significa esto? ¿El autor estuvo o no en esos dos grandes acontecimientos? ¿Esta nota significa que todo lo que hay en ella es fruto de la lectura y de los recortes o extractos hechos de esas dos publicaciones religiosas? ¿Qué criterio siguió el autor para seleccionarlas o para ordenarlas en la obra? La primera de esas revistas (que aún hoy se sigue publicando y tiene su propia página web), fue fundada en 1850 por un grupo de jesuitas italianos. La segunda recogía, siempre desde la perspectiva religiosa, noticias de actualidad referidas fundamentalmente a la filosofía, la teología y la ciencia en su relación con la fe cristiana. A pesar de que en muchas ocasiones las descripciones van a dar la sensación de que el autor ha contemplado el espectáculo que ofrecían las dos ciudades, todo lleva a pensar que lo que encontramos aquí redactado es una especie de puzle hecho a base de recortes, comentarios y reflexiones personales del autor, sin que en ningún momento quede clara la procedencia de unos y otras.

El paralelismo entre los dos acontecimientos y las dos ciudades que los albergan está presente en toda la obra. París será en todo momento la capital del materialismo, del lujo, de lo superficial y lo intranscendente, mientras que Roma será el centro de la espiritualidad, de la fe y de lo que Gras considera verdaderamente valioso para el ser humano, que es el amor a Dios:

> La una ofrece su Exposición universal de la industria contemporánea; la otra expone a la consideración del universo cristiano la centenar solemnidad del martirio de San Pedro. Hacia la una se dirigen los jefes de los Estados, los príncipes y poderosos de la tierra; hacia la otra los obispos y su clero, los caudillos espirituales de los pueblos.
>
> París brinda con la exposición universal de la industria una eón universal de los placeres; un convite espléndido para la satisfacción de todos los sentidos. Roma si se viste de gala lo hace con sagrados ornamentos y para presentar a la veneración de los fieles los grandes triunfos de la fe sobre la indiferencia, de la justicia sobre las vastas conjuraciones de iniquidad, del amor sobre la alianza infernal de todos los egoísmos. En París se quema incienso al triunfo de la materia, en Roma se conmemora el triunfo de los espíritus. (p. 6)

Los primeros capítulos se dedican a ambas ciudades, luego se focaliza la atención en París, para pasar a dar la importancia del cuerpo central de la obra a Roma, a sus visitantes, al discurso del Papa, y a todas las celebraciones que tuvieron

lugar allí. Se van intercalando algún capítulo dedicado a París como para que el lector no pierda de vista el paralelismo entre ambas ciudades y el capítulo final, a modo de conclusión, titulado "¡Ay de Babilonia!", vuelve a estar dedicado a las dos ciudades con un tono apocalíptico con el que se declara a Roma vencedora sin ningún género de dudas.

En nuestro trabajo nos centraremos exclusivamente en los capítulos dedicados a la exposición universal y de qué modo Gras recoge, recrea o innova respecto a otros autores. Las primeras *escenas* están dedicadas a presentar los posibles antecedentes de las exposiciones universales estableciendo paralelismos entre la época actual y la antigüedad clásica. Cita nada menos que a San Agustín para comparar dos ciudades, la de Dios y la de los hombres y llevar a la reflexión sobre la superioridad de la espiritualidad y la fe frente al materialismo y los placeres. Continuando con los ejemplos que llevan a asentar aún más esa comparación, se remonta a "hace más de dos mil años" y encuentra nada menos que en Susa, la capital del imperio persa, el origen de las exposiciones universales:

> (…) allí el emperador Ajerjes quiso ofrecer a los príncipes del Asia una exposición universal de riquezas, de poderío material y de gloria, por espacio de ciento ochenta días duraron las fiestas, y al fin de ellas el pueblo entero de Susa fue convidado a tomar parte en ellas. Los bosques y jardines reales franquearon entonces su entrada al público. Bajo la frondosidad de los árboles rodeados de infinita variedad de flores se alzaban en todas partes pabellones de color celeste, blanco y de jacinto, no siendo sostenidos más que por cordones de finísimo lino y de púrpura que pasaban por anillos de marfil y se ataban en columnas de mármol. Debajo de esas tiendas o pabellones había dispuestos lechos de oro y de plata sobre un pavimento de pórfido y de mármol de Paros en que se veían mosaicos preciosísimos. (..)¿Qué resta hoy de las maravillas materiales de los Jerjes y Daríos? (p. 8)

Como vemos, Gras presenta una innovación absoluta al presentar las exposiciones universales desde la perspectiva de los valores y la moral cristiana, de modo que se recrea en los detalles exuberantes y describe el lujo con minuciosidad para culminar con una pregunta retórica que conduce al lector hacia una reflexión sobre el valor de los bienes materiales frente a los espirituales.

Tras los antecedentes, dedica un capítulo completo a la exposición universal empezando, como la mayoría de los cronistas, por la descripción del Palacio de la Industria, el Gran Coliseo. Reflexiona sobre la contradicción que supone el que se celebre en el Campo de Marte una reunión internacional que trata de conseguir la paz universal, mientras no puede ocultar su asombro. El recorrido por la representación de los distintos países es muy rápido y con una pincelada, apenas un adjetivo, califica la representación de cada uno ("pomposa Haití y la sencillísima Estados Unidos…"), deteniéndose algo más en los países orientales: "Se forma el espectador una idea

aproximada de la riqueza de todos que campean en las paredes de los edificios árabes, chinos y egipcios, al mirar las columnas, arcos y armarios que encierran las secciones indicadas, y la impresión total se completa con los objetos indígenas expuestos." (p.9) Sorprende que apenas diga nada del pabellón español: "tiene completa ya la decoración de la sala destinada a las bellas artes (…) está decorado al estilo del renacimiento español" (p.9). No hay pues decepción, ni sentimiento de vergüenza, y mucho menos crítica o reflexiones regeneracionistas.

El recorrido como tal parece que acaba ahí, aunque en realidad lo que hace Gras es cambiar de criterio y elegir la clasificación por temas para continuar hablando de la exposición. Así, al encuentro, contacto entre países y búsqueda de soluciones, dedica una *escena* completa titulada "Tregua", en la que recoge las inquietudes que provocaba la situación política en Europa y que habían llevado a pensar incluso que no se celebraría la exposición, pero al final, "la confianza ha llevado al Campo de Marte la animación que le arrebatara la duda". Aquí el tono de Gras es de entusiasmo ante las novedades y las posibilidades que presenta la gran muestra. En contra de lo que muestra más adelante, alaba la exposición sin ningún género de dudas, calificándola de "inmenso emporio de la inteligencia y de la actividad humana" (p.10), cree incluso que la reunión de artistas, industriales y agricultores en la "hermosa capital de Francia" dará sus frutos: Las maravillas del Campo de Marte han producido una revolución en casi todas las cortes de Europa y hasta en algunas de regiones muy apartadas, decidiéndolas a romper por primera vez preocupaciones arraigadas por centenares de siglos (…) ¿Cuál será el verdadero objeto que lleve a tantos soberanos a la capital de Francia? Es difícil adivinarlo." (p.10)

No nos dejemos engañar, porque la euforia, el entusiasmo, el asombro y las alabanzas positivas que hace en esta *escena* hacia la capital francesa, chocan con los calificativos que el mismo Gras le dedica como centro de vicio y perdición que conduce a un materialismo degradante. ¿Se trata de la copia de uno de los fragmentos sacados de las dos revistas que figuran en su nota al pie? Si es así, ¿por qué presentar este entusiasmo y esa esperanza en los avances de la exposición cuando más adelante afirma todo lo contrario atacándola de forma directa?

Otro de los temas es la visita de grandes mandatarios, recogida en la *escena* titulada "Visitadores" en la que se enumera el asombroso número de visitantes ilustres, a la vez que se describe el recorrido por la exposición dando detalles de lo que aún está por terminar y sobre todo de las secciones del Extremo Oriente, que "bastarían por sí solas para excitar la más viva curiosidad". La afluencia de reyes y emperadores

es lo nunca visto antes en París, las fiestas y agasajos se suceden y Gras se detiene en describir el lujo y la etiqueta con una minuciosidad y una admiración no disimulada:

> Se multiplican los bailes, las recepciones y los banquetes para obsequiar a los reyes y las reinas, a los príncipes y las princesas, pero no relataré a V. las maravillas de esas fiestas, porque en todas se ve lo mismo, flores, diamantes, seda, luz, música vino de Champaña. En el baile de las Tullerías se admiró mucho el traje de la princesa de Metternich; su vestido, completamente lleno de rosas de té, era una obra maestra de elegancia y distinción, y como adorno lleva un simple collar enriquecido con gruesos diamantes. La Emperatriz vestía de blanco, cuajado de diamantes y la gran duquesa María de Rusia llevaba un traje verde con un deslumbrante adorno de esmeraldas. (p.13)

No hay aquí crítica, ni denuncia, ni rechazo hacia el lujo o los placeres como cabía esperar de la tendencia conservadora y católica que mostraba el autor al principio. Lo cierto es que no parecen estas las palabras de un sacerdote. También recoge, como otros corresponsales de esta misma exposición, (entre ellos el anónimo autor de *De Gijón a París)*, el atentado sufrido por el zar de Rusia, Alejandro II: "Volvían SS.MM. de la revista, cuando súbitamente y a unos quince pasos del coche imperial, un joven grueso ha disparado un pistoletazo…El capitán Rimbaux ha defendido con su caballo la vida de los emperadores…Este pistoletazo, ligera intermitencia de la *moralidad* del siglo, ha venido a alumbrar con luz siniestra las fiestas oficiales." (pp. 17-18) El comentario final sobre la *moralidad* deja paso a otros que van preparando el terreno y el tono para referirse al Centenar. Frente al de lujo y fiestas que ofrece París, las cartas dedicadas a Roma y al Centenar carecen de ese tono alegre y minucioso en el que el autor parece deleitarse y presentan un giro radical:

> Mientras en París se extasían las muchedumbres contemplando las maravillas de la industria y la esplendidez material desplegada en los obsequios hechos a los soberanos, en todas las naciones católicas reina también inusitado movimiento de príncipes eclesiásticos que va a admirar ya no prodigios que deslumbran a los ojos del cuerpo, sino a rendir culto inmortal a los héroes de Cristo, cuya vida fue una no interrumpida exposición universal de virtudes y milagros. (p.13)

En una escena titulada "Corresponsal moralista", Gras recoge la cita de un corresponsal anónimo, pero sin dar datos ciertos de la fuente: "Con fecha 11 de junio, uno de los que describen las escenas parisienes contemporáneas dice:". Recoge en esa cita la definición de la exposición universal como "vasto hormiguero" y varias denuncias de ese anónimo corresponsal como la de que ni siquiera el domingo de Pascua dejó de funcionar la galería de máquinas o la del lamentable espectáculo que dan los numerosos teatros de París con representación de obras que considera

inmorales, pero que tienen gran éxito de público (entre ellas *La dama de las camelias*, de Dumas hijo).

Tras esta serie de capítulos dedicados a París, Gras dedica a Roma los nueve siguientes, pero intercala uno, el XIX, brevísimo, en el que acusa duramente a los mandatarios que no acuden a Roma: "Las naciones cristianas tenían a Pío IX poco menos que abandonado a los sacrílegos caprichos de hordas desenfrenadamente ateas: Inglaterra e Italia escoltaban con sus escuadras al Sultán desde Malta y Mesina, y un corresponsal de Marsella escribía el citado 25 del referido mes: "Va a tratarse al Sultán como soberano de un imperio omnipotente." (p.25) Aquí ya sí encontramos el verdadero tono de Gras. Aquí está hecha la denuncia explícita hacia los soberanos de las grandes naciones europeas por ir a la exposición universal y dejar abandonado al Papa en la gran celebración del *Centenar*. La contundente expresión "hordas desenfrenadamente ateas" deja bien a las claras qué es lo que opina Gras de la gran muestra y de sus visitantes, y entra en clara contradicción con aquellos comentarios positivos que el mismo Gras recogía al principio.

Otras de las *escenas* la ocupan las palabras de un periodista alemán sobre ambas celebraciones. Después de confirmar a París como capital del materialismo y a Roma como centro de la cristiandad, las reflexiones parecen ser las del mismo Gras:

> La consecuencia de la Exposición ha de ser la de promover la felicidad de los hombres en particular, la paz universal, la unión de las razas, la fraternidad de los pueblos. Frases sonoras, pero huecas (…) La consecuencia directa del carácter de la exposición es la provocación al materialismo. El aspecto de tantos y tan variados productos no recrea la vista e ilustra la inteligencia, sin que también presente atractivos para los goces sensuales. En resumen, esta exposición universal asegura, si se quiere, la unión y la unidad material de los pueblos para poder hacer frente a la sublime unidad espiritual y moral del cristianismo. (p. 33)

En definitiva, la conclusión a la que llega Gras es que la exposición representa un gran peligro para la religiosidad y espiritualidad del ser humano, es un ataque frontal a las ideas cristianas. En esa confrontación, es Roma y sus valores cristianos la que triunfa. Afirma, sin dar datos ni ofrecer fuentes que justifiquen lo que afirma, que las celebraciones de Roma han superado con creces a las de París, "y lo prueba patentemente el que tantos prelados, algunos de ellos de los confines de la tierra, hayan acudido al llamamiento de Su Santidad a pesar de numerosos obstáculos." (p. 34) El capítulo y la cita concluyen de forma contundente: "Londres domina por el mercantilismo, París por las modas, pero Roma impera por la luz de la verdad". (p. 34) En contra del discurso de Napoleón III y sus ideas de paz y convivencia, Gras afirma que los adelantos técnicos expuestos en París no servirán más que para convertirse

en “horribles instrumentos de desolación y muerte” (p. 56). La intensidad de los ataques a la exposición va creciendo y casi llegando al final la califica de “certamen febril de fiestas materiales”.

La ceremonia de entrega de premios es descrita con todo lujo de detalles y sin que asome la más leve crítica: “La ornamentación de la sala se prestaba a la magnificencia de la escena”. (p. 60) Durante la ceremonia llegan las noticias de que el mismo 19 de junio el emperador Maximiliano de Méjico había sido fusilado por los revolucionarios en Querétaro, y entonces el luto y el dolor se extienden por la exposición, que se había iniciado con la alegría de haber disipado los rumores de guerra en Europa y que justo terminaba con la noticia del fusilamiento del emperador mejicano. Esto provoca hondas reflexiones en Gras, que ataca directamente a la revolución mejicana, denunciando de paso el materialismo y el abandono de los principios cristianos por parte de muchos de los mandatarios europeos.

Todo queda, pues, empañado por el dolor y el luto y de este modo el último capítulo titulado “¡Ay de Babilonia!” se inicia con estas palabras “Cuán pálidas aparecen ahora la solemnidades materiales de la industria al lado de las fiestas de la fe, de la esperanza y de la caridad!” (p.63) El hecho de que los reyes y emperadores hayan preferido ir a París en vez de a Roma es síntoma inequívoco de su decadencia moral, de modo que, en tono apocalíptico, Gras vaticina: “Por ese alto desprecio de la autoridad espiritual de la Iglesia, tratada como esclava en tantos reinos, están amenazadas las naciones y sus príncipes de grandes catástrofes, de inevitables y ya inminentes expiaciones”. (p. 64)

Ese mismo año, en otra de las publicaciones de la Academia de Cristo que él presidía, titulada *Guerra a Dios, o la bandera de los réprobos,* publicada en Granada por la imprenta de D. Jerónimo Alonso, Gras y Granollers sigue desarrollando esta idea de la influencia nefasta del materialismo moderno, con referencias constantes a las exposiciones universales como origen de ese materialismo desenfrenado que no lleva más que al aumento del enfrentamiento bélico entre los países y al abandono de los valores cristianos. Valga como ejemplo esta breve cita que se repite con ligerísimas variaciones a lo largo de la obra:

> Su industria, después de haber reducido al hombre casi a la condición de autómata, después de haber instituido una especie de culto religioso universal en honor de la maquinaria, trabaja hoy con actividad infernal en la construcción de infernales armas (p.10)

3.4.4. ANÓNIMO

Oda al trabajo por un obrero

Si la obra de Gras y Granollers nos sorprendía por presentar la exposición desde el punto de vista de un sacerdote católico, la segunda lo hace por ser una obra anónima en verso. Con el título de *Oda al trabajo por un obrero. Exposición Universal de París, 1867,* este librito de pequeño formato, y apenas veinte páginas, contiene los trescientos noventa y cuatro versos de la oda que figura en el título, fue publicado en Madrid por la imprenta de Ramón Moreno en el mismo año de la exposición, 1867.

La obra, de una evidente intención literaria, se estructura en tres partes: se inicia con una brevísima introducción en prosa con la declaración de intenciones del autor que en todo momento oculta su nombre, le sigue el poema completo y finaliza con tres páginas de notas aclaratorias, que contienen un buen número de comentarios y reflexiones personales del autor, además de numerosos datos para facilitar la comprensión del texto en verso.

Nada hay en la portada ni en el interior de la obra que indique quién es el autor, a qué se dedicaba o si tenía o no cargo oficial. Tampoco sabemos si visitó la exposición universal o si compuso el poema tomándola como excusa para llevar a cabo una alabanza a ultranza del trabajo y la paz como bienes universales. Ese es el único propósito que queda claro en las palabras preliminares en las que un narrador oculto tras el plural de modestia hace una declaración de intenciones similar a las que ya hemos encontrado en otras obras y en la califica su obra de “conato de oda”:

> El siguiente conato de oda no tiene pretensión alguna a los laureles de Apolo. En cambio aspira a robustecer las palmas de la paz, con cuyas hojas se tejen las coronas de verdadera grandeza. Al traducir sobre el papel y en el lenguaje que decididamente preferimos hoy por hoy, aquellos sentimientos íntimos que habrán agitado los corazones de los españoles en las exposiciones de la industria, el autor no ha tenido otro propósito que el de seguir difundiendo por todos los medios a su alcance la única doctrina que en su sentir puede salvarnos: la doctrina del trabajo.

Breves palabras en las que condensa todo cuanto quiere decir. Está muy lejos de ser una obra como las que hemos encontrado hasta ahora, no se trata de relatar un viaje, ni de describir la exposición, ni de dar cuenta de todo cuanto hay en ella. Esta obra peculiar confiesa, además, su carácter lírico al presentarse como cauce para los “sentimientos íntimos que habrán agitado los corazones de los españoles en las exposiciones de la industria”. Paz y trabajo son pues las dos palabras clave de la obra.

El poema, de trescientos noventa y cuatro versos, recuerda a las odas de ilustradas, de las que se distancia por la expresión lírica que impregna todo el poema, presente desde los primeros versos en que la voz poética toma la palabra:

> ¡Aire! ¡Más aire! Que mi pecho estalla.
> ¡Luz! ¡Mucha luz! Porque mis ojos ciegan (…)
> (…) ¡Ay de mi vida!
> ¡Ah! ¡Patria de mi amor! (p.5)

A pesar de la novedad que supone el verso, y la ausencia de rasgos presentes en otras obras, el autor utiliza muchos de los recursos que ya hemos encontrado en otros autores, a pesar de que no hay viaje, ni traslado, ni se relata la entrada en la exposición, ni el sentimiento de asombro que embarga al viajero. La obra se inicia ya dentro de la muestra y con uno de los rasgos recurrentes de la mayoría de los autores: la expresión del dolor y la tristeza por el papel jugado por España. A estas expresiones de decepción le sucede una serie de interrogaciones retóricas dirigidas a la patria. El yo poético contempla extasiado lo que el resto de países exponen con todo el brillo y el esplendor posible, y se angustia al comprobar que allí su patria no dice absolutamente nada.

Si los versos son directos en cuanto al mensaje que transmiten, lo son aún más las notas aclaratorias, en especial la primera. Sin medias tintas y dando de lleno en el blanco, la nota afirma: “Todo lo que se ha escrito con más o menos ligereza para halagar el amor propio nacional, es no solamente infundado, sino peligroso”. El lector queda desconcertado, puesto que al comenzar a leer la oda esperaba un canto de alabanza al trabajo, sí, como reza en el título, pero también a la patria. Como vemos, nada más lejos de la realidad. Ese ataque directo, esa denuncia, es quizá la causa de que el autor se mantenga en el anonimato. Merece la pena ver lo que dice la nota completa porque va a influir, y mucho, en el desarrollo completo de la oda:

> Si se exceptúa el procedimiento para extraer la plata por su amalgama con el azogue, inventado por un tal Medina en América, nada deben las ciencias y las artes del trabajo a nuestro país. Esta será una verdad muy amarga; pero hay que tener el valor de decirla, si hemos de entrar algún día a compartir con las demás naciones las verdaderas glorias de un pueblo inteligente. (p. 14)

El carácter crítico de esta primera nota nos hace ver ya que, aunque la oda se presente como expresión de sentimientos, también lo es de denuncia, de crítica directa y reflexiva sobre la industria española. Se inicia entonces el recorrido por una muestra deslumbrante a la que el yo poético califica de *rico emporio, certamen prodigioso, templo, regio palacio, recinto, o feria,* y recorre la exposición como si recorriera el mundo (continentes, países, razas) comprueba que todos los países

demuestran su grandeza con todo lo que han llevado. Cuando ve que su amada patria no ha creado nada, sino que se ha limitado a copiar, exclama: “Sólo tú, ¡patria mía!, te limitas/ a remedar con las trabadas manos/ lo que otros diligentes,/ con ellas sueltas y la mente libre/ crear supieron…” (p.6). No se limita al lamento, sino que superando el dolor y la vergüenza trata de encontrar las causas de tanto desastre. La reflexión, a todas luces regeneracionista, culpa a la envidas, las luchas fratricidas, la falta de empuje del carácter propio del país, y por último culpa a la ineficacia de los gobiernos, que han permitido que otros pueblos se aprovechen de la riqueza que aquí se desprecia. La expresión de dolor es realmente sobrecogedora en estos versos:

Por eso buscan hoy mis tristes ojos
En vano de tu ingenio los blasones,
Por eso los abrojos
De encontradas pasiones
Destrozan este seno que te adora,
Y sin poder negar vivo entusiasmo
De admiración a cuanto aquí contemplo,
Vago por este templo,
En inefable pasmo
Abrasado de envidia e ira extraña,
Y lloro y pienso en ti, ¡querida España!
¡Oh!, si en lugar del apacible alarde
Del trabajo, que aplausos se granjea,
Exhibiéranse lágrimas…
La fratricida tea….
Estragos de segures o de bronces…
Tal vez entonces… de seguro entonces… (p. 7)

La invocación a Dios como creador y fuente de inspiración del genio humano, se suma a la alabanza del trabajo como origen de todo progreso, tanto material como espiritual y en este punto coincide con Gras. La extensa nota (núm. 5) de casi treinta líneas a la que remiten estos versos, contiene el desarrollo de la idea central de la obra: “Es imposible que un adelanto material no dé por resultado otro intelectual correspondiente, y el verdadero progreso de la inteligencia no puede producir en último término sino la perfección moral.” (p. 15). Cuando, ya casi llegando al final, se pregunta sobre el fin último de la exposición, “¿Este recinto/ será a vuestra razón o vuestro instinto/una feria y no más?”, la respuesta es un saludo optimista a la fraternidad de los pueblos y la búsqueda de la paz universal:

Aquí con virtud rara,
La senda se prepara,
Para que tras los siglos de odio loco,
Diriman sus querellas las naciones

> En asamblea augusta de anfictiones[13].
> ¡Oh paz universal! ¡Plácido ensueño!
> ¡Hidalga aspiración del alma pura!
> ¡Yo te saludo! (p.13)

La nota número 7, a la vez que aclara y amplía el contenido de los últimos versos, contiene una especie de conclusión de toda la oda:

> Volvemos a repetir que no concebimos un adelanto material sin su correspondiente progreso moral; y el gran progreso moral producto ineludible de los caminos de hierro que reúnen y mezclan a los pueblos, del telégrafo que universaliza sus ideas y sus aspiraciones, y de esas ferias, en fin, llamadas exposiciones universales de la industria, será el acatamiento de la moral y la sustitución de su imperio las salvajes preocupaciones, restos ominosos de la barbarie, para preparar así la paz europea y con ella los principios de producción y conservación, en vez del estúpido sistema de ruinosa desconfianza e insensatas y periódicas destrucciones de lo con tanto sudor creado. (p. 16)

Termina la oda fechada en París el 7 de octubre de 1867, tres semanas antes de la clausura el 31 de octubre.

Tras analizar con detalle la obra, vemos que presenta importantes diferencias con las que ya hemos encontrado en otras exposiciones. El hecho de que sea una obra poética y de que ya en el título se defina como oda, rompe con todos los esquemas de las que habíamos encontrado hasta ahora. No son nuevas las críticas a la representación española, pero sí el modo de presentarlas, el tono, las constantes referencias a Dios como creador e inspirador del trabajo humano y sus logros, que más nos hacen pensar en un autor cercano a la Iglesia que a un “obrero”, que es como se califica el autor en la portada. La obra de Gras, a pesar de su punto de vista católico, hacía más hincapié en el lujo y en la crítica a los dirigentes que no habían acudido a Roma antes que en la inspiración divina del trabajo.

La separación entre el texto en verso y las notas en prosa es evidente y configuran una obra de carácter bifronte, dos formas paralelas que se reflejan como si de un espejo se tratara: la una poética, la otra racional. Los versos contienen la expresión sincera del dolor, las notas en prosa su explicación razonada. Por ello creemos que es, con diferencia, la obra más peculiar de cuantas hemos analizado en nuestro trabajo de investigación.

Quizá, aunque muy lejano, esta obra tenga como antecedente la de oda de Larra, pero sólo en la forma y la estructura poética, porque difieren tanto en su contenido como en el tratamiento del tema y la defensa central del trabajo. Larra

[13] Los *anfictiones* eran los miembros de la confederación de las antiguas ciudades griegas para asuntos de interés general.

defiende a ultranza a la patria, no pone en duda en ningún momento ni su valía ni sus logros y hace constantes referencias al imperio y a la grandeza de España. Como vemos, nada que ver con el anónimo autor de la oda que ahora nos ocupa.

3.4.5. ANÓNIMO

De *Gijón a París*

También anónima es la siguiente obra, una de las más significativas de esta exposición, titulada *De Gijón a París: impresiones de un viaje realizado durante la Exposición Universal de 1867,* publicada en Gijón por la Imprenta de *El Norte de Asturias* en 1867. De la lectura de la obra se deduce que podría tratarse de un colaborador del periódico que la editó, aunque no hay datos concretos y lo único que afirma el autor nada más llegar a París, es que "el motivo último del viaje es la Exposición Universal".

Publicada en formato de librito de algo más de doscientas páginas, y sin grabados, no tiene prólogo, ni declaración de intenciones, ni siquiera índice. La obra se inicia directamente en el capítulo I con la salida de Gijón, y no será hasta la llegada a París cuando el autor, que se identifica con el narrador viajero que se dirige a sus lectores en primera persona, haga una serie de comentarios que se pueden interpretar como una declaración de intenciones en la que califica su obra como "apuntes" y "ligeras impresiones", al tiempo que informa de cómo va a estructurar su relato:

> No esperen mis lectores una descripción aproximada ni siquiera metódica de la capital de Francia; sería empresa temeraria y muy superior a mis fuerzas; estos apuntes se reducen a unas ligeras impresiones de viaje, en las que día por día hemos anotado todo lo que veíamos. Así lo hemos dado a la imprenta; clasificando solo para la mayor regularidad de estos apuntes la parte referente a la Exposición Universal que hemos agrupado en algunos capítulos, puesto que el gran certamen del campo de Marte había sido el principal móvil que nos impulsó a nuestra visita a París. (p. 63)

Así pues, no se trata de crónicas publicadas en prensa y luego recogidas en libro, todo indica que el viaje a la exposición es la decisión personal de alguien que hace el viaje por su cuenta y toma nota de cuanto ve. El narrador viajero pasa constantemente de la primera persona del singular a la del plural y en todo momento se dirige a los lectores para relatar un viaje real, factual, del que quiere dejar constancia por escrito. Ese "anotar día por día lo que veíamos", lo acerca a la redacción de un diario de viaje, aunque la información que recoge la estructura a posteriori, agrupando en los capítulos finales todo lo relativo a la exposición. Cuenta

con un total de quince capítulos numerados y con título, que se corresponden con las etapas del viaje de ida, el recorrido por el recinto y el viaje de vuelta. Se trata, pues, de la primera obra de las exposiciones que presenta la estructura completa de un libro de viajes desde que se inicia hasta que finaliza. Hasta este momento ninguna de las anteriores hacía referencia al viaje de regreso.

La obra es novedosa en muchos otros aspectos, como iremos viendo. Uno de ellos es que el viaje se inicia en Gijón, no en Madrid, como era habitual en los libros de viaje de la época. Es algo a tener en cuenta, porque el punto de vista del narrador viajero no es el mismo que el de los que salían de la capital de España. Los primeros capítulos recogen la salida en tren de Gijón, con descripciones minuciosas de los paisajes que se suceden y algunos comentarios sobre asuntos locales, como la finalización de la línea ferroviaria que aún está en construcción y que obliga al viajero a hacer parte del camino en diligencia hasta León. Allí toma un nuevo tren hasta Hendaya y allí otro que lo conduce a la capital francesa. Además de las descripciones del paisaje asturiano, los primeros capítulos presentan una sucesión de cuadros costumbristas con plena conciencia de género, en los que se refleja el modo de viajar en tren en aquella época. Le interesa sobre todo describir las escenas que se desarrollan en las estaciones (la de Burdeos le asombra) y del interior de los trenes, los tipos de viajeros y sus reacciones:

> Recorrimos la línea de carruajes mirando con curiosidad para el interior de los departamentos; nada más curioso que el despertar de un tren; las caras soñolientas, la niña que se despereza, la mamá que ronca, el mozo que creyéndose en su lecho sacude los brazos y se encuentra con los cristales, y por último las berlinas-camas, ocupadas por elegantes damas que echan de menos los polvos y los colores que constituyen su primera ocupación cotidiana: todo esto ofrece más de un punto de atención, para el que pretenda estudiar las costumbres de la época presente. (p.13)

Reproduce con una naturalidad asombrosa las conversaciones que se entablan en el interior de los departamentos, que además le sirven para contextualizar el momento histórico en que se celebra la exposición:

> Desde la salida de Bayona, varias veces se entablaron animadas conversaciones con nuestros compañeros de viaje, viniendo por último a parar en la política y la cuestión de Luxemburgo, que era la que entonces reclamaba más preferentemente la atención. Los franceses sostenían que la guerra no estaba sino aplazada por la Exposición, y que estallaría lo más tarde en la primavera próxima. (p. 25)

Al cruzar la frontera, no hace esas despedidas casi teatrales que ya hicieron otros, sino que se limita a despedirse de España en la frontera de Hendaya, a decir de pasada que los aduaneros no son excesivamente rigurosos y a describir muy

someramente las primeras imágenes del territorio francés. No se detiene en enumerar, describir o relatar la historia de las ciudades por las que pasa, lo descarta porque eso "ya lo han hecho otros", aunque hace una excepción con Burdeos donde pasa varios días con un amigo suyo. Se encuentra con la sorpresa de que, coincidiendo con la exposición universal, en Burdeos se estaba celebrando una exposición agrícola que "por sí sola ya merecería la atención del gran público". Entabla una larga conversación con su amigo, "emigrado desde el año 1823", que aprovecha para ofrecer una completísima información de la situación política en Francia en aquel momento. También en Burdeos aprovecha para denunciar lo que ya tantos otros han hecho, la habilidad de los franceses para aprovecharse de los viajeros:

> De regreso al hotel pedimos nuestra cuenta para ponernos en marcha, y sucedió lo que preveíamos, la cantidad fija que se nos había señalado se veía duplicada por gastos de luz, servicio, camarera, etc. etc. infinidad de socaliñas capaces de desplumar al viajero de bolsillo más estrecho, y que en la *industriosa* Francia abundan de un modo extraordinario. (p. 46)

Cuando reanuda su viaje hasta París, el relato da paso a la descripción del paisaje en el que se suceden los viñedos, los campos limpios y bien cuidados, los árboles frutales, los castillos y las vegas en las que trabajan los labriegos con su forma particular de vestir. A veces comenta algo, muy poco, de los lugares como Poitiers, "una ciudad que atesora tantos recuerdos (…) y que, vista desde la estación, ofrece un panorama extenso, circuida de viejas murallas y situada en lo alto de una montaña (p. 51).

La llegada a París no le asombra ni le deslumbra, como cabía esperar. De inmediato la ciudad le resulta conocida y en su primer día se limita a relatar una serie de pequeños detalles del modesto viajero: "Nos instalamos pues en un cuarto bastante modesto y en un tercer piso, que sin embargo nos costaba 5 francos diarios; hicimos una breve escapatoria para poner un telegrama anunciando nuestra feliz llegada." (p. 62). Al iniciar su recorrido por París declara su intención de no hacer lo que ya está hecho, no quiere aburrir a sus lectores describiendo lugares y monumentos de todos conocidos. Sin embargo, desde que pone el pie en la calle no hace otra cosa. Se empeña en enumerar y describir todos y cada uno de los lugares por los que pasa y monumentos que visita, mientras expresa constantemente su sorpresa (quizá por venir de una pequeña ciudad como Gijón) por la gran cantidad de gente que encuentra por todas partes y que acaban por marearle. Lleva una guía para no perderse por la ciudad y relata una anécdota que se enmarca en las pequeñas coincidencias con las que se enriquece la experiencia de cualquier viajero:

> De regreso a la calla Rívoli, tuvimos un singular encuentro, el del padre del autor de la *Guía Conty* que llevábamos y que al vernos examinar el plano que la acompaña se acercó a nosotros diciéndonos quién era y ofreciéndosenos para aclarar las dudas que se nos ocurriesen. Es una coincidencia original que nos ha parecido digna de consignarse. (pp. 120-121)

Detiene el relato de su recorrido para describir el baile de Mabille, que ya conocemos por las referencias de Alarcón y de Castro y Serrano. Expresa, como ellos, la misma admiración por el lugar, pero no utiliza los términos sugerentes del "Paris, físico y moral" que sin duda conocía. Al igual que ya hiciera Castro y Serrano en su *España en Londres* cuando quiso visitar el *Crystal Palace*, nuestro viajero asturiano siente curiosidad por visitar en París el Palacio que albergó la exposición celebrada en 1855 y por saber en qué estado se encuentra:

> Este edificio tantas veces descrito, si bien pequeño para el objeto al que se destinó, es de gran magnitud, ofreciendo en sus cuatro fachadas una decoración sencilla y elegante (…) el palacio se dedica en la actualidad a exhibiciones y concursos de diferentes géneros, pero que se suceden continuamente. Cuando nosotros lo visitamos, la parte baja estaba ocupada con una exposición de flores y la principal con la de bellas artes que se celebra todos los años. (p. 132)

Ese es uno de los nuevos atractivos para los visitantes de las exposiciones, recorrer el recinto o visitar los edificios que quedan de otras celebradas anteriormente. Terminado el recorrido por París, que el viajero combinaba con visitas a la exposición, encontramos otra novedad. Por primera vez, el libro de viajes que tiene como meta la exposición universal se nutre de otros pequeños viajes que el narrador realiza a lugares cercanos y se simultanean con la visita a la muestra. En este caso, nuestro autor hace pequeñas excursiones a ciudades como Saint Cloud, Vincennes, Saint Denis (al que llama El Escorial de Francia), o Versalles, al que dedica un capítulo completo, y por último Fontainebleau, donde acude justo antes de salir de regreso a España desde la estación de Orleans. Son, como decimos, pequeños viajes dentro del viaje principal, con indicaciones muy precisas y una estructura similar, con información de la salida, recorrido por el lugar y viaje de vuelta, además de informaciones detalladas sobre la historia, industria, monumentos y atractivos principales. En este caso, el relato se diluye y la obra se acerca más a la estructura de una guía de viajes con datos útiles para los viajeros.

Otra de las novedades que presenta esta obrita es que es la primera en que el narrador hace referencia expresa a un autor y una obra escrita en esa misma exposición. Se trata nada menos que de Castro y Serrano, y su obra *España en París*, que editó de forma paralela a su *Revista de la Exposición*, como veremos más

adelante. La admiración por Castro y Serrano queda patente en el modo en que se refiere a él en estas líneas:

> Después de comer fuimos al café *Mulhouse* sito en el pasaje *Juffroy,* centro de reunión de la colonia española de literatos y artistas; allí departimos un rato con Castro y Serrano, que escribía su excelente revista *España en París*, con el doctor Escosura, nuestro antiguo amigo y paisano, establecido en aquella capital y cuyos cuadros son muy buscados, y en fin con otros muchos españoles, todos los cuales se nos ofrecieron espontáneamente a ser nuestros cicerones en aquella populosa capital.

A pesar de que el autor no lo había nombrado de forma expresa, se adivinaba la influencia de obras anteriores de Castro y Serrano, tanto en el itinerario seguido desde la frontera como en los comentarios sobre lugares y ambientes, *Mabille*, entre otros. También veremos esa influencia en la elaboración de las escenas que recogen el ambiente que hay en los alrededores de la exposición, muy similares a las que encontramos en "París, físico y moral". Merece especial atención la que refleja la expectación que provoca la llegada de mandatarios extranjeros y el autor, como un espectador más, se pierde entre la inmensa multitud que se agolpa en las calles mientras va informando de los pequeños percances que le suceden en los tumultos que se forman: "Nosotros, salvando mil obstáculos, trepando por cercas y por matas, y hasta saltando zanjas, conseguimos llegar hasta el límite donde se celebraba la revista, que por lo tanto vimos bastante bien." (p. 170) Y aún recurre a algún truco más: "Gracias a tres francos y a la industria de un mozo que llevaba consigo tres taburetes para alquilarlos a los curiosos, presenciamos partes del desfile…" (p. 171) Si Castro y Serrano observaba y describía el ambiente, nuestro viajero asturiano se mete de lleno en medio de la multitud y desde dentro transmite unas sensaciones llenas de vida y autenticidad. En medio del tumulto, y muy cerca de donde se encuentra nuestro viajero que no se percata de nada, sucede algo inesperado, un polaco emigrado había disparado contra el Zar de Rusia. Nuestro autor no se enteró de nada: "ni el más leve rumor llegó a nuestros oídos, y solo lo supimos en la librería española del pasaje Jouffroy, donde como es natural nos quedamos en extremo sorprendidos". (p. 173)

Fiel a su propósito inicial, el autor dedica los siguientes capítulos a la exposición que, entre paseo y paseo por París, ha visitado en distintas ocasiones. Las referencias que ha ido haciendo casi de forma constante han mantenido al lector pendiente del momento de la entrada definitiva. En eta ocasión el narrador viajero no habla de preparativos ni de trabajos de última hora, ni tan siquiera del día de la inauguración. Tampoco hace referencia a la entrega de premios o al acto de clausura, ni le interesa documentarse o reproducir fragmentos de periódicos con comentarios o noticias. Se limita, simplemente a contar su viaje y sus impresiones. El viaje dentro de

la exposición sigue los mismos pasos del recorrido establecido ya en aquella primera visita de Yllas y Vidal: descripción del Palacio, recorrido por la representación de cada país, pabellón de España, consideraciones sobre el papel jugado y por último conclusiones. Se añade en este caso el recorrido por la Parque y por los pabellones que por primera vez cada país había construido dentro del recinto. El capítulo está dividido en dos partes, la primera titulada *El Palacio*, y a la que apenas dedica cinco páginas, y la segunda titulada *El Parque*, y a la que dedica el resto del capítulo, nada menos que treinta y seis páginas.

En la parte dedicada al palacio no muestra el asombro sin límites al que nos tienen acostumbrados los autores que ya conocemos. Su asombro es más moderado y tranquilo, y no se basa en la grandiosidad y belleza del edificio, sino en la exagerada acumulación de objetos. En una descripción detallada que va de lo general a lo particular, informa de dónde estaba ubicado el palacio, cuál era su forma exterior e interior y cómo se distribuían las galerías. Los datos exactos de longitud, anchura y superficie total del edificio asombran al viajero, y le hacen comparar esta muestra, la más grande vista hasta el momento, con la anterior e incluso, para sorpresa del lector, a pronosticar la desaparición de las exposiciones:

> Tan inmensa superficie, la mayor jamás se dedicó *(sic)* a esta clase de exhibiciones, ha resultado pequeña para recibir los productos diversos que han afluido de todas partes del mundo. ¿A qué límite podrá llegar esto si continúan tan rápidamente las evoluciones progresivas del trabajo? ¿No deberá renunciarse en el porvenir a tan magnífica idea, por la imposibilidad de desarrollarla en toda su magnitud? De 1867 a 1862, del Campo de Marte a Kesington, de París a Londres, media más distancia que de Alejandro a César, de César a Napoleón. En el transcurso de cinco años los expositores han duplicado y los productos todos eclipsan los anteriores. (p. 191)

Como Baldorioty, afirma que el Palacio no se distingue especialmente por su belleza, aunque alaba su funcionalidad: “simplemente construido en hierro, presentaba en cambio el mejor orden para la clasificación de los productos sin que espíritu alguno de confusión reinase en su conjunto” (p. 191); “(…) el arte no salían muy librado, en cambio el sistema de elipses concéntricas, es el mejor que pudiera elegirse par la comodidad de los que visitaban la exposición ya por estudio o por curiosidad” (p. 192)

También, al igual que Baldorioty, describe la disposición de los cafés y restaurantes en las marquesinas que rodeaban el exterior del palacio. El toque de humor lo pone cuando, al recorrer los restaurantes de todas las especialidades y de todos los países del mundo, nos confiesa que “encontró en el café tunecino a un moro nacido en el centro de Francia, que llevaba el turbante con igual gracia que un inglés uno de nuestros sombreros andaluces” (p.193). El café español, en cambio, dirigido

por un asturiano paisano suyo, y dueño del famoso café Universal de la Puerta del Sol de Madrid, merece todos sus elogios.

La extensa segunda parte titulada *El Parque*, relata el recorrido completo y detallado por la exposición propiamente dicha. No hay panorámica general, sino que inicia el recorrido a pie como un visitante más, con detalles cotidianos que hacen que el lector participe del momento de la entrada al recinto, algo que hasta ahora ningún autor había compartido con sus lectores:

> La entrada al Parque y al Palacio costaba dos francos desde las seis de la mañana hasta las diez y uno en el resto del día, que era conveniente llevar suelto, pues en las puertas no se hacía cambio alguno de moneda, y sí en una oficina inmediata donde se exigía un interés crecido.
>
> Esta disposición además de aumentar los productos de entrada, tenía otro objeto cual es el que no pudiera sustraerse cantidad alguna por los empleados y dependientes de la exposición: a cada franco de ingreso daba una vuelta el torniquete que tenía cuerda solo hasta un número determinado: al llegar a este se hacía el correspondiente arqueo, que había de resultar igual al número de vueltas, y así por este sencillo medio se tenía casi la seguridad de hacer imposible el hurto. (p. 196)

Si el interior del Palacio es ejemplo de orden, el autor siente que en el Parque reina caos más absoluto (recordemos que a Baldorioty le parecía todo lo contrario), de modo que el viajero no sabe para dónde tirar "en aquella inmensa variedad de objetos que rayaba en la confusión" (p. 196). Los numerosos edificios que cada país había construido alrededor del Palacio de la Industria se distribuían por el recinto sin un criterio concreto por el que el viajero pudiera guiarse, "además de ser muestras de la arquitectura nacional encerraban valiosos productos industriales y artísticos". Para describir la confusión en el recinto, y sobre todo la acumulación de productos en los pabellones, el autor recurre a largas enumeraciones, la mayor parte de ellas caóticas, que consiguen transmitir la confusión y el aturdimiento del viajero. El recorrido por las muestras de los distintos países se convierte así en una enojosa lista de productos, hasta que, cansado, y consciente de que eso no es lo que pretendía hacer, decide que solo quiere hablar de lo que más le llame la atención. Se detiene entonces con mucho más interés en los pequeños detalles y las curiosidades que observa mientras camina por los paseos del Parque:

> "(…) Los *Fauteuils roulantes*, pequeños carruajes de mano que conducían dependientes uniformados, y que eran un buen auxilio para la señoras a quienes rendía el cansancio al recorrer aquellas largas calles. Por ellas circulaba también una locomotora de caminos ordinarios, a gran velocidad, y que en breves minutos recorría todo el trayecto del parque, admitiendo viajeros a precios muy módicos. (p. 209)

Tras recorrer la mayoría de los pabellones, llega al edificio del pabellón español, punto obligado para todos los visitantes españoles. Construido a imitación del palacio de Monterrey en Salamanca, el autor se deshace en elogios: "(…) llamaba la atención de todos los inteligentes por sus severas proposiciones y artística fachada, y era sin disputa una de las mejores construcciones del parque, lo cual envanecía nuestro amor patrio". (p. 204) Sorprende que apenas diga nada de los productos que exhibió nuestro país, se limita a hacer una relación somera. Y más sorprende aún que no haga ningún comentario negativo o crítica, tan solo el que hace movido por el amor a su tierra de origen, al notar la ausencia de muestras de sidra asturiana en el certamen. Para su asombro, "(…) las muestras de este líquido enviadas por España pertenecían a las provincias vascongadas". (p. 204) ¿A qué se debe esta ausencia de crítica? ¿Le faltaba criterio? ¿Se impone una autocensura para no molestar a quien pueda leer su libro? ¿Realmente no vio nada negativo? No sabemos nada del autor y por tanto no tenemos respuestas a estos interrogantes.

La tercera parte de este capítulo la dedica a describir la muestra de horticultura de *El jardín reservado* y la exposición agrícola que se ubicaba en la *isla de Billancourt*, a cinco kilómetros del Campo de Marte, y a la que se accedía en pequeños barcos por el módico precio de un franco. En ella vemos al autor totalmente fascinado por las flores, las plantas, los invernaderos, los animales domésticos, el pequeño observatorio meteorológico y hasta por "las ligeras barquillas empeñadas con frecuencia en reñidas regatas". Tan fascinado está que al final de esta parte afirma: "En resumen, un día en Billancourt se deslizaba rápidamente y de un modo útil y agradable". (p. 214)

No sabemos si el orden del recorrido tal como lo presenta fue real o si ha reorganizado la información a posteriori. El hecho es que en primer lugar nos describió el Palacio por fuera, después accedió al Parque y en medio de la confusión que sentía, recorrió jardines y los pabellones de cada país. Después nos habló de la muestra de horticultura y por último de la de agricultura en la isla de Billancourt. Sin embargo, antes de terminar su relato del recorrido por la exposición, vuelve de nuevo al Palacio para recorrer y describir sus sietes galerías concéntricas. Si por las calles de París se había empeñado en enumerar y describir cada sitio o edificio singular, lo mismo hace con todas y cada una de las galerías del palacio. Se propone verlo todo, informar con detalle del nombre de cada una, su distribución y los productos que se exhiben, pero pronto se da cuenta de lo inabarcable de su tarea y entonces se contenta con ofrecer "una idea sola del aspecto que ofrecían aquellas inmensas galerías, y la simple enumeración de algunos de los productos expuestos es de lo que vamos a ocuparnos" (p. 215). Vemos entonces que si no mostró el asombro que esperábamos al entrar en

la exposición, fue quizá porque entonces no era consciente de las dimensiones de la misma.

Ya dentro del Palacio, nos ofrece por primera vez lo que ningún otro autor, el momento de la puesta en marcha de toda la maquinaria del Palacio de la Industria: “A las diez de la mañana todas las máquinas se ponían en movimiento...”. El ruido y el estruendo le llevan a reflexionar sobre la evolución que ha seguido el ser humano a lo largo de la historia. “Todas esas reflexiones se venían a la mente al contemplar aquellas inmensas masas de hierro, aquellas ruedas engranadas que voltean con rapidez vertiginosa, puestas en movimiento por una sola caldera de agua caliente, que permite a un solo hombre disponer a su sabor de la fuerza de cien caballos.” (p. 217)

Comienza entonces una larga y tediosa enumeración en la que no faltan las prensas tipográficas, los telares mecánicos, el motor de Powel, el famosísimo cañón Krupp, la compositora matriz de los Estados Unidos que “viene a resolver el problema fatídico para los cajistas de imprenta”, las enormes locomotoras de vapor, máquinas de coser, etc.” El relato ha desaparecido y la obra empieza a parecer una memoria oficial. Sólo cuando llega a la representación española, el tono del narrador recupera la cercanía con el lector. Al referirse a España y Portugal, enumera los productos de una serie de empresas de ambos países, pero apenas se detiene mucho más. Se limita a afirmar que ambos “figuraban dignamente en el certamen universal”. Le llaman la atención los vidrios enviados por España y que proceden de “nuestra fábrica de Gijón”. En el apartado de Bellas Artes es rotundo al decir que “la colección de España era de lo mejor que se encontraba en el Palacio” (p. 230) ¿Dónde está la crítica y la decepción que eran comunes a todos los que habían escrito sobre el papel de España en las exposiciones anteriores?

Precisamente esa crítica aparece al llegar a la galería destinada a la *Historia del Trabajo.* Ahí el tono cambia de forma radical y es entonces cuando se sorprende de que no haya apenas representación española: “España apenas se veía representada y tanto es más de extrañar cuanto que esta falta no es hija sino de nuestra indolencia, puesto que es la única sección en que podríamos sobrepujar a las naciones más adelantadas”. (p. 231) La crítica, como vemos, es clara y directa. Pero todo queda ahí, porque al referirse después al pabellón español en general, y al orden y presentación de los objetos, afirma:

> La sección de España se distinguía por el lujo con que estaba decorada, y todos nuestros productos aún a pesar del estrecho espacio en que se agrupaban, lo mismo en el Palacio que en el Parque, se veían con facilidad suma, mereciendo por ello la comisión española la gratitud de sus compatriotas. Nuestro país, como es sabido, ha obtenido en este gran certamen numerosos y bien merecidos premios. (pp. 232-233)

Con este comentario lleno de alabanzas al papel de España en la muestra, finaliza su recorrido, y a modo de despedida, da por concluido su trabajo, que califica, como ya hiciera Yllas, de *ojeada*: "Y aquí terminamos nuestra rápida e imperfecta ojeada sobre la Exposición Universal, que es sin disputa la más notable de cuantas se han celebrado hasta el día; grandioso esfuerzo combinado del genio y del trabajo, pagina quizá la más gloriosa, de cuantas registra en sus anales la esclarecida historia de la civilización y del progreso." (p.233)

Si el recorrido por la exposición ha finalizado, no así la obra que, concebida como libro de viajes, quiere dejar constancia también del viaje de regreso a Gijón. Por eso consideramos que el capítulo XV es la novedad más destacable de esta obra. Con el título de "En viaje. Bayona. Biarritz. San Sebastián. Conclusión", está dedicado al viaje de vuelta, algo realmente inusual en todas las obras sobre las exposiciones universales que hemos analizado hasta ahora.

Si estamos habituados a encontrar al viajero cogiendo el tren para iniciar el viaje que le lleve a la exposición, nos resulta novedoso encontrarlo haciendo lo mismo para iniciar el viaje de regreso:

> En la estación de ferrocarril de Orleans eran muchos los españoles que esperaban la partida del tren, y en el carruaje que nosotros entramos, se dio la casualidad de hallar un paisano acabado de llegar de Montevideo, y que se dirigía directamente a Gijón. Felicitámonos cordialmente por el encuentro, conversando largo rato, hasta que por fin la locomotora se puso en marcha. (p. 233)

En el viaje de ida, la llegada a París se había relatado a vuelapluma, en cambio en la vuelta la mirada del viajero ha cambiado, mira siendo más consciente de lo que ve y se siente familiarizado con los pueblecitos que contempla desde la ventanilla, no en vano había hecho numerosas excursiones por los alrededores: "Comarcas pintorescas cubiertas de bosque y arbolado, ente los que se destacan quintas y *chateaux* suntuosos y elegantes". El viaje de regreso le permite volver a contemplar un paisaje ya conocido y captar nuevos detalles. La descripción de Bayona muestra, además, los nuevos referentes con los que se ha enriquecido la experiencia del viajero: "El Arsenal es un edificio harto común, no así el nuevo mercado cubierto, parecido al de París, de hierro y cristal y que ha tenido de coste crecidas cantidades al municipio de aquella ciudad." (p. 236) Asimismo, el paso por Biarritz, lugar de moda entre la aristocracia española de la época, provoca en nuestro viajero el siguiente comentario: "Biarritz solo tiene tres meses de vida y esta no sería muy grande si los españoles no fuésemos tan tontos al ir a dejar el dinero en aquel pueblo, cuando

tenemos en el nuestro playas bellísimas que reúnen cuantas comodidades puede desear la persona más susceptible. En fin, es preciso dejar que hable la moda." (p.241) Pasa unos días en San Sebastián recorriendo y describiendo la ciudad, e informando de las mejoras "que allí se han llevado a cabo en el corto tiempo que hace que San Sebastián respira, por haberse derribado las murallas que la ahogaban". (p. 242) Y cuando tiene que volver a la estación para coger el tren que le lleve a Gijón, recupera ese tono costumbrista que había caracterizado los primeros capítulos.

> Después de haber tomado una taza de té en el elegante y nuevo *Café de la Marina*, nos dirigimos a la estación del ferrocarril a esperar la hora de la partida del tren.
>
> Allí tuvimos que aguardar un buen rato entre una turba de *vascongados* del campo, que al vernos leer un periódico, enseguida nos interrogaron, acerca de si decía algo de sus fueros… (p. 244)

En el último trayecto del viaje, no pierde el tiempo en hacer sesudas consideraciones o reflexiones profundas acerca de su viaje o de la exposición, antes al contrario:

> Por fin partimos: cerca de Alsasua, el tren estuvo a punto de descarrilar a causa de dos vacas que estaban atravesadas en la vía; una quedó muerta en el acto y la otra con dos piernas cortadas fue rodando hasta el valle; sin más percances llegamos a Venta de Baños ya a hora intempestiva de la noche: allí, gracias al buen servicio de nuestras líneas, tuvimos que aguardar hasta la mañana del siguiente día 11, que tomamos el tren de Palencia y León. En este punto adquirimos nuevas noticias de nuestro suspirado ferrocarril, contra el que se desató en denuestos ¡pobre país! el dueño de la venta en que paramos en la Robla.
>
> Al siguiente día estábamos de regreso en Gijón. (p. 245)

Y así concluye esta obrita, cerrando el círculo del viaje casi del mismo modo en que se había iniciado, con una curiosa anécdota y un comentario sobre la esperada finalización de las obras del ferrocarril.

3.4.6. EMILIO CASTELAR

Un año en París

Otra de las muchas obras que merece la pena leer en esta exposición es *Un año en París,* de Emilio Castelar (1832-1899), publicada en Madrid por el Establecimiento Tipográfico de *El Globo* en 1875, ocho años después de la celebración de la muestra. No se trata de una obra escrita expresamente con motivo

de la exposición universal, sino de una colección de artículos que Castelar escribió para periódicos americanos durante su primer exilio en París, entre 1866 y 1868.

Emilio Castelar estudió Derecho y Filosofía en la Universidad Central de Madrid, allí tuvo como compañeros a los que serán sus adversarios políticos más tarde, entre ellos Antonio Cánovas del Castillo. Al terminar su formación se dedicó de lleno a la lucha política, canalizada a través del periodismo. Pasó por varios periódicos como *El Tribuno del Pueblo*, *La Soberanía Nacional* y *La Discusión* hasta que en 1864 fundó el suyo propio, *La Democracia,* de tendencia liberal antidinástica. Su primer discurso, fechado el 25 de septiembre de 1854 durante un mitin del Partido Democrático en Madrid, sirvió para que los asistentes y la prensa madrileña lo encumbraran como un orador excepcional y un republicano defensor a ultranza de la libertad y la democracia. Asimismo, destacó como autor de novelas históricas y cuadros de costumbres, y en este sentido, Rubio Cremades afirma que "Castelar se adscribe a una modalidad costumbrista cuyo objetivo primordial es el análisis de las profesiones y oficios que constituyen el tejido social de la vida española y americana de la segunda mitad del siglo XIX"[14]. Tras los incidentes que se derivaron de la publicación de su artículo *El rasgo* el 24 de febrero de 1865 en el que atacaba violentamente a la reina Isabel II, Castelar fue apartado de su cátedra de Historia de España de la Universidad Central de Madrid, lo que provocó una serie de revueltas estudiantiles y del profesorado que fueron reprimidas por el gobierno en lo que se denominó "La noche de San Daniel", el 10 de abril de 1865 en la que hubo varios muertos y numerosos heridos. Cuando el gobierno de Narváez cae, O'donnell le devuelve de inmediato la cátedra. En 1866 participó en la insurrección del cuartel de San Gil, y tal como se afirma en el prólogo de su *Autobiografía*, "comprometido en la revolución de junio, tuvo que emigrar de España, dejando tras de sí una sentencia de muerte contra él, en garrote vil."[15]. El historiador Sánchez Asiaín, asegura que hay datos que confirman que consigue salir de España "vestido de obrero, con peluca y una enorme barba, camino de Francia."[16] Inició entonces un exilio de dos años (1867-1868), durante los cuales residió en París y viajó por diversos países europeos, entre

[14] La producción literaria de Castelar ha sido analizada por Enrique Rubio Cremades, en "Emilio Castelar y el contexto literario de su época". Sánchez Recio, Glicerio (coord.). *Castelar y su tiempo. Actas del Congreso celebrado en Petrer, del 28 al 30 de abril de 1999,* Petrer, Ayuntamiento de Petrer, 2001, pp. 175-183.

[15] Emilio Castelar, *Autobiografía y algunos discursos inéditos*, Madrid, Ed. Ángel de San Martín, 1922.

[16] José Ángel Sánchez Asiaín, "Castelar", en *Homenaje y memoria (I),* Real Academia de la Historia, p.88.

ellos Italia, que le dejó una profunda huella. De todo ello dejó constancia en dos obras que publicó años después, *Un año en París* (1875) y *Recuerdos de Italia* (1872). Tras la revolución de *La Gloriosa* de 1868, regresó a España y continuó participando activamente en la vida política.

Como vemos, las circunstancias que hacen que Castelar, con apenas treinta y cinco años, esté en París en el año de la exposición son de tal gravedad, que indiscutiblemente condicionan la perspectiva que el autor ofrece tanto de la ciudad como del certamen. Ya en 1855, Eugenio de Ochoa había escrito también desde el exilio su *París, Londres y Madrid,* como vimos al analizar las obras de aquella exposición. Castelar no es un cronista al uso, ni un comisionado, ni un enviado especial, es un político exiliado en la ciudad donde se celebra la exposición. Pero, a diferencia de la obra de Ochoa, la de Castelar es mucho más que una colección de "notas y recuerdos" como él mismo la califica en el prólogo. Debemos tener en cuenta que hay dos momentos de recepción de esta obra. El primero es en el que fueron escritos los artículos, dirigidos a un público americano que, según palabras del propio autor, le exigía unos temas muy concretos. El segundo, años después, cuando esos artículos son recopilados y publicados en un volumen dirigido a un público español que tenía otros gustos e intereses y que, por supuesto, tenía otras referencias tanto del contexto como del Castelar político y escritor. Consciente de todo esto, el autor informa en el prólogo de las circunstancias en que fueron redactados los artículos, publicados en "los folletines de varios periódicos americanos, ya olvidados y perdidos"[17].

> El que leyere, no debe olvidar la naturaleza, el carácter y el origen de este libro. Es una colección de folletines, muchas veces trazados de prisa y con la ligereza propia de esta clase de composiciones. Mis lectores de América deseaban saber mi juicio sobre los hechos corrientes y diarios, sobre los teatros, sobre los sucesos importantes, sobre los certámenes y las exposiciones. Tocóme en suerte el año de la Exposición Universal, y hay de ella algunos cuadros, algunos capítulos, que recuerdan maravillosos trabajos ya desaparecidos, y evocan espectáculos dignos de otra época más avanzada de la cultura humana. En los escritos que han salido de mi pluma hay

[17] El mismo Castelar, en la citada *Autobiografía*, habla de sí mismo en tercera persona y refiriéndose a los periódicos americanos en los que publicó sus escritos durante el exilio, afirma: "Los periódicos de América Latina le abrían a porfía sus columnas, y le proporcionaban, merced a un constante trabajo, recursos para emprender estos viajes. Castelar escribe aún revistas literarias y políticas en *La Tribuna*, de Buenos Aires; en *La Tribuna* de Montevideo; en *El Siglo*, de Montevideo; en *El Nacional*, de Lima; en *El Mercurio* de Valparaíso; en *El Monitor Republicano*, de Méjico; en *El Diario* de Bogotá; y en otros periódicos de otras repúblicas americanas. En *El Siglo*, periódico liberal de La Habana, Emilio Castelar publicó unos folletines en que describía París y sus costumbres, que fueron muy aplaudidos y admirados", *Autobiografía*, p. CXXVII.

> constantemente fe en la libertad y en la democracia; el culto a la paz y la justicia; la convicción de que toda decadencia será pasajera y todo progreso constante, hasta llegar a la realidad del derecho y a la emancipación de los pueblos. (viii)

Decide reunirlos y publicarlos en libro, siete años después, por la insistencia de sus amigos. La carga lírica de estas palabras no deja lugar a dudas del tono que caracteriza toda la obra: "Confieso ingenuamente mis vacilaciones antes de decidirme a compaginar estas cuartillas, empolvadas durante siete años en mis maletas de viajero emigrado, y en mi escritorio de constituyente y gobernante ocupadísimo. Las tracé al frío del destierro y participan de la tristeza de mi alma. (p. vi)

El libro de viajes que conforman esos artículos contiene información detallada de la salida de España y del itinerario seguido hasta llegar a la capital francesa, y ya una vez allí, el recorrido por la ciudad y sus alrededores. El viaje real, en ocasiones doloroso, no es un relato al uso que solo comparte experiencias con algunas opiniones y reflexiones sino que, desde el principio, la experiencia y el sentimiento van de la mano en una redacción cargada de expresiones de hondo lirismo. Entre el lector y el texto se establece entonces el mismo pacto que en los escritos autobiográficos, otorgando toda la credibilidad a un autor que es a la vez viajero y narrador y que, siempre desde la primera persona, atrae y particulariza a cada lector. El primero de los capítulos, fechado en septiembre de 1866 y titulado "Despedida", contiene una expresión lírica de indudable valor literario:

> Es de noche. Nadie me conoce al partir, y nadie me conocerá cuando vuelva, si es que no quedan mis despojos en extranjera tierra. La negra noche viene sobre nosotros, y el negro olvido vendrá sobre nuestros nombres. La locomotora nos recoge y nos arrastra vertiginosamente. La columna de humo paréceme las alas del tiempo que nos llevan en raudo vuelo hacia la eternidad. La vida es una corriente, astros, flores, mariposas, mujeres, niños, todo, todo baila en danza macabra, presidida por la muerte en el vals infinito del movimiento universal… (p.2)

El itinerario hasta París sigue el modelo marcado por viajeros ya conocidos como Mesonero Romanos o Alarcón. Sin embargo, Castelar no se detiene en describir escenas costumbristas del viaje ni de las estaciones. Una vez en la capital francesa, los artículos están llenos de referencias a momentos y lugares históricos que intercala en el relato mientras recorre los teatros, habla de los autores de éxito, e informa a sus lectores de las costumbres y la moda de París. En definitiva, de todo aquello que su público americano le solicitaba. Pero los preparativos de la exposición lo invaden todo y Castelar es testigo de los trabajos de preparación, de la transformación que va sufriendo la ciudad y de cómo, hasta el último ciudadano, se entrega por completo al gran acontecimiento: "¿Quién no querrá ver este resumen, este epílogo de toda la

tierra? Desde que murió Roma, donde iba a recibir carta de ciudadanía el númida y el cimbrio, no se habrá visto ciudad tal como ésta. (…) Y naturalmente, París se presentará a todos los hombres que vengan a verlo con toda la coquetería imaginable." (p.61)

Si hasta ahora hemos encontrado obras en que el visitante llegaba con la exposición terminada y seguía unos pasos muy concretos, Castelar da una perspectiva nueva, la de quien viviendo en la ciudad donde se celebra la exposición, describe cómo va cambiando poco a poco y se prepara en todos los sentidos. Sin embargo, coincide con todos los corresponsales y visitantes en que el único objetivo parece ser el de desplumar al incauto viajero.

Castelar quiere contextualizar el momento histórico de la gran muestra universal. Si autores como el de *De Gijón a París* lo hacen por medio de escenas costumbristas, Castelar utiliza reflexiones propias de un político de primer orden que aporta datos y concluye con una imagen precisa: "Una guerra en esta primavera sería para la Exposición como un puntapié dado en el tablero de una partida de ajedrez". (p. 64)

El artículo titulado "Preparativos de la Exposición", que recuerda mucho a Castro y Serrano y su *Revista*, se inicia de un modo contundente: "Declaro que la Exposición Universal me parece una utopía realizada. Declaro que, al verla, me reconcilio con el espíritu de nuestro tiempo, y siento consoladoras esperanzas." (p.97) Como ha venido haciendo desde el principio, Castelar se dirige a sus lectores de tú a tú: "Voy a deciros cuatro palabras del estado en que he visto los trabajos de la Exposición Universal". Lo que el lector encuentra no son esas "cuatro palabras", sino descripciones de los preparativos tan minuciosas, tan exhaustivas, que verdaderamente el lector cree estar acompañando a Castelar y viendo con él las obras del recinto. Para ello ofrece una perspectiva panorámica, no de toda la exposición terminada, sino de la explanada que aún es, con la multitud de obreros que se afanan en los trabajos y transmite por medio de series de enumeraciones asindéticas el ruido, la confusión de materiales y maquinaria:

> El aspecto que hoy presenta es el aspecto de un teatro antes de comenzar la función, cuando se ven decoraciones a medio pintar, telones arrumbados, cuerdas que cuelgan del techo, todo incompleto, y todo en desorden. Hoy se ven allí, en el campo de Marte, carros que cargan piedras, y vagones que traen hierro; montes de tablas, máquinas embaladas, legiones de piquetas moviéndose, mares de pintura, entre amarilla y achocolatada, extendiéndose sobre los férreos tabiques, fondas que se instalan en el piso bajo mirando a la parte exterior, edificios a medio comenzar, pajareras y estufas a medio concluir, chimeneas altísimas que parecen obeliscos de ladrillo, torre de no menor altura coronadas por faros, el género gótico aquí, le árabe allá, un alcázar mahometano al lado de una cabaña suiza; ejércitos de

> trabajadores, confusión, polvo, ruidos, de tal manera, que imposible parece pueda llegar el primero de abril a arrojar sobre aquel caos una palabra de orden. (p. 103)

Tras esta imagen de caos que parece no tener fin, Castelar imagina lo que será toda aquella confusión cuando todo esté acabado y en su sitio. Y echando mano de su imaginación, la describe pensando en cómo quedará, por dentro y por fuera, pabellón por pabellón, haciendo gala de una visión de futuro con una meticulosidad asombrosa, diciendo en cada momento y ante cada pabellón y cada edificio el estado en que se encuentra y cómo lucirá después. Castelar sale asombrado de cuanto ha visto, a pesar del caos: "Yo confieso que salgo fortalecido de la Exposición, confiado en que las profecías de los pesimistas, sus sueños apocalípticos son puras quimeras. (…) No muere, no, un mundo que trabaja" (p. 106) Interrumpe entonces sus artículos sobre la gran muestra para seguir contando a sus lectores anécdotas y curiosidades de la ciudad que en uno meses se convertiría en la capital del mundo. Cuando vuelva de nuevo al recinto, pocos días antes de la inauguración, sus palabras serán un vehículo de denuncia por el desorden que aún reina y la falta de previsión de la Comisión organizadora.

Cuando llega el momento de la apertura, no se fija en el esplendor y la fiesta, no hace concesiones y dice lo que ve. El día señalado para la ocasión, parece que todo se confabula para que la exposición sea un fracaso y Castelar confiesa que entre los vientos de guerra, el intenso frío, los trabajos a medio concluir, e incluso las reivindicaciones de los obreros que trabajan en ella, "han quitado su brillo a la apertura de la exposición, convirtiendo en una mera visita de los emperadores lo que debía haber sido una magnífica fiesta del trabajo". (p. 139) Aún así, Castelar describe el palacio ya terminado, sus pasillos y galerías interiores, la distribución de los productos y de la maquinaria. Nada distinto de lo que ya han hecho otros, pero todo adornado y enriquecido con la erudición de Castelar, con la fluidez, la cercanía de su estilo, su desparpajo en el uso y manejo del lenguaje. Aún así, él mismo es consciente de que es muy difícil transmitir al lector todo cuanto ve y cuanto siente y exclama: "Ignoro si me explico con claridad porque comprendo que la idea es bastante difícil de alcanzar sin el auxilio de la vista." (p. 141)

Castelar no muestra el asombro, ni el vértigo, pero como casi todos los cronistas, sucumbe ante la imposibilidad de verlo todo el primer día, en este caso por el desorden que reina en todo el recinto: "¿Y será posible que no os diga ni una palabra de lo que me pareció el conjunto de la Exposición? Es difícil, casi imposible, formar una idea precisa en aquel inmenso caos del primer día. Todo estaba aún amontonado, todo a medio arreglar, si se exceptúa la Exposición inglesa. (…)

Aventuraría mucho si dijese que estos son mis juicios; son mis impresiones." (p.147) A pesar de todo, ofrece en su recorrido numerosos datos, sin que por eso su estilo se vuelva pesado o aburrido, de forma que mantiene al lector atento e incluso divertido en su recorrido por el Parque y las galerías del Palacio, en especial la galería de máquinas. Su tono cambia cuando se acerca al pabellón de España y en su artículo titulado "Un ojeada a España en la Exposición de París", encontramos lo que hace de esta una de las obras más interesantes de esta exposición. En unas páginas realmente conmovedoras, Castelar hace una extensa digresión para hablar de España con un amor sin límites y con el dolor y el desgarramiento provocados por el exilio:

> Vulgaridad insigne, pero vulgaridad sublime, el amor sagrado de la patria. La amamos con el más ciego, y el más constante de todos los amores, el amor propio. Nos parece que hay algo de sus átomos en nuestros huesos, y algo de la savia de sus plantas en nuestra sangre, y algo de su carácter en nuestras facultades morales, y algo de su calor en nuestra vida, y algo del corazón de nuestras madres en las entrañas de su tierra; y que habrá compasión en su polvo para nuestras cenizas en el día solemne que vayamos a pedirle el eterno asilo de la muerte. Jamás nos ha parecido ningún horizonte, ningún cielo tan atractivo como aquel horizonte y aquel cielo por donde vagaba como una mariposa en la infancia nuestra alma (…)¡Tierra, tierra patria! Tú serás siempre sagrada porque tú estás ungida con las lágrimas de nuestras madres. (pp. 164-165)

El resto del artículo es una larguísima reflexión sobre la esencia de España y un recorrido lúcido y crítico sobre su historia pasada y reciente. De vuelta al recorrido real, recorre los pabellones de los países participantes, entra en el de España, pero no se detiene en describir el exterior del edificio. Coincide con todos los que, como él, han contemplado lo poco y mal que nuestro país ha expuesto en el gran certamen. Tan sólo alaba el cuadro del *Testamento de Doña Isabel la Católica,* de Rosales, y otro cuadro de Gisbert, *Desembarco de los puritanos en América*, y concluye con una crítica muy directa: "(…) se ve que los artistas españoles necesitan mayor culto al estudio y los industriales mayor culto al trabajo para vencer el vicio más pernicioso de nuestra raza: la pereza nacional." (p. 173) Los capítulos siguientes los dedica a los cuadros de Alemania, al palacio tunecino y al pabellón de Rusia, e incluso vuelve al pabellón de España para seguir comentando alguno de los cuadros expuestos.

En el artículo titulado "Consideraciones finales sobre la Exposición", Castelar hace un rápido y entusiasta balance:

> Confieso que después de haber recorrido algunas horas la Exposición Universal; después de haber escuchado el estridor de sus máquinas y la sinfonía de sus órganos; después de haber visto desde la humilde nuez o el dátil, hasta la estatua más maravillosa cincelada por ese Fidias de las naciones modernas que se llama el pueblo italiano, me siento siempre tocado de un tan grande tan extraordinario entusiasmo, que raya en lirismo, y para expresarlo,

> quisiera tener a mano la pluma sin duda más elocuente que han visto los siglos, la pluma de Platón mojada en el iris de las ideas eternas. (p. 199)

Se acerca el final y, entonces sí, Castelar expresa el vértigo, pero no por el asombro o la sorpresa, sino porque está agotado, exhausto, saturado por todo cuanto ha visto. Los artículos dedicados a la muestra concluyen con el titulado "Una carta", fechado el 19 de noviembre de 1867, más de un año después de aquel primero en que iniciaba su viaje despidiéndose de su patria. La carta está dirigida a un amigo ficticio, no dice nada del acto de clausura, pero sí anuncia el fin de la exposición y la imagen, casi sonora, del fin del gran certamen:

> Amigo mío: Concluyóse la Exposición Universal. Ya no se oyen por los espacios del Campo de Marte las melancólicas canciones andaluzas, ni las cadenciosas armonías de los valses de Strauss, mezcladas con el chirrido de las máquinas; ya no se encuentran los meditabundos árabes, indiferentes al espectáculo de nuestra civilización, como contemplándola desde la altura de sus creencias religiosas y de sus recuerdos históricos; ya no se ven los juguetones chinos, con la túnica de crujiente seda la larga trenza pendiente sobre la espalda, pálidos como cadáveres, ambulantes, y feos como ensayos o borradores de organizaciones más perfectas; ya ni siquiera aquellas bandadas de ingleses, rusos, alemanes, italianos, españoles que habían convertido nuestro uniforme y correcto París en una nueva Babilonia. (p. 244)

Castelar se recoge sobre sí mismo en la tranquilidad de su estudio y de su chimenea chisporroteante, mientras espera que llegue la primavera que tanto añora. La expresión lírica, muy cercana a la de Machado, alcanza entonces cotas inusuales en una obra de estas características: "¡Cuánto tarda la primavera! Cuando veáis una estrella, cuando aspiréis el aroma de una flor, cuando oigáis un ruiseñor, dadle de mi parte mil expresiones. Las golondrinas que en nuestras regiones llegan ya a bandadas, no se ven por aquí (…) Yo, cuando la primavera pinta, creo que también pinta las alas de mi alma." (p.96) Pero las reflexiones, los pensamientos y el corazón le llevan una y otra vez a volver los ojos a la patria y de nuevo la expresión del dolor por haber sido obligado al exilio la va a reflejar Castelar con una intensidad y un lirismo fuera de lo común: "Y nadie podrá impedirme, nadie, que cerrando los ojos al mundo que me rodea, y abriendo el pensamiento hacia el mundo que amo, sueñe al chisporrotear de la lumbre y al crujir del viento y de la lluvia en los azotados vidrios, con la patria ausente." (p. 244)

"El invierno convida al teatro" y con esa afirmación deja atrás la tristeza y se lanza a describir casi con euforia los espectáculos teatrales, las obras que se están representando, los tipos de espectadores, el retrato social que es, en resumidas cuentas, el patio de butacas. El resto de artículos que componen este *Un año en París* hablan un poco de todo, siempre con París como telón de fondo y tan sólo en el

titulado “Hojas sueltas” volvemos a encontrar una referencia, aunque muy breve, a la exposición. El artículo se compone de pequeños fragmentos de muy variados temas que parecen ser la recopilación de notas o apuntes dispersos. El dedicado a la Exposición, dice así:

> Subir, subir… la aspiración a subir en ninguna parte es tan manifiesta como en la Exposición Universal, donde podéis subir muy alto sin fatigaros mucho. Lo primero que se encuentra es el ascensor mecánico, por donde suben diariamente al techo tres o cuatro mil personas. Lo segundo, el globo cautivo, en que suben al cielo diariamente tres o cuatro. El espíritu humano aún sube más alto; sobre todo, cuando le dejan abrir las alas. (pp. 292-293)

Con esa última metáfora en que condensa sus ansias de libertad, cierra todas sus referencias a la exposición universal.

3.4.7. CARLOS FRONTAURA

Viaje cómico a la Exposición de París de 1867

Una de las obras más singulares de cuantas hemos encontrado en esta exposición es el *Viaje cómico a la Exposición de París de 1867,* del famoso periodista madrileño Carlos Frontaura, que fue publicada en ese mismo año en Madrid por la Administración de *El Cascabel.* Licenciado en derecho, Frontaura fue también libretista de zarzuela, político, escritor y periodista. De un fino sentido del humor y un pluma que se podría calificar de ágil y risueña, fue un intelectual inquieto y vitalista que desarrolló una intensa actividad en todos los campos, especialmente el periodístico. Participó en la creación y redacción de un buen número de periódicos y revistas de todo tipo, incluidas las infantiles. En 1863 fundó el periódico satírico *El Cascabel* que siempre gozó de gran favor del público. También fue director de *La Gaceta de Madrid y,* tras el triunfo de La Gloriosa se asoció con el escritor Julio Nombela para fundar *La Cosa Pública* en noviembre de 1868[18]. Además de su labor periodística, escribió numerosos cuentos y cuadros de costumbres que han sido rescatados del olvido por autores como Baquero Goyanes, que afirma que “su condición de fecundo articulista de costumbres madrileñas le llevó a publicar no pocos cuentos de tono festivo, cuya sola titulación parece ya expresar claramente su vinculación con los modos y tonos propios

[18] Cfr. M. de los Ángeles Ayala, “Impresiones y recuerdos de Julio Nombela”, en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 14, 2000-2001, p.21.

del costumbrismo satírico"[19]. Enrique Rubio Cremades también ha analizado su obra narrativa, y afirma que hay "una estrecha relación de los cuentos de Frontaura con los cuadros de costumbres"[20]. Sin embargo, este *Viaje cómico*, no ha llamado la atención de la crítica, que se ha limitado a citarlo en alguna ocasión aislada o ha extraído, como en el caso de Sazatornil, algunos comentarios aislados sobre la imagen de España en Francia[21].

Cuando en 1867, Frontaura viajó a París, tenía treinta y tres años y era director de *El Cascabel*, el periódico que había fundado cuatro años antes. Gozaba ya de una merecida fama como periodista y había publicado numerosos cuentos y relatos costumbristas, pero sobre todo era conocido por su fino humor, su ironía y su desparpajo. Ya desde las primeras páginas hace gala de todo esto cuando dice cómo consiguió el dinero para viajar a la exposición y escribir su *Viaje cómico*. Se trata de una curiosa iniciativa que hoy, casi doscientos años después, podríamos calificar como el primer *crowdfunding o micromecenazgo decimonónico*. Frontaura pidió descaradamente a los suscriptores de su periódico que, a razón de una peseta por cabeza, sufragaran su viaje a París para visitar la exposición universal. Después recogió sus experiencias en este *Viaje cómico* que analizamos y que, por supuesto, también tendrían que adquirir sus lectores. Su visita a las exposiciones de Barcelona en 1888 y París 1889 también quedó recogida, como veremos más adelante, en una obra titulada *Narraciones humorísticas*.

En consonancia con el estilo desenfadado de sus artículos de costumbres y de sus cuentos, la obra se plantea ya desde el título desde el punto de vista humorístico, con un aire divertido y burlón que no siempre se mantendrá a lo largo de la obra. El volumen, de casi trescientas páginas, contiene seis grabados que ilustran "Los tipos de Mabille", "Comedor del Gran Hotel", "Tipos del Bosque de Boloña", "Boulevard de Montmartre", "Exterior del palacio de la Exposición" y por último "La casa de España en la Exposición". Se aclara en nota al pie del índice de láminas que "Las viñetas *Comedor Gran Hotel y Boulevard de Montmartre* están copiadas de las que se han publicado en el precioso libro *París Guide*, pero hechas en Madrid expresamente para esta obra." No tenemos constancia de que fuera publicado en prensa, y los comentarios que, tanto al principio como al final de la obra, hace el

[19] Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español, del romanticismo al realismo.* Biblioteca de Filología Hispánica, CSIC, Madrid, 1992, p. 116.

[20] Enrique Rubio Cremades, "Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura", en *El cuento español en el siglo XIX: autores raros y olvidados*, Universitat de Lleida, 2001, pp. 89-101.

[21] Sazatornil, *Op. cit.*, p. 129.

autor a sus lectores se refieren en todo momento "al libro" que está escribiendo. Así pues, tiene total libertad para escribir y estructurar su obra. Se siento en todo momento obligado con sus lectores que han sufragado su viaje, y el capítulo final está lleno de reflexiones y comentarios que, entre bromas y veras, dan cuenta del proyecto inicial y el resultado final de su obra.

Utilizando la voz de un narrador que siempre se comunica con el lector en primera persona para relatar un viaje real, el libro comienza con una dedicatoria al periodista y escritor francés Leopoldo Lespes[22] y se estructura en una introducción y quince capítulos numerados y con título. Se da por sentado desde el primer momento que se trata de un libro de viajes, pero en no pocas ocasiones a lo largo de la obra, el autor parodia muchos de los rasgos de los que se publicaban en la época. En la introducción encontramos la declaración de intenciones, así como el inicio y descripción del viaje hasta París. El pequeño resumen que la encabeza ya da idea del tono que utiliza el autor: "*De por qué y cómo emprendió el autor este viaje, para el cual no ha necesitado alforjas, y lo que verá el curioso lector".* Confiesa aquí, en primera persona y sin rubor alguno los motivos por los que emprende el viaje hacia la exposición de París, entre ellos el más poderoso de todos, "porque le dio la gana". A renglón seguido asegura que no tenía dinero y que el que necesitó lo obtuvo "sableando" a los lectores con la promesa de que del viaje resultaría un libro que a su vez también deberían adquirir. La ironía y el desparpajo con que lo hace no ofenden, sino que provocan la sonrisa y la complicidad del lector que encuentra, además, una crítica directa a la sociedad del momento:

> Mi amor propio estaba picado; por casualidad tenía en el bolsillo algún dinero, que me hacía muchísima falta para otras cosas, y siguiendo el sistema de la época, que consiste en pagar lo superfluo y deber lo necesario, lo destiné a hacer el viaje desde Madrid a la Exposición, en las seguridad de que VV. lo han de comprar, no porque el libro merezca ser tomado en consideración –aunque si no en consideración, bueno será que lo tomen VV. en la librería,- pero sí por reunirme entre todos VV. la cantidad, que necesitándola, como he dicho, para lo necesario, he gastado en lo superfluo, cosa que no debe tener nada de particular ni de ruinosa, cuando la mayoría de los socios de esta sociedad que se llama mundo hace lo propio. (p. 8)

Al descaro de esta confesión se le suma otra cuando afirma que "buscaba algo en la Exposición", y no es otra cosa que encontrar "el milagro de vivir sin

[22] Leopoldo Lespes, más conocido como Leo Lespes, se ocultaba bajo el seudónimo de Timoteo Trim. En esta dedicatoria Frontaura le confiesa su admiración y le comenta que lee diariamente los artículos que publica en el *Petit Journal*, diario fundado y dirigido por el mismo Lespes. En el capítulo V dedicado a los periódicos y a los periodistas de París, volverá a nombrarlo y entonces aclara por qué le dedica el libro.

trabajar". Con un ingenioso juego de palabras asegura que el único oficio que encontró no le satisfizo en absoluto, porque fue el "*de-jar-dinero".* Antes incluso de empezar a relatar su viaje, hace balance del mismo afirmando que "aquellos pícaros franceses son los hombres que tienen más talento para sacar dinero" y que el resultado de su visita a la exposición lo componen "un buen número de chucherías que no me sirven más que de estorbo" y el triste recuerdo del papel jugado por culpa de "la maldita política ruin y mezquina en cuyo fango nos revolvemos (…) destruyendo y arruinándolo todo". En estas afirmaciones en que se mezclan el desenfado y la seriedad, ya adivinamos que no todo va a ser "cómico" en este viaje de Frontaura.

El viaje se inicia "una tarde del florido mes de mayo" (p.12), con una serie de pormenores que muestran el estilo de Frontaura. El tono y la soltura de la expresión atraen al lector que, a pesar del descaro de esas confesiones, sigue el relato con agrado e incluso esboza una sonrisa, más aún cuando comprueba que Frontaura es capaz de reírse de sí mismo. Valga como muestra este autorretrato que ofrece a través de los ojos del policía de la frontera:

> Emprendí como digo, mi viaje, provisto de mi cédula de vecindad, por lo que pudiera *tronar,* y no dejaba de ir escamado con ella, porque el inspector, al poner en tan importante documento mis señales personales, estampó muy serio que tenía *buenos ojos*, cosas que todavía no me ha dicho ninguna muchacha, *barba cerrada*, que por mucho que la estime nunca la encierro, sino que la llevo siempre descubierta; *nariz regular*, siendo así que tengo una nariz que tiene un par de narices, y nada de regular; *color bueno*, y parezco propiamente un vencejo, y por fin y remate, 33 años, no teniendo yo desde hace cinco años más que 28, porque me parece que, habiendo salido ya de quintas, que es para lo que le interesa al Gobierno saber cuántos años tiene cada *quisque*, un hombre es libre de tener la edad que le dé la gana y de no tener la que no le convenga. (p.13)

Desde ese instante, el viaje de Frontaura se presenta como una parodia de los libros de viaje tan de moda en aquel momento. El punto de partida es Carabanchel y dice que es un lugar tan válido como cualquier otro, contestando así con antelación a las objeciones que espera de sus lectores que le recriminarán la elección de lugar tan vulgar para iniciar un viaje que le llevará nada menos que a París, a codearse con reyes y príncipes que asisten a la exposición. Aprovecha entonces para criticar con fina ironía el estilo de los autores de libros de viajes, que se empeñan en aburrir al lector contando hasta la más insignificante anécdota. Una vez en la estación, recurre al juego de palabras para decir que no factura el equipaje porque no lleva nada digo de ser *fracturado*. Solo un bolso donde no lleva ropa, porque para ir más cómodo y libre de engorros, toda la ropa que necesitará en su viaje la lleva puesta:

> Señores, contesto yo, no hagan VV. suposiciones; camisas llevaba tres…puestas, tres chalecos…puestos, un pantalón negro debajo de uno blanco, y en los bolsillos del balandrán pañuelos, corbatas, guantes, cuellos, puños y otras superficialidades.
>
> Con esto y algún dinero en el bolsillo, se puede ir a todas partes.(p.17)

En cuanto el tren emprende la marcha, el relato se convierte en una sucesión de cuadros de costumbres que, entre bromas y veras, hacen que el lector participe de la escena y viva las condiciones de viaje en las tres clases que había en el ferrocarril de entonces. Cambiando constantemente de vagón, y de clase, Frontaura va describiendo con maestría los tipos de viajeros, las relaciones y conversaciones que entablan. En la primera clase presenta a sus compañeros de viaje, empieza por una mamá de buen ver con sus dos hijas pequeñas, "bastante feítas"; sigue con un caballero gordo y colorado "sanote, robustote y barbarote y cada eructo, y VV. perdonen, que soltaba, parecía la erupción de un volcán, y de tal manera sudaba el hombre, que el caían por la cara abajo las gotas de agua" (p. 18) A ellos se une una pareja de recién casados, ella bastante fea y él un buen mozo lleno de anillos y cadenas que daba toda la impresión de haber hecho un buen negocio con la boda, "era el buen mozo la personificación, arreglada a la moda del día, del becerro de oro". Tan curioso le parece este matrimonio, que lo integra en su relato como personajes y confiesa: "En el curso de este viaje lo volveremos a encontrar", como así será. Termina la relación de compañeros de viaje con un hombre delgado, escuálido, que se sienta al lado del gordo y entre los dos consiguen un curioso contraste. Esta escena recuerda a los cuadros de costumbres en los que se describe a los viajeros en el interior de una diligencia y que fueron tan frecuentes en el siglo XIX[23]. Cuando el tren se pone en marcha, también empiezan a vivir y a moverse unos personajes que en la descripción sólo eran tipos planos, personajes pintados o inventados sobre el papel:

> Púsose el tren en marcha; el señor gordo se quitó el sombrero y se puso el gorro; el flaco sacó un cigarro muy largo, negro y retorcido, más fuerte que un demonio, y se puso a chupar, con lo cual parecía él mucho más chupado; la recién casada no le quitaba el ojo a su marido , y le sonreía, y le quitaba la pelusilla de levita, y el cogía el dedo meñique, y se le caía la baba, y el amor la ponía cada vez más fea, y si no hubiera sido porque estábamos allí nosotros, le hubiera llamado probablemente pichón, alma mía y todo lo

[23] En 1880, Guy de Maupassant publicó uno de sus cuentos más famosos, *Boule de suif*, en el que las escenas que se desarrollan en el interior de la diligencia son fundamentales para la caracterización de los personajes y para el desarrollo del relato.

> que acostumbran las jamonas cuando se ponen tiernas con los maridos. (p. 22)

Antes de pasar a la segunda clase, el autor está tan entusiasmado con su idea de recorrer el tren y conocer gente, que hace una serie de recomendaciones para que quien vaya a viajar haga lo mismo que él, porque así, pasando por las diferentes clases en los vagones: "Se prueba de todo, se varía de sitio, se conoce más gente, se observa mucho, se entretiene uno, se hace el viaje más corto, y además de estas ventajas, siempre resulta algo más barato, no algo, sino bastante más que se si se hace el viaje en primera, empaquetado muchas horas en el mismo coche." (pp. 24-25) En su departamento de segunda clase viaja solo hasta Ávila donde suben dos señores, uno gordo y con aspecto de comerciante que se da la gran vida y otro delgado que "tenía toda la apariencia de un hombre que no tiene mucho más dinero del preciso para no morirse de hambre". Ambos empiezan a hablar de política y no dejan de hacerlo hasta que llegan a Vitoria, el uno defendiendo a los ricos y al gobierno, el otro defendiendo la democracia y la igualdad entre los hombres. Cuando los dos piden a nuestro viajero que tome partido por alguno de ellos, llegan a Vitoria, y con la excusa de salir a tomar aire, el viajero se escapa de ellos y en la estación compra un billete de tercera hasta Bayona. La segunda clase le ha decepcionado bastante.

Es precisamente en el vagón de tercera donde el viajero pasa los mejores ratos, dejándonos una de las escenas costumbristas más auténticas de toda la obra:

> En los coches de tercera clase los viajeros no van solos, porque les acompañan constantemente moscas, mosquitos, chinches, pulgas, y otros animales, que aprovechan el ferrocarril para trasladarse de un punto a otro, sin necesidad de tomar billete.
>
> Pero todas estas, y muchas más incomodidades que no cito, se pueden sufrir por el gusto de oír los dichos aquellos, las barbaridades, las oportunidades y los chistes de los compañeros de viaje, entre los cuales siempre hay algún soldado fanfarrón, que cuenta muchas mentiras con sin igual gracejo, alguna muchacha del pueblo guapa y francota, a la que todos los viajeros obsequian, alguna otra fea, que se la llevan los demonios porque no le hacen caso los hombres, alguna casada o viuda descocada, que habla como un hombre, y refiere sus proezas, y pone motes a los demás, y provoca constantemente a las mujeres, y se burla de los hombres; algún andaluz que cuenta maravillas, algún sacristán que se escandaliza de lo que oye, y algún señorito pobre que no habla con nadie, como si no quisiera *alternar* con la gente de tercera, y que es el blanco de todas las alusiones, pullas y burlitas de aquella alegre reunión. (p. 30)

La escena no puede ser más dinámica y más viva. La constantes alusiones al sentido de la vista y del oído unidas a las enumeraciones a base de paralelismos y repetición de estructuras sintácticas en las que las subordinadas adjetivas tienen un papel fundamental, conforman un cuadro en movimiento que puede figurar entre las

mejores páginas del Frontaura costumbrista. A medida que desciende de clase, el autor, a la vez narrador y viajero, se ha ido sintiendo cada vez más a gusto y da por buenas las incomodidades del vagón de tercera si puede disfrutar de todo cuanto ve y sobre todo de todo cuanto escucha. Las escenas del interior del tren se complementan con aquellas otras que se desarrollan en los andenes cuando el tren se detiene en alguna estación y los vendedores ofrecen sus mercancías a los viajeros que se asoman por las ventanas y compran y hablan a gritos. Frontaura recoge entonces manifestaciones del habla de la época, se escuchan piropos, burlas, comentarios y risas de los viajeros que, desde dentro del tren, ven a los que quieren subir, o buscan su asiento o al que "llega tarde y desde el andén persigue al tren que se le escapa sin remedio a todo vapor".

Describe después a sus compañeros de viaje en vagón de tercera clase: un soldado que regresa definitivamente a casa, una muchacha que va a casarse dentro de dos días y a la que todo el mundo dirige indirectas, comentarios que en ningún caso faltan a la buena educación y la decencia, un aragonés, un cura de lo más amable y cercano. Es lógico, después de estas escenas tan maravillosamente descritas, que el autor termine esta parte de su introducción con esta afirmación: "Uno de mis mejores recuerdos del viaje a París, es el coche de tercera clase".

Todos ellos van subiendo y bajando del tren hasta que al llegar a Irún y después a Hendaya tan solo quedan nuestro viajero y otro que deben pasar los trámites de la aduana. Se extraña el viajero de que el trámite sea tan llevadero, y lo achaca, quizás a la Exposición: "… y en verdad que aquellos aduaneros no molestan mucho a los viajeros, y se fían de las palabra de todos, no sé si por costumbre o por delicadeza, o porque en estos tiempos de la Exposición le importa más al Gobierno francés lo que sale de aquél país que lo que entra…" (p. 34)

Se detiene en Hendaya para comer, y a pesar de las alabanzas (a todas luces exageradas) de los otros viajeros, él reconoce que la comida francesa deja mucho que desear, y al mezclar palabras francesas y españoles, asoma toda la gracia y la frescura de Frontaura:

> La sopa era *sagou*, es decir, cola cocida; luego un *gigot*, que eran un gigote; luego lo que llaman *pommes de terre*, cuando es tan fácil decir *patatas*; después un pollo zancón más duro que una piedra, y que debía, por su avanzada edad, haber visto pasar por allí, a su vuelta de España, en los primeros años del siglo, al hermano de Napoleón, el Grande, y un vinillo que el mozo llamaba *Macon*, y que solo por llamarse Macon, y no Arganda ni Valdepeñas, les sabía a gloria a mis paisanos. (p. 35)

El último trayecto hasta París lo hace en la tranquilidad y la comodidad de la primera clase, porque reconoce que necesita dormir y descansar. Tampoco falta aquí

la escena costumbrista ni la gracia, puesto que al llegar a Burdeos, un inglés, compañero de viaje, "me despertó dándome un pellizco horrible para decirme que había que cambiar de tren". En cuanto se instala en el nuevo tren vuelve a dormirse y solo despierta al llegar a París, que define como "la capital del mundo civilizado, la gran tienda del mundo, el enorme almacén, donde encuentra todo lo que hay en el mundo de bueno y de malo y lo que no hay más que en París". (p. 35)

Si las cartas de Ayguals de Izco (Londres 1851) y de Alarcón (París 1855) nos habían hablado del itinerario del viajero y de algunos de los lugares emblemáticos por los que pasa y en los que se detiene desde que sale de Madrid hasta la frontera y desde allí hasta la capital francesa, Carlos Frontaura prescinde de ello y se centra casi exclusivamente en las escenas costumbristas de las tres clases por las que va pasando. La trayectoria costumbrista del autor y el tono cómico que trata de dar a su obra se prestan mucho más a lo costumbrista y mucho menos a la relación de ciudades del itinerario.

Así acaba la Introducción, que se ha dedicado exclusivamente al viaje de ida. A continuación comienza el primero de los nueve capítulos en los que Carlos Frontaura habla de París y de sus gentes en el verano de la exposición, a los que siguen los cuatro dedicados a la exposición, y los tres últimos en los que el autor hace balance y conclusión. El estilo demarcado carácter costumbrista y cómico que ha caracterizado la Introducción, se diluye y en cuanto pone el pie en las calles de París. Como iremos viendo, hay momentos en que el autor adopta un tono mucho más serio del que cabría esperar del título del libro. Es entonces cuando encontramos muchas semejanzas entre este *Viaje cómico* y el "París, físico y moral" de Castro y Serrano y, aunque no lo dice, estamos seguros de Frontaura lo tuvo como guía. El recorrido, las descripciones, los tipos que elige, e incluso el interés que muestra por ciertos lugares (como el baile de Mabille) y la perspectiva desde que los trata, son más que puras coincidencias con Castro y Serrano, como veremos a continuación.

Nada más bajarse del tren, nuestro autor empieza a recorrer Paris y se sorprende al ver todas las ventanas y balcones engalanados con banderas. Agradece estas muestras de bienvenida, pero termina comprendiendo que no es a él ni al público que visita la exposición a quienes ven dirigidas, sino al zar de Rusia que la tarde anterior había llegado a la ciudad para visitar la gran muestra. Con un tono burlón comenta que fue un gran desengaño ver que un señorito como él se paseaba por París sin que nadie le hiciese el menor caso. A diferencia de lo que contó Castro

y Serrano sobre las calles de Londres a esas mismas horas, parece ser que la población de París madruga poco.

> París es poco madrugador. Las delicias de la aurora, el ambiente de la mañana, los primores de la alborada y la majestuosa salida del sol, tienen poco encanto para la generalidad de aquellos habitantes, y de esas delicias solamente se acuerda algún poeta de provincia, que llega a París con los bolsillos llenos de poesía, y en medio de la indiferencia general acaba un día por tirarse, acompañado de sus poesías, al Sena, que es donde terminan muchos dramas íntimos y muchas miserias de aquella magnífica ciudad, que presenta la más acabada apariencia de riqueza e ilustración, y en cuyo seno hay tanto vicio, tanto crimen y tanta horrorosa miseria… (p.38)

Este comentario, aquí, al inicio de su estancia en la capital francesa más bien parece un resumen hecho por alguien que lleva ya un tiempo en la ciudad que de quien pone el pie por primera vez en ella. Como comprobaremos más tarde, nuestro autor no hace sino eso, resumir en estas pocas líneas lo que va a ir desgranando en los siguientes capítulos, de modo que ya el lector se va haciendo una idea de lo que encontrará a continuación y de las conclusiones que tanto el autor como él mismo sacarán al final de la lectura. Veremos que incluso algunas imágenes como la del poeta fracasado que se suicida lanzándose al Sena con su obra en el bolsillo aparecen más adelante, en el capítulo dedicado al teatro. Al hilo de esa reflexión, refiere su encuentro con el poeta Lamartine, al que un día encontró visitando la exposición, pobre, sereno y humilde, recibiendo el reconocimiento de la gente que pasaba junto.

Retoma su reflexión mañanera y su recorrido por las calles recién despiertas, pero solo encuentra sirvientas, mozos y trabajadores que, ellos sí, se levantan con el sol. Como la mayoría son mujeres, inicia una reflexión sobre la situación de las trabajadoras en Francia, y llega a la conclusión de que están mal pagadas, poco consideradas y que, en algunos casos, esa es la causa de que saquen dinero dedicándose a otras tareas menos honradas (recordemos el comentario que hacía Castro y Serrano sobre las *grisetas* en su *París, físico y moral*).

> Líbreme Dios de disculpar el vicio, para el que no hallo pretexto ni excusa alguna, pero en Francia la mujer no goza de toda la consideración que merece; su trabajo se paga mezquinamente, la juventud masculina está completamente pervertida, los lazos de la familia se hallan muy quebrantados, y en el más reducido espacio encuentra una mujer todas las tentaciones, todos los falsos encantos, todas las mentiras lisonjeras que la atraen al abismo, cuyo fondo no ve hasta que advierte que no puede salir de él, que no puede levantarse una vez caída. (p. 41)

Evidentemente, no todas son así y, al igual que hiciera en algunas de sus obras, sale en defensa de la mujer y habla de otras más sacrificadas que sacan a su

familia adelante con grandes esfuerzos. El tono ha cambiado, y el lector tiene la tentación de volver a consultar el título del libro por si se ha equivocado. El mismo autor se da cuenta de que se está desviando drásticamente del tono y la intención que predica el título de su obra, y que tan bien había mantenido hasta su llegada a París. De inmediato lo reconoce y trata de justificarse, aunque mantiene lo ya dicho con una aclaración que le otorga aún más valor:

> Pero no hay que prodigar mucho este tono sentimental en el libro que voy escribiendo, porque entonces no estará de acuerdo el título del libro con el texto y, aunque es cosa asaz frecuente que el nombre de las cosas no tenga nada que ver con las cosas, o que las cosas sean lo contrario de lo que su nombre indica, yo no quiero engañar a nadie, y este ha de ser el VIAJE CÓMICO, tal como lo reza la portada, y si hay en él algo que no sea cómico, ya lo disimulará el lector, teniendo en cuenta que en lo más cómico suele haber algo triste y desconsolador, así como en lo más trágico suele haber algo verdaderamente cómico y chistoso.
>
> Con que, mudando de tono y de asunto, prosigo la relación de las descomunales aventuras y curiosos incidentes de este mi viaje a París. (p.42)

El hilo conductor de su recorrido es sin duda el marcado por Castro y Serrano. Las escenas que se desarrollan en el interior de la barbería cuando va a afeitarse y cortase el pelo, parecen calcadas. Lo que aquél añadía como reflexiones personales una vez fuera del establecimiento, Frontaura lo dice en voz alta cuando, cansado de sentirse estafado cada vez que va a afeitarse, se levanta y le espeta al barbero que trataba de ofrecerle un nuevo producto: “Mire V., le dije levantándome a medio afeitar, la gangrena que me ha salido a mí es V., que porque soy extranjero cree V. que soy tonto y que me puede embaucar con todos esos frascos de agua del demonio y esas pomadas y esas porquerías, y lo que V. quiere es sacarme cada día que vengo a afeitarme cuatro o cinco francos, en vez de veinticinco o cincuenta céntimos.” (p. 49)

Siguiendo los pasos de Castro y Serrano, también dedica un capítulo completo al famoso baile de Mabille. Recordemos que en esta misma exposición, el anónimo autor del viaje *De Gijón a París* también le dedicó una serie de comentarios, aunque mucho más “inocentes”, referidos sólo a la decoración y la iluminación que allí había. Frontaura, en cambio va más allá y añade lo que podría ser una leve trama argumental inventando el personaje de un señor mayor que le sirve de guía por cada rincón del baile. Aflora entonces esa tendencia suya a la historia, a la habilidad para trazar el relato costumbrista, que casi se convierte en cuento por la extensión del capítulo, donde relata la historia completa del personaje del anciano, arruinado por culpa de su adicción a los placeres que ofrece Mabille y los que le resulta imposible sustraerse. La descripción minuciosa del lugar, la galería de personajes y tipos que

pululan por allí, los diferentes tipos de chicas, las *grisettes*, las *cocottes*, y la relación de las múltiples artimañas que utilizan para embaucar y engañar a los hombres hasta hacerles perder la cabeza, conforman la imagen total de aquel lugar del que Castro y Serrano solo había abierto la puerta. Volverá a retomar el tema casi en los mismos términos al visitar la exposición y comprobar que también allí este tipo de mujeres hacen su agosto. Frontaura afirma incluso que son una auténtica plaga, algunas se acercaban con todo descaro a los señores, "muchos ricos, muchos tontos y ricos, que es mejor para ellas, muchos viejos verdes y muchos príncipes más o menos ignorantes de las costumbre de París." (p.231) Nada menos que cinco páginas les dedica Frontaura a hablar y criticar su modo de actuar y sus costumbres, el lujo excesivo del que hacen gala, el sinfín de artimañas con las que engañan y seducen y el mal ejemplo que todo ello supone para las muchachas honradas.

Al parecer Mabille era uno de los grandes atractivos para todos los comisionados, hombres de negocio e incluso jefes de estado que con la excusa de la exposición abarrotaban este tipo de espectáculos. Algunos a cara descubierta, otros de incógnito. Cuando comienza el baile, Frontaura se muestra escandalizado:

> ¡Qué manera de bailar, amigo lector!... (…) El baile que se usa en los bailes públicos de París, no es solamente ridículo, es repugnante. ¿Y las mujeres? Brincando como locas, haciendo gestos, movimiento el cuerpo de una manera que ofende el pudor, y levantando las piernas todo y más de lo que permite la autoridad competente, no tienen nada de mujeres, no parecen pertenecer al sexo que se llama bello y débil, y cuesta trabajo creer que su sexo es el de las madres y esposas. (p.66)

La respuesta inmediata de su interlocutor no deja lugar a dudas: "¿Pues qué esperaba V.?... Mabille no es ninguna casa de Beneficencia, ningún convento de capuchinos; el vicio tiene en París muchísimos templos, y este es uno de ellos." Frontaura siente lástima por este hombre que ha perdido familia y fortuna por dejarse "arrastrar por el vicio" y comparando España con Francia en este tipo de espectáculos, reflexiona y agradece que esta decadencia moral no haya traspasado la frontera:"¡Dios te bendiga, España mía, que nos llegado todavía, ni me parece has de llegar, a tal grado de *perfección* y de *progreso*!" (p.68)

Los capítulos que siguen los dedica Frontaura a describir los restaurantes parisinos, sus tipos, sus especialidades, sus escaparates y su atractivo innegable, no sólo por la comida que ofrecen, sino por las escenas que se desarrollan en ellos y que darían, según el autor, para escribir más de un libro. De hecho, no abandona la línea costumbrista y presenta escenas llenas de vida que muestran los modos que tienen los franceses de aprovecharse de todos los visitantes, los tipos de carteristas que pululan por la ciudad atraídos por la muestra. Como ejemplo, valga esta escena

en la que Frontaura, como incauto viajero, es engañado por dos damas en un restaurante:

> Poca cosa: han comido y al ir a pagar, han notado la que traía el dinero que no lo tiene, y lo busca, y protesta que hace una hora lo tenía, y que por fuerza se lo ha sacado del bolsillo alguno de los muchos industriales que han acudido a París con la esperanza de explotar el asombro y distracción de los admiradores de la Exposición. (pp. 101-102)

Nuestro escritor, caballero español donde los haya, se ofrece para pagar la cuenta de las señoras que, agradecidas, salen enseguida del restaurante. Las sonrisas de los comensales y los comentarios del camarero, confirman que todo había sido una trampa y debe rendirse a la evidencia cuando el camarero le da este consejo: "En París tenga V. mucho cuidado con dejarse llevar de sus buenos sentimientos, porque hay muchos vividores y muchas aventureras que todos los días salen a ver de qué bolsillo ajeno saldrá lo que ellos o ellas necesitan gastar." (p. 103) Poco tiene de cómico el resultado de esta experiencia.

El tono cómico y dicharachero desaparece por completo cuando entra en escena el Frontaura periodista, que no sólo se vuelve aún más serio, sino que incluso se muestra indignado en el capítulo que dedica a los periódicos franceses. Desaparece entonces cualquier rasgo de costumbrismo. Tras hacer una exhaustiva enumeración de las publicaciones periódicas de la capital francesa, se detiene especialmente en cantar las excelencias del periódico *Le Figaro*. Da los nombres de grandes periodistas que escriben en él, comenta la especialidad y el estilo de cada uno de ellos y revela el secreto de su éxito. Hay mucha seriedad y mucha admiración en sus palabras y, a sabiendas de que quizás se ha desviado un poco de su objetivo, de inmediato pide disculpas al lector y reflexiona muy seriamente sobre el periodismo en general y el oficio del periodista en particular. Vemos al Frontaura periodista, sincero, directo y sencillo, el que no bromea con sus convicciones y su vocación, el que al hablar de otros parece querer hablar de sí mismo y de sus más hondas inquietudes. Lo vemos confesar su sana envidia por los periodistas franceses, "que no son más que periodistas, y están consagrados exclusivamente a su periódico y de esta manera pueden ejercer mejor su oficio." (p. 111) Pone como ejemplo a Timoteo Trim (Leopoldo Lespes), al que, como vimos al principio, dedica este *Viaje cómico*:

> Timoteo Trim, el popular redactor de *Le Petit Journal*, no escribe más que su artículo diario para este periódico, y fuera de eso, ni una línea más, ni aún para el mismo periódico. Pero Timoteo Trim gana un sueldo superior al que ganan en Madrid todos juntos los redactores de cuatro o cinco periódicos." (p. 111-112)

El capítulo dedicado al periodismo termina haciendo una extensa digresión en la que reflexiona sobre los problemas que tienen escritores españoles para publicar sus obras frente a las relativas facilidades de los franceses, de la poca afición a la lectura que hay en España y de lo poco que el gobierno se preocupa por "sostener y fomentar esta afición a la que deberíamos acudir todos". (p. 118)

El recorrido por París continúa y reaparece el Frontaura costumbrista y ameno, pero no cómico. Como vemos, el recorrido por la ciudad no se limita a los lugares y monumentos más famosos. Frontaura organiza su recorrido por temas: bailes, periódicos y ahora teatros. Los recorre todos, hablando del carácter de cada uno de ellos, de las inmoralidades que hay entre bambalinas (recordemos que esto mismo lo había hecho ya Ayguals en Londres en 1851), de las actrices, de las obras que se representan, de algún autor de éxito al que él admira, como Sardou. Y, para desesperación de los lectores que quieren saber ya algo de la exposición, alarga su recorrido por París. Siempre atento al gusto del público, pero haciendo lo que quiere, Frontaura lanza comentarios para mantenerlo atento y llevarlo a su terreno, sin que se disperse su atención y sobre todo sin aburrirlo. De este modo, le pide aún un poco más de paciencia porque todavía le queda por visitar las catacumbas y comentar el miedo que esto produce en las señoras. Si en el viaje en tren hasta París se sintió especialmente atraído por los tipos de viajeros y las escenas que se desarrollaban en el vagón de tercera clase, en las calles de París (al igual que ya hiciera Alarcón en su "Viaje a Paris 1855"), habla de lo que le gusta viajar en los ómnibus y de los tipos y personajes que encuentra en ellos:

> En estos ómnibus se encuentran tipos curiosos, que el observador no deja de notar. Muchachas que tienen que ir y venir del trabajo, y viven muy lejos del taller; ingleses que no tienen nada que hacer y se aburren más cómodamente corriendo todo el día en ómnibus que paseándose por los bulevares; obreros que van o vienen de las fábricas, y militares de todas las graduaciones, aunque los de ninguna o modesta graduación ocupan siempre la parte superior del ómnibus, cuyos asientos son más baratos, y en ellos se puede fumar, escupir, y cantar, y estirar las piernas, cosas todas mal vistas en el interior. (p. 143)

Y, por supuesto, también le resultan sugerentes las escenas que se suceden en ellos: "En el interior de los ómnibus suelen comenzar no pocas historias amorosas" (p. 144) En fin, las escenas costumbristas que describe son de una frescura y una autenticidad verdaderamente deliciosas. La sensibilidad de Frontaura queda patente cuando denuncia el lastimoso estado de los caballos de los ómnibus. Hace entonces una nueva digresión y denuncia el maltrato a los animales con unos comentarios modernos y realmente adelantados a su tiempo. Tratando de calmar la

impaciencia de los lectores, comenta cómo la llegada de grandes personalidades es recibida por los parisinos con un entusiasmo casi desmedido. No lo hace como el autor de *De Gijón a París*, o como Gras y Granollers, que mostraban su asombro y su respeto, sino que, casi como si de un chismorreo se tratara, comenta que el Zar de Rusia, harto de la etiqueta y la rigidez del protocolo, ha salido de incógnito por las calles de París para conocer la ciudad mucho más de cerca. En concreto, recoge la anécdota que todo París comenta sobre su visita al Teatro de Variedades y su estancia prolongada en el camerino de la conocidísima actriz la señorita Schneider, que a partir de este momento, es tratada por Frontaura como un personaje imprescindible en el París de la exposición.

Elogia también al rey de Prusia, prudente y comedido; describe el físico y el carácter de su ministro Bismark que se sienta como cualquiera persona normal en un café y "más que ministro parece un jefe de tren en un día libre de servicio". (p. 153) También este ministro visitó a la actriz señorita Scheneider, que junto con Mabille, fue la verdadera atracción de todos los grandes mandatarios que visitaron la exposición. De los Reyes de Bélgica afirma que visitaron, sobre todo, la muestra de pintura. Los comentarios sobre otros príncipes y autoridades, culmina con los que dedica al sultán de Turquía al que todos esperaban con turbante y vestido de jeque y, sin embargo, ofreció un aspecto totalmente normal; o al príncipe de Gales que, por supuesto, también cae rendido a los pies de la famosa actriz Schneider que por lo que vamos sabiendo a estas altura, debió causar estragos. Termina esta relación con un comentario jocoso, campechano, en el que Frontaura da rienda suelta a su vena cómica y que parece sacado de una conversación informal sobre la no asistencia del Sha de Persia al gran certamen:

> El Sha de Persia, hombre de 38 años, a quien el emperador Napoleón invitó como a todos los soberanos, a ir a visitar a la Exposición; primero dijo el Sha que bueno, que iría, que haría un rato para no perder la buena ocasión de conocer al Emperador y a la señorita Schneider; pero luego, cuando se le esperaba y ya estaban preparados todos los periódicos ilustrados a dar su retrato, y se habían escrito cien mil biografías de tan alto personaje, se recibió la infausta noticia de que el Sha no podía de ninguna manera ir a la Exposición, por las graves ocupaciones de la gobernación de sus estados, y de la educación de sus tres hijos legítimos, y cinco naturales, reconocidos, que tiene ya el hombre; pero desando que el ilustrado público no echase de menos su presencia, envió tres retratos de su interesante persona, que todo el mundo ha visto en el Campo de Marte. Lo cierto es que parece que S.M. persa no ha encontrado dinero sobre su paga, que lo buscaba con empeño para hacer el viaje de recreo a París. (p.166)

Aunque aún no ha entrado en la exposición, adelanta algunos comentarios sobre lo que ha oído sobre el enorme cañón Krupp que Prusia ha presentado.

Comentarios antimilitaristas y de rechazo contundente del poder de la fuerza y del dinero que también repite más adelante: “Un terrible instrumento de muerte que dará la razón al ejército que lo posea. Total, que la razón de la fuerza y la razón del dinero son las que ahora y siempre se sobreponen a todas las razones del mundo” (p. 168)

Las calles de París son para Frontaura una mina inagotable de temas y personajes, tipos y situaciones que anota sin cesar. El costumbrismo de Frontaura alcanza aquí cotas magistrales. Con la excusa de prevenir a todo viajero que se acerque a la capital francesa sobre los peligros de los carteristas, pinta una completa galería de tipos de ladrones (incluidas las mujeres) que han hecho su agosto y nos ilustra sobre sus técnicas y habilidades. De este modo alerta al viajero para que no caiga en las trampas que suelen tenderles por todas partes, pero aún así “milagro será si al fin y al cabo no se encuentra chasqueado y robado con la gracia mayor del mundo”. (p.170) Vuelve sobre el tema casi al final, cuando desde dentro del recinto de la exposición, avise de nuevo contra los ladrones que despliegan sus mejores habilidades con los visitantes. Para que la galería quede completa, hace la comparación con los ladrones españoles, mucho más “honrados” que los extranjeros, no sólo en las técnicas, sino en su forma de ser y de actuar casi sin malicia, a pesar de lo que se crea fuera de España porque, también en esto, los tópicos dan una idea falsa de la realidad española:

> En el extranjero se cree que en España se acomete a todo transeúnte para dejarle en cueros no se puede andar por un camino sin tropezar con ladrones y asesinos en cuadrilla. En España hay ladrones, en efecto, pero ladrones vulgares, que roban por falta de instrucción, por miseria; pero los ladrones de otros países no tienen, en general, la falta de instrucción, ni miseria, sino mala índole, mucho vicio y no poco ingenio, que mejor empleado no dejaría de ser útil a la sociedad. (p.243)

Por si esto pudiera interpretarse como una defensa de los ladrones o una justificación del delito que cometen, Frontaura aclara que en ningún caso se trata de eso, sino que de algún modo les disculpa su ignorancia, su miseria y el abandono en el que han sido criados y educados.

Hacia la mitad de la obra, nuestro autor aún no ha entrado en la exposición. En un ejercicio de autocrítica y de acercamiento al lector, le habla directamente: “Con que, amigo lector, si no estás ya cansado de seguirme en este *Viaje* que llamo *cómico*, y que acaso todavía no te ha hecho reír, vámonos ya a la Exposición, y vamos a pie, que el día está muy bueno y no se encuentra un coche vacío” (p.171). Al pasar por *Los Inválidos,* sus comentarios sobre Napoleón son radicalmente opuestos a los que en su día hizo Alarcón: “(Napoleón) que tanto *amor* tenía a España, que quiso darnos rey a uno de los individuos de su apreciable familia y

hacernos felices por fuerza, teniendo al fin que renunciar a su piadoso intento, porque los españoles son españoles ante todo y no gustan de que en sus negocios intervengan extrañas gentes, así como tampoco les agrada intervenir por su parte en los asuntos ajenos." (p. 171)

En lo relativo al cuidado de soldados retirados, cuyo abandono denunció Alarcón, Frontaura asegura: "La patria no puede abandonar a sus hijos. Los inválidos de Francia están perfectamente asistidos y alojados, pero no mejor que nuestros veteranos de nuestra Señora de Atocha" (p. 174). El recorrido y las descripciones parecen cansar a nuestro autor, que se siente mucho más cómodo en el relato de historias reales o inventadas. La visita a *Los Inválidos* le resulta muy fructífera porque en este caso no inventa, sino que, transcribiendo las palabras de un veterano soldado francés que luchó en España en 1808, relata su historia de amor con una española, que sin duda hizo las delicias de sus lectores. Antes de volver a España, Frontaura vuelve para despedirse de este soldado, pero se encuentra con la triste noticia de que había muerto hacía dos días. Del su visita a la tumba de Napoleón deja apenas este comentario más que significativo: "No haré una descripción minuciosa de este templo: lo que sí diré es que el que vaya a París no debe dejar de visitarlo, y le sorprenderá verdaderamente aquella grandeza, aquella imponente majestad de la tumba de aquel señor, tan amigo de meterse donde no le llamaban. (p.183)

Y por fin la exposición. Frontaura apenas da información de fechas en su recorrido y nos sabemos exactamente cuánto tiempo duró su viaje ni cuánto duró su estancia en París. Sabemos, eso sí, que salió de Carabanchel "una tarde del florido mes de mayo", por lo que llegó cuando la exposición ya había sido inaugurada. La dedicatoria que dirige a Leo Lespes y que encabeza la obra, está fechada 1 de agosto de 1867. Si damos por cierta la afirmación de Frontaura que asegura en el último capítulo que escribió la obra a la vuelta con las notas que había tomado en la Exposición, podemos deducir que el tiempo de estancia en la misma fue realmente corto.

Las primeras palabras al entrar en la exposición son para definirla como un mundo en miniatura:

> La Exposición Universal de París, en 1867, dejará un recuerdo eterno en cuantos han tenido la fortuna de ver aquel mundo, porque aquello era un mundo, donde se veía al natural la Europa, el Asia, el África, la América, la Oceanía…. Y quien ha visto la Exposición universal, puede con verdad decir que ha visto el mundo entero, que ha visto todo lo que hay en el mundo." (p. 183)

Confiesa que se ayuda de una guía de la ciduad: “En el precioso libro *París guide*, dice Kaempfen, que la Exposición ha sido la Meca de la gran peregrinación de todos los pueblos de la tierra en 1867” (p. 184). Seguimos esperando la comicidad, el chiste, la risa, pero poco encajan con el calificativo de “cómico” estos primeros comentarios sobre el certamen. Sin embargo, sí se parecen bastante a los que han dicho otros autores: “Allá, en aquel sitio, desierto un año antes, y desierto quizás ya otra vez, estaban reunidos todos los elementos de riqueza del mundo; allí la manifestación más brillante del genio; allí la prueba evidente del inmenso poder del trabajo y del talento.” (p. 184) La Exposición no produce asombro ni vértigo en Frontaura, antes al contrario. Tras estas primeras palabras de admiración contenida, lo que expresa es su tristeza por el choque que supone ver que el gran espectáculo de la exposición deja al descubierto el profundo y vergonzante atraso de España. No ofrece una vista panorámica, sino que pasea por el recinto antes de entrar en el Palacio y se maravilla de ver todo tan limpio, organizado, los jardines tan frondosos como si hubieran estado ahí toda la vida, y de un solo golpe de vista, los pabellones de cada país. Frente al pabellón español se muestra bastante frío y distante y cita literalmente los comentarios de un periodista francés para dar así una muestra de imparcialidad mientras se queja de que muchas veces son los propios españoles los que desde dentro o desde fuera de su país hablan muy mal de él y fomentan la imagen del desastre y el atraso.

El recorrido de Frontaura es lento y reflexivo. No queda rastro del tono jocoso del principio. Al pasar frente a restaurantes de todas las partes del mundo que rodean el exterior del Palacio se da cuenta de apenas hay nada “auténtico”, todo es fachada y espectáculo. Denuncia lo mismo que ya vimos en *De Gijón a París:* “Esta variedad de fondas y manjares, daba lugar a escenas sumamente cómicas” (p.190). Frontaura busca entonces el tono cómico que el lector esperaba, pero no consigue la carcajada abierta, sino una leve sonrisa y quizás algo de amargura ante lo ridículo de las situaciones pone al descubierto los defectos de la exposición. Así, afirma que el café que sirven en el restaurante turco es “aceite de bellotas”, pero encuentra a “muchos bobos” que afirman no haber probado “mejor café en su vida”. Muchos de los camareros o de los músicos y bailarines de eso cafés internacionales no son del país de origen como cabía esperar, y esto da lugar a escenas absurdas, ridículas o directamente cómicas, como el caso de la bailarina francesa vestida absurdamente como española, que al cantar traduce y pronuncia el español de forma disparatada. Se sorprende ante el agua de soda traída de América, que han querido imitar en Europa y no ha sido posible; del éxito del humilde cocido y la paella que los mismos

españoles desprecian, pero que vuelven locos a los ingleses; hace una feroz crítica de los precios abusivos y de los productos de poca calidad o directamente malos que se sirven en esos restaurantes.

Tras esas escenas, heredadas sin duda alguna del "París, físico y moral" de Castro y Serrano, desaparece de nuevo el tono cómico, y muestra, ahora sí, el asombro; el suyo y el de todos cuantos lo rodean. La descripción vuelve de nuevo al primer plano, en este caso centrada en el sentido del oído, más que en el de la vista, que es al que habitualmente recurren todos los cronistas en las exposiciones. Lo primero que sorprende y aturde a Frontaura es el ruido ensordecedor de las máquinas, que no se parece a nada conocido, aunque no le resulta desagradable porque le sugiere el progreso y el avance de la humanidad. Como es consciente de que debe intercalar algún comentario cómico o al menos irónico, aprovecha esta asombrosa acumulación de máquinas de todo tipo para expresar su asombro por no encontrar una en concreto:

> Allí había máquinas útiles para todo lo que puedan VV, imaginarse, menos para hacer que en España la política sea cosa distinta de lo que viene siendo por desdicha nuestra.
>
> Este máquina era la que más falta nos hacía a nosotros, los que vemos que trabajosamente se mueve en España la máquina política, y cuántas desgracias suele ocasionar. (p.204)

Volviendo de nuevo a la exposición, presenta la imagen del público, asombrando y con la boca abierta, al ver que algo tan aparentemente insignificante y débil como el vapor es capaz de mover enormes máquinas. No deja de reconocer que el vapor era "el demonio que movía a un tiempo todas las máquinas de la Exposición" y que en otros tiempos tanto el invento como sus inventores habrían sido quemados en la hoguera por la Inquisición "con la mayor serenidad del mundo" (p.205). En este momento, cuando parece que Frontaura se ya se siente cómodo, introduce una mínima trama argumental recuperando como personajes a aquella pareja de recién casados que había encontrado en el viaje hasta París. Por un momento el narrador guarda silencio y deja hablar a sus personajes:

> Sigo andando, y me detengo, al mismo tiempo que el matrimonio provinciano, ante una máquina inglesa.
>
> -¡Qué atrocidad! dice el provinciano.
>
> -No te acerques, dice su mujer cogiéndole por el faldón de la levita, que te va a coger la máquina.
>
> (…) Vuelvo la cabeza, y veo muchas señoras agrupadas en torno de una máquina de coser inglesa.

A partir de este momento, el recorrido por el recinto no es el habitual que han seguido otros cronistas. Sin orden ni concierto, para expresar el aturdimiento del visitante, se va fijando en detalles y en productos que le llaman la atención haciendo un comentario somero, de apenas unas palabras, pero en ningún caso hace una lista, ni una enumeración exhaustiva. Así, observa las máquinas de coser, cuya patente se disputan franceses e ingleses y que llama la atención de todas las señoras; la pirámide que simboliza el oro recogido en Australia y que algunos inocentes pensaban que era oro de verdad; describe el elefante que han llevado desde India, que tiene una silla arriba para que monten los mandatarios y que llama la atención de los niños y los bobos; hace un recorrido por máquinas de tren de todos los tamaños, algunas inmensas y otras muy pequeñas pero con el mismo poder de tracción; llaman su atención las máquinas de imprimir y las mujeres cajistas. El aturdimiento total queda patente cuando, cansado ya de ver y describir tanta máquina, se siente incapaz de describir o de recordar siquiera cómo funcionan o para qué sirven cada una de ellas.

Ante el enorme cañón de Krup, el aturdimiento se convierte en una profunda y nada cómica reflexión sobre la guerra y la paz, y afloran entonces sus convicciones antibelicistas recurriendo a la ironía que se adivina tras los diminutivos: “Baden nos enseña un cañoncito que se carga por la culata. Hasta los gatos quieren zapatos. Al ver que todo el mundo ha presentado sus armitas correspondientes, no da mucha gana a nadie de ponerse a pensar en la paz y concordia entre los príncipes cristianos.” (p. 215) Al ver al lado del cañón cómo se expone todo lo necesario para trasladar y curar a los heridos en los campos de batalla, no puede menos de encontrar la contradicción que esto supone: “…aquel contraste singular de dos grupos de hombres, buscando los unos los más eficaces medios de destrucción, y los otros los procedimientos más perfectos para atenuar los males inmediatos de la guerra” (p. 220)

Pero Frontaura no se deja llevar por el tono sombrío, ni mucho menos, y al ver que al lado de máquinas enormes hay otras increíblemente pequeñas, hace una comparación muy de andar por casa para la gente corriente de su época:

> Austria nos viene con locomotoras de una fuerza de cuatrocientos caballos de vapor. ¡Ahí es una friolera! Y no crean VV. que estas locomotoras son enormes: son del más reducido tamaño, y tienen la mayor fuerza posible, y son más económicas de combustible; en fin, que no me espantaré yo, si en otra Exposición veo una máquina del tamaño de un *puchero de atrás*, como llaman algunas patronas a la olla del agua caliente, arrastrar un tren de recreo. (216)

Más que la grandiosidad del Palacio, la forma peculiar de los pabellones de cada país o las novedades que se presenta, a Frontaura le llama especialmente la atención el público que acude a la exposición. Por más que se esfuerza no consigue encontrar personajes tipo, le sorprende lo variopinto de los asistentes: "El público de la Exposición se componía de personas de todos los países civilizados, de algunos sin civilizar, y no sé si habría por allí también algún antropófago disfrazado de persona decente." (p. 223) Le interesa, no el público en general, sino los que se salen de la norma, personajes curiosos que se mueven, pululan y hablan por el recinto. Si al principio de su viaje ya se había fijado en aquel matrimonio provinciano que había convertido en personajes, de nuevo hace lo mismo con otro matrimonio, esta vez de ingleses, obsesionados en hacer su propio catálogo de la exposición.

Frontaura, por su parte, se empeña en hacer su propio catálogo de personajes, pasando revista a los visitantes de las distintas nacionalidades. Ingleses y franceses son los más peculiares. El modo que tienen los ingleses de honrar a su país da pie a una pequeña digresión en la que Frontaura se muestra indignado frente a los que critican y atacan a nuestro país dentro y fuera de sus fronteras, pero sobre todo frente a los que consideran que todo lo extranjero es lo mejor sólo porque viene de fuera: "Hay, sin embargo, cierto espíritu de oposición a la industria española y a las artes españolas, que no se aviene muy bien con el patriotismo que a toda hora tenemos en los labios" (p. 226) Dice que incluso en la exposición ha visto a españoles hablar muy mal de todo lo que España había llevado allí, mientras escuchaba a los ingleses y franceses admirar lo que había en el pabellón español. Aprovecha la ocasión para hablarnos de dos personas "muy competentes que han ido a la Exposición y han dejado el nombre de España en muy buen lugar". Uno de ellos es José Emilio de Santos[24], miembro de la comisión española que "ha pasado en París ocho meses estudiando la Exposición pieza por pieza, se pudiera decir". (p.227)[25] El otro es nada menos que José de Castro y Serrano, al que se refiere con una profunda admiración y respeto, (del mismo modo que lo había hecho el autor de *De Gijón a París)*. Podemos deducir, pues, que las similitudes de la obra de

[24] José Emilio de Santos no escribió ninguna obra en esta exposición, pero sí anotará las impresiones que le dejó cuando, en el prólogo que escribió a la obra de Navarro Reverter *Del Turia al Danubio*, evoca su estancia en París y hace profundas reflexiones sobre el significado de las exposiciones universales desde el punto de vista de alguien que cuenta ya con una amplia experiencia en estos certámenes.

[25] Joaquín Costa se referirá también a José Emilio de Santos, pero en términos muy diferentes, como veremos más adelante.

Frontaura con la de Castro y Serrano de 1855, *París, físico y moral,* no son casuales y que, aunque no lo cite expresamente, debía conocerla:

> (….)Don José de Castro y Serrano, distinguido y elegante escritor, que también ha estudiado detenidamente la Exposición, escribiendo sobre ella dos libros, uno en forma de periódico, titulado *España en París*, y otro *Crónica de la Exposición de París*, dos libros que deben adquirir todas las personas estudiosas y aficionadas a estos grandes concurso de la vida y la actividad de los pueblos. Castro y Serrano estudió ya la exposición anterior, verificada en Inglaterra, y su libro *España en Londres*, dio la medida de su notoria competencia para tratar estos asuntos, que exigen tan notable espíritu de observación, tan grande caudal de conocimientos y tal tino y discreción como todos reconocen en Castro y Serrano. (p.228)

Añade, además, que tanto Emilio de Santos como Castro y Serrano han tenido contacto con las autoridades extranjeras y han debido dejar a España en un buen lugar, erradicando tópicos, o como dice Frontaura. “habrán dado una ventajosa idea de España y los españoles, y les habrán convencido de que en España hay más que *manolas* y *toreros*, y de que nuestro atraso no es moral e intelectual, sino material.” (p. 228)

Frontaura completa su galería de personajes con una mención al público en general y por último a los obreros de la exposición. Nos ofrece un panorama muy original de qué hacían y cómo se movía la masa de visitantes que circulaban por el recinto donde no todo era muestra de la industria y el trabajo:

> El público en general iba por mera curiosidad. Recorría el parque, entraba acá y allá, en el teatro internacional, a ver las barbaridades que hacían unos chinos acróbatas en el café concierto, en el Istmo de Suez, a ver el magnífico panorama que daba completa idea del inmenso trabajo emprendido por M. Lesseps, y luego entraba en el palacio y paseaba mirando a una lado y a otro sin enterarse de nada. (p.230)

No deja de asombrarle el comportamiento de los obreros que han acudido a la Exposición:

> El público más comedido en la Exposición, era el que componían los obreros, enviados por los dueños de fábricas a visitar aquella verdadera maravilla. De Alemania y de Inglaterra, han ido miles de obreros, costeándoles el viaje los dueños de las fábricas. De España, ¿habrán indo muchos más que los que envió el Gobierno?... Algunos catalanes acaso, que Cataluña es en España la legítima y honrosa representación de la industria y el trabajo.
>
> El restaurant de los obreros era uno de los establecimientos más curiosos de la Exposición, y donde mejor se comía y por menos dinero. (pp. 234-235)

También de ellos habla cuando visita el Pabellón X, y del mismo modo que Baldorioty y Joaquín Costa, elogia la idea de construir casas baratas y dignas para obreros y reflexiona sobre lo que los gobiernos podrían hacer para mejorar las condiciones de vida y de trabajo de la clase trabajadora. Le llama poderosamente la atención la idea novedosa expuesta en ese mismo pabellón de la ropa de vestir que se vende ya hecha, y aprovecha para hacer una crítica a la buena sociedad que se gasta en trajes lo que no tiene y se empeña hasta las cejas.

A pesar de que, como ya dijimos antes, no hay referencias a fechas concretas, los meses pasan y a medida que se acerca la fecha de la clausura, Frontaura refleja la decadencia en que va entrando la gran muestra. De la grandeza y la majestuosidad de los primeros días se ha pasado a la especulación más vergonzosa que ha terminado por convertirla en un campo lleno de especuladores que se denuncian mutuamente por recoger las migajas de unos beneficios que todos calculaban muy por encima de los resultados finales. La denuncia de Frontaura va mucho más allá al afirmar que de entre todos los especuladores, el mayor de todos ha sido la propia Comisión, que ha terminado por convertir la exposición en una feria que más parece un circo que una muestra internacional:

> En su afán de ganancia, la comisión ha admitido en la Exposición chinos acróbatas, enanos y gigantes, y todo género de extravagancias, que daban a al Exposición el carácter de una feria.
>
> Y con estas y otras cosas se distraía al público, siempre novelero y aficionado a las cosas raras, del objeto principal de la Exposición, y había quien iba allí todos los días, y no veía nada de lo útil y lo grande que allí había, más que aquellas cosas que encontraba al paso, y en las cuales apenas fijaba la mirada indiferente. (p.230)

Cuando por fin entra en el pabellón español, deja clara su opinión sobre el papel jugado por España: “El monumento que España ha construido en la Exposición, hace comprender perfectamente una sociedad que ya no existe”. (p. 255) Confiesa a sus lectores que se dispone a transcribir algunas cuartillas que tenía ya escritas, pero que prefiere copiar algo que ha dicho un articulista francés, Mr. Leon Plee, en la revista oficial del certamen sobre el papel jugado por España. Frontaura prefiere mostrar a sus lectores la opinión de un extranjero, de modo que las alabanzas parezcan más imparciales y objetivas. Es interesante observar aquí que el articulista francés debió informarse exhaustivamente sobre las exposiciones de la industria que se habían celebrado en España puesto que hace un recorrido y una valoración de todas las que se celebraron desde 1827. Esta enumeración es larga e incluso tediosa, más propia de una memoria oficial que de este viaje titulado y mal llamado, en ocasiones, “cómico”. A la vez que transcribe esos elogios, Frontaura va

comentando y añadiendo reflexiones propias, en la mayoría de las cuales carga contra los políticos de turno. Frontaura no lanza ideas de regeneración, ni se implica más allá de la denuncia expresa. Esto diferencia sus reflexiones de las de la mayoría de los que escribieron sobre las exposiciones celebradas hasta entonces.

Cerca ya del final, el autor reflexiona sobre su obra y llega a la misma conclusión a la que ya había llegado el lector, que este libro se ha titulado mal. A excepción de las contadas ocasiones que han movido a risa, muy poco de cómico tiene el libro en su conjunto. No pudo encontrar el lado cómico de la exposición, que le pareció la cosa más seria del mundo. No encuentra motivo ni modo para reírse del progreso, de los avances, de los grandes hombres que han mostrado al mundo años y años de trabajo. A su modo, encuentra la manera de alabar y valorar todo cuanto vio allí:

> … Francia me ha engañado, se ha divertido conmigo… Yo creía que la Exposición era otra cosa; yo creía que la Exposición iba a darme ancho campo, tan ancho como el Campo de Marte, para empapar mi pluma en sátira y escribir con ella tales cosas, que mis lectores pasasen un rato divertido leyendo mi libro… Y me he engañado como un tonto; por más que hago no le encuentro el lado ridículo a la Exposición. (p.260)

Esa reflexión le sirve como excusa para terminar de hacer la relación de lo que le faltaba por enumerar y que tanto le había llamado la atención: la casa de lactancia, el inmenso terreno que se había reservado Francia para sí en detrimento del resto de países, el globo cautivo que elevaba a los espectadores a una altura considerable, el reparto de premios casi en exclusiva a los franceses, etc.

Está llegando al fin y cuenta que escribió el libro a su regreso del viaje, con las notas que había tomado allí y arrepentido incluso de haberlo prometido a sus lectores. Hace entonces algo realmente original, compartiendo con los lectores el proceso de creación y redacción del libro:

> Y empecé a escribir el libro, y aquí lo tienen VV., sin que sea falsa modestia, me parece que lo he hecho bastante mal.
>
> Pero ¡qué trabajo me ha costado! Reunía ms apuntes de la exposición, empezaba a escribir una capítulo con pretensiones de hacer reír al lector, y nada, ni se me ocurría un chiste, ni hallaba en mis recuerdos de la Exposición pretexto alguno para echarlo a broma y hacer algo que estuviera de acuerdo con el título del libro…. (p. 266)

Admite que tiene poco de cómico, pero que ya no puede cambiarle el título, y que en definitiva es bastante malo, crítica que se hace a sí mismo, antes de que alguien lo haga, o lo que es peor, teme que ni siquiera haya algún crítico que se moleste en hacerlo. No acaba ahí la obra. Frontaura sigue sorprendiendo y

desconcertando al lector. En el último capítulo, titulado "Mis aventuras", comparte con el lector no solo lo que llama sus aventuras, sino también una escena que bien podría calificarse de pequeño relato costumbrista que tiene como protagonista a aquel matrimonio de provincias que encontró en el viaje de ida y en la exposición contemplando las máquinas. Llega a la conclusión de que para no defraudar definitivamente al lector, tiene que contar anécdotas, sus aventuras en París, "como acostumbra a hacer todo viajero que traslada a un libro sus impresiones", porque en definitiva, es lo que hace interesantes los libros de viaje: "Sería yo el primer viajero que no tuviese aventuras que contar. Todos, todos los que han escrito de viajes, desde Noé hasta Alejandro Dumas han referido todas las aventuras en que han tomado parte, conociendo que a un libro de viaje eso es lo que da más interés." (p.273) Reconoce, no obstante, que la mayor parte de esas aventuras son inventadas y él no quiere engañar a sus lectores, por lo que se dedicó como un loco a buscar aventuras por París, pero sin resultado alguno. Relata entonces pequeñas anécdotas como que se vio obligado a pagar doce francos por el chocolate de unas señoras a las que ofreció su mesa y que se fueron sin pagar (p.275) o que perdió su sombrero seis o siete veces (p.276).

> Vean VV. cómo yo, que en España no he estado preso jamás, en buena hora lo diga, estuvo preso en París, y nada menos que por sospechoso de complicidad en un regicidio, o más propiamente dicho, en un *emperadoricidio*.
>
> Y no fue aquella mi única aventura en la misma noche… (p.279)

Inicia así el relato de una rocambolesca historia en la que es detenido por error como cómplice del polaco que ha atentado contra el Zar de Rusia, lo sueltan, lo vuelven a detener por no llevar papeles y por "declarar su oficio de escritor".

Como una aventura más, en la que él participa sólo en calidad de narrador testigo, comienza entonces el relato de la historia del matrimonio de recién casados. Aquí sí aparece realmente la vena cómica del libro, en la manera de perfilar definitivamente el carácter de los personajes que forman la pareja, especialmente la mujer; en los diálogos entre el autor y el matrimonio, en las anécdotas que cuenta de todo cuanto les pasó y cómo eso influyó en su vida íntima mientras duró la visita y a su regreso a España, etc. Las intervenciones de la señora y sus comentarios grotescos sobre la exposición son una buena muestra:

- Y en la Exposición, ¿han estado VV. hoy?
- -Sí Señor… ¡Jesús! ¡qué peste de Exposición!... Y estoy harta de Exposición… Siempre vamos a ver lo mismo… Muchas máquinas y muchas cosas que a nadie le sirven para nada…
- Mujer, no digas eso.

- Tú, por seguir la corriente, dices que es una maravilla la tal Exposición, pero es para quien lo entiende… que tú y yo maldito si tenemos que freír allí… Yo sí que estoy frita.
- Sí, para un día… Hoy hemos visto el *abismo de Suez*.
- El istmo, mujer, el istmo.
- Bueno, el mismo, o lo que sea…En Madrid, en el teatro de la Cruz, vi yo, hace años, el Missisipí, que era una cosa por el estilo.
- ¿Y han comido VV. en la Exposición?
- Sí, señor, en una fonda inglesa, que nos han sacado la carne cruda, chorreando sangre… ¡Jesús! ¡qué asco! (p. 282)

El marido, harto de aguantarla, abandona a la mujer renunciando a su dinero y buena posición y se marcha a Roma (recordemos que allí se celebraba el Centenar según nos cuenta el sacerdote Gras y Granollers). El final de la historia nos presenta a la desesperada señora viajando a Roma y recuperando al marido agobiado bajo las promesas de dejarle en completa libertad a su vuelta a España. Tratando de dar verosimilitud a esta disparatada historia, Frontaura nos dice: “En Madrid vive hoy este matrimonio, bien ajeno seguramente de que yo he de venir a contar aquel incidente de su vida en este libro; espero amigo, que tenga paciencia” (p.294) No sabemos si real o inventada, la historia del matrimonio le da mucho juego a Frontaura porque nos relata con gracia y sin que el lector se sienta defraudado, una historia divertida que, estratégicamente colocada al final de la obra, deja el gusto divertido y cómico que el autor no ha sabido o no ha podido mantener en el conjunto de la obra.

La obra se cierra con un brevísimo capítulo titulado “Conclusión”, en el que Frontaura aprovecha, ya de forma seria, para volver a advertir al viajero sobre cómo actuar en París para no caer en los engaños y las tentaciones de las malas mujeres, los ladrones y las costumbres licenciosas que sin duda encontrará por todas partes. “En fin, en París hay que vivir con mucho ojo, prevenido contra los progresos de la industria de sacar los dineros al prójimo desarrollada en aquella magnífica población como en ninguna parte“. (p. 298)

Las referencias al viaje de vuelta están hechas a vuelapluma porque “no le pasó nada digno de relatar, ni los franceses notaban que se iba ni los españoles que volvía”.

> Y vuelvo otra vez a pedir humildemente perdón al lector, por no haber tenido valor suficiente para confesar mi incompetencia, y renunciar a escribir este libro, que ha sido tardío, pero malito.
>
> Hago propósito de enmienda, y si hay otra Exposición, que creo que la habrá dentro de pocos años, y Dios me da vida y salud, ofrezco a mis lectores ir a verla… y no escribir otro librito acerca de ella. (p.298)

Frontaura asistió a las exposiciones de Barcelona (1888) y París (1889) y entonces sí escribió sus *Narraciones humorísticas*, llenas de chispa y buen humor, como veremos más adelante, pero para eso tuvo que recurrir a la ficción, en la realidad de las exposiciones universales no encontraba ningún motivo de risa.

3.4.8. JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO

España en París, Revista y Crónica de la Exposición Universal

En esta explosión de publicaciones que provoca la exposición universal de París de 1867 no podía faltar un nombre ya conocido, el primer cronista que había asistido a tres de las cuatro exposiciones celebradas hasta ese momento y que visitará muchas más hasta acabar convirtiéndose en la figura esencial para conocer casi todas las exposiciones celebradas en el siglo XIX. Se trata de José de Castro y Serrano, quien tras visitar y escribir sobre la de París 1855 ("París, físico y moral") y obtener un éxito sin precedentes con su *España en Londres* (1862), se presenta en esta de París 1867 con su obra *España en París, Revista y Crónica de la Exposición Universal de París 1867*, editada en Madrid, Librería de A. Durán, Imprenta de Ch. Lahure, 1867. Cuando Castro y Serrano viaja en eta ocasión a París tiene ya treinta y nueve años, es la tercera exposición que vista y con su *España en Londres* se había convertido ya una auténtica autoridad en la materia. Que era reconocido y admirado por su trabajo queda patente en los testimonios de otros escritores que coincidieron con él en esta misma exposición y que lo citan en sus obras, entre ellos el autor *De Gijón a París* o Carlos Frontaura en su *Viaje cómico.* Más adelante, también lo citarán autores como Luis Alfonso y el mismo Galdós, tal como afirma en su artículo Jean Louis Guereña[26]: "Además de reseñar su obra *Los Cuartetos del conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica en La Nación* del 6-IV-1866 *(Los artículos de Galdós en «La Nación», op. cit.,* pp. 318-321), *y* lo cita en su artículo de *La Nación* del 10-11-1868 acerca de la Exposición universal, por lo que conocía sus obras acerca de las Exposiciones universales".

En esta ocasión, Castro y Serrano presenta una obra formada por los ejemplares de la *Revista* y de la *Crónica.* El ejemplar de *España en París, Revista y Crónica de la Exposición Universal de París 1867* que se conserva en la Biblioteca

[26] Jean Louis Guereña, "Galdós en la Exposición Universal de París, 1867", III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.

Accesible en: http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/cig/article/view/1499.

Nacional, presenta las obras encuadernadas juntas y como libro. El cuadernillo de la *Crónica* aparece en primer lugar precediendo a todos los números de la *Revista*. En la primera página de la *Crónica* define su obra como libro, justificando su título y su intención con estas palabras:

> Llámase este libro *España en París*, por una razón análoga a la que tuvo el autor para llamar *España en Londres* a otro libro que publicó en 1863. –Era aquel y es este, recopilación de observaciones sugeridas por un acontecimiento universal, examinado bajo la un criterio particular. (p.9)

"Recopilación de observaciones" lo denomina, y tomando como modelo su ya conocida y exitosa *España en Londres*, Castro y Serrano escribe la obra más completa, detallada y exhaustiva que se haya escrito sobre esta exposición que tantas obras generó. Con la experiencia que ya tiene de las dos anteriores, Castro y Serrano no quiere depender de ningún periódico y quiere ser libre para escribir y publicar, de modo que funda por su cuenta la *Sociedad España en París,* una publicación independiente con entidad propia, dedicada exclusivamente a publicar lo que escribe sobre la exposición universal, y que nace y muere con ella. La *Revista* se publicó regularmente los días 15 y 30 de cada mes, entre el 15 de abril y el 15 de noviembre de 1867, y debió suponer un esfuerzo titánico del autor para hacer llegar a sus suscriptores toda la información recogida en la exposición. La *Crónica,* concebida como una especie de suplemento, se editaba en cuadernillo aparte, y no siempre se entregaban juntas. De hecho, y aunque se complementen, pueden leerse y analizarse por separado. La *Revista*, en tamaño folio, consta de trece números con un total de 203 páginas, mientras que la *Crónica*, en tamaño cuartilla, solo tiene 96 páginas.

En la *Revista*, Castro y Serrano recoge lo que califica de "observaciones" sobre la Exposición, además de presentar un buen número de láminas con ilustraciones de diferentes tamaños, que en ocasiones ocupan páginas completas. Estas ilustraciones no coinciden con las que incluía Carlos Frontaura en su *Viaje cómico,* ni con las que ofrecía en su obra Francisco José Orellana. Tampoco son ilustraciones exclusivas de la *Revista*, sino que el autor adquiere los derechos para su publicación, de modo que en el primer número informa a sus lectores de que "las que hacen los Sres. Dentu, Ducuing y Petit para la Comisión Imperial de la Exposición Universal quienes las transfieren a la empresa *España en París* mediante contrato celebrado al efecto" (p. 16). Se informa también de por qué la *Revista* lleva láminas y la *Crónica* no:

> Hemos resuelto, después de un detenido examen, que, de las dos partes que constituyen esta publicación, solo la *Revista* lleve intercaladas las láminas. Los límites de la *Crónica* son demasiado pequeños para que los dibujos propios de la Exposición Universal campeen en el tamaño y forma convenientes. Además, la marcha lenta y ordenada de la parte segunda quitaría interés y oportunidad a los grabados que contuviera. Estos, sin embargo, se acumularán a la primera parte, como lo muestra el número de hoy. (p. 16)

La *Revista*

A pesar de que el título es prácticamente el mismo que el que utilizó para las crónicas que escribió desde Londres, las diferencias no sólo se limitan a la inclusión de ilustraciones sobre la exposición, sino que van más allá. La *Revista* presenta como cabecera una ilustración del Palacio de la Industria, un sumario con los contenidos y un total de quince páginas por número. Los dos últimos números, (doce y trece), se publicaron juntos respetando en la cabecera las fechas de cada uno (30 de octubre y 15 de noviembre). Además de tratarse de una publicación independiente y exclusiva para la exposición, desde las primeras líneas del primer número, Castro y Serrano afirma: “Esta revista es, quizás por vez primera, el periódico que más exactamente corresponde a su título”. Y así, confirma que su intención al escribirla es “pasar revista” y dar cuenta de todo cuanto vea y descubra porque como también dice más adelante, la *Revista*, “aun cuando no perfecta, ha de ser completa”. Con tan ambicioso propósito, sabe que lo que cuente no es noticia en sentido estricto, puesto que ya hay nuevos medios que informan con más rapidez: “Dos enemigos poderosos nos saldrán al paso para destruir tan loco empeño: el hilo telegráfico, ese vocinglero de la civilización moderna que todo lo cata, lo desflora y envejece, y la carta privada, esa confidencia veloz que, en ocasiones y por ocultos procedimientos, se suele anteponer a la realización misma de lo que describe.” (p.1)

En cuanto a su objetivo y estructura, el mismo autor los declara en la Introducción del primer número: “Los trabajos de nuestra *Revista* no guardarán coordinación filosófica, ni siquiera método expositivo de los más vulgares. Verdadera compilación enciclopédica de breves artículos sobre todas las cosas, su orden no puede ser otro que el de las impresiones y los sucesos” (p.1). El contenido de cada número es, pues, una colección de artículos en los que el autor va vertiendo su opinión sobre el viaje que emprende, sobre su recorrido por el recinto, país por país, pabellón por pabellón, hasta conseguir esa “compilación enciclopédica” que es la obra en su conjunto. En esto sigue la misma línea de lo que ya hizo en su *España en Londres,* pero en esta ocasión lo hace con tal rigor y minuciosidad, que el lector adivina el inmenso esfuerzo que debió suponer para el autor.

En casi todos los números de la *Revista* se repite el mismo esquema: un artículo inicial, de mucha más extensión que los demás, donde el autor, desde su papel de cronista oficial, informa en primera persona a sus lectores de lo más destacado que ha sucedido en la exposición en los quince días anteriores (del 1 al 15 o del 15 al 30). Utiliza el tono cercano y ameno que lo caracteriza, y añade comentarios y reflexiones personales dirigidas al lector con la soltura que le da la experiencia y la seguridad de quien sabe qué terreno pisa. El resto de artículos, hasta completar las quince páginas de cada número, son mucho más breves y están dedicados a todo lo que ve en el recinto, los pabellones, el Palacio, el Parque y la isla de Billancourt. Ese recorrido no se presenta sólo con una mera descripción o enumeración, sino que, fiel a su estilo, va intercalando comentarios, críticas y reflexiones personales. Su experiencia de exposiciones anteriores aflora a cada paso y llega incluso a intercalar citas de sus propias obras, con las que quiere dejar patente lo poco que España ha aprendido, lo poco que ha avanzado en algunas cuestiones espinosas que él mismo había denunciado tiempo atrás.

El articulo inicial que aparece en cada número es, con diferencia, el que tiene más carga personal y literaria, en el que autor se muestra más cercano al lector. Leídos uno tras otro, conforman una especie de diario personal construido a base de escenas costumbristas de cuanto ha sucedido y sucede en la exposición. Los artículos que completan cada número son más “técnicos”, en ellos se describen los pabellones, se enumeran las máquinas, los productos o los diferentes tipos de viviendas o fábricas y en ocasiones incluyen tablas completas de productos, de relación de premios, etc. La *Revista* se acerca entonces a lo que entonces ofrecían las memorias oficiales de los comisionados, pero los comentarios personales y las reflexiones con los que el autor adereza esos datos objetivos, recuerdan que no es así. De este modo la obra se hace amena e interesa tanto a los que buscan información objetiva como a los que quieren ver la exposición a través de las palabras del autor.

Recordemos que Castro y Serrano permaneció en París todo el tiempo que duró la exposición y que todo lo que va publicando en la *Revista* está escrito desde la inmediatez de su experiencia del día a día. En el primer número informa de que, el día 1 de abril, día de la inauguración, los trabajos no estaban concluidos. De hecho, el Emperador ni tan siquiera pronunció su discurso de inauguración y se limitó a saludar a las autoridades allí presentes. Para transmitir al lector las prisas de los trabajos de última hora, ofrece una imagen en movimiento:

> Apenas el Emperador de los franceses abandonaba el palacio del Campo de Marte, multitud de cuadrillas de operarios vuelan como nubes de moscas a pegarse desde más abajo del suelo hasta cerca del artesonado del techo, cada cual sobre su punto, al parecer codiciado; y unos enchufando cañerías de agua, humos o vapor, otros cubriendo con finas tablazones los fosos por donde aquellos acaban de soldar, estos arrancando cimiento del intersticio del foso y del tablado, los otros elevándose a la punta de un madero para fijar el adorno superior de un templete, los de acá que pintan y pulen, los de allá que golpean y forjan, a un lado rompiendo cajas, a otro la locomotora que anuncia con penetrante chillido el arrastre de un tren cargado con nuevas mercancías(…) He ahí elevado a la quinta potencia de la multiplicidad humana el cuadro de esa Exposición sin hacer, que si defrauda las esperanzas de los que vinieron a contemplarla el primer día, ha proporcionado en cambio una nueva materia de estudio a los que, acostumbrados a ver las cosas después de hechas, no conciben siquiera la forma en que las cosas se hacen, ni la cantidad de ingenio y de trabajo que contribuye a la realización de todo lo bello y de todo lo grande.(p. 2)

La exposición, vista cada quince días por Castro y Serrano, es algo con vida propia que, va evolucionando con su día a día y con el de los acontecimientos que suceden en el mundo que representa. De todo ellos informa el autor con una lucidez asombrosa. A medida que la exposición avanza y va acercándose al final, las reflexiones de Castro y Serrano se hacen cada vez más líricas, más personales. En el número 11, del 15 de octubre, Castro y Serrano ofrece a sus lectores un artículo extraordinario, titulado “Los últimos días de la exposición” (p. 175) que comienza así: “Las cosas, como las personas, tienen sus primaveras y sus otoños sensibles”. El lenguaje literario está tan presente y hay en él tal carga de lirismo, que no nos cabe duda de que estamos ante una de las muestras más valiosas de las obras literarias surgidas de las exposiciones universales. El autor establece un paralelismo con la estaciones del año: “También la Exposición Universal tiene su otoño ¿pues no había de tenerlo? Otoño grande, imponente y melancólico, como grande, imponente y sonrosada fue su primavera.” (p.175). Y para mostrar cómo ese otoño influye también en la vida de los objetos y pabellones de la exposición, Castro y Serano recurre a la personificación: “No es la estación únicamente la que influye en que participe de un otoño el certamen de Francia; son los objetos los que se agostan, los expositores los que se cubren, los productos los que se tapan la cabeza.” (p. 175)

Todo queda reflejado: la despedida silenciosa de los objetos que empiezan a guardarse para su traslado a los países de origen, la actitud de personas desconocidas que han convivido durante meses, escuchando acentos y costumbres extranjeros a los que han ido acostumbrándose, y hasta la actitud de países enfrentados que han convivido en paz durante la duración de la exposición y que ahora ven la vuelta a la normalidad como un cambio que deben aprender a afrontar. Castro y Serrano, lleno de melancolía y de añoranza futura ante lo que ha de recordar

con inmenso cariño, vierte sus sentimientos de manera casi descontrolada al final de este artículo que bien pudiera parecer el último:

> Hoy en el centro de la Exposición de París se está elaborando una gran cosa en que todos tienen parte y ninguno medita: el manantial de los recuerdos, la gran fuente de las ilusiones pasadas, un frasco de esencia que no pertenece a ningún olor conocido; pero que desde ahora hasta el fin de la vida de cada uno, actores y espectadores, destapará su tapón no se sabe cómo ni por qué arte, y refrescará la memoria de los momentos presentes, ora amargos, ora dulces que sean, aunque siempre expresivos y vivificadores para los que puedan apreciar su aroma. –Cuando todo haya concluido y hasta las formas de la localidad desaparezcan de la retina misteriosa del entendimiento, todavía los que hemos aspirado y masticado por muchos meses la atmósfera intelectual y física del Campo de Marte, nos sentiremos sobrecogidos de una especie de estremecimiento nervioso al contacto de cierto vientecillo sutil, y diremos al que nos hable, interrumpiendo intempestivamente su discurso: - "Esto huele a Exposición de París". (p.176)

No es esta la despedida definitiva. En el siguiente número, que contiene los dos últimos (doce y trece) publicados de forma conjunta, quiere cerrar las páginas de esta *Revista* haciendo un repaso del papel jugado por España. Es inevitable la comparación con el papel que jugó en las exposiciones anteriores y casi al concluir, afirma: "Nuestra España no ha aprendido cosa alguna desde 1851…" ¡!!... "la gran mayoría de nuestros productores no viajan, no ven, y carecen por tanto de los hábitos industriales". (p. 178) Llega a la conclusión de que no se ha arreglado nada, antes al contrario, parece que han puesto empeño en reproducir los mismos errores. Cuando la inminencia de la clausura invade el ánimo de Castro y Serrano, el último de sus artículos, "Las últimas horas de la exposición", se llena de tono lúgubre:"Por lo demás, el morir de una exposición es una muerte como otra cualquiera; tras de sus últimos días vienen sus últimas horas, y en estas hay confusiones, perplejidades, personas extrañas, testamentos, cajas, fosas, oficios fúnebres, particiones y cuentas, y hasta litigios." Sorprenden enormemente el tono y las imágenes que utiliza Castro y Serrano para transmitir lo que fueron esas últimas horas del gran certamen, pero también la reacción del público expectante ante la muerte de un coloso:

> Doscientas cincuenta mil personas, dice la Comisión Imperial, que entraron por los torniquetes del Campo de Marte el día en que la Exposición fue puesta en capilla, esto es, cuando la voluntad que todo lo gobierna dijo que al tercer día sería decapitada. -¿Habéis visto el espantoso espectáculo de Madrid la mañana del día en que va a expirar un reo célebre sus crímenes en el patíbulo? Pues eso mismo, aunque sin la vergüenza del objeto ni al barbaridad del estímulo, constituía cada una de esas mañanas el espectáculo de París. (…) Doscientas cincuenta mil criaturas no han acudido jamás a ningún duelo, o llámese batalla, de los que hasta ahora han tenido los hombres para decidir la agonía de las nacionalidades. La exposición de 1867 ha muerto rodeada del mayor concurso humano que hasta el día ha acompañado ningún entierro. (p. 195)

Aunque anecdótico, es muy interesante el comentario que recoge el autor para expresar el asombro que la exposición provocó en las personas corrientes. “Como dice la buena mujer que nos sirve en nuestra fonda: Yo quise abrir tanto los ojos que me quedé ciega”. (p. 195) La exposición finaliza, ahora ya sí definitivamente, y Castro y Serrano lo compara con la muerte de un rey. A rey muerto, rey puesto. Al contemplar a gran cantidad de muchachos que había el último día en la Exposición, comenta con agrado y aplaude la idea que tuvo la Comisión Imperial de dar fiesta en las escuelas y dejar que los muchachos acudieran a ella para contemplar el espectáculo y hacer que se guardara en sus mentes jóvenes el recuerdo de tan grandioso espectáculo como semilla que germine en un futuro mejor.

Castro y Serrano se despide definitivamente en el artículo titulado “Últimas palabras del autor”. Confiesa sus miedos iniciales, lo inabarcable de la empresa que se propuso en el primer número sin saber exactamente la enormidad de aquello a lo que se enfrentaba y, manifestando la modestia típica de este tipo de despedidas, confiesa que “ha hecho lo que ha podido ante tan inconmensurable espectáculo como ha sido la exposición de 1867, más grande que el entendimiento humano”. Agradece al gobierno las facilidades para que esta obra fuera publicada con regularidad, pero denuncia las trabas arancelarias que ha tenido que sufrir por parte de Francia y las tasas abusivas del correo que han supuesto un grave inconveniente para los suscriptores, aumentando el precio del ejemplar de un modo vergonzoso, puesto que “la tarifa de correos cuadruplicó o sextuplicó su importe (que aún no ha podido averiguarse la enormidad de la subida) desde que principiamos hasta que concluimos”. Al final, agradece la labor y la ayuda que ha tenido de D. José Emilio de Santos, administrador, escritor y comisionado del gobierno de España en la exposición.

La *Crónica*

Concebida por su autor como suplemento a la *Revista*, como dijimos antes, tiene un total de noventa y seis páginas y se abre con una pequeña introducción a la que siguen cuatro capítulos con sus correspondientes títulos y apartados. Justifica el título, *España en París*, y aclara que el objetivo no es hablar del papel de España, sino el de mirar la exposición con los ojos de España. Cada uno de los países tiene su perspectiva propia, diferente, la suya propia, la que le otorga su propia idiosincrasia. No valen, pues, palabras de un extranjero para hacer ver a un español cómo es la

exposición, sino las de un compatriota que no sólo se limite a ver, sino también a aprender y por supuesto a transmitir.

La redacción es mucho más pausada, contiene más reflexiones y se detiene mucho en desarrollar aspectos que en la *Revista* van más a vuelapluma. La descripción y las enumeraciones casi desaparecen. Los cuatro capítulos en los que se estructura se titulan, respectivamente: I. Las exposiciones universales, II. De cómo son las exposiciones universales, III. El último grupo del certamen y IV.- El piano y el cañón.

El primero, titulado "Las exposiciones universales", es una especie de pequeño tratado sobre su origen y antecedentes. Se remonta nada menos que a la Antigüedad Clásica (y aquí coincide, para nuestra sorpresa, con la obra de Gras y Granollers). No cree que el siglo XIX las haya descubierto, ni que Londres y París sean lo que son porque hayan sido las únicas sedes de las celebradas hasta ahora. Se distancia de Gras al afirmar que las antiguas ciudades de Babilonia y Nínive, que albergaron en su día muestras que podrían competir con las actuales, fueron lo que hoy son Londres y París. Castro y Serrano se detiene, quizás en exceso, estableciendo el paralelismo entre ambas edades y entre esas cuatro ciudades que, con la distancia de los siglos, intentan conseguir un mismo objetivo: el de mostrar al mundo conocido lo mejor, lo más nuevo, lo más sorprendente y a la vez competir entre sí.

Ese recorrido histórico termina intentando dar una definición lo más exacta posible de lo que sea una exposición universal:

> Hase creído por algunos que las exposiciones universales, a la manera de las particulares de los pueblos, son una especie de bazar o vasto almacén de preciosidades, rarezas y objetos maravillosos, cuya afluencia se provoca para encanto de los sentidos, o cuando más para uso de profesores o potentados. Nada, sin embargo, más erróneo que esta opinión.
>
> Las exposiciones universales, emblema material del siglo en que vivimos, son, como acabamos de decir, la fórmula resultante de todo el progreso humano (…) y no fueron una invención, repetimos, fueron un descubrimiento. (p. 23)

Insiste en que ese progreso no ha de ser sólo material, sino también espiritual y moral, y en eso coincide de nuevo con Gras y con Frontaura. Vuelve de nuevo a la Antigüedad Clásica para asentar su argumento y afirmar que si entonces emperadores y faraones exponían su riqueza para ensalzar su figura y su poder, las modernas exposiciones buscan la paz universal, el bien común y el progreso para todos, a la vez que hace un repaso pormenorizado de las celebradas hasta el momento:

> Cuatro exposiciones, por consiguiente, son las únicas que con carácter propio y genuino del siglo actual se ha verificado hasta la fecha: -Londres en 1851, París en 1855, Londres en 1862 y París en 1867. –De estas cuatro nosotros hemos asistidos a tres, estamos, puede decirse, saturados de su forma y carácter; las conocemos como amigas y hermanas; por lo cual, deseosos de trasmitir al público nuestras impresione sobre ellas para que se forme idea segura de su marcha, aplicaremos antes de nada los sentidos del cuerpo a su examen exterior, diciendo lo que se ve, lo que se oye, lo que se huele, lo que se gusta, y lo que se palpa en las exposiciones universales de la industria. (p.31)

Esa es la verdadera novedad de esta *Crónica*, esta forma de recorrer la exposición basándose en los cinco sentidos y no en el recorrido habitual por países o por materias. Aquí Castro y Serrano hace alarde de sus recursos y saca provecho de esa experiencia que le da el haber asistido ya a tres de las cuatro exposiciones celebradas hasta entonces. En cada uno de los sentidos encuentra las causas del asombro que provocan siempre esas grandes muestras.

El capítulo segundo se titula “De cómo son las exposiciones universales”. Se trata de un texto realmente sorprendente en el que se hace un recorrido por la muestra utilizando como hilo conductor cada uno de los cinco sentidos tal como ya nos había anunciado al final del capítulo anterior. Y así empieza el recorrido con el primero que utiliza el visitante al entrar en la exposición: el sentido de la vista. De este modo puede hablar de la forma de los edificios que albergan las exposiciones, lo que se ve, cómo son, cómo se distribuyen. De nuevo se remonta a la Antigüedad Clásica par reflexionar sobre cómo eran los recintos y cómo se parecen o se diferencian de los de la actualidad. Llega a la conclusión de que la distribución y dimensiones de la basílica romana han sido en las tres primeras exposiciones las más adecuadas para albergar estas muestras de proporciones nunca antes conocida. Sin embargo, esta última de París 1867, más que basílica, por su forma parece circo romano. En cualquier caso, el edificio que albergue cualquier exposición universal debe tener siempre unas dimensiones que remarquen con su aspecto colosal la “pequeñez relativa” de los objetos que se exponen dentro. En esas dimensiones colosales ve Castro y Serrano el origen del asombro que, sin excepción alguna, debe sentir todo aquel que entre por primera vez en una exposición universal y presenta al visitante empequeñecido y casi mareado en medio de una acumulación de objetos inabarcable que parecen girar en torno a él.

Al sentido de la vista le sucede el del oído. En ese espacio inmenso en el que el visitante se siente pequeño, Castro y Serrano consigue transmitir con una eficaz acumulación de aliteraciones, la sensación del sonido atronador de las máquinas, en lo que él llama una nueva “ley del espacio”

> Allí donde las máquinas crujen, los peines de la filatura chirrían, los ejes del vapor trepidan, los émbolos contunden, las campanas tocan a rebato, las trompetas atruenan, los órganos salmodian, las flautas pían, los tambores redoblan, las campanillas titilan, los telares caraqueña, los tornillos gimen, los usos zumban; y donde todo lo que en la soledad parece muerto, se despierta a la hora de la visita, aseado parlanchín, entrometido voceador, o energúmeno escandaloso; allí donde todo habla delante de las gentes atónitas, como si trocados los frenos, un lector examinando silencioso el escaparate de una librería se encontrara con que todos los libros se abrían de repente y comenzaban a relatarle cada cual en su tono y tamaño los pensamientos consignados en las páginas; allí, en fin, donde todo es inarmónico y desafinado. (p.42)

En ese peculiar recorrido por los sentidos, llega al del olfato. Curioso, cuando menos, porque ¿quién hasta ahora había pensado que se pudiera hablar de las exposiciones universales por cómo huelen? Castro y Serrano, antes de sorprender al lector con la evidencia de que las "exposiciones universales huelen a exposiciones universales y nada más" reflexiona sobre que los lugares y no sólo las cosas, tienen también su olor característico. Esto que puede parecer una perogrullada, no lo es para nuestro autor, que refiere la anécdota del amigo que para definir el curioso color de un pantalón afirma que es color "de araña meditando un crimen". Pues bien, el recorrido olfativo le lleva a afirmar que en realidad el primer olor que inunda al visitante en una exposición universal es el olor a nuevo del edificio con todos sus materiales nuevos y recién colocados. Veamos cómo el autor recoge la acumulación de sensaciones olfativas, aromas, efluvios y emanaciones tanto de los materiales como de las personas que llenan el espacio de la exposición:

> Maderas recién aserradas, hierros recién pintados, cristales recién unidos, cortinas recién puestas, pavimentos de tabla recién aljofifados, cañerías recién abiertas al paso de los líquidos, vapor recién hecho en sus calderas, aseo general recién encomendado por lo que mandan y recién cumplido por los que obedecen; (…) cueros en todos los estados de su manufactura, semillas en todas las fases de su producción (…) y por último, y esto constituye principal materia de exposiciones, una muchedumbre de gentes que engalanada en su mayor número, escasamente cuidadosa en su minoría, y no exenta de lunares de vestido ya sea en alguna porción, puebla el espacio (…) comiendo y bebiendo mucho, agitándose todos (…) todo esto, decimos, contribuye a formar esa atmósfera *sui géneris*, esa emanación esencial, ese aroma, esa fragancia, ese olor diluido en millares de metros cúbicos de ambiente que, en nuestro sentir, deber apellidado *olor de exposiciones universales*. (p. 46)

Pues bien, ya no parece tan disparato ese recorrido que pretendía guiarnos sirviéndonos de los sentidos, porque Castro y Serrano ha conseguido a estas alturas elevar al lector a nivel de visitante presencial transportándolo con los sentidos hasta el centro mismo de la exposición universal.

Pero aún quedan dos sentidos: el del gusto y del tacto. El del gusto, aunque antes no se le hubiera ocurrido a ninguno de nuestros cronistas, es uno de los más presentes en la exposición, puesto que todos cuantos la visiten deben en algún momento beber, comer o fumar. Para abordar el último sentido, el del tacto, Castro y Serrano reflexiona lo que ya muchos lectores deben estar preguntándose, porque lo habitual es encontrar un cartel ante todo lo expuesto que exprese bien a las claras la prohibición absoluta de tocar. Sin embargo, encuentra una salida airosa al combinar de un modo ingenioso pares de palabras en las que la nueva, la inventada por él, es la que consigue el efecto deseado: "En las exposiciones universales se palpa de dos modos: con el sentido moral y con el sentido físico del tacto. Se palpa y se *compalpa*, se toca y se *contoca*; hay tactos y contactos maravillosos" (p. 49) Un modo particular de expresar esa especie de comunión que debe haber entre los pueblos que asisten a las exposiciones universales para avanzar juntos, codo con codo, hacia el bien común:

> El tacto y el contacto de que nosotros conceptuamos exclusivamente privilegiadas a las exposiciones universales, son el tacto y el contacto de las gentes. Nunca como en ellas se reúne la producción escogida de todos los ámbitos del globo, y nunca como en ellas pueden confundirse, infiltrarse, y para valernos de una expresión gráfica, oprimirse y codearse los hombres de todas las razas y de todas las categorías. (p. 49)

Quizás ese argumento, válido donde los haya, no termina de convencer a nuestro autor y piensa que, quizás, al lector tampoco. El tacto, ese sentido tan materialmente humano y que tanto placer provoca, debe dar algo más que la satisfacción moral de sentir a todos los pueblos unidos en un fin pacífico común. Y por eso Castro y Serrano, dirigiéndose a sus lectores masculinos, se recrea en este último párrafo presentando a la mujer en un papel que, a día de hoy, recibiría más de una crítica: "No olvidemos tampoco que las mujeres siguen a los hombres en sus lejanos viajes, ni que ellas, además de componer parte activa muchas veces del círculo productor de la ciencia y el arte, constituyen siempre por sí solas el círculo del encanto, y la decoración de la concurrencia humana. (p. 51)

El final de este capítulo dedicado a las exposiciones universales en general, termina con un apartado que sirve no sólo de compendio de los anteriores, sino de colofón magistral y se dedica en exclusiva a la descripción del asombro ("confusión sorprendente") que provocan todas y cada una de las exposiciones universales que son en realidad pequeños mundos. Acertado en cuanto a la descripción del asombro, el panorama general de las exposiciones que presenta Castro y Serrano nos parece demasiado idílico, no hay crítica ni ánimo de mejora, ni un atisbo siquiera de

capacidad de mejora. Concluye así este segundo capítulo, el más literario y personal de los cuatro.

El tercer capítulo titulado “El último grupo del certamen” abandona ese tono literario y creativo. Si los dos primeros capítulos estaban dedicados a las exposiciones universales en general, este se centra de forma muy concreta en uno de los apartados de esta de París de 1867, el del grupo X. Pues bien, en este capítulo tercero, Castro y Serrano abandona la descripción para recrearse en una larguísima reflexión sobre lo que la educación y el progreso suponen para la clase trabajadora que ve cómo el fruto del trabajo que hace en condiciones que en ocasiones son penosas, revierte en el enriquecimiento de los poderosos y nunca en la mejora de sus condiciones de vida y de trabajo. Castro y Serrano cree que la educación dada a esa clase trabajadora es fundamental para su desarrollo, pero también conlleva un peligro puesto que el trabajador que adquiere una formación y una educación sin duda aspira a alcanzar las condiciones de vida de las clases sociales superiores, el lujo, las comodidades e incluso las libertades. Cree que la clase trabajadora pierde su inocencia y su sencillez con las luces del progreso y advierte del peligro con palabras muy claras: “(…) y de un plantel de sencillos pastores u honrados campesinos en que la ignorancia de la antigüedad pudo conservarlos, brota un semillero de transformadores públicos y corruptores sociales, por gracia y obra de una tan decantada y brillante civilización. (p. 58)

Ante este peligro, los gobiernos reflexionan y tratan de poner remedio antes de que surja el problema. De ahí que el emperador Napoleón III haya promovido la creación de este Grupo X de la exposición para dignificar las condiciones de vida de la clase trabajadora y así prevenir posibles conflictos sociales y brotes revolucionarios. Parafraseando el discurso del emperador, Castro y Serrano da las razones de la creación de este Grupo X y, como veremos, son palabras visionarias que a principios del siglo XX quedarían reflejadas en películas como *Metrópolis* de Friz Lang o *Tiempos modernos* de Chaplin:

> En el fondo de un tapiz que asombra, en las entrañas de una máquina que admira, en el mecanismo de un juguete que encanta, pueden esconderse un minero que se envenena, un tejedor que se extenúa, un maquinista que arde. La perfección y baratura de un objeto civilizador, pueden deberse al embrutecimiento del operario que, por la extremada división de las labores, abdica las facultades de su inteligencia en la simplicidad de un ejercicio monótono y perpetuo; pueden deberse a la sustracción de la niñez, aun antes de su desarrollo, y conducir a la raquitis, a la ignorancia, a la más grosera y autonómica inmoralidad. (p.62-63)

Por tanto, este grupo persigue la adopción de medidas que "conduzcan al progreso y alejen el caso. Tal es, a grandes rasgos, la teoría del grupo décimo de la Exposición de 1867". Inicia entonces el recorrido abandonando el tono que hasta ahora había tenido en esta *Crónica* para acercarse y casi imitar el estilo y el trabajo meramente descriptivo que hace en paralelo en la *Revista*. Como algo parecido se había presentado ya en la exposición de Londres de 1862, Castro y Serrano se cita a sí mismo copiando fragmentos de su *España en Londres* para comparar y ver los avances que se han producido sobre todo en lo que se refiere a las viviendas para obreros (También Joaquín Costa escribiría una obrita sobre este aspecto bajo el título de *Instituciones económicas para obreros*). El capítulo finaliza con una conclusión clara: la de que mejorar las condiciones de vida y la educación de la clase trabajadora no sólo aleja el peligro de revoluciones o revueltas sociales, sino que debe redundar en la riqueza y la prosperidad de la patria.

El último capítulo, titulado "El piano y el cañón" es, con diferencia, el más breve de los cuatro que conforman esta *Crónica*. Enlaza con las últimas páginas de la *Revista* y si allí Castro y Serrano se detiene en describir con todo lujo de detalles el enorme cañón de Krupp y el maravilloso piano de Stanley, en la *Crónica*, establece un paralelismo entre uno y otro como símbolos de la guerra y de la paz, de la barbarie y de la sensibilidad, de la exaltación de la violencia y de la celebración de la civilización.

3.4.9. JOAQUÍN COSTA

Memorias

Siguiendo con la relación de obras de esta exposición, encontramos a Joaquín Costa, la gran figura del Regeneracionismo español de fin de siglo. Después de Castro y Serrano es el autor más prolífico de esta muestra. Son cuatro obras en total las que escribe en y sobre la exposición universal, además de unas crónicas tituladas *Revistas de la Exposición*, que inició pero no terminó y que incluiría después en su obra *Ideas apuntadas…*

La primera y más conocida de ellas es la titulada *Instituciones económicas para obreros: las habitaciones de alquiler barato en la exposición universal de París en 1867,* publicada por primera vez en 1918 en Madrid por la Biblioteca Costa. En 1999 la Institución "Fernando el Católico de Zaragoza recuperó la edición facsímil, con un detallado estudio y prólogo de Eloy Fernández Clemente. La obra no tiene

intención literaria, contiene una introducción titulada *Casas baratas*, seguida de diecinueve capítulos en los que hace un repaso de las características y condiciones de las casas que se construyen para obreros en varios países europeos, acompañadas siempre de planos trazados por él mismo *in situ*. La segunda es la titulada, *Ideas apuntadas en la Exposición universal de 1867 para España y para Huesca,* fue publicada en esa misma ciudad por la Imprenta de Antonino Arizón, en 1868. La obra se compone de "Una advertencia" seguida de dos partes en las que se recogen diecinueve ensayos con formato de artículos escritos durante la exposición Universal sobre la situación económica general de España y particular de Huesca. La tercera es un pequeño cuadernillo manuscrito, que permanece inédito, y que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca titulado *Apuntes de viaje de la Exposición Universal de París 1867*[27]. A pesar de que el titulo puede hacer pensar en sus posibilidades literarias, no es así, puesto que se trata sólo de notas técnicas, apuntes, dibujos y esquemas sin orden aparente. Pasa con toda naturalidad del español al francés e incluso pueden encontrarse algunas notas en inglés.

Por último, encontramos la obra que encaja perfectamente en nuestro trabajo de investigación. Se trata de sus *Memorias*, editadas recientemente por la Universidad de Zaragoza a cargo de Juan Carlos Ara Torralba. Nacido en Monzón en 1846 en una familia de campesinos de escasos recursos económicos, Costa se traslada poco después con su familia a Graus, donde pasa toda su infancia y parte de su juventud. El joven Joaquín Costa no es aún el gran intelectual regeneracionista que tanto influyó en la vida española, tan sólo es el germen de lo que será después, pero su tenacidad, su capacidad de trabajo y su afán de aprender y poner en práctica la enorme cantidad de ideas que fluyen en su cabeza nos sobrecogen y no pueden menos que admirarnos. Cuando emprende su viaje en octubre de 1866, con apenas veinte años, confiesa abiertamente sus ansias desbordadas de aprender y de hacerse un nombre en el panorama intelectual de su tiempo. El paso de Joaquín Costa por la exposición de París en 1867 y la influencia decisiva que este viaje tuvo en su vida y en su evolución posterior, han sido estudiados y analizados tanto por Eloy Fernández Clemente[28] como por Juan Carlos Ara Torralba[29]. Asimismo, y en

[27] Este cuadernillo formó parte del material de la exposición *Joaquín Costa, fabricante de ideas* que se celebró en el paraninfo de la Universidad de Zaragoza entre el 22 de marzo y el 5 de junio de 2011.

[28] Joaquín Costa, *Instituciones económicas para obreros: las habitaciones de alquiler barato en la exposición universal de París en 1867*, Edición facsímil, estudio y prólogo de Eloy Fernández Clemente, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1999.

[29] Joaquín Costa, *Memorias*, introducción y notas de Juan Carlos Ara Torralba, Zaragoza, Prensas Universitarias, Universidad de Zaragoza, 2011.

relación con sus escritos de carácter social, también estudia y analiza esta etapa Oscar Ignacio Mateos y de Cabo[30].

La parte estas *Memorias* que nos interesa es la que contiene las notas que escribió en sus diarios al inicio de su viaje a Madrid, las de los meses que duró la exposición universal, y las del viaje de regreso. En concreto todo lo que escribe desde el 15 de octubre de 1866 al 9 de marzo de 1868. Así pues, aunque se incluyan dentro del formato de *memorias* o *diario*, lo que encontramos realmente es un libro de viajes, aunque muy distinto de los que hemos encontrado hasta ahora. Como ya hemos dicho, Costa apenas tiene veinte años cuando viaja por primera vez a Madrid, donde se presenta a las pruebas para obtener una plaza de las doce que se habían convocado para obrero artesano (albañil) en los trabajos del pabellón español de la Exposición de París. Sin cartas de recomendación, pero con mucho entusiasmo y confianza en sus posibilidades para obtener una plaza, se examina con brillantez y es felicitado por todos, pero contra todo pronóstico no es seleccionado. Desilusionado al ver que otros que valen menos que él han logrado la plaza por medio de una recomendación, no se resigna a perder la oportunidad de viajar a París y remueve Roma con Santiago para conseguirla. Ahora sí, pide ayuda a su paisano, el pedagogo oscense Mariano Carderera, (que ya había visitado y escrito sobre la exposición de Londres en 1862) que ocupaba el cargo de jefe de negociado de primera enseñanza en el ministerio de Fomento. Gracias a la influencia de Carderera en la resolución del concurso, Costa consigue la plaza. También le favorecen sus lazos familiares con su tío el canónigo José Salamero, que le promete (aunque no cumple del todo) publicar sus crónicas desde París en el periódico que entonces dirigía, *El Espíritu Católico*.

Antes de iniciar su viaje a París, Costa da cuenta de la penuria económica en la que se encontraba en detalles que relata con pesadumbre, como el de que apenas tiene dinero ni para el papel donde escribir, de modo que solo cuando puede comprarlo sigue escribiendo. Muestra sus inquietudes, sus temores y la penosa situación económica de su familia que se sacrifica vendiendo tierras y propiedades para pagar sus estudios. Lo que encontraremos en estas notas es una nueva perspectiva de una exposición universal. Hasta ahora todas las obras que hemos analizado tenían narradores viajeros que emprendían un viaje con alegría, sin penurias económicas, incluso de un alto nivel y consideración social y mostraban

[30] Oscar Ignacio Mateos y de Cabo, *Estudios sobre Joaquín Cosa: derecho, política y humanismo en el marco de la Restauración Alfonsina.* Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Rey Juan Carlos, 2007.

desde fuera exposiciones ya hechas, o a medio hacer o a medio terminar. Costa, sin embargo, es un viajero pobre, el más joven de todos los vistos hasta ahora, con unas enormes dificultades económicas, sin fama, y que ofrece en primicia la perspectiva de alguien que ve la exposición desde dentro, desde los primeros pasos de la selección de los obreros y que luego va a trabajar en ella viéndola desde el otro lado del escaparate deslumbrante que hasta ahora todos los autores habían mostrado. Son las palabras sinceras y en muchos casos doloridas de alguien que va a ser testigo de los detalles más pequeños, a veces mezquinos, de los trabajos, de la organización, del abuso, de la especulación, del desorden, de la fatiga e incluso de la vergüenza y de la corrupción de una exposición universal.

Hay que tener en cuenta que los diarios de Costa lo son en el más estricto sentido de la palabra. Costa escribía para sí y para nadie más. No se dirige a nadie que no sea él mismo, de modo que hay una autenticidad y una sinceridad que sobrepasa todos los límites de lo que hemos leído hasta ahora. No hay censura, esto no va a ser publicado, y Costa cuenta detalles mínimos, enfermedades, comentarios sobre cuestiones personales, nimiedades, pero sobre todo muchos desahogos por la impotencia que siente ante todo lo que ve y no le gusta en el modo de trabajar de sus compañeros, de los encargados de los trabajos, de los miembros de la comisión, de los jurados. Se rompen entonces todos los esquemas de planificación, recorrido y puntos comunes con el resto de obras analizadas hasta el momento. Costa, desde su puesto de trabajador de la más baja escala, hace su propio camino.

El día 7 de febrero de 1867 Costa ve confirmada su plaza y la asignación económica para el viaje. Días después viaja de nuevo a Madrid para desde allí salir hacia París. Acostumbrado a la quietud y la tranquilidad de su pueblo y del campo, Costa se agobia en la capital, y muestra su inquietud ante la inminencia de un agobio mayor:

> ¡Ya estamos otra vez en Madrid!... ¡Ya estamos de nuevo lanzados en este maremágnum que se llama *corte*!...Y sin embargo, ¡tanto que lo aborrezco!... ¡tanto que yo lo cambiaría por la esteva del honrado agricultor!... Y sin embargo, dentro de pocos días voy a meterme en un maremágnum ¡todavía mayor!... ¿qué resultará de todo esto con respecto a mi porvenir? ¿Se modificará este? ¿Será igual dentro de un año su horizonte?... (p. 30)

El 6 de marzo por fin inicia su viaje con destino a la exposición de París y deja constancia del itinerario como ya hicieran otros antes que él, pero casi a vuelapluma. Anota que se detiene en Burgos para contemplar la catedral, que en Hendaya observa detalles que le interesan enormemente, nuevos para el lector, como la carga de los vagones en la estación, o el estado de los taludes de la vía plantados de

árboles. Apenas unas cuantas referencias al recorrido y enseguida la llegada a París, muestran ya su prisa por comentar lo que ve, por aprender de todo.

No habla de su llegada a la ciudad o de la impresión que esta le causa. En los días siguientes se dedica a recorrer los lugares y monumentos más conocidos de París, y echa un vistazo a las obras del Palacio de la Industria. Sólo los enumera, sin detenerse en descripciones ni datos o recorridos por la historia de todos ellos. Como obrero, le toca compartir habitación con un compañero cántabro, un tal Sierra, de fuerte y desagradable carácter con el que intuye desde el primer momento que no congeniará. Todo va tan deprisa que se dice a sí mismo: "Estoy en París y no lo parece y no me lo creo. ¡Quién lo dijera hace dos o tres años!..." (p.33). Pasan los días y sigue recorriendo la ciudad que le aturde con su ritmo frenético, y le hace añorar la vida tranquila del campesino que fue. En numerosas ocasiones a lo largo de su estancia en París, recurre, quizá sin saberlo, al tópico del *beatus ille,* abominando de la ciudad y confesando sus deseos de retirase al campo y dedicarse a la vida tranquila, a la agricultura. No son meras reflexiones literarias, ni mucho menos, de hecho hace planes con su mentor Hilarión Rubio, arquitecto municipal en Huesca, para comprar un terreno donde llevar a cabo un proyecto agrícola, que nunca se hizo realidad. Pasan los días y el diario muestra su incomodidad por no poder trabajar a gusto en un cuarto tan pequeño y con un compañero de carácter tan desagradable. Decide separarse definitivamente de él por su carácter "tan salvaje y rudo que no puede simpatizar conmigo" y alquila, para él solo, un cuarto aún más cerca de la exposición donde podrá trabajar más tranquilo y "no sufrir las impertinencias de un carácter indómito e ingrato". (p.35) No hay que olvidar que, a pesar de ser un simple obrero que trabajaba en el pabellón, Costa necesitaba todo su tiempo libre para estudiar y escribir, a un ritmo frenético, esas tres obras que hemos mencionado al principio.

Al hablar de su trabajo, reconoce con amargura que a pesar de haber sido examinado para artesano albañil, la realidad y el trabajo que encuentra son muy distintos: "A los doce artesanos nos tienen en concepto de porteros. Vaya, entonces ¿a qué hacer oposiciones? Nos van a hacer llevar uniforme semejante a los porteros de los ministerios o a la servidumbre real y *podemos honrarnos con ello."*(p. 36) Quizá por librarse de esa amargura, Costa se refugia en reflexiones profundas sobre su estancia en París y la importancia que esto tendrá en vida futura, sus ilusiones y sus ambiciones.

La entrada en la exposición en su condición de obrero, no le produjo el asombro de los visitantes privilegiados. Sin embargo, encontramos pequeños

detalles del día a día que nadie nos había ofrecido nunca. Veamos lo que dice del día de la inauguración y cómo se diferencia de lo que otros contaron:

> Hoy ha sido la inauguración de la Exposición y no he podido verla por falta de papeletas de entrada. Solo han entrado de los compañeros cuatro que tenían el uniforme. Este es hasta ridículo en la gorra y no sé cómo vamos a arreglárnoslas para llevarlo. Hace más de medio mes que escribí a Salamero con un artículo-correspondencia para su periódico. No sé qué habrá hecho de ella porque no me ha contestado. Hoy le he vuelto a escribir por tercera vez con algunos detalles de la inauguración. Veremos si contesta. (p.37)

No hay referencias a discursos, a visitantes ilustres, ni al fasto o al colorido de la muestra, no hay descripción. La única referencia aquí es la de quien, como un visitante normal, cuenta las pequeñas anécdotas de un hombre corriente. La narración del día a día, el diario personal y las reflexiones de Costa, tan inquieto, tan trabajador, tan ambicioso como siempre, son también las del corresponsal del periódico de Salamero, al que envía las crónicas que escribe, y muestra sus inquietudes por falta de respuesta. Al fin la respuesta llega y con ella la confirmación de la publicación de la primera crónica. Costa no sabe siquiera cuánto le pagarán por ellas, pero le entusiasma publicar por primera vez: “Pero siquiera he logrado ya algo, cual es el introducirme; después vendrá lo demás” (p. 37) Solo sus dos primeras crónicas fueron publicadas en el periódico *El Semanario Católico* hoy imposible de encontrar. Salamero le confirmaría después que ya no publicaría más, lo que le causó una gran decepción. Pero, incansable y testarudo, siguió escribiéndolas como si realmente fueran a ser publicadas. Así fue, porque tanto esas dos primeras crónicas, como todas las que escribió después fueron recogidas por él mismo en su *Ideas apuntadas….*

Costa sigue trabajando y cumpliendo con su deber incansable en el pabellón español de la Exposición. En su cuarto sigue leyendo libros, consultando memorias, escribiendo crónicas, haciendo mil y un planes de futuro. Todo queda registrado en estas páginas a las que el lector se asoma con la sensación de entrar en la intimidad más absoluta. Junto con las dificultades económicas de su día a día, Costa deja constancia del frío que pasa, de lo poco que duerme, de pequeños planes fallidos como el de la compra de un hornillo para cocinar en su propia habitación y así ahorrar algo de dinero, y que finalmente resulta ser un fracaso porque gasta más en el aparato y en el combustible de lo que le habría costado la comida en un fonda. Reconoce su torpeza y su error, pero no se arrepiente, sino que aprende para no cometer otros más graves en el futuro.

Otros cronistas nos habían comentado lo mal y poco que se había expuesto en el pabellón español. Si hasta ahora se habían buscado culpables en las más altas esferas del gobierno o de la representación nacional, Costa los encuentra mucho más cerca. Desde la construcción del pabellón y la organización misma de los trabajos, muestra su desesperación por la ineficacia de los jefes y encargados. La consecuencia lógica es el caos y la desorganización de los trabajos que se llevan a cabo. Pero aún así, al testarudo Costa le quedan ganas de pensar en lo que podrá ver y estudiar. Las notas del 24 y el 28 de abril son una muestra fehaciente de lo que realmente debió ser la exposición para quien sólo quería sacar provecho de ella. Costa muestra entonces una nueva cara del asombro, pero de otro tipo. El asombro mezclado con la indignación que se expresa en comentarios y reflexiones hechos como para uno mismo, sin miedo a que nadie los lea, sin censura alguna, tan realistas y parece ser que tan ajustados a la verdad, que la imagen que ofrece aún hoy provoca sonrojo y vergüenza. Hay aquí mucho de verdad, sí, pero de la que nadie hasta ahora se había atrevido a pintar:

> ¡Qué días, qué días tan perros para uno! Bien es verdad que, de los doce, soy el que más se amuela y se fastidia por tener un poco de celo y compasión a favor de los expositores. Esto es insufrible y si durara más de un mes es seguro que no lo resistiría. Es una gente la de la comisión tan imbécil, tan holgazana que todo lo abandonan, todo lo dejan encargado a uno sin temor de que vaya mal. ¡Cómo! El jurado viene a las once, los cajones ni están abiertos ni se sabe dónde se hallan a las nueve, y ellos no trabajan, ni siquiera comparecen para dirigir y hacer trabajar. ¿Puede darse mayor sangre fía?
>
> Pero lo que más me llena de grima y de vergüenza es ver a la nobleza indigna pedir y tomarse descarada y cínicamente los cigarros, las naranjas, las conservas, los vinos, los licores de los expositores… ¿A dónde vamos a parar? (…) ¿Es así como adelantar puede la agricultura ni la industria? ¿Cómo no cansarse los que se hallan en el caso de exponer, cuando ven que sus productos ni siquiera han sido juzgados, cuando sepan que por el contrario han sido saqueados? (p. 40)

La desidia y el descaro de los miembros de la comisión no parecen tener límites. Los comentarios y las pequeñas miserias de la exposición tienen su culminación en el relato de un hecho que es el colmo para Costa, un episodio que movería a risa si no fuera por lo grave. Cuando el jurado llega al pabellón español a valorar los aceites, el miembro de la comisión, D. Emilio de Santos, enseña sólo el que él quería que fuese premiado y luego desaparece. Los miembros del jurado, solos, solicitan que alguien les facilite al menos la relación de los aceites que se han expuesto, a ser posible por orden de importancia “para juzgar con arreglo a ella”. Allí solo encuentran al *barrendero*, a Costa, que hace lo que puede, y ante la insistencia

de los miembros del jurado, hace y entrega una lista. Las consecuencias son sonadas:

> Pero es el caso que parece han dado una medalla a don Voto Nasarre, que puse el primero en la nota (poniendo después de este a los que me parecieron mejores) y don Emilio de Santos, que ha tenido noticia de esta nota y ha visto que han premiado al de Huesca y no al que él apadrinaba, ha venido con el señor secretario (persona prudentísima) a insultarme diciendo que yo allí no era nadie, que había cometido un abuso, que iba a dar parte a la comisaría contra mí, etc, etc, Me he quemado mucho y… Tener que aguantar tal sin poderse quejar, sin poder pedir una satisfacción… ¡Oh, rabia! (…) he dado grandes muestras de sentimiento y en toda la tarde he podido contener las lágrimas… Pero esto no quedará así, y en una de mis correspondencias he de decir que don Emilio de Santos ha faltado a su deber… varias veces… (p.43)

Recordemos cómo Castro y Serrano, al poner punto y final a su *Revista* reservaba su último párrafo para ensalzar la labor de D. Emilio de Santos. Dos visiones distintas de una misma realidad. En medio de todo esto, Costa añora su tierra y a sus amigos a los que escribe, recordando los buenos ratos que pasaron juntos en clase de francés o "tendiéndose en la hierba a la sombra para leer *El Cascabel* o el *Tío Garrote*." (p. 44) ¿Sabía Costa que allí mismo podía haberse cruzado con Carlos Frontaura, director de *El Cascabel?* ¿Llegaría a conocer y a leer su *Viaje cómico*? Los recuerdos de los momentos felices de la juventud provocan una reflexión que dotan a sus palaras de un marcado carácter lírico:

> Momentos felices que se deslizan rápidos cual sombras vagas, ¡ya no volveré a veros!... Ya desapareció el niño y con él los placeres anexos a la falta completa de los cuidados de la vida. Ahora aparece el hombre que, revestido continuamente de cálculos y fría filosofía, parece un ser insensible a las afecciones, que solo se muestran a veces por una lágrima, el recuerdo de las escenas inocentes de la juventud… ¡Escenas inocentes, placeres dulces como el cáliz de las flores, ya no volveré a gustaros! (p.44)

Costa reconoce que ha madurado, es consciente de que en París está dejando de ser niño y se hace hombre. El momento definitivo del cambio se produce cuando Salamero le confirma que sus crónicas han dejado de publicarse y es entonces cuando Costa se hunde en un estado de frustración y rabia: "Yo que tenía ya formado mi plan de *Revistas de la Exposición*, yo que lo tenía tan bien combinado y tan bien empezado, yo que lo había tomado con tanto interés, fe y entusiasmo, y ahora salirme con que no se han publicado mis trabajos… ¡maldito, mil veces maldito sea!" (p. 46) Mientras tanto la exposición avanza, llega junio y se imagina en su pueblo con sus compañeros de instituto, nerviosos por la proximidad de los exámenes finales. Se escapa de la realidad que no le gusta y vuelve con la mente y el corazón a una edad dorada y definitivamente perdida para él. De algún modo

culpa a París de la pérdida de esa inocencia e inicia una serie de reflexiones durísimas en las que abomina de la ciudad hasta el extremo de dirigirse a sus amigos exclamando: "¡Sed hoy felices! ¡Y ojalá no conozcáis jamás el tumulto envenenado y el tumultuoso oleaje de los París que matan!". (p. 47) A partir de este momento, el rechazo hacia la ciudad es evidente y constante en todas sus notas. El ajetreo y el mucho trabajo no le dejan un minuto de tranquilidad. Debe servir de guía a los cargos oficiales, atender a los amigos que llegan, ayudarles a buscar alojamiento, mientras, sin abandonar su trabajo, sigue estudiando y escribiendo sin descanso. Llega un momento en que parece asfixiarse y su salud se resiente: "¡Maldito, maldito mil veces París! ¿Quién me resarce de toda esta agitación que me consume? ¿En qué consiste que al peinarme comienzo a sacar puñados de cabellos?" (p. 48) Reconoce que el mucho trabajo, la soledad en la que vive sin nadie querido a su lado y el poco descanso, lo están volviendo olvidadizo, adelgaza, está muy demacrado y ni siquiera el sueño le da descanso. El relato en el que se dice a sí mismo las angustias por las que pasa es de una crudeza sobrecogedora. A pesar de todo, Costa sigue adelante. Pero llega un momento en que reflexiona y hace lo que él creía imposible: empieza a abandonar ideas y proyectos que le han ido surgiendo en su cabeza de manera frenética:

> Ya he dejado el proyecto de mi obra de *Agricultura española en relación con la Exposición Universal*, pues veo que me es imposible. Me mataría, me quemaría la cabeza, me fatigaría infinito, y al fin sin la seguridad de llegar a un resultado. Esta enfermedad me ha hecho echarme a la bartola. Ya no voy a pensar en estudiar sino lo estrictamente preciso, pero sin que me cueste trabajo, sin que me haga perder del sueño como hasta ahora. Así no me pondré calvo, ni tendré dolores de cabeza. Ni voy tampoco a mirar tanto la cuestión económica. ¡Qué lástima, tan bien combinado que lo tenía todo! ¡No ser resistible a todo! (p. 50)

La exposición sigue adelante y "la comisión sigue como de costumbre". El relato de una nueva anécdota muestra de nuevo las miserias de las exposiciones universales. Si antes había sido Emilio de Santos el protagonista, en este caso lo es Amalio Maestre, (ingeniero de minas que formaba parte de la comisión y que, como hemos visto al principio, publicó sus trabajos en *La Revista Minera).* Un empresario francés interesado en la compra de ciertos productos españoles pregunta por él para llegar a un acuerdo y cerrar un trato, pero Costa lo busca por todas partes y no hay modo de encontrarlo. El francés sigue muy interesado en la fosforita de Extremadura y llega incluso a escribir un nota a Amalio Maestre hasta en tres ocasiones, pero no solo no aparece sino que no recibe respuesta alguna. Entonces el francés se queja de actitud tan incomprensible, añadiendo además que no se extraña de que a los españoles se nos tache de *impolis*. Esto hace exclamar a Costa: "Así se tratan los

intereses de los expositores por los representantes de la patria. ¡Pobre agricultura, pobre industria!" (p. 52)

Si otros comisionados han hecho pequeños viajes a lugares cercanos durante su estancia en la exposición, Costa también viaje, pero con un objetivo bien distinto. En el mes de agosto tiene que viajar a España, a Huesca, porque está obligado a presentarse a quintas, aunque de sobra sabe que la distrofia muscular progresiva que le impide mover uno de sus brazos le exime del servicio militar. No escribe durante el viaje, ni en su estancia en Huesca, sino que lo hace en septiembre, ya de regreso en París. Da cuenta del itinerario de ida, de su estancia e incluso contextualiza el momento histórico, dejando constancia de las revueltas sociales que ha encontrado en su tierra, y de la batalla de Ayerbe entre tropas leales y sublevados, signos evidentes de revolución que anuncian y preceden la de *La Gloriosa* del año siguiente. Pero por encima de todo predomina la expresión de sus sentimientos. Expresa, de una forma escueta, sin entrar en detalles concretos, la felicidad de volver a su tierra y con su gente: "Mucho sentir, hasta embotarse la imaginación!" (p. 54)

En las notas de los primeros días del mes de septiembre, celebra a solas su su veintiún cumpleaños no con alegría, sino con la pesadumbre de alguien que a esa edad querría ya haber alcanzado fama y renombre. Tiene prisa por alcanzar un futuro seguro, una fama que cree merecer. De hecho, en los días siguientes, todas las anotaciones empiezan de un modo similar, expresando su frustración: "¡Fatalidad! ¡Ilusión! Siempre lo mismo, triste y sombrío…" (pp. 57 -59) Su ambición y sus ganas de destacar en un mundo que él considera lleno de mediocres, hacen que se desespere ante las órdenes y el menosprecio de sus superiores:

> Y tener yo que sufrir mil impertinencias y mil sandeces solo porque soy inferior en posición y en años… ¡Oh! ¡qué rabia! ¡Qué bien dijo quien dijo que más vale ser el primero en una choza que el segundo en un imperio! ¿Y cuándo seré yo el primero, aunque sea en una choza? ¡Quiera Dios que sea pronto! (p. 57)

Las reflexiones personales continúan, se siente distinto: "¿Acaso no es motivado este cambio de ideas con los accidentes de la solitaria vida de París y con el aumento de catorce meses en el libro de mi vida?... (p. 59)

A medida que se acerca el final de la exposición empieza a cambiar su idea de la ciudad. Si antes renegaba de París y la maldecía, ahora que ve próximo el momento de marcharse, empieza a verla de otra manera. La inquietud frente a lo que le espera una vez terminada la exposición influye en este cambio de actitud frente a una ciudad que, a pesar de todo, tanto le ha enseñado y en la que tanto ha trabajado y aprendido,

aunque sea a base de sinsabores. Empieza entonces el relato de pequeños detalles como el de que había abandonado su proyecto de escribir sobre Agricultura, o que se dedica a recoger una enorme variedad de semillas con las que se llena los bolsillos casi a escondidas recorriendo uno a uno todos los pabellones y muestra su temor de que envejezcan antes de que pueda experimentar con ellas una vez de vuelta a España. Un recorrido singular, sin duda, que nada tiene que ver con el de otros cronistas.

Nada dice del día de la clausura ni de los actos oficiales al uso. Los actos oficiales que aparecen en estas memorias son bien distintos de los que otros cronistas han transmitido. Una vez clausurada la muestra, ya casi a finales de noviembre, los obreros artesanos ofrecen un banquete a los jefes de la comisión. A pesar de su terca oposición a participar en un acto con el que no están en absoluto de acuerdo, Costa y otros compañeros se ven obligados a asistir y allí sufre doblemente porque, desde el principio, los discursos de los comisionados están llenos de elogios hacia su persona y su trabajo. En su fuero interno duda de que esas alabanzas sean sinceras: "He aquí la música de media hora; y más exagerada todavía ¿Cuánta sinceridad, cuánta verdad hay en todo esto? "(p. 65). Tras el banquete, Costa sale con otros diez compañeros "de juerga" por la ciudad, pero él se retira pronto, antes de que la policía tuviera que intervenir:

> Cuando se marcharon el señor secretario, Bazán y Echeverría, nos quedamos diez artesanos alborotando, medio ebrios, discutiendo y analizando lo que habían dicho los jefes y sobre todo el comisario… Luego salieron por las calles alborotando, hasta el extremo de ser interpelados por la policía. Yo los dejé al fin en los Mercados Centrales (*Les Halles Centrales*) y me marché a casa, a donde llegué a las dos y media. (p. 65)

La imagen que Costa ofrece del final de la exposición y la recogida de los productos, es bien distinta de aquella imagen otoñal que ofrecía Castro y Serrano en su *Revista*. La de Costa es mucho más realista, más apegada al trajín y los trabajos de embalaje y limpieza para preparar el regreso a España. Antes de partir, superadas ya todas las reticencias y olvidadas las maldiciones que un día había dirigido a París, reconoce todo lo que le debe, la huella imborrable que ha dejado en él:

> Fui el 28 a la Exposición para cobrar y despedirme de Bazán (…) Por fin dejé por la noche la ciudad, que ahora que estoy lejos me gusta más, como me gustó cuando estuve en Marsella. Creo que alguna vez me acordaré con placer de París. ¡He aprendido tanto! Y he estado en una tranquilidad tan grande que, si bien me ha fastidiado algunas veces, me ha cambiado el carácter de amigo de la soledad en amigo de la tranquilidad, de la familia y de la poesía (p. 66)

El itinerario de regreso también queda registrado en estos diarios. Pasa por Burdeos y aprovecha su paso por Vitoria para visitar una granja experimental. Pero sus planes no se van a cumplir. Su protector, D. Hilarión, le pone en el compromiso de hacer el resto del viaje hasta Zaragoza acompañando a una señora, Doña Margarita. El carácter caprichoso e insoportable de dama tan peculiar lo saca de sus casillas hasta el punto de exclamar: "Viaje más fastidioso no lo he visto en mi vida., por la frecuencia de las paradas, por lo fastidioso y malo de la hospedería en Zaragoza y, sobre todo, por lo que me hizo sufrir (doña Margarita) con su ignorante e impertinente carácter; Dios me libre de viajar con ella otra vez." (p. 69)

El regreso a su tierra no es nada fácil tras su estancia en París y el cambio que ha sufrido su carácter. Transformado, vuelve a un pasado en el que ya no se reconoce, encuentra el atraso que antes no veía y la inquietud de no tener un trabajo fijo ni un futuro asegurado le inquieta enormemente. Se extiende por la comarca la voz de su éxito en París y su fama le precede, haciendo que se diga de él, de forma interesada, mucho más de lo que en realidad es capaz de hacer. Recibe entonces encargos absurdos que nada tienen que ver con lo que realmente sabe. Mientras tanto, pasa días enteros tratando de serenarse y poniendo en orden todo lo que ha ido escribiendo durante la exposición, sin que por ello deje de estudiar y leer todo lo que le interesa. Y es entonces cuando, encontramos una auténtica sorpresa:

> Estoy leyendo la *Revista y la Crónica de la Exposición*, o sea, *España en París*, por Castro y Serrano. Dicción esmerada, estilo correcto y puro, lenguaje castizo y natural: nada falta. ¡Cuántas envidias me causa leyéndolo! Pero no es envidia innoble, no; yo llegaría a escribir como Castro y Serrano (…) si yo escribiera ahora mucho y despacio; estudiando estos modelos y tratando de imitarlos, no servilmente, sino modificando sus estilos para formar uno peculiar mío, tan bueno como aquellos, sin ser como ellos. (…) Pero el tiempo me falta para estudiar, me falta para escribir el tiempo y la publicidad y el tiempo avanzará cual impávido viajero anciano, sin arrebatarme ni mi envidia o emulación, ni mi ambición, ni mi desgracia… (p. 70)

Castro y Serrano como modelo, una vez más, y precisamente para alguien que se caracteriza por ser uno de los escritores más críticos de todos cuantos hemos encontrado en nuestro trabajo.

En febrero, Costa deja constancia de que sigue escribiendo las crónicas que luego compondrán el libro de *Instituciones económicas para obreros, casas de alquiler baratas…*" También sabemos que le piden incluso que prepare una serie de artículos sobre la exposición que saldrían publicados en *Alto Aragón*, y se entrega a ello con entusiasmo renovado. Pero al recibir la primera entrega, los responsables del periódico se asustan ante la magnitud del proyecto que plantea Costa. Sin embargo, él no renuncia a seguir redactándolos y decide que, junto con los que ya

había escrito para Salamero con el título de *Revista de la Exposición*, pasen a formar parte de su primer libro: *Ideas apuntadas…*

El tono de Costa se va volviendo cada vez más lírico y literario. Sus desahogos en el diario se van convirtiendo en frustraciones y lamentos expresados con exclamaciones de un marcado carácter romántico, en las que la alusión a las musas de la inspiración y de la creación le hace pensar en una nueva etapa en su vida. El punto de inflexión lo marca la fecha del 19 de marzo, día en que ve cumplido su sueño de ver publicada su primera obra y se abre para él un horizonte literario:

> Hoy es día que forma época en la historia de mi vida. Hoy se ha principiado a imprimir mi folleto de *Ideas apuntadas en la Exposición Universal*. Es mi primera producción formal: ¿daré a luz otras más?, ¿será esta *la introducción* de mi vida literaria? (…) De un año a esta parte se ha desarrollado mi imaginación, que suspira por dedicarse toda entera a la poesía.
>
> (…) Dulces hijas de las musas, vosotras ocupáis el alma mía cuasi siempre con el sentimiento melancólico de la soledad y del amor más puro! ¡Ay!, ¡yo no habré de arrojaros de la mansión sagrada que os cobija gozosa, yo habré de ahogar las dulces emociones secretas que me inspiráis y que me dan la vida! (p. 73)

3.4.10. TEODORO LLORENTE

Cartas sobre las dos últimas exposiciones universales de París y apuntes del viaje

Entre la avalancha de publicaciones sobre la exposición universal de 1867, encontramos también las crónicas enviadas al periódico valenciano *Las Provincias* por Teodoro Llorente y que, junto con las que también envió desde París de 1878, fueron recopiladas en un volumen con el título de *Cartas sobre las dos últimas exposiciones universales de París y apuntes del viaje*, publicado en Valencia, en 1879. De la exposición de 1867 envía un total de doce cartas, mientras que de la de 1878 son muchas más, un total de treinta y una.

Considerado figura clave de la *Renaixença* valenciana, Teodoro Llorente fundó el diario *Las Provincias* en enero de 1866, cuyo lema fundacional fue "Menos política; más protección a todos los verdaderos y legítimos intereses sociales"[31]. Como poeta, traductor, periodista, político y editor, fue un personaje muy influyente en el mundo social y cultural valenciano del siglo XIX. Con apenas treinta y un años y como director

[31] Con motivo de la celebración del 150 aniversario de la fundación del periódico *Las Provincias*, se ha publicado en la página web del mismo el *Manifiesto Fundacional* que apareció en el primer número el 31 de enero de 1866. Accesible en: http://servicios.lasprovincias.es/comun/manifiestolp/manifiesto1.

y principal redactor de *Las Provincias*, visita la exposición de París de 1867 desde la que envió una serie de crónicas con formato epistolar. Debió de ser él mismo el que, dado el interés que sentía por las exposiciones, decidió viajar a París como corresponsal del certamen. Escribe, pues, desde una perspectiva abierta y sin ataduras, no es comisionado ni ocupa cargo público por el que deba rendir cuentas, tampoco es un simple cronista que tenga que atenerse a unas directrices impuestas. Este es el primer viaje que hace fuera de España, también el primero a una exposición universal, por lo que debió documentarse con rigor porque, como veremos más adelante, demuestra un buen conocimiento de todas las celebradas hasta ese momento. A pesar del auge del interés y los estudios sobre Teodoro Llorente en los últimos años[32], la obra que nos ocupa figura en su bibliografía, pero hasta ahora no ha merecido la atención y el estudio de los investigadores. Creemos que merece la pena hacerlo y que, como veremos al analizarla, debe ocupar un lugar destacado en nuestro trabajo.

Cuando Llorente reúne en un volumen las crónicas de ambas muestras, hace en la Advertencia Preliminar una serie de consideraciones sobre las exposiciones universales y sobre el motivo de su asistencia a ellas. Cree Llorente "Interesantísimo, pero grandemente complicado y en extremo difícil es el estudio de la Exposiciones universales". Como todos los que las visitan y deben hablar sobre ellas, se siente subyugado por la enorme responsabilidad y la imposibilidad de transmitir todo lo que allí vio:

> Esas dos últimas Exposiciones universales de París fueron visitadas por el autor del presente libro: no iba a hacer un estudio técnico de ninguno de los diversísimos (sic) ramos que abarcaban; no iba a examinarlas como industrial, ni como agricultor, como ingeniero o como artista. Iba a dar una idea general de ellas a los lectores del periódico *Las Provincias*, del que era y continúa siendo Director y principal redactor. No pensaba hacer un libro: trataba únicamente de vaciar la primera impresión de lo que veía, en unas cuantas cartas, atropelladamente escritas, como lo exigen las implacables urgencias del periodismo.

Llorente deja clara la perspectiva desde la que aborda la exposición, así como el proceso de redacción de las cartas, al que hace referencia constantemente. Cartas escritas sobre la marcha, al calor de la emoción y de las impresiones recibidas, y enviadas con esas "implacables urgencias del periodismo" que tan bien conocía Llorente como redactor y director de *Las Provincias*. Sin menospreciar las que se han celebrado antes y en otras ciudades, Llorente cree que las dos exposiciones de París

[32] Desde 2011, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes le ha dedicado un portal de autor en exclusiva. http://www.cervantesvirtual.com/portales/teodor_llorente/

sobrepasan, con mucho, a todas las demás. La ciudad francesa reúne para él todo lo necesario para el éxito de estas muestras de la modernidad. Como dejó bien claro al principio, su intención no era, ni mucho menos, hacer un libro pero justifica la recopilación de sus crónicas en un volumen por la insistencia de sus colaboradores y amigos. Como Castelar, Llorente era consciente de que las circunstancias de recepción y los lectores habían cambiado:

> Quizás ha hecho mal: las cartas que, escritas de corrida y leídas en el momento en que su asunto excitaba vivo interés, tenían, a falta de otro, el mérito de la oportunidad, han de parecer desabridas y extemporáneas cuando ese interés ha pasado. Además, un libro requiere cierta unidad, cierta ilación, que falta en estos relatos descosidos. Sirva esta confesión de culpas para merecer la indulgencia del lector, que advertido ya de la índole de esta obrilla, haría mal en buscar en ella más de lo poquísimo que presume y promete.

El libro fue publicado en 1879, un año después de que terminara la segunda de las exposiciones que figuran en el título. Si la última era relativamente reciente, el tiempo transcurrido desde la primera es nada menos que de doce años, y por tanto la advertencia al lector está más que justificada. En algo más de cuatrocientas páginas y sin grabados ni ilustraciones, las doce cartas de 1867 y las treinta y una de 1878 conforman un librito que el mismo Escobar editó en la colección de la Biblioteca Familiar de la imprenta de su periódico.[33]

Aunque analizaremos con más detenimiento las de la exposición de 1878, veamos ahora las que se refieren a las de 1867. Como dijimos antes, se trata de un total de trece crónicas con formato de cartas que Llorente envió en apenas quince días, desde el 10 al 26 de septiembre de 1867.

Enmarcadas sin duda alguna en la literatura de viajes, la primera de las trece cartas, fechada en Perpignan el 10 de septiembre de 1867, da cuenta de la salida hacia París, no desde Valencia, sino desde Barcelona. Como vemos, hay una novedad respecto a otros autores, que pasaban la frontera desde Irún. Llorente se queja de los cambios que ha sufrido la ciudad condal desde su última visita, y aprovecha esta primera carta para hacer una declaración de intenciones y calificar sus crónicas. Desde la voz de un narrador en primera persona, el autor, a la vez viajero y periodista, transmite el momento justo de escribir su crónica con una sensación de inmediatez que dota de veracidad y de frescura al relato del viaje real

[33] Hemos consultado el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Militar Central de Madrid, él único que hemos podido localizar. Agradecemos en esta nota la atención y la profesionalidad del personal de esta Biblioteca, sin cuya colaboración habría sido imposible la localización y consulta de las crónicas que hoy analizamos.

que desde el primer momento atrapa al lector: “En estos apuntes de viaje, escritos al correr de la pluma, sobre la mesa del buffet, entre el coche que ha llegado y el tren que va a partir. (…) De estas reflexiones, que revolvía en mi interior mientras el tren de Granollers me alejaba de Barcelona, arrancóme el agradable panorama del país, nuevo para mí desde aquel punto.” (p. 10) Al igual que ya hizo el autor de *De Gijón a París*, Llorente da cuenta de los trabajos de finalización de algunos tramos de las líneas ferroviarias que encuentra en su itinerario, y así sabemos que para llegar hasta Gerona, tuvo que hacer parte del viaje en diligencia. Aprovecha entonces para pintar tanto la escena del interior del carruaje como el paisaje que contempla y las impresiones que le produce:

> Las vetustas apariencias de la ciudad que ha inscrito su nombre al lado del de Zaragoza en la gran epopeya de la guerra de la Independencia cuadran perfectamente con la ya anticuada diligencia, en la cual, embutido y malhumorado, la atraviesa el viajero. El crepúsculo, que comenzaba a caer, el galope ruidoso de los seis caballos, colocados de tres en tres como en los carros de batalla de los antiguos, las voces del mayoral, la soledad del camino, el campo desierto, todo formaba vivo contraste con el prosaico, pero confortable viaje por ferrocarril, y presentaba a mi imaginación el tránsito de España a Francia como algo de solemne, extraordinario y novelesco.” (p. 13)

Llorente se muestra en estas primeras páginas como un viajero feliz, entusiasmado por pasar la frontera por La Junquera, de modo que decide subir al imperial de la diligencia para sentir la velocidad, el aire, y ver cómo se pasa de un país a otro. Pero la desilusión es monumental, sobre todo cuando debe pasar los trámites de la aduana en un cuartucho “más parecido a un sucio parador de la Mancha que a un *bureau* de un pueblo culto”. (p. 15) De todos modos continúa subido en el imperial para contemplar los primeros tramos del paisaje francés. Cuando la diligencia llega a Perpignan, está ansioso por ver, y sobre todo por oír a las gentes del país, pero de nuevo sufre una gran desilusión al oír hablar en español a casi todas las personas que encuentra, y más aún al seguir la conversación de un grupo de hombres y comprobar que lo que comentan es la última corrida de toreros españoles en la ciudad. “¡Solemne chasco! ¡Ir a Francia para oír hablar de toreros!” (p. 17).

Las cartas se suceden día a día y continuando con el itinerario del recorrido hasta París, Llorente nos confirma que coge el tren hacia Narbona, y entonces sí le sorprende el paisaje, la limpieza, la eficacia de los ferrocarriles franceses y sus instalaciones. En un relato ágil y fresco, en que la descripción ocupa el lugar imprescindible para que la narración no pierda el ritmo que el viajero quiere imprimirle. El autor consigue transmitir una vez más la inmediatez de la redacción: “El

tren se detiene: vamos a cambiar de línea; desde Agen nos dirigimos en vía recta a París, cruzando de Sur a Norte toda la Francia central. La hora de descanso concluye, llaman a los viajeros y tengo que dar fin a estos renglones mal pergeñados." (p. 25) "Heme ya en el centro de Francia, a corta distancia de París: voy a condensar mis impresiones de viaje antes de entrar en la gran ciudad." (p. 25) Tal como ya le sucediera a Alarcón, el entusiasmado viajero siente el latido de la gran ciudad antes de llegar a ella. El recorrido se adereza con una serie de escenas costumbristas entremezcladas hábilmente con el diálogo entre el viajero y un joven exiliado, un militar que había conseguido escapar por la frontera y cuyas escaramuzas son recogidas por Llorente con desparpajo y gracejo.

La tercera de las cartas ya está fechada en París y comienza con el relato de un sueño en el que el autor cree ver reflejada su inquietud por conocer la gran capital de Europa, que unas veces se presenta como seductora y ligera y otras como la cuna del progreso y del arte. El París que encuentra nada más bajar del tren no le parece "tan *cenagoso* como a Martínez de la Rosa" (p. 35), todo cuanto ve le resulta familiar, y conocido, calles, monumentos y edificios: "El sueño estaba realizado: la ciudad que tenía en la mente, es la que aparecía ante mis ojos". (p.37) La emoción por estar viviendo un sueño hecho realidad le embarga y entonces, dirigiéndose a la ciudad como si esta pudiera oírle, ofrece una descripción que concluye con esta exclamación: "¡Eres, para lo bueno o para lo malo, la metrópoli del mundo moderno!" La siguiente carta la dedica a recorrer las calles de París y describir la vida latente de la ciudad, de todos sus barrios y establecimientos. Le llaman la atención la educación de la gente, la limpieza de las calles, la ausencia de gritos groseros, el tráfico ordenado de los carruajes por la vía pública. Todo lo describe de un modo personal, con una mirada entusiasta, a grandes rasgos, con pequeñas pinceladas que terminan por conformar una imagen total y cercana de la ciudad. No hay enumeraciones engorrosas y aburridas, no hay reflexiones ni digresiones en las que se cuente la historia de la ciudad, no hay más que lo que el viajero ve y el lector recibe como auténtico.

Cuando, en la quinta carta, fechada el 18 de septiembre, relata su primera visita a la exposición, transmite la misma sensación de asombro que casi todos los cronistas. Recordemos que Llorente llegó a Paris el 12 de septiembre y entró en el recinto por primera vez el 18. Es, con diferencia, el cronista que más tarde llega, y el que menos tiempo permanece en ella. Desde mayo en que se inauguró, habían transcurrido casi cuatro meses, la exposición estaba más que hecha y empezaba ya su recorrido final. No puede por tanto ofrecernos una imagen diacrónica, de

evolución, como sí lo han hecho otros autores, sino que la suya es la imagen inmediata, la fotografía más fresca y viva de entre todas las que hemos encontrado hasta ahora. Llorente, siempre atento e informado de cuanto sucede a su alrededor, llega con el bagaje de todo lo leído sobre ella, de todo lo dicho sobre el Palacio y el recinto, de la novedad de los pabellones de cada país. De modo que es el primer cronista que trabaja ya con noticias y referencias reales de la gran muestra que visita. Ya no sólo es París lo que resulta conocido al viajero, sino también la exposición y todo lo que se muestra en ella. Tal vez Llorente conociera *La Revista* de Castro y Serrano, aunque no hace referencia expresa a esa publicación. En cualquier caso, transmite la sensación de asombro y la idea de que ante la magnitud de lo que contempla es incapaz de abarcarlo todo: "Acabo de hacer la primera visita a la Exposición y vuelvo con la desconsoladora convicción de que es imposible estudiar y aun examinar ligeramente el gran certamen de la industria, a no dedicar a su minuciosa inspección meses enteros." (p. 51) A pesar de lo mucho que ya había leído sobre ella, esa visita le sirve para comprobar la enormidad del recinto de la exposición y de la distribución de sus instalaciones. Hace entonces a sus lectores una invitación para que le acompañen con palabras que refieren un mundo de maravillas y magia: "Vengan, pues, conmigo, mis queridos lectores de *Las Provincias*, y recorreremos junto el encantado recinto en que la varilla de oro de esa maga que se llama la Industria moderna, ha levantado el templo de la paz, sobre la arena consagrada hasta ahora, y que muy pronto volverá a consagrarse, a los bélicos ejércitos." (p. 53)

También, como la mayoría de los cronistas, opta por ofrecer una vista panorámica del recinto antes de recorrerlo entero. De modo que, como ya hiciera Castelar, sube al Trocadero y desde allí describe y comenta sus impresiones sobre el Palacio de la industria. Impresiones que, como acabamos de decir, están basadas en lo que ve, pero también condicionadas por las descripciones y comentarios de cuanto ha leído. No da nombres ni cita fuentes, pero afirma: "Mucho se ha criticado la pesada y monótona apariencia del nuevo templo de la industria, y la misma crítica francesa ha aguzado la sátira contra la obra magna, tachando de *paquidermo de la arquitectura* a ese monstruoso tinglado de hierro, que les ha parecido a todos los *croniqueurs* un inmenso gasómetro." (p. 54) Confiesa que no le parece tan feo y expresa su comprensión porque se ha pretendido ante todo hacer un edificio funcional y cómodo para el objeto para el que fue diseñado. Como vemos, coincide punto por punto con los comentarios de Baldorioty, de Frontaura y del mismo Castro y Serrano. A pesar de todo, aporta su visión personal, no demasiado positiva, porque

en las líneas que siguen lo llama, con mucha gracia y bastante sentido del humor, "tortilla de huevos puesta sobre un plato de yerbas" (p.54), "gigantesco galápago" (p. 55), "misterioso recinto" (p. 55), "*boite aux surprises*" (p.57) y "colosal circo" (p. 57).

El primer día que recorre las instalaciones está relatado con tal verosimilitud que el lector se siente trasladado al recinto: "Acerquémonos al misterioso recinto: crucemos el puente de Jena y el muelle de Orsay, depositemos un franco en manos del portero, hagamos rodar el torniquete, y hétenos dentro de la Exposición, al pie de un elevado, elegante y ligero frontispicio de hierro dorado, que abre sus tres grandes puertas a la entrada principal." (p. 55) La Gran Avenida central en la que confluyen todos los edificios le sitúa frente a la representación del mundo en miniatura: "Iglesias, mezquitas, pagodas, granjas rústicas y primorosos pabellones, lagos y fuentes, columnas y estatuas, máquinas y artefactos, todo revuelto pintorescamente, como si el mundo entero se hubiera concentrado en breve espacio." (p. 56) Cuando, siguiendo con su recorrido, coincide con un grupo de jóvenes que bromean describiendo el itinerario internacional de su recorrido por los distintos pabellones, Llorente exclama: "Ha ahí un viaje al capricho alrededor del mundo, en un parque de cuarenta hectáreas. ¿Puede exigir más este siglo escrutador, que todo lo quiere ver y palpar por sí mismo?" (p. 57)

Una vez dentro, decide dejar la parte amena de ese "microcosmos" y entrar en la parte seria que supone el recorrido por el interior del Palacio. Se dirige directamente al jardín central, desde donde describe los círculos concéntricos que ya conocemos por otros cronistas. En el recorrido que hace por cada uno de ellos, la descripción no es tan minuciosa, no trata de "hacer ver" como si nadie conociera el recinto, sino de confirmar las formas, las dimensiones y la impresión que producen. Sobrecogido por las dimensiones del último de los anillos que alberga la Galería de Máquinas, da datos y medidas, pero previendo que el lector (el valenciano, al que se dirige) pueda perderse, le ofrece un referente conocido para que se haga una idea más exacta: "Figuraos una vía como la plaza de las Barcas, cubierta a la altura de los terceros pisos, y tendréis una idea de las dimensiones de esa inmensa galería." (p. 63) Y aquí, por primera vez, llega el asombro y el vértigo de Llorente ante el volumen y las dimensiones de las máquinas a las que se acerca, como empequeñecido: "La impresión que se experimenta al entrar en aquella nave es vertiginosa (…) las máquinas aturden con su estridente rugido, como si aquel *pandemónium* de la fabricación estuviese animado por un genio invisible tan hábil como poderoso". (p. 63) Por último, para descansar de tanto ruido y tanto agobio decide echar una ojeada al exterior del Palacio, donde están los *buffets* y restaurantes de todos los países del

mundo y afirma algo nuevo, el inmenso poder de la cocina: “La cocina ha demostrado una vez más que es otro de los poderes del mundo, no el cuarto como la prensa, sino quizás el primero.” (p. 64)

Cuando decide dar cuenta de lo que ha expuesto cada país, empieza por comentar la distribución del espacio asignado a cada uno de ellos y critica a Francia por haberse reservado para ella más de la mitad del recinto. El brevísimo recorrido y el acertado comentario que Llorente hace de lo que cada país muestra, es, con diferencia, el que más capacidad de síntesis ofrece de todos cuantos hemos leído y cumple a rajatabla, con asombrosa certeza, lo que el autor había prometido en la primera carta.

Comienza con una nueva invitación al lector para que se forme una imagen acertada de lo que hay allí y recurre esta vez a la imagen de la cabecera de una publicación periódica, de sobra conocida:

> ¿Habéis visto en el frontispicio de algunos periódicos ilustrados unan extravagante aglomeración de los monumentos más célebres de todos los pueblos del globo, las pirámides egipcias al lado de la catedral gótica de Strasburgo, el Parthenom junto a una pagoda china, el Vaticano elevando su cúpula detrás de un templo indio? Pues este es el aspecto que presenta a primera vista el Parque de la Exposición, con sus variadísimas construcciones, que rodean por todas partes el gran circo de hierro del Palacio de la industria y del arte.” (p. 77)

Está claro que se refiere a la cabecera de *La Ilustración Española y Americana*. Como otros cronistas antes que él, Llorente, va enumerando, describiendo y compartiendo las impresiones que le causan los edificios, pabellones, jardines y todo cuanto encuentra. Le interesa especialmente transmitir la reacción de la gente ante tantas maravillas, describir el asombro de los otros. Acude también a espacios que no llaman tanto la atención: “Abandono la frívola multitud, siempre sorprendida ante las estériles maravillas de la ostentación, para entrar en edificios mucho más modestos, pero mucho más interesantes.” (p. 79) Esos edificios modestos a los que se refiere son los que componen el Pabellón X, donde se muestran las casas de obreros, ante las que se emociona profundamente, le asombra la idea de las casas-cuna para obreras y alaba la idea de quien promueve todo eso, la sociedad Mulhouse. Muestra especial interés por los países árabes y por Egipto, que está representado por un templo que ha levantado la empresa constructora del istmo de Suez.

Pasan los días y Llorente, visitante de a pie, se cansa y sustituye las descripciones y el relato de su recorrido, por una serie de reflexiones llenas de sencillez, cercanía y lógica. El asombro, como dice el autor, tiene sus límites:

> La atención humana tiene sus límites; la admiración fatiga, la sorpresa repetida aturde y marea: no hay quien resiste de una sola vez, por amor que profese a lo bello, la inspección del museo del Louvre, del Vaticano o el Real de Madrid, y si la vista de ese gran número de obras de arte llega a cansar y a rendir la imaginación, ¿Cómo ha de soportar esta, despierta y activa, la acumulación de objetos heterogéneos que llenan el Palacio y el Parque de la Exposición?" (p. 91)

Buscando el sosiego y un momento de paz, encuentra el jardín reservado, sólo accesible a los visitantes distinguidos. Después echa una ojeada a los bares, restaurantes y kioscos que ofrecen las bebidas y comidas típicas de cada país. Y del mismo modo que el autor de *Gijón a París* buscó la sidra asturiana, Llorente busca la horchatería valenciana, pero sale de allí poco menos que espantado. Merece la pena leer completo el episodio que relata, sin olvidar que las crónicas de Llorente iban dirigidas a sus lectores valencianos:

> Pero lo notable, lo característico y lo que más interesará a mis lectores, de la exposición gastronómica española, es la Horchatería valenciana. Trabajo me costó encontrarla, escondida como se halla en uno de los ángulos del Parque, en el sitio más a propósito para que nadie la vea; pero casi hubiera deseado que se hallase más oculta, cuando llegué a topar con ella. ¡Válame Dios, y cuán pobre y desdichada idea ha tenido el autor del tal pseudo-horchatería! Un pequeño edificio, que no ofrece ningún rasgo distintivo de la arquitectura española, pabellón pintado de horrible color de chocolate, compuesto de un cuadrilátero central y otros dos más pequeños, que forman las alas, y cubierto por una chata azotea, presenta en su frontis las avergonzadas armas de España y el rótulo que lo califica de *valenciano* y de *horchatería*. A la puerta estaban sentadas tres jóvenes de belleza sosa y aire desgarbado, medio disfrazadas con trajes de labradora antigua, de seda y oro, pero peinadas a la parisién, y en el interior punteaban soñolientamente la guitarra tres *mozos crúos*, con enorme patillas y grandes bigotazos. Nadie se detenía a oír la pobre musiquilla ni a requebrar a las desairadas mozuelas, y al entrar en la sala, que por ninguno de sus detalles recuerda nuestras clásicas y frescas horchaterías, me encontré perfectamente solo. Tuve que arrojar de la boca la horchata de chufas podridas, que me sirvieron las muchachas, que con ser de San Sebastián entienden mejor el vascuence que la lengua de Ausias March, y salí poco menos que echando ternos, a la moda española (…) (pp. 97-98)

Tratando de superar ese mal trago, Llorente, con el ánimo hundido, sigue recorriendo bares y restaurantes hasta que, como queriendo cerrar el círculo, vuelve al principio y muestra de nuevo el cansancio del visitante de a pie, por mucho que pueda parecer una herejía a quien no haya tenido la ocasión de visitar la exposición.

La visita la isla de Billancourt supone un respiro para Llorente. No se fija en lo que otros ya han descrito, sino que su interés se centra en el avance técnico de la maquinaria agrícola que ve en la muestra y funcionando en los campos. Se lamenta entonces del atraso de los campos de España y de que el gobierno no haya enviado a nadie para ver y aprender de lo mucho que allí había. Adelantándose a la reacción

de sus lectores: “Mas para hacer eso que veis en otras naciones, me dirán algunos, es preciso ser ricos. Y yo replico que para ser ricos es preciso hacer eso. ¿Es este un círculo vicioso, del que no se puede salir? En ese caso echémonos en el surco y resignémonos a nuestra pobreza. Por fortuna, yo no lo creo así: ¡Querer es poder!” (pp. 111-112)

Estos comentarios dan paso al análisis del papel jugado por España en dos cartas demoledoras, en las que Llorente hace un repaso del papel jugado en exposiciones anteriores y argumenta su crítica:

> Hizo tan mal papel la España en la última Exposición universal de Londres, tomó tan pobre parte en aquel gran concurso de la industria, y fue motivo de tan sentidas quejas aquella culpable indiferencia, que era imposible creer que no se reparasen este año las faltas entonces cometidas, que no se procurase ganar con ahínco el camino perdido, que no se hiciese un esfuerzo para aparecer ante Europa en lugar más digno que el nuestra incuria, más aún que nuestra pobreza, nos habían señalado en las anteriores exposiciones. Pero, en España, lo ilógico, lo improbable, es siempre lo más seguro. En Londres quedamos mal; pues bien, en París hemos quedado peor.” (p. 113)

Como el resto de cronistas, afirma que lo que se ha expuesto, no es que sea malo, es que se ha mostrado poco y mal. Incluso las obras de arte, que es lo más preciado y en lo que más y mejor podríamos haber destacado, se han mostrado en salas poco y mal iluminadas, de modo que los visitantes pasaban de largo. Y en cuanto a la producción industrial, lo que se muestra no representa el estado general de la industria española, o como afirma Llorente, “Los elementos de la gran industria, eso es lo que falta en España”. (p. 122) Si en los productos de la industria el papel es penoso, tampoco es mucho mejor en la muestra de materias primas, que es, según Llorente, donde nuestro país debería haber lucido con más esplendor. Pero tampoco, porque “no ha habido plan preconcebido ni orden en la distribución, de modo que se ven acumulados en aquella sala, sin que nada llame la atención” (p. 127)

Deja para el final la descripción del edificio del pabellón español, que tantos elogios había arrancado a otros cronistas, pero que Llorente critica sin piedad: “Un edificio severo y sombrío, de amarillenta piedra, que difiere y disuena de todos los vistosos y ligeros monumentos que pueblan el Campo de Marte, nos hace ver el mal gusto que ha tenido la comisión española.” (p. 129) Y, como valenciano, le duele especialmente que no se hayan expuesto con más interés y mejores resultados las naranjas valencianas a las que llama “manzanas de oro” y que tanto se aprecian en todas las fruterías de París. Desolado, comprueba que también los cronistas franceses se hacen eco del desastre de la muestra española: “Estas y otras

imprevisiones han producido el mal aspecto que presenta la sección española en el Campo de Marte: ellas me obligan a arrojar la pluma, con la que quería contestar a un periódico de esta orgullosa París, en el cual leí días pasados "que la exposición española es la más pobre de todas las naciones europeas". (p. 132)

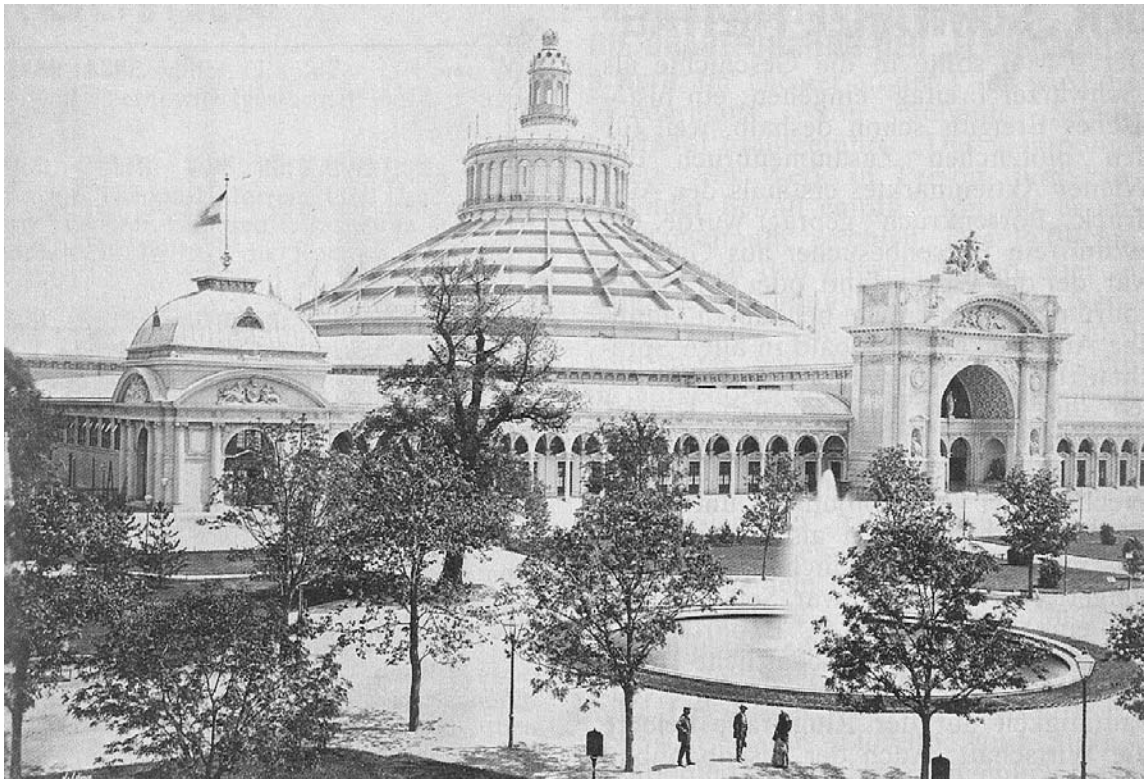
Pero un suceso imprevisto, un "triste deber familiar" interrumpe de forma abrupta el viaje de Llorente, que se ve obligado a regresar a España de inmediato. No aclara exactamente qué sucedió, pero debió de tratarse de la muerte de algún familiar. La carta en que lo comunica a sus lectores, redactada con la tristeza y la premura de la vuelta en esas circunstancias, es, a juicio del autor, "aún más pálida y fría que las anteriores". Si en la tercera carta hablaba de cómo un sueño había marcado su llegada a París, en la última, fechada el 28 de septiembre, da cuenta de su apresurado viaje de regreso, en el que se mezclan el relato de un sueño y la descripción del choque con la realidad española, todo aderezado con la urgencia del regreso y la tristeza de ese acontecimiento familiar. La carta está fechada en Madrid, donde hace escala para volver a Valencia. "¡Vivo y penoso contraste, soñar en París y despertar en Ávila!". El progreso de París ha dado paso al atraso de España:

> La fatiga, el mareo, el deslumbramiento de treinta horas de rápido e incesante viaje, me habían sumido en esa especie de somnolencia, que sin vencer al cuerpo deja suelta y libre a la imaginación, y aparecíaseme París con todos sus esplendores, sus grandezas y sus placeres; pasaban ante mis ojos los monumentos, los jardines, el raudal estrepitoso de los *boulevares*, los trenes magníficos del *Bois de Bouologne*, los fantásticos cuadros de la *Grande Ópera*, las danzas incitantes del *Chateau des fleurs*, las maravillas de la Exposición, cuando el primer rayo de sol penetró en el coche, y disipando todas aquellas visiones caleidoscópicas, me hizo ver en medio de una árida llanura, sin un árbol, sin una mala yerba, sin una gota de agua, donde entre los secos campos de segadas mieses, se levantan acá y acullá pelados peñascos o se extienden pedregosos guijarrales, una población de antiguo y pobre aspecto, sobre cuyos partidos muros solo sobresalían las torre de alguna iglesia o convento. ¡Esta es la vieja España, la noble tierra de Castilla! ¡Esa es la patria de Santa Teresa! Si el clima, el aspecto del país, la índole de la naturaleza bastasen para explicar el carácter de un pueblo, no sería difícil hallar el acuerdo entre la llanura de Ávila, seca, severa, iluminada por un cielo radiante, y el místico espiritualismo de aquel alma amante, que reasumía la exaltación religiosa de su época en su célebre *muero porque no muero*.

Leemos estas palabras con una emoción especial. ¡Qué asombroso parecido con las que más tarde utilizarán los hombres del 98! ¡Como recuerdan al tono del Machado de *Campos de Castilla*. El despertar de Llorente no es sólo el despertar físico, sino que es un abrir los ojos a una realidad que resulta aún más dolorosa y más evidente cuando se ha salido fuera y se comprara todo lo visto con lo que se vuelve a encontrar al regreso. Es la eterna y sabia lección que dan los viajes, esa nueva mirada del viajero hacia lo que, por rutina, no se veía de tan cerca como

estaba. Madrid le parece triste, atrasado, sucio, “La villa del Oso me ha producido peor impresión que nunca” (p. 135) Por supuesto que Madrid no resiste la comparación con la que en aquel momento era la indiscutible capital de Europa y hasta del mundo civilizado. Repasa entonces los cambios que ha sufrido París, su ampliación, la rehabilitación o derribo de antiguos edificios que han dado paso gracias al emperador y a Haussmann a un nuevo París en lo que (tomando prestado el título de Castro y Serrano) físico y lo moral: “Esta metamorfosis explica también la transformación intelectual y moral de la primera capital de Europa”. (p. 137) Transformación que a juicio de Llorente no es a mejor, ni mucho menos, puesto que la nueva ciudad parece obedecer, exclusivamente, a dos impulsos: los negocios y el placer que la asemejan peligrosamente a la Roma decadente.

No termina la carta con una conclusión sobre la exposición, o sobre el papel de España, o sobre su viaje, sino sobre París, que “podrá, quizás un día, conciliar los asombrosos progresos de la industria, el goce legítimo de la riqueza, con la virilidad austera del sentimiento moral y el imperio brillante de la inteligencia.” (p. 143)



3.5. VIENA 1873. LAS EXPOSICIONES BUSCAN NUEVAS SEDES

Desde que en 1851 Londres diera el pistoletazo de salida para la celebración de las exposiciones universales, sólo Londres y París, consideradas capitales del mundo moderno y de la política europea, habían sido sedes de estas grandes muestras a nivel mundial. En 1873 se inicia una nueva etapa en al celebración de exposiciones universales cuando Viena se atreve a organizar la primera fuera del circuito Londres-París. La creación del Imperio Austrohúngaro en 1867 había coincidido con la anterior exposición de París en la que tanto Alemania como Austria y Prusia habían exhibido sin pudor todo su potencial militarista. El Compromiso Austrohúngaro reconocía al Reino de Hungría como entidad autónoma dentro del Imperio Austríaco, con Viena como capital. Faltaban aún seis años para que en 1879 se firmara el acuerdo con Alemania, pero coincidiendo con la celebración de la exposición, Alemania, Rusia y Austria se unieron en lo que el historiador J.A.S. Grenville califica como “alianza oficiosa” conocida como la Liga de los tres

Emperadores[1]. Viena era el centro de todas las miradas de la política europea y, consciente de ello, acondicionó su más famoso parque, el Práter, para albergar entre el 1 de mayo y el 31 de octubre una inmensa exposición que superó en dimensiones y número de expositores a todas las anteriores. Viena se convirtió así en la ilustre anfitriona de una Europa que, según todos los historiadores, ella misma había ayudado a crear con su victoria sobre los turcos casi doscientos años antes, en 1683.

El Práter, situado en una isla en medio del Danubio, era conocido ya en toda Europa gracias a la inmensa popularidad del famoso vals que Strauss había estrenado en la exposición de París de 1867. Construidas en el centro del parque, las galerías se prolongaban paralelas al Danubio, en medio de árboles centenarios, y no muy lejos de la ciudad para favorecer las comunicaciones y el acceso de los visitantes. Dentro del conjunto de edificaciones, impresionó a todos la Rotonda, que formaba parte del Palacio de la Industria, y a la que llegó a llamarse “la octava maravilla del mundo”. En 1937 desapareció a causa de un incendio. Su cúpula, diseñada por Russel, tenía 99 metros de diámetro, y se convirtió en la más grande construida hasta entonces. En su parte superior destacaba una linterna central de 28 metros de diámetro, sobre la cual aparecía otra linterna más pequeña, de siete metros, que estaba rematada a su vez por una reproducción gigante de la corona imperial de Austria, realizada en hierro forjado de color oro, y decorada toda ella con imitaciones de las joyas de la corona. (Navarro Reverter hace una descripción minuciosa desde la perspectiva de un arquitecto y Castro y Serrano, bajo el seudónimo de *Un Caballero español*, la compara con una inmensa plaza de toros cubierta). El público tenía acceso a la parte superior desde donde se podía contemplar una vista panorámica de todo el recinto e incluso de la ciudad entera, como ya empezaba a ser costumbre.

La exposición acogió un sinfín de muestras de productos de cuanto había en el mundo de bello, original o simplemente interesante. Frente a las fastuosas esculturas de mármol de Carrara, Grecia pretendía competir con sus reproducciones de la *Venus de Milo*, o del Partenón. Oriente trajo todo su muestrario de sedas y tapices. Japón, que desde la exposición de Londres de 1862 había iniciado en toda Europa la moda del *japonismo*, quiso impresionar al mundo con la reproducción del buda de Kamakura de quince metros de alto, pero no pudo exhibirse ya que un incendio fortuito en su embalaje lo destruyó parcialmente. Solo pudo mostrarse la cabeza, que llamó poderosamente la atención de los visitantes. Egipto encargó a los más prestigiosos egiptólogos alemanes la organización de su sección y el resultado fue una magnífica

[1] J.A.S Grenville, *La Europa remodelada, 1848-1878*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1990, p. 493.

combinación de evocaciones geográficas e históricas. Gran Bretaña quiso mostrar al mundo su poder casi absoluto sobre la India y para ello presentó, rodeado de canastillas de nácar y marfil, un rajá de carne y hueso, ataviado con ricos brocados, lo que causó la admiración de los vieneses que ya no tenían que imaginar, sino ver con sus propios ojos, la legendaria tierra de la que tanto se hablaba. Estados Unidos sólo presentó una muestra de productos industriales, mientras que Brasil optó por centrar sus esfuerzos en mostrar el exotismo de su fauna y flora, las armas indígenas y los minerales que hicieron las delicias de las damas que vieron, asombradas, cómo se hacían sombreros con las plumas de los papagayos, flores artísticas con las de colibrí y bisutería deslumbrante con los insectos luminosos. Una de las atracciones más sorprendentes fue la reproducción de la entrada sur del túnel del Mont Cenis, una obra de ingeniería de primer orden que había sido construido apenas dos años antes.

A pesar de todo lo anterior, lo que llamó más poderosamente la atención de los vieneses y visitantes fue el Pabellón de Emperador, que asombró al propio káiser por la profusión de especialísimos mármoles, tapices, pinturas y mobiliario. Por el contrario, el Pabellón del Jurado estuvo tan mal construido y con materiales de tan escasa calidad que los jurados se vieron obligados en más de una ocasión a celebrar sus reuniones en otras dependencias del recinto. Todo ese mundo de fantasía y realidad atrajo no sólo a los ciudadanos de a pie de todo el mundo, sino a mandatarios y emperadores, entre los que se encontraba el Shah de Persia, que con sus extravagancias dio más de un quebradero de cabeza al emperador Francisco José. Pero no todos los mandatarios que habían anunciado su presencia llegaron a estar presentes. Las noticias sobre que una epidemia de cólera se había declarado en el recinto de la exposición corrieron como la pólvora por toda Europa y contribuyeron a reducir en gran medida el número de asistentes. La familia Strauss fue la protagonista musical indiscutible en todos los conciertos celebrados durante el certamen. Contemplando el ir y venir de los visitantes, Johan Strauss comenzó a componer su opereta *El murciélago*, que estrenó un año después y que pretendía servir de bálsamo para la crisis financiera que atravesaba el país reflejando en sus compases la afluencia y el movimiento de público que había acudido desde todas las partes del mundo.

Los objetivos que se había propuesto la exposición se consiguieron con creces. La unión de ciencia y arte, de industria y artesanía bajo el manto de la belleza y la funcionalidad se vieron materializados en la sección de Bellas Artes. El balance económico, por el contrario, no fue positivo y confirmó una vez más el carácter deficitario de este tipo de muestras. Una serie de factores en contra habían hecho

presagiar el fracaso de la exposición aún antes de su inauguración. Uno de ellos, quizás el más importante, fue la caída de valores de la bolsa vienesa. Otro, como acabamos de decir, fue la aparición de un brote de cólera meses antes de la inauguración. A pesar de los esfuerzos del comité organizador, no se pudo ocultar que en ciento cuarenta y tres días murieron de cólera casi tres mil personas. El brote tuvo su origen en un hotel construido precisamente para albergar a los visitantes, en el que enfermaron las trece primeras personas en tres días. De esas trece, ocho murieron. Cuando los huéspedes abandonaron el hotel, ya era tarde porque la epidemia ya se había propagado por toda la ciudad. En octubre, coincidiendo con el final de la exposición, quedó completamente controlada gracias en parte a las medidas adoptadas por las autoridades y en parte al cambio en la climatología y al proceso lógico de la epidemia. Fueron tantos los sucesos imprevistos que se produjeron, que Castro y Serrano, oculto bajo el seudónimo de F. Eroseca, dedicó una sección al final de sus crónicas titulada "Las desdichas de la Exposición" e incluso bromeó con el hecho de que tal cúmulo de desgracias fuera el resultado de la presencia del número 13 en el año de celebración (1860+13).

De ese desencanto que rodeó a la gran muestra también en España hubo alguna referencia en la prensa como esta de Fernando Cos-Gayón[2] en la *Revista de España*[3]:

> Como estaba anunciado, celebróse el día 1º de este mes la solemne inauguración de la Exposición Universal de Viena. Sus proporciones son en todo mayores que las celebradas dos veces en París y otras dos en Londres. Pero hay en el fondo del espíritu europeo un sentimiento de amargura y de temor, que no permite las generosas alusiones que en épocas pasadas. Está muy quebrantada la fe que se tenía en la solidez y en la creciente magnitud del desarrollo de los progresos humanos de toda clase. Aunque vayan a Viena todos los emperadores y reyes y presidentes de República, no se verá en sus viajes una garantía para la paz del mundo, como se creyó ver cuando en 1867 acudieron a la Exposición de París, y todas las maravillas creadas por los últimos adelantamientos de la industria, no disiparán los fundados recelos de que las cuestiones sociales hagan pasar por una tremenda crisis la civilización europea en todas sus esferas.

A pesar de todo, los resultados no fueron tan malos como estos datos pudieran hacer suponer. La exposición ocupó una superficie de 233 hectáreas, participaron 35 países, 26.000 expositores, tuvo un total de 7.255.000 visitantes y como las anteriores, fue deficitaria.

---

[2] Francisco Cos-Gayón (1825-1898) fue periodista y político, y llegó a ser Ministro de Hacienda durante el reinado de Alfonso XII.

[3] *Revista de España*, mayo 1873, nº. 32, p. 136.

Si la exposición anterior en París en 1867 había sido todo un éxito en cuanto a obras literarias, la primera que organizó Viena apenas llamó la atención de los periódicos o los intelectuales españoles. No es de extrañar, porque en 1873 España estaba inmersa en una profunda crisis política y vivía uno de los años más convulsos de su historia reciente, tanto por su situación interna como por la guerra declarada en Cuba. Tras la abdicación de Amadeo de Saboya en febrero de 1873, y la inmediata proclamación de la I República, se sucedieron levantamientos en Andalucía y Cataluña; en abril hubo un intento de levantamiento militar y en mayo se convocaron elecciones; en junio, el presidente de la República, Figueras, huye a Francia y su sustituto, Pi i Margall, promueve la redacción de una nueva Constitución republicana que nunca llegaría a aprobarse. Las revueltas se extienden por toda España (Castro y Serrano, se hace eco en sus crónicas, aunque sin entrar en detalles) y en julio llegan a Cádiz y a Valencia (Navarro Reverter lo deja registrado en su obra). Pi i Margall dimite y le sustituye Salmerón, que envía al ejército a controlar las revueltas de Valencia, el tercer levantamiento de los carlistas (entusiasmados por el regreso del pretendiente al que llaman Carlos VII) y el brote independentista de Cataluña. En septiembre dimite Salmerón, Castelar es nombrado presidente de la República y promueve el Proyecto de Constitución Federal sin conseguir ni la paz política ni la unidad social que esperaba, hasta que el 3 de enero de 1874 el golpe del general Pavía dio paso a la Restauración.

Todo esto da una idea de lo difícil que fue para España enviar una representación oficial a Viena y para los periódicos enviar corresponsales. Llegar a Viena, era, además, mucho más complicado que a Londres y París, y el idioma alemán, por añadidura, debía suponer una barrera casi infranqueable, como comentó el mismo Castro y Serrano en sus crónicas. Los intelectuales no pudieron dejar de mostrar su asombro por ver a España representada en la exposición vienesa dada la complicadísima situación del país. El mismo Galdós, un año antes, frente a los deseos expresados por algunos políticos que pretendían celebrar una exposición universal en España, lo ve muy improbable, pero aboga por que España esté representada en Viena:

> Una Exposición modesta, simplemente nacional o ibérica, admitiendo, sin embargo, productos extranjeros, si está en los límites de lo posible, previo un gran esfuerzo de los que dirigen la administración en el gobierno y en el municipio: aspirar a más sería locura, cuando aún es dudoso que España esté representada en el concurso de Viena, como puede y debe estarlo.[4]

[4] Benito Pérez Galdós, *Crónica de la Quincena*, Edición y Estudio Preliminar de William, H. Shoemaker, Princeton University Press, New Jersey, 1948, pp. 137-138.

De la muy escasa representación de obras que nacen de esta exposición, tan solo una fue publicada como libro, *Del Turia al Danubio, memorias de una exposición,* de Juan Navarro Reverter. La otra la compone la suma de las crónicas que entre abril y diciembre enviaron dos corresponsales a *La Ilustración Española y Americana*. Dos corresponsales que firman bajo los seudónimos de *Un Caballero español* y F*. Eroseca,* y tras los cuales se oculta en realidad un viejo conocido, José de Castro y Serrano. No podemos dejar de mencionar el viaje que emprendió Emilia Pardo Bazán ese mismo año junto a sus padres y su marido por diversas ciudades europeas y que se prolongaría después con la visita a la exposición de Viena. Todo esto quedó recogido en unos apuntes de viaje que han sido analizados por Ana María Freire en un artículo titulado "*Un cahier de voyage,* inédito de Emilia Pardo Bazán"[5]. Esos apuntes han permanecido inéditos hasta que recientemente han sido publicados en edición facsímil por el profesor José Manuel González Herrán[6]. No queda constancia de la parte correspondiente a las impresiones que la exposición pudo producir en doña Emilia, ya que, como asegura González Herrán, "sea por pérdida de estos o por suspensión de su escritura, falta el relato de la última etapa del periplo, en la que los viajeros habrían tenido ocasión de visitar la Exposición Universal en Viena". Pero va más allá y recoge en esa misma introducción las palabras que la autora gallega dedicó a la muestra en sus *Apuntes biográficos*: "(…) y en la gran exposición de Viena (pude saborear) los adelantos de la industria, que miré con algo de romántico desdén". A pesar de todo, esa experiencia debió de servir a la escritora a la hora de redactar sus crónicas e impresiones sobre las exposiciones de París 1889 y 1900.

3.5.1. José de Castro y Serrano

"Viaje alrededor de la exposición Universal de Viena" por *Un Caballero Español*

"El Correo de Viena", de F. Eroseca

De nuevo encontramos a José de Castro y Serrano quien, excepto en la primera de Londres en 1851, había visitado y escrito obras en todas las exposiciones. Si hacemos un recorrido por su producción, vemos que en cada una hizo algo

[5] Ana María Freire López, "*Un cahier de voyage,* inédito de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna* 6 (2009), pp. 129-144.

[6] Emilia Pardo Bazán*, Apuntes de un viaje. De España a Ginebra.* Edición facsímil a cargo de José Manuel González Herrán, Real Academia Galega. Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

diferente. En la de París de 1855, la primera, escribió una serie de cuadros costumbristas publicados en el *Semanario Pintoresco* titulados “París, físico y moral”; en la de Londres de 1852 envió cartas a *La Gaceta* que editó con el título de *España en Londres,* obra con la que definitivamente alcanzó su fama como cronista de exposiciones; en la de París de 1867 llegó a formar su propia sociedad para editar, sin estar atado a ningún periódico, dos publicaciones sobre la exposición universal, *La Revista* y la *Crónica*, que reunió en un volumen con el título de *España en París*. En 1873, considerado ya toda una autoridad en la materia, Castro y Serrano viaja a Viena como miembro de la Comisión Española y así figura junto con el vicepresidente José Emilio de Santos en la relación que ofrece Juan Navarro Reverter al final de su obra. A diferencia de las otras ocasiones en que ha visitado y escrito sobre exposiciones universales, esta vez Castro y Serrano se oculta tras el seudónimo *Un Caballero Español* en las crónicas que publica en *La Ilustración Española y Americana* con el título de “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena". No conforme con esta novedad, utiliza otro seudónimo, el de F. Eroseca, con el que, a partir del mes de junio, publica en el mismo periódico de forma paralela otras crónicas tituladas “El Correo de Viena”.

Las crónicas firmadas por uno y otro seudónimo no coinciden en el mismo número ni se solapan. Tan solo en una ocasión los dos supuestos cronistas publican el mismo día. Las crónicas del C*aballero* se interrumpen el 8 de junio durante un mes. Es justo entonces, el 16 de junio, cuando las de F. Eroseca comienzan a publicarse. Al leer con detenimiento esa primera crónica del segundo corresponsal comprobamos lo que ya empezábamos a sospechar, que tras ambos seudónimos se oculta el mismo Castro y Serrano. Empieza dirigiéndose al director de la publicación para justificar su tardanza en enviar la primera de sus crónicas cuando ya hacía más de un mes que la exposición había sido inaugurada, y en la larga lista de problemas e impedimentos que dice haber encontrado, añade la última y quizás más importante: “Añada usted a la enumeración de escollos el de haber tropezado con un ca*ballero español* que alrededor de la Exposición viaja en zancos, sin dársele un ardite del fango ni de otros contratiempos comunes a todo fiel cristiano.” Expresa su deseo de no hacer ni decir lo que ya otros han hecho y dicho, de modo que se dispone a hacer las cosas a su manera, y al final de la crónica deja bien claro el reparto de trabajo de los dos corresponsales:

> Bueno será, pues, que en amigable composición con ese *caballero* particular que viaja de incógnito, tome solo a mi cargo pequeñísima parte en la tarea de informar a V. como corresponde, de lo que digno sea de mención. Él, que tiene vista de águila, mantendrá en interés creciente el ánimo de los

> lectores de *La Ilustración*, guiándolos en las regiones de la idea: yo, miope, buscaré lo más cerca del suelo, o de la materia, desperdicios (de desperdicios hay concurso especial en esta Exposición).

No será poca la tarea que le toca en suerte a este segundo corresponsal, puesto que si el *Caballero Español* escribió trece crónicas, él sumó un total de veinte. Esta distribución recuerda, en parte, a la que ya hiciera el mismo Castro y Serrano en su España en París en 1867 con la *Revista* y la *Crónica.*

Las trece crónicas del *Caballero español* se publican entre el 24 de abril y el 16 de diciembre bajo el título de "Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena". Cada una de ellas tiene numeración y título y se plantean como crónicas de viaje, aunque sin dar cuenta del itinerario al uso. En la primera, publicada solo unos días antes de le inauguración, el narrador viajero que se dirige abiertamente al lector para relatar un viaje real en primera persona, hace una declaración de intenciones e informa de cuál será el objetivo de su trabajo. El tono dicharachero y desenfadado es el mismo que ya utilizó Frontaura al principio de su *Viaje cómico*, que a su vez lo había imitado al de aquel *París, físico y moral* con el que Castro y Serrano se estrenó en esto de las exposiciones cuando allá por 1855 viajó con su amigo Alarcón a París:

> La Exposición Universal de Viena va a abrirse al público dentro de breves días. Un caballero que no tenía nada que hacer en España, ni tenía tampoco ganas de que hicieran nada con él, se ha puesto en camino de Viena, con el deliberado propósito de referir a los lectores de la Ilustración Española y Americana sus impresiones de viaje (…)
>
> Ninguna idea científica, literaria ni filosófica tiene preconcebida para realizar su intento; por el contrario, piensa proceder por los métodos más empíricos de la naturaleza: piensa seguir el método de las mariposas, de los perros y de los muchachos.-Picar de flor en flor, andar y desandar los caminos, saltar y atropellar por lo que no le interesa, sea lo que sea y valga lo que valga, he aquí todo su plan de conducta.
>
> Cuenta, para desarrollarlo a gusto de los lectores, primero con sus piernas propias, después con la benevolencia de ellos, y en último estado con el empleo decidido y constante de las tres potencias de su alma, que, por cortas que sean, siempre constituyen el mejor medio de ver y de referir lo que se ha visto: -Memoria, entendimiento y voluntad.
>
> También procurará hacerse cargo.

Se inicia, pues, la primera crónica con el título de "Itinerario", pero no el del tren ni el de las ciudades. Siguiendo con el mismo desparpajo e idéntico tono burlón del principio, habla de varios itinerarios posibles: el de la ropa que debe ponerse, el de la comida, o el de los idiomas y entretenimientos. Hace especial hincapié en el idioma, puesto que sabe que el alemán es una frontera invisible que, a falta de mar, separa Alemania del resto de Europa. Invisible sí, pero no insuperable, puesto que para ese *caballero* los idiomas universales de la música y el dinero superan cualquier obstáculo.

Las crónicas se publican puntualmente cada semana, y en ellas el *Caballero Español*, antes de entrar en la exposición, transmite sus sensaciones sobre la ciudad. No hay descripciones minuciosas ni recorrido por los lugares o monumentos más significativos. Hay sensaciones e impresiones de una ciudad, que a primera vista parece la casa de un diplomático; también de la sociedad austriaca, tremendamente clasista; de los planes de ampliación de la ciudad; del cuidado exquisitos de los jardines públicos como zonas de expansión y divertimento de sus habitantes; del respeto a todas las religiones y creencias; del silencio que reina en los cafés y en los teatros donde el público es educado y limpio. Hay muchas similitudes con su "París, físico y moral" de 1855. Cuando entra realmente en la exposición, las crónicas empiezan a publicarse con la cabecera oficial del certamen, una imagen de la Rotonda, que se coinvierte en el icono por el que todo el mundo la reconocerá y la recordará.

En la cuarta crónica, publicada el 16 de mayo, califica su obra de "apuntes de viaje" y hace gala de su experiencia en exposiciones al criticar la fea costumbre (que se repite en todas las que ha visitado) de inaugurar el certamen sin que hayan concluido los trabajos. El tono dicharachero y burlón de las tres primeras va desapareciendo poco a poco para dejar paso al tono del cronista experimentado que observa y describe cómo se van ultimando los trabajos. No se detiene excesivamente en describir la inauguración que, en su opinión, estuvo bastante deslucida no solo porque los trabajos estuvieran sin terminar, sino porque el tiempo, con ventisca, lluvia y nieve, tampoco acompañó. La gran Rotonda fue la atracción que dejó a todos con la boca abierta y para el cronista es "el distintivo de la Exposición de Viena. Londres tuvo sus cúpulas, París su paseo cubierto, Viena tiene su rotonda: ella vale por toda una exposición". Y para que los lectores se hagan una idea acertada no lo hace con datos, ni dimensiones, ni cálculos complejos, simplemente la compara con una inmensa plaza de toros que hubiera sido cubierta. Las flores son lo único que ha llegado a tiempo de la inauguración, puesto que lucen en todo su esplendor, "sin más permiso que de la propia naturaleza".

En las dos siguientes crónicas, del 1 y del 8 de junio respectivamente, no habla directamente de la exposición, sino de su gran pasión, la música, y del carácter de los austriacos. En todas sus obras Castro y Serrano, como gran melómano, dedica siempre a la música una o varias crónicas, y en esta ocasión, estando en Viena se muestra incluso entusiasmado. Defiende la primacía de Alemania sobre Italia en lo que a música se refiere y llega a la conclusión de que en la vida todo se relaciona con la música, para bien o para mal. Observa que las mujeres trabajan tanto o más que los

hombres, que estos últimos son casi todos militares y van siempre vestidos con sus uniformes, que las gentes austríacas no parecen ser muy abiertas ni amigables y en definitiva, que "a la gente alemana le falta don de gentes."

El 8 de junio se interrumpen las crónicas del *Caballero español* y empiezan a publicarse las de F. Eroseca que están mucho más cerca del día a día de la exposición. Pasa un mes hasta que el día 8 de julio vuelva a aparecer una crónica (la número ocho) del *Caballero español*. En ella justifica su silencio indignado porque el correo había extraviado su crónica número siete que nunca llegó a su destino. Recordemos que en España en estas fechas las revueltas se extendían por todo el país y las comunicaciones eran extremadamente difíciles. La crónica ocho, titulada "Tristezas", no solo se refiere a la tristeza de haber perdido la anterior, sino a las noticias tremendas que llegan de España, al borde de la guerra. A partir de este momento, las crónicas hacen referencias más o menos directas a esa situación y están condicionadas por el dolor y la preocupación del narrador viajero.

Tratando de evadirse de esas tremendas noticias que llegan de España, busca y encuentra una nueva perspectiva de la exposición, lo que denomina la "Ciudad de la Cajas". Se trata de un terreno adjunto al recinto, distribuido exactamente igual que el plano de la exposición real, y en el que cada país tiene una parcela asignada para poder depositar allí las cajas y embalajes de los productos que ha llevado a la exposición, de modo que estén allí recogidas y ordenadas hasta el momento de volver a utilizarlas para el viaje de regreso. Los guardias impiden el paso, pero nuestro autor logra llegar hasta la parte asignada a España y allí ve con verdadera tristeza cómo el caos más absoluto reina en la pequeña parcela. Esta imagen se convierte, irremediablemente, en metáfora de la situación real del país. Para colmo ve cómo unos operarios tratan las cajas de nuestros productos a golpes y sin cuidado alguno: "Reflejábanse en fin en aquella negativa fotográfica los tristes caracteres de un pueblo inadecuado para la vida activa del comercio del mundo." Recordemos que ya Alarcón había dejado constancia de una escena casi idéntica.

Las crónicas se interrumpen de nuevo hasta el 24 de octubre, cuando en la crónica IX, titulada "Novedades", juega con el doble sentido de la palabra "exposición":

> España ha tenido una exposición que instintivamente la alejaba de todas las exposiciones posibles. Para exposiciones, la suya. –Tal al menos nos figurábamos que decía cada uno, cuando nosotros, inocentes, le hablábamos de las exposiciones de los demás. Por eso suspendimos nuestra tarea. Hoy que vislumbramos un rayo de esperanza, nos exponemos a exponerle nueva exposición de las exposiciones.

Como experto en estos certámenes, Castro y Serrano ya no se asombra como los recién llegados o los que por primera vez se quedan con la boca abierta ante el

espectáculo que ofrece siempre una exposición universal. Por eso, lo primero que se pregunta a sí mismo es qué hay de nuevo desde la anterior. La respuesta en Viena es bien simple, porque no hay nada nuevo realmente, sólo se han mejorado y perfeccionado todos los adelantos que cinco años antes ya habían sido presentados en París. Si había alguna duda de la profesionalidad de Castro y Serrano y de su capacidad de análisis y síntesis de lo que han supuesto todas y cada una de las exposiciones que ha visitado, veamos el resumen de lo que dice de cada una de ellas:

> En efecto: las exposiciones universales han registrado hasta ahora un hecho culminante de la agudeza humana que ha de hacerlas visibles en la historia. La de 1851 ofreció la primicia de la fotografía; de esa hija rebelde del daguerrotipo, que, enterrando a su padre, robó el lápiz a la naturaleza, engañó a la luz, encarceló el paisaje, deshonró antiguas glorias del pincel, y proclamándose artista sin rival, ha llegado a producir Rafaeles a dos cuartos. – La de 1855 nos mostró la máquina de coser; esa jornalera inconsciente, que burlándose de la hacendosa madre de familia y de la aplicada doncella, comenzó a fabricar camisas de muchacho en menos tiempo del que tardaban las otras en remendarlas (…) La de 1862 nos enseñó como a hurtadillas el cable eléctrico, especie de ballena cilindrada a modo de papel continuo que, posándose en el fondo del mar y merced a sus hedores de cadáver, alarga el cuello del europeo para decir secretillos al indiano, sin que se aperciban de la temeraria violación de domicilio los mundos infra-acuáticos. -La de 1867 nos presentó el cañón Krupp, ese anteojo de larga vista con el que el príncipe de Bismark estuvo acechando la constitución de su nueva Germania; monstruo de hierro preñado de impaciencias, ante cuya majestuosa pesadumbre sonreían confiados los latinos, sin comprender que no era la obra casual de un ingenio aislado, sino producto y consecuencia legítima de toda una cultura y de toda una sed de predominio que se desarrollaban sigilosa y sabiamente a su espalda.

Castro y Serrano deja constancia de que el perfeccionamiento de las máquinas consiste en su reducido tamaño, en que son menos ruidosas, y que la galería que las alberga no atruena los oídos del visitante ni “embarga las potencias amedrentadas del espectador”. Con fecha 1 de noviembre se celebra el acto de clausura, pero la crónica que se publica ese día fue escrita con anterioridad y se titula “Antiguallas”. Con una perspectiva realmente moderna y avanzada, ataca en ella la excesiva división y especialización del trabajo que aliena al trabajador, lo convierte en un mero engranaje aniquilándolo como persona y lo inutiliza para otra misión que no sea aquella para la que ha sido preparado. Son ideas que Castro y Serrano expone en 1873 y que se materializarán a principios del siglo XX en películas como *Metrópolis*, de Fritz Lang o *Tiempos Modernos* de Chaplin. Defiende la idea de que el progreso debe basarse no solo en lo nuevo, sino en todo lo aprendido, en la tradición, en el pasado, base del trabajo y de la sociedad misma. Cree que siempre, a lo largo de la historia de la humanidad, ha habido progreso, pero nunca tan rápido y tan asombroso como el que se está dando en el siglo XIX y del que son escaparate las exposiciones universales.

A pesar de que aún quedan tres crónicas, la última que habla de la exposición propiamente dicha es la que se publica el día 16 de noviembre. Es la fecha en que los dos supuestos corresponsales tras los que se oculta Castro y Serrano coinciden en la publicación de sus respectivas crónicas. El *Caballero* observa que en Viena hay tantos judíos que la celebración del domingo comienza el sábado a primera hora porque respetan su día festivo, el *sabbat*, y cierran todas sus tiendas y negocios. El relato se agiliza entonces simulando que acompaña a un ciudadano vienés de a pie en su visita a la exposición un domingo. Parece como si, trasladándose a nuestros días, el viajero cogiera una cámara al hombro y mostrara al espectador todo cuanto ve. La curiosidad frente a todo lo que el Práter ofrece es el hilo conductor de un viajero que se deja llevar sin rumbo cierto por el recinto. No hay recorrido por países, ni análisis de productos, ni datos de producción o económicos. Se trata de una extensa enumeración de sensaciones que a cada paso asaltan al visitante, que se pregunta constantemente por todo lo que ve. El espectáculo de gentes que van y vienen en su día libre abarrotando el recinto y las atracciones de todo tipo es de tal viveza que el lector cree estar allí confundiéndose con la multitud. Cuando se acerca la hora del cierre y el narrador viajero empieza a estar cansado, decide confundirse con la gente y sumarse a la celebración popular que, en definitiva, es otro tipo de exposición. A modo de despedida, cierra la crónica afirmando:

> El extranjero de estos días, que cansado de una Exposición ya vieja, arrinconada en las márgenes del Danubio, con frío en el corazón y manchas en el rostro, oye el acento popular de otra exposición siempre joven que se desarrolla a las puertas del Práter, acude a confundirse con este pueblo, que al perder la razón no pierde los estribos; toma parte con él en sus recreos, en sus zambras y hasta en sus locuras: aprenden en medio de ello algo de lo que las aulas no le habían enseñado, y cuando menos, saca apuntes de todo lo que observa para tener el gusto de contárselo al que lo quiera oír.

Las dos crónicas restantes, si bien conservan la cabecera de la exposición universal y mantienen el mismo título que las anteriores, están dedicadas exclusivamente a la música, esa afición que en Castro y Serrano casi se convierte en vicio. La primera se titula “La Opera”, y en ella afirma “La música es el arte de hacer descender el cielo sobre la tierra”. En la segunda, titulada “Wagner”, hace una encendida defensa de la obra del compositor alemán e incluso aconseja, en consonancia con las teorías krausistas que entonces entraban en el país, que su obra forme parte de los programas de estudio de las escuelas de música en España. Según José Ignacio Suárez, que ha analizado a fondo esta crónica, “El artículo de Castro y Serrano, muy leído y comentado en las tertulias del Ateneo de Madrid (…) causa una

impresión profundísima y da lugar a calurosos debates" [7], lo que demuestra el interés con que las crónicas de nuestro autor eran leídas en el ambiente cultural madrileño.

Hasta aquí las crónicas del *Caballero Español*. Echamos en falta muchos de los puntos recorridos por Castro y Serrano en las anteriores: no ha habido recorrido pabellón por pabellón, ni reflexión ante la representación española, ni mucho menos ideas de regeneración. Llegados a este punto nos preguntamos ¿Cómo y por qué Castro y Serrano se desdobla en otro corresponsal ficticio? Creímos adivinar una justificación en el intervalo que hubo entre las crónicas del 8 de julio y el 24 de octubre cuando le oímos decir que los sucesos de España le habían "afectado tanto que le parecía inútil hablar de exposiciones cuando España se encontraba expuesta de tal modo a los horrores de la guerra". Pero lo cierto es que si dejó de publicar sus crónicas como C*aballero español*, empezó a hacerlo como F. Eroseca. Extraño nombre, sin duda inventado, aunque no hemos conseguido averiguar el significado que pueda llegar a tener o quiso darle Castro y Serrano. El juego de identidades está servido y el nuevo corresponsal se permite incluso, como ya dijimos antes, asumir un papel de superioridad al distribuir el trabajo de uno y otro corresponsal, dejando la parte más filosófica para el C*aballero* y quedándose Eroseca con el más cercano al día a día, con lo de andar "por casa".

Las veinte crónicas que componen su colaboración se publican entre el 16 de junio y el 24 de diciembre, son más descriptivas que las del *Caballero*, tienen más detalles cotidianos, cuentan de modo más cercano el día a día de la exposición, y desde el primer momento nos confirma que lo que quiere transmitir al lector son "cartas que ofrecen sus impresiones sobre la exposición universal". Empieza, pues, ofreciendo cifras oficiales y una tabla con los datos de todas las anteriores, con lo que se aleja del tono y la intención literaria de las crónicas del *Caballero.* Sin embargo, lo retoma en cuanto comienza a contar cómo ha debido modificarse el Práter para albergar tan grandiosa exposición y cómo están distribuidos los pabellones. Termina con la descripción exhaustiva de la gran Rotonda, que maravilla y asombra a todos cuantos la contemplan. Las crónicas siguientes hablan del precio de las entradas, del avance de los trabajos y de los mandatarios que empiezan a llegar, así como de los concursos y convenciones que se celebran en su interior. Se detiene describiendo con deleite las atracciones de todo tipo que se ofrecen a los visitantes, así como la enorme cantidad de bares y restaurantes de todos los países del mundo.

[7] José Ignacio Suárez García, "Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España". *Anuario Musical,* nº 66, enero-diciembre 2011, pp. 181-202.

A mediados de julio, coincidiendo con un brusco cambio de temperatura, que lleva del invierno más crudo al verano más caluroso, decide añadir una especie de sección especial al final de sus crónicas, en la que habla de la vida social de la exposición: visitas de reyes, caprichos y desplantes del Shah de Persia, visita de incógnito de la reina Isabel II, desplome súbito de una lámpara de dimensiones colosales en el pabellón de Italia, etc. La crónica del 24 de julio llega a hablar casi de lo mismo que el C*aballero*, y casi con los mismos términos, de *novedades*, de *antiguallas* e incluso de *campanas*. Recoge las noticias que empiezan a circular por la ciudad sobre la epidemia de cólera que las autoridades tratan de acallar y habla de la enorme tromba de agua que cayó sobre la exposición, que dejó el pabellón de España hecho una ruina y a la tormenta de vientos huracanados que llevó un globo aerostático desde el recinto nada menos que hasta Hungría. Inicia entonces otra una nueva sección para dar cuenta de todas las calamidades que sufre la exposición, que no son pocas. Como vemos, F. Eroseca, más que viajero, parece un corresponsal en toda regla, de modo que da preferencia a su labor informativa de los acontecimientos más cotidianos.

Ya en agosto se hace eco de la estadística de venta de entradas y de la disminución del número de visitantes por culpa de la epidemia de cólera que hace temer una debacle económica en el balance final. Un grupo de norteamericanos visitan la exposición tomando notas y haciendo proyectos para la que se celebrará en Filadelfia tres años más tarde. La crónica de 8 de agosto está dedicada enteramente a los avances asombrosos de ese nuevo arte que es la fotografía, gracias a la cual el mismo Castro y Serrano informa de que las imágenes de la exposición de Viena han llegado ya a todas las partes del mundo: “La fotografía es la maga del siglo XIX”. La crónica del 16 de ese mismo mes la dedica al pabellón de España y reconoce con amargura que, independientemente de los graves sucesos que en ese momento se producen en el país, España no está ni con mucho preparada para presentarse con dignidad a esos certámenes universales. Ha mejorado respecto a años anteriores, pero aún así, la imagen que da es muy pobre:

> Yo he reconocido con placer el adelanto, que consigno, a la vez de la aserción de no pertenecer al número de los pesimistas; pero tampoco soy de aquello que engañados por la buena fe, engañan a su vez al país diciendo a todas horas desde los órganos de la opinión 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 a esta tierra he visto con lágrimas del corazón 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.

La postura es radicalmente opuesta a la de Navarro Reverter. Ambos formaban parte de la comisión española. Pero uno era un joven de apenas veintidós años, entusiasmado, que por primera vez visitaba y hablaba de una exposición cegado por el amor a su patria. El otro, un "perro viejo", de más de cuarenta y cinco años, que ya había visto casi todas las exposiciones celebradas.

La crónica que sigue, fechada el 24 de agosto, recoge la invitación de Hungría a los miembros de jurado y aquí la coincidencia con lo que cuenta Navarro Reverter es evidente, incluso la referencia a los discursos de José Emilio de Santos y la descripción detallada de la ciudad de Budapest. Una vez de vuelta en Viena, las crónicas siguen recogiendo el día a día de la gran muestra. Hay una dedicada especialmente al público femenino (8 de septiembre), otra a las casas de obreros y a los congresos internaciones (24 de septiembre), incluso una completa a todo lo relacionado con la vida militar que tan presente está por todas partes en Viena (01 de octubre). La entrega de premios se acerca y la preparación de la ceremonia está recogida en la carta del 16 de noviembre. La clausura se produjo el 1 de noviembre, y se describe en la carta publicada el 24 de diciembre. Tampoco el buen tiempo acompañó y nada más concluir la ceremonia, los expositores se apresuran a embalar sus objetos para iniciar el viaje de regreso. Para ello deben recuperar sus cajas y embalajes y aquí, de nuevo, el corresponsal se refiere al C*aballero Español:*

> (…) acudían presurosos los expositores a las puertas del cercado del Práter, sólo para ellos accesibles, y en el gran depósito, magistralmente descrito por *Un Caballero Español*, reclamaban a la vez, tumultuosamente, las cajas vacías, ataúdes de los objetos que lucieron en las diversas galerías de los palacios alzados para cobijar el arte y la industria. La Exposición internacional de 1873 había finado.

La imagen del desbarajuste final puede verse como el contrapunto de aquella otra de los preparativos para la inauguración que ofreció el C*aballero.* Al hacer balance, también tiene en cuenta el cúmulo de desgracias que ha acompañado a la exposición y de las que ha ido dando cumplida cuenta al final de casi todas sus crónicas. Reconoce también el negativo balance económico que se ve compensado con el balance positivo de progreso para la ciudad organizadora que supone siempre una muestra de tales dimensiones. Queda la despedida y el balance particular del cronista que cree insuficientes esas veinte cartas para dar idea de todo lo que ha visto y afirma que la presencia de los pueblos de Oriente, en especial Japón, es lo que diferencia esta exposición de todas las anteriores. La referencia a la importancia de la presencia de Japón nos parece tan significativa que no podemos dejar de citarla:

> Lo que esencialmente ha diferenciado el concurso de Viena de los anteriores ha sido la presencia de los pueblos de Oriente, no ya con insignificantes colecciones (…) sino enseñando por ver primera los grupos de los productos del suelo, los instrumentos del trabajo, los telares y artefactos d el industria, la interioridad doméstica, y aún los juguetes de la infancia. Puede decirse que China y Japón han acabado de descorrer el velo que los ocultaba a nuestra vista.

Una última referencia a la triste situación de España y un cierre final contundente: "Pero la Exposición ha concluido: no hablemos más de la exposición." El uso de mayúscula y minúscula en la misma palabra no es casual ni insignificante. Y aún ofrece una sorpresa final. El carácter juguetón de esta última parte más parece adecuarse al principio de las crónicas del *Caballero* que al de F. Eroseca, porque nos ofrece, como muestra de que "el pensamiento es exponible" una brevísima pieza de teatro, sin lógica alguna, titulada *La torre de Babel, drama brutal en diez minutos, para presentarse una vez.*

No hay duda de que tanto el tono como el estilo son propios de Castro y Serrano, y de que ambos corresponsales ficticios son uno solo. Si el C*aballero* había cerrado sus crónicas sin despedirse, sin hacer siquiera un pequeño balance, quizás fuera porque ya lo había hecho con creces su *alter ego.*

3.5.2. JUAN NAVARRO REVERTER

Del Turia al Danubio

De las dos obras de esta exposición, la más completa y representativa, y también la única que fue publicada en volumen, es la de Navarro Reverter, que se presenta ya desde el título como la literatura de viajes. Tomando como referencia no el nombre de los países, ni tan siquiera el de las ciudades que son origen y destino, sino el de los ríos que pasan por cada una de ellas. Navarro Reverter *Del Turia al Danubio, memorias de la exposición universal de Viena*, fue publicada en Valencia en 1875, casi dos años después de la clausura de la exposición[8].

Juan Navarro Reverter (1844-1924), inspector general del Cuerpo de Ingenieros de Montes y diputado a Cortes en 1866, fue redactor del periódico *Las*

[8] Alfredo Escobar, en su *Cartas de Filadelfia,* mostrará su admiración por esta obra, diciendo de ella que "está escrita de una manera que el lector tiene el buen gusto de empezarla y no la suelta hasta conluir la última página (…) muestra el cuadro fiel de aquel concurso, descrito con la pluma maestra del artista, la aridez de la ciencia y las deducciones de sus muy buenos datos estadísticos vestidos con la galana forma de su brillante imaginación" (*La Época*, 23 de agosto de 1876).

Provincias de Valencia, y mantuvo una estrecha amistad con su director, Teodoro Llorente, quien, como ya hemos visto, había viajado y escrito sobre la exposición universal de 1867. Navarro Reverter colaboró también en las revistas *Gente viajera, La Ilustración Española y Americana* y en *La Revista de Montes.* Poco sabemos de su vida, pero en cualquier caso debió ser un joven inquieto, puesto que ya con veintidós años había sido diputado a Cortes, y con veintinueve formó parte del jurado de la representación española en Viena. Cuando el 2 de abril de 1924 el diario *La Época* da noticia de su fallecimiento, elogia su larga trayectoria política e informa de que "intervino con especial autoridad en la organización de varios certámenes relacionados con la producción nacional, y representó al Estado en la Exposición Universal de París de 1889 y en la Hispanoamericana de Madrid de 1891"[9].

No se trata, por tanto, de una memoria oficial (aunque tenga una parte dedicada exclusivamente a datos objetivos), sino de "apuntes de viaje, notas al vuelo, impresiones de un curioso" (p.5), tal como el mismo autor la califica en sus primeras páginas. Justifica su recopilación y publicación por la insistencia de su amigo y director de *Las Provincias*, Teodoro Llorente, a quien dirige un sincero agradecimiento.

El planteamiento y el afán de originalidad quedan claros en las siguientes líneas:

> Y como solo de impresiones se trata, juzgo grandemente útil dar a conocer las que antes de llegar a la capital del imperio Austro-Húngaro recibe el viajero que de España parte, en los diversos países que atraviesa. Claro es que no he de copiar, aunque sea sobrado común hacerlo, descripciones ni relatos que en todos los libros y guías de viaje existen; pongo simplemente en limpio las notas de mi cartera, mis sensaciones personales, sin la pretensión ridícula de acertar, sin el vanidoso propósito de enseñar

Presenta un prólogo y una estructura tripartita que refleja en el título de los capítulos el itinerario seguido: el viaje de ida, *Camino de Austria* (España-Francia-Italia-Austria); la estancia en la exposición, *En Austria* (La Exposición por fuera, la Exposición por dentro, Síntesis de la Exposición y Viaje a Hungría) y el viaje de vuelta, *Camino de España* (Austria-Baviera-Suiza-Francia). Finaliza con un brevísimo capítulo titulado *Conclusión* y con un plano desplegable del recinto y todos sus edificios. Nos interesan especialmente la primera y la última, toda vez que el recorrido por la exposición no aporta nada nuevo respecto de otras obras sobre exposiciones y se acerca mucho al estilo y pretensiones de las memorias oficiales.

[9] El ejemplar de *La Época* está accesible en: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000985262&page=3

El prólogo corre a cargo de José Emilio de Santos, vicepresidente del jurado español, y al que ya conocíamos como miembro de la Comisión Española en la Exposición Universal de París en 1867. Recordemos que Joaquín Costa dejó constancia en sus diarios de la arbitrariedad de este comisionado y que, por el contrario, Castro y Serrano elogió su labor en su *España en París*. El Prólogo le sirve a Emilio de Santos para rememorar con nostalgia, y en un tono sorprendentemente lírico, su paso por las exposiciones universales deteniéndose especialmente en las sensaciones que le produjo la última exposición universal celebrada en París en 1867. Es la voz de un hombre maduro, casi desengañado, que está de vuelta de muchas cosas en la vida, y que se dirige a esa especie de discípulo que parece ser Navarro Reverter, joven entusiasta que aún cree en idealismos y en las exposiciones como el lugar ideal para alcanzar la utopía de lo que se dio en llamar *progreso de la humanidad*: "Tú has juzgado a tu modo la Exposición, y lo ha juzgado también al mío. Tal vez tú y yo tengamos razón". Frente a la imagen excesivamente optimista que ofrece el joven Navarro Reverter, el ya maduro y curtido, Emilio de Santos hace balance de esas muestras internacionales y las define mostrando no las luces, sino las sombras:

> Dentro de los progresos materiales, veo con dolorosa pena cierto atraso relativo. Las Exposiciones, libro abierto donde se lee el estado de los pueblos, son como la esfera de un reloj que marca el grado de adelanto, de atraso o de estacionamiento que tiene la máquina, sin necesidad de mirarla por dentro. Son, con toda su abundancia, la demostración de una carencia; y cuando las examino y las contemplo descubro al lado de cada invención cien necesidades, de la misma manera que el que nada sabe y vive en la ignorancia, al dar pasto a su entendimiento con el estudio, empieza a ver una colección de senos y abismos que él no tiene fuerza ni poder para rellenar." (xvi)

El prólogo al completo transmite una autenticidad que pocas veces hemos encontrado en este trabajo de investigación. Presenta un futuro que, si bien está marcado por el progreso industrial, no lo está en absoluto en el sentido moral. Los vaticinios que Emilio de Santos hace en todos los campos son de una visión de futuro clara y contundente. Felicita a su discípulo por la obra que ha escrito y por la pasión con que defiende a España, aunque sabe que por su mucha juventud aún le faltan elementos de juicio más maduros y objetivos.

Tomando la voz de un narrador viajero que en primera persona transmite sus impresiones de un viaje real, Navarro Reverter inicia el viaje dando cuenta de la salida en tren desde Valencia a Barcelona, un trayecto hasta ahora inédito en el itinerario seguido por otros cronistas. En pocas palabras Navarro Reverter ofrece una síntesis del panorama político, tremendamente convulso, en el que se queda la España que deja atrás cuando inicia su viaje. Son palabras llenas de inquietud y que constituyen

un valioso documento con impresiones de primera mano de quien sale de su país en circunstancias realmente complicadas. Volviendo al momento de inicio del viaje, y como muestra de la intención y calidad literaria de esta obra, veamos cómo describe la salida del tren de la estación de Valencia:

> El trayecto que se recorre desde la ciudad invicta de Gil Polo y Cavanilles hasta la hermosa Barcino, es en extremo pintoresco. Aún parece que se oyen resonar en los arenales de la playa valenciana los silbidos de la locomotora, cuando aparece una pelada montaña, a cuyo pie se extiende Murviedro (*Murus vetus)*, recuerdo de la inmortal Sagunto. (…) las negruzcas piedras que coronan las alturas, son el mejor monumento de tanta gloria. Los vientos que bajan bramando desde ellas, repiten con acento triste un recuerdo querido de mi niñez, los versos inolvidables de Isla:
>
> Y a los ojos de Aníbal en un punto
>
> Ciudad, pueblo y cenizas fue Sagunto: eco olvidado que se pierde y apaga de cerro en cerro, como las rizadas olas desaparecen y se borran en el mar inmenso.
>
> Vuela el tren, y a su paso brotan panoramas, por ser de España, poco alabados, pero bellos como la naturaleza toda de la región mediterránea. (pp. 7-8)

Las revueltas hacen que las comunicaciones por ferrocarril entre Barcelona y Marsella estén interrumpidas, por lo que el viajero se ve obligado a ir en barco hasta Marsella. Tras pasar la aduana y quejarse de la actitud grosera y prepotente de los gendarmes, sigue la línea de los relatos de viaje que le han precedido y se detiene en relatar algún episodio de la historia de esta ciudad y de todas y cada una por las que va pasando. Continúa su recorrido por Mónaco, Menton en Provenza, y de ahí pasa a Génova. Al llegar a Italia no puede dejar de expresar su admiración, porque "¿Quién no ha deseado ver Italia? Es el sueño perpetuo de toda alma capaz de sentir lo bello". (p. 33) De Génova pasa a Milán donde se une a otros miembros de la comisión española, entre ellos José Emilio de Santos, autor del prólogo. También en Milán se detiene para recorrer sus calles, su catedral, sus innumerables iglesias y sus teatros, y de todos nos da datos interesantes, anécdotas curiosas, y comparaciones, a veces lamentables, con lo que puede encontrar en España. De Milán pasa a Venecia, cuya sola mención emociona a nuestro autor: "A medida que nos acercábamos a Venecia, sentía palpitar con más fuerza mi corazón" (p. 68) Sensaciones muy similares a las que ya Alarcón expresó ante la inminencia de su llegada a París. En Venecia, Navarro Reverter se reúne con nuevos compañeros con los que recorre la ciudad mientras quiere grabar en su memoria todas las sensaciones que le produce la ciudad de sus sueños.

Si hasta ese momento el relato del viaje ha sido fluido, con descripciones ágiles llenas de pinceladas impresionistas que mantenían un ritmo constante, una amplia digresión en la que informa de la historia de Venecia frena en seco el relato. Cuando

reanuda el recorrido ("Esta es Venecia en la historia, veamos ahora Venecia en la realidad") el ritmo se hace lento, pausado. Es el ritmo del paseante que camina mientras va describiendo cada edificio, cada calle, cada acontecimiento o referencia literaria que recuerda de ella: "En ella vive la sublime *Desdémona* de Shakespeare, en ella alienta la fogosa *Julietta* de Rousseau, en ella respira la hermosa *Margherita* de Byron, en ella sufre la heroica *Corina* de Mme. Staël". (p.82) También como Alarcón, Navarro Reverter ve y vive la realidad a través de sus experiencias literarias.

Tras dejar Venecia el relato recupera la agilidad al tomar el tren para llegar a Trieste, y de allí otro hasta Viena. Le llenan de admiración el paisaje, los túneles, y sobre todo el magnífico servicio ferroviario austríaco donde los itinerarios "son de verdad, a las horas señaladas se sale y se llega". (p. 120) Navarro Reverter muestra entonces una escena nueva para el lector, la del grupo de comisionados que están a punto de llegar a la ciudad donde se va a celebrar la exposición y las inquietudes e incluso miedos que les acechan:

> Íbamos a llegar a Viena, término de nuestro viaje. Nos reunimos en un mismo departamento todos los españoles que entramos en Venecia, y los dos jóvenes Villarrutia y Cárdenas que allí se nos habían unido. Versaba nuestra conversación sobre los escollos que habíamos de arrollar, y las dificultades que tendríamos que vencer en aquella Babel, donde se daba cita el mundo entero. Trabajo sin lucimiento, tarea ingrata, larga y penosa nos auguraba Santos en proféticas palabras que he recordado muchas veces, cuando, rendido de fatiga, cubierto de sudor y de polvo, me sentaba a descansar en alguna galería de la Exposición. La perspectiva no era muy lisonjera, pero a la voz de "por España y para España" nos prometimos hacer del amor a la patria nuestro culto y nuestra religión en aquel país extraño. (p. 122)

En la estación de Viena son recibidos por dos españoles, los empresarios apellidados Nolla, padre e hijo, "modelo de industriales distinguidos, que aprovechan cuantas ocasiones se les presentan de estudiar mejoras y adelantos para introducirlos en su notabilísima fabricación". (p. 122) Se alojan después en el Gran Hotel, y el autor nos muestra su extrañeza ante el absoluto silencio que reina en las calles céntricas de la ciudad: "Yo me quedé pensando que un silencio tan grande como el que reinaba en calle tan principal, y antes de media noche, no era propio de la capital de Austria, y menos en época de la celebrada exposición universal. Al día siguiente supe que Viena se acuesta a las diez." (p. 123) Termina así esta primera parte dedicada al viaje de ida e inmediatamente se inicia la segunda titulada *En Austria*, con el capítulo *La exposición por fuera*.

La segunda parte se diferencia claramente de la primera en cuanto al ritmo del relato. Si el viaje se ha presentado con toda la agilidad y amenidad de quien va derecho hacia la aventura, la llegada y la toma de contacto con la ciudad que alberga

la exposición se plantea como un remanso y una pausa narrativa marcada por los datos históricos con los que Navarro Reverter inicia su recorrido por la ciudad. Les siguen las noticias del convulso contexto histórico que han marcado la celebración de la exposición y que ha tenido que superar Austria con la guerra franco-prusiana. Con algunos coletazos de la contienda aún latentes, Navarro Reverter transmite al lector su asombro por ver cómo Austria consigue lo que parecía imposible, haciendo realidad la exposición universal. Aunque a menor escala, le resulta inevitable la comparación con lo que sucede en España, y la misma presencia de la representación española le parece poco menos que un milagro: "Querer es poder, eso lo sabemos bien los españoles, los hijos de la última hora" (p. 129). A pesar de que la fecha de inauguración está muy próxima, navarro Reverter llega cuando aún no han concluido sus trabajos, "¿Quién es capaz de concebir el espectáculo de una Exposición que se hace?" Aún así, consigue presentar un magnífico fresco del constante movimiento de personas, del ruido del ambiente, del adelanto de los trabajos que culminan cuando a última hora hay que redoblar la velocidad para llegar a la fecha señalada para la apertura:

> Y el tiempo avanza, el plazo se acerca; gritan desesperados los maestros; se ponen diez para la tarea de uno, y hace u no el trabajo de diez; muchedumbre de cajas interrumpen el paso por doquier; las cien bocas de aquel monstruo tragan sin cesar y siempre parecen desmanteladas las galerías; y cuando llega el 1 de Mayo falta mucho que acabar, nada hay perfilado, pero *estaba escrito*, y a la hora fijada en los programas, inaugura el grandioso certamen Francisco José I, saludando desde la Rotonda *a todos los pueblos de la tierra*. (p. 132)

Así, con apenas una línea, Navarro Reverter da cuenta de la inauguración porque le interesa mucho más la descripción del Práter como inmensa extensión del parque en que se ubica la gran muestra, y lo hace yendo de lo general a lo particular, de lo grande a lo pequeño. El acceso parece materializarse en la imagen de la puerta de entrada y la distribución de los torniquetes "para la entrada del público, de los abonos y de los jurados y comisarios, divisiones necesarias para la estadística y la contabilidad" (p. 133). El orden y la lógica acompañan a un Navarro Reverter que empieza el recorrido admirado pero no asombrado, con la descripción minuciosa de los pabellones y del palacio del Emperador. Desde que en la exposición de París de 1867 se adoptara la creación del recinto y la distribución en pabellones, no se puede hablar propiamente de "palacio de la exposición", pero sí de edificios emblemáticos. Y así, tras dar una visión de conjunto de los pabellones, sigue los pasos de sus predecesores y se detiene en los detalles de construcción y de diseño la espectacular Rotonda, que se convierte en el emblema de la exposición: "Centro de la galería

inmensa de la Industria, encarnación material de la Exposición, lugar geométrico de todas las fuerzas vías del certamen, pulmón de tan gigantesco organismo(…) La Rotonda no es un monumento, es una construcción; no es una forma inspirada, es una ecuación resuelta; no nació del *arte de lo bello*, nació de las Matemáticas, *Ciencia de lo cierto*." (p. 138) Muestra entonces su asombro por la perfección de su inmensa cúpula "más grande que la de San Pablo de Londres, más grande que la de San Pedro de Roma (…) porque si el proyecto es notable, la realidad es prodigiosa"(p. 139) y más aún por lo efímero de su construcción, puesto que desde que fue diseñada, ya estaba previsto que fuera derribada tras la clausura. Se consuela Navarro Reverter al pensar que su imagen no se perderá del todo, puesto que quedará en la memoria de las gentes gracias a las fotografías y los grabados.

El recorrido sigue los puntos habituales, la descripción de los pabellones de cada país, las fondas, buffets y tabernas que permiten descansar y reponer fuerzas, y que para el viajero es otro modo de conocer los países: "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*. (p. 145) Le llama poderosamente la atención la tienda india que ha montado Estados Unidos con pieles rojas auténticos, así como los nombres que cada país ha puesto a sus restaurantes. Fuera del Práter, encuentra atracciones de todo tipo y para todos los públicos y la sorpresa llega cuando, a las diez de la noche, todo se detiene, todo para de repente y queda en un silencio absoluto. Viena es la anfitriona y, ante el asombro de visitantes y expositores, no renuncia a su costumbre de acostarse pronto, ni aún con la excusa de la exposición.

Hasta aquí la visión general antes de iniciar el recorrido país por país. Como vemos, ha habido diferencias importantes respecto de obras anteriores: no hemos encontrado la manifestación del asombro, ni tampoco se ha ofrecido una vista panorámica de todo el recinto desde un punto elevado, a pesar de que la Rotonda contaba con una espectacular vista desde la parte superior desde su estructura. Antes de arrancar en su recorrido, no puede menos que criticar el método seguido de clasificación geográfica por países, de modo que se vuelve casi imposible encontrar algo que se busca. La imagen que transmite entonces es la del caos más absoluto:

> Porque hallaba mezclados en confuso tropel los trigo y los zapatos, las habichuelas y los libros, las maderas y las sederías, las rocas con los brocados, las armas con los muebles, una hermosa estatua al lado de una pila de jabones (…) y así, todo mezclado y todo confundido en esta galería y en las demás, se ven tantas cosas a la vez, se pasa tan rápidamente de un objeto a otro diverso, hay que varias tantas veces la tensión del entendimiento para

> adaptarlo a las múltiples y desemejantes sensaciones que se perciben, que bien pronto las constante excitación del espíritu agota las fuerzas (…) La extensión y el desorden fueron, pues, los grandes escollos que al estudio opuso la famosa Exposición Universal de Viena, que vamos a recorrer con el benévolo lector, si a tanto fuerza su paciencia. (p. 167-168)

Empieza entonces la parte titulada *La Exposición por dentro* y a partir de este momento, Navarro Reverter adopta el tono y la objetividad de los comisionados que redactan sus memorias oficiales, con la relación de expositores, productos, etc. añadiendo incluso datos y tablas. Recorre país por país empezando por los de América del Sur, Brasil, Chile, Uruguay, et. Cuando llega a los Estados Unidos alaba esencialmente su método de instrucción pública y la difusión de libros y periódicos y aprovecha para informar de que en Filadelfia se celebrará la siguiente exposición en 1876. Le asombran los avances tecnológicos en comunicaciones y la importancia de los periódicos en la vida cotidiana de los Estados Unidos. Alaba especialmente la labor de *New-York Herald* que ha financiado expediciones fabulosas, entre ellas las que ha organizado en busca del doctor Livingstone. El poder de este periódico norteamericano es tal que "hizo transmitir por el cable cuatro descripciones de la apertura de la exposición de Viena, escritas por los mejores literatos. Aquellas dos páginas del periódico le costaban puñados de oro; pero el día que las publicó se vendieron 200.000 números del *Herald*. Tal es el periódico en Estados Unidos." (p. 193) En Filadelfia Alfredo Escobar también alaba el periodismo norteamericano en términos muy similares.

El recorrido por la representación de los países europeos se inicia en Inglaterra, cuna de las exposiciones universales, que acepta a regañadientes el criterio de clasificación impuesto por la Comisión. Sin embargo, dentro de su pabellón sigue un criterio propio mucho más racional y cómodo para el visitante que no se ve sumergido en el caos que reina en el resto del recinto. También da cumplida cuenta de todo cuanto exponen las colonias inglesas. Ante el pabellón de Portugal no se detiene en describir o enumerar lo que expone, sino que aprovecha para hacer una digresión llena de alabanzas hacia el país vecino que culminan con un llamamiento a la unificación y abogando por un iberismo que ya defendían en aquel momento muchos intelectuales portugueses y españoles. A pesar de la cercanía y la amistad, reconoce que España desconoce casi todo de su país hermano, pero finaliza alabando la obra de Camoens, al que llama el Cervantes portugués, "ambos son gemelos de ingenio y de desdichas" (p. 230).

Cuando llega el paso obligado por el pabellón de España, tiene que reconocer con dolor que después de mes y medio de la inauguración, el pabellón de España aún sigue en obras:

> Unos cordones cruzados y un vigilante cerraban el paso a los departamentos de España la primera vez que los vi. Había transcurrido ya mes y medio desde la apertura de la Exposición, y aún se hallaba España haciendo su *toilette* para recibir dignamente la visita del mundo (…) Y aún gracias que estábamos así, porque ¿quién hubiera sospechado que la España de 1873, tan agobiada por desastres y desdichas y guerras intestinas, y pestes sociales, tendría fuerzas para lanzarse en el concierto universal de las naciones a tomar parte en las luchas fecundas del trabajo humano? No era nuestro retraso lo que maravillaba, sino nuestra presencia. (p. 236-237)

A pesar de los retrasos y los fallos, no vemos la crítica directa de otros cronistas ni ese sentimiento de vergüenza y desengaño que todos manifestaban. Desde esa postura exageradamente optimista que ya hizo notar Emilio de Santos en el prólogo, Navarro Reverter alaba las riquezas de España, su naturaleza, su clima, su producción industrial: "…donde un español sienta la planta, queda una proeza; donde hay un puñado de tierra española, queda el recuerdo de una hazaña". (p. 212) Como es evidente que no todo funciona, que no todas las cosas han salido bien, achaca el atraso respecto de otros países a la mala suerte, y a la fatalidad. Para argumentar esta afirmación incluye une extensa digresión en la que hace un recorrido por la historia de España. No encontramos ni un asomo de autocrítica, ni búsqueda de los causantes de tanta desdicha. Navarro Reverter era aún un joven idealista, con un amor desmedido por su patria y todo ello es quizás lo que no le permite hacer un análisis objetivo e imparcial. Da cuenta de lo que España muestra en su galería de la industria, fundamentalmente productos que vienen de Valencia y de Cataluña que sin duda alguna destaca por la calidad y la variedad de su producción industrial. "Verdad es que Cataluña se presentaba espléndida, y a ella y a Cuba se deben principalmente los honores y el éxito de la Exposición". (p. 250) Como buen valenciano se fija en lo que muestra su tierra, principalmente sedas, y se indigna porque lo que ha llevado a Viena es tan poco y tan pobre en comparación con lo que se fabrica realmente, que adelanta lo que puede pasar Filadelfia: "Valencia, podía haber conquistado renombre, fama, crédito, honor y mercados; Valencia, llevada de su apatía, no lo ha hecho, y Valencia se ha suicidado. Como no se reponga en Filadelfia de la derrota voluntaria de Viena, el porvenir de la industria sedera valenciana en el extranjero y en la América del Sur, será un porvenir de miseria." (p. 255)

Aparte de este conato de crítica, que dirige exclusivamente a su región, la valoración del papel de España es a todas luces excesivamente positiva: "Lo notable de nuestra modesta exposición de industria, era ver reunidos en un pequeño espacio manifestaciones de tan diversas clases de trabajo, y todas bastante acabadas, todas bastante perfectas." (p. 239)

En cuanto a las Bellas Artes, informa de que España construyó un pabellón de estilo mudéjar enfrente de su galería de la industria para albergar y mostrar cuadros y esculturas. Pero de lo que se había proyectado a lo que realmente resultó después, iba un abismo, y entonces Navarro Reverter sí se queja amargamente. La imagen que describe nos hace pensar verdaderamente en la mala suerte y si no fuera por lo triste, movería a risa:

> Mas el pobre pabellón español tuvo mala estrella en la astronomía del destino. Como cosa de España, empezóse tarde, costó caro y se acabó mal, sin que realmente pueda culparse a nadie por ello (…) Sin tiempo ni facilidad para hacer sus arcos y sus vueltas, sus resaltos y sus paredes de ladrillo, hiciéronse de madera; unas pelladas de yeso cubrieron los lienzos del muro, que húmedos aún se pintaron; unos tableros, con escasa limpieza aserrados, figuraron las onduladas herraduras; a falta de teja árabe, se cubrieron con teja romana, si no recuerdo mal, y sobre suprimir con esto el mérito capital del proyecto, que era demostrar lo que el ladrillo común puede alcanzar si con arte se emplea, la humedad impertinente y la lluvia inesperada rajaron las maderas, los arcos se alabearon, los detalles perdieron forma, y en el conjunto se borró el escaso o abundante encanto que por la armonía hubiera alcanzado. (p. 294)

El balance final da pena, de modo que el mismo catálogo oficial empieza diciendo: “Seria un gran error y una injusticia juzgar a España por la Exposición Universal de 1873”. (p. 306) El autor recurre una y otra vez a la difícil situación política y a la mala suerte para justificar el pobre papel de España. Pero, cegado por su exceso de patriotismo, se resiste a aceptar la derrota y llega incluso a afirmar que nuestro papel fue muy superior al de otros países que no encontraron los inconvenientes que España sí tuvo. Va incluso más allá y compara el papel jugado en la exposición anterior con el que juega en Viena: “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 a lo que se comenta solo.” (p. 317)

El recorrido por los pabellones del resto de países europeos se convierte en una exhaustiva enumeración de datos y observaciones que cansan y aburren al lector. De entre todos ellos destaca el pabellón de Francia con la muestra de libros, fotografías, muñecas y juguetes, pero sobre todo los objetos de gran lujo, en los que Francia siempre destaca sobre el resto de las naciones. Le siguen Suiza, con su famosísima industria relojera y el minúsculo Mónaco; Italia que “fue fuerte y altiva” y cuya muestra destacó sobre todas las demás a juicio de Navarro Reverter; Bélgica “pequeña por naturaleza y grande por su ingenio”; Holanda con sus excelentes tejidos y los productos de sus colonias y Alemania con su fuerza. Así hasta completar

el recorrido de todos los países europeos siguiendo el orden establecido por continentes. Finaliza con los países de África, Asia y Oceanía. En todo ese recorrido, Navarro Reverter repite el mismo esquema que han seguido todos cuantos visitan las exposiciones universales, sin aportar realmente nada nuevo.

En el capítulo titulado "Síntesis de la Exposición", por primera vez Navarro Reverter muestra el asombro, pero ya una vez que todo ha pasado y lo expresa de un modo contundente:

> Cuando recorrí la Exposición de Viena me sentí aterrado. ¿Quién es capaz de aclarar este caos? ¿Quién es capaz de leer en este libro abierto del trabajo humano? Nadie, me decía. Mas después sentí y pensé. El sentimiento me hizo conocer aquellas maravillas, la razón me enseñó a medir su grandeza. (p. 575)

En un rápido recorrido diacrónico por la historia de la humanidad, sus logros y sus errores, llega a la conclusión de que el siglo XIX es el resumen y compendio del saber y el progreso: "¡Qué asombro, pensaba yo alguna vez cuando aturdido por el ruido de las galerías me sentaba a descansar en la Rotonda, el de un sabio del Renacimiento, y aún del pasado siglo, si recorrer pudiera los pabellones de la Exposición! El mundo que aquí viera es un mundo distinto del que conoció. (p. 578) El vapor y la prensa son los artífices esenciales de ese progreso y como síntesis, hace un recuento de todos los avances en todos los campos técnicos y científicos que se han presentado en Viena. También dedica un capítulo aparte a la figura del obrero, su formación y sus condiciones de vida, como ya lo hicieran otros en la exposición de París 1867. El recorrido concluye haciendo un balance económico que no fue, ni con mucho, tan halagüeño como sus organizadores habían previsto, en buena medida por culpa de la epidemia de cólera cuya noticia corrió como la pólvora e hizo que hizo que muchos viajeros anularan su visita y que otros, que ya estaban en ella, se marcharan antes de lo previsto.

Antes de iniciar el viaje de regreso, Navarro Reverter muestra algo que hasta ahora ningún cronista había recogido. Se trata de la recepción, llena de suntuosidad y exquisitez, que el emperador Francisco José I dio a los miembros del jurado internacional en su palacio de Schönbrunn, lugar conocido como "el Versalles de Austria". Sin embargo, los jurados pensaron que la recepción fue excesivamente fría y esperaban más. Entonces Hungría, recién independizada de Austria, para salvar el honor de los anfitriones de la exposición, tomó una decisión inesperada e "invitó a todo el jurado a pasar tres días en la nación húngara, cuya generosa hospitalidad organizó una fantástica expedición de imperecedero recuerdo que voy con brevedad

a referir". Y efectivamente, el siguiente capítulo está dedicado por completo a esa excursión que duró tres días.

Así pues, el viaje a lugares cercanos de otros cronistas en exposiciones anteriores hechos por inquietud o por puro placer, es sustituido aquí por esa invitación oficial a conocer y disfrutar del país vecino. El capítulo titulado *Viaje a Hungría* se plantea como el viaje corto y de recreo dentro del viaje amplio y de gran calado que es el de la exposición. Tratado como viaje independiente, tiene todos los pasos esenciales de la preparación, itinerario de ida, estancia, e itinerario de regreso. Los preparativos para la salida son descritos por Navarro Reverter con todo lujo de detalles. Se le adivina entusiasmado como un niño con esta invitación: "Doscientos cincuenta jurados de todos los países del globo, la mayor parte con sus familias, estaban allí reunidos para asistir a las fiestas; varios *steumers*, vaporcillos de poco calado, propios para la navegación por el canal, recibían a bordo los huéspedes. Cada *steumer* que partía saludaba con alegría a los que aún quedaban, y poco tardó en salir el último." (pp.609- 610) La hilera de vaporcillos por el Danubio exalta el ánimo y la alegría de nuestro autor que hace un canto a la convivencia de los pueblos y observa el espectáculo inédito de aquella procesión de gentes de todo el mundo recorriendo el Danubio. Aprovecha la ocasión para ofrecer la descripción del paisaje que se va sucediendo a las orillas del río: "El vapor vuela, pasan ante mis ojos colinas y montículos, pueblos y aldeas" (p. 615) Una vez pasada la isla Margarita, son recibidos por el pueblo húngaro en el puerto con una alegría y un entusiasmo inusitados y son alojados en hoteles y agasajados con una cena llena de discursos oficiales y muestras de afecto y generosidad. Aprovecha el autor para hacer una amplia digresión en la que ofrece datos de la historia de Hungría, su demografía y economía. El relato de los tres días de visita es una sucesión de banquetes y de comidas ofrecidas por las autoridades. Entre las figuras principales que encuentra allí, Navarro Reverter destaca a José Emilio de Santos, que toma la palabra para agradecer tantos honores y "hacer oír la lengua de Cervantes en medio de tantos alemanes e ingleses".

Tras el viaje a Hungría, y una vez finalizados los trabajos del jurado el 4 de agosto, toca regresar a España. Navarro Reverter no presenció la clausura de la exposición y su estancia duró algo más de tres meses. En los días previos al viaje de regreso, dispone de algún tiempo libre y, a pesar de las tristes noticias que llegan de España, aprovecha para terminar de conocer a fondo la ciudad de Viena que va describiendo mientras ofrece constantemente datos históricos y económicos, entremezclados con visitas a los monumentos más significativos. Se inicia entonces

el viaje de regreso en el tren de Viena a Munich. Tras el paréntesis que ha significado la exposición, Navarro Reverter parece recordar de golpe la terrible realidad que dejó en España y muestra la preocupación creciente por las noticias que recibe de su Valencia natal a la que debe volver de inmediato:

> Una circunstancia que me afectaba muy de cerca, aumentó la honda pena que amargaba mi alma, y destruyó los planes que había formado para la vuelta. Los últimos telegramas de Madrid anunciaban que la ciudad del Turia iba a ser bombardeada. Dejé patria, hogar y familia para cumplir una misión de honor, y ya no sabía si hallaría a mi regreso eterna desdicha o tal vez ruina y tristeza. Momentos de horrible ansiedad en que la desesperación se apodera del ánimo más sereno, y desalienta el alma mejor templada. (pp. 677-678)

Ante tan terribles noticias debe cambiar los planes que tenía para el viaje de regreso. Se detiene lo imprescindible en las ciudades en que debe cambiar de tren, describe la salida de Viena, sus alrededores y su llegada a Munich donde, antes de coger el siguiente tren, recorre y describe lo que puede. De Munich el tren lo lleva al lago Constanza y desde ahí entra en Suiza cuyos paisajes llenos de verdes prados y magníficas montañas describe con deleite. Llega a Ginebra y de ahí coge el tren hasta Lyon, donde coge otro tren que lo lleva a Marsella. Allí sigue recibiendo noticias muy preocupantes de las revueltas y del avance de tropas hacia Valencia. La crónica detallada de todos aquellos sucesos contados de primera mano por quien siente sinceramente el dolor de lo que ocurre tiene un valor y un interés histórico evidentes:

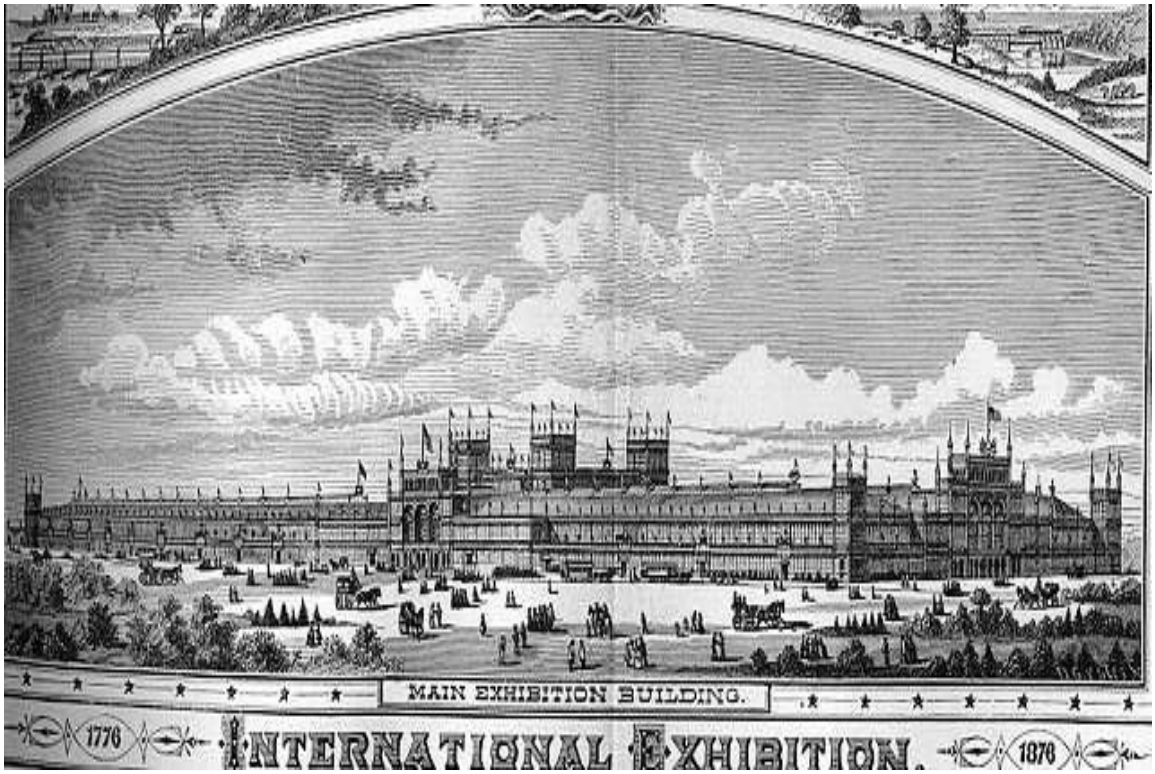
> Cádiz estaba sublevado, y entre tanto las Cortes de Madrid preparaban la Constitución federal, que, aun sin nacer, estaba ya ensayándose en casi todo el país; y el presidente juraba los Fueros so el árbol del Guernica. ¡Abundante cosecha de tempestades producía la siembra de vientos! (p. 709)

En Marsella se embarca hacia Barcelona y a su llegada a Valencia encuentra que las tropas habían entrado en la ciudad. El contraste entre esa lucha real fratricida y la lucha pacífica que había presenciado en la exposición lo llena de tristeza: “Aunque no hubo efusión de sangre, oprimía mi corazón el relato de los sufrimientos de trece días de emigración, de asedio y de bombardeo entre los horribles calores de la abrasadora canícula.” (p. 710)

Termina así la obra, que califica por primera vez de “crónica”:

> He terminado la crónica de mi viaje a la gran Exposición de Viena. Escrita al calor de mis sensaciones personales, he dicho en ella la verdad subjetiva; pero dudo haber acertado con la verdad objetiva, que la voluntad del hombre tiene por valla y cadena la insuficiencia individual. (…) Sin la empeñada promesa y el cariñoso ruego de mis amigos, no hubieran visto la luz estas *Memorias*, que forman la única obra publicada hasta hoy en España sobre la renombrada Exposición Universal de Viena. (p. 710)

Esta última afirmación parece cuanto menos extraña porque, aunque no haya constancia, cuesta creer que no conociera las crónicas enviadas por Castro y Serrano a *La Ilustración Española y Americana*, tanto por la fama del escritor ya especialista en exposiciones universales como por la difusión de la publicación periódica en la que aparecieron. Si algo caracteriza la obra de Navarro Reverter es su relación inmediata con el contexto histórico convulso de la España de la proclamación de la I República.



3.6. Filadelfia 1876. Las exposiciones descubren América

Desde que en 1873 las exposiciones universales salieran del circuito establecido desde sus inicios por Londres y París buscando nuevas sedes y encontraran en Viena la ciudad europea que confirmó que el monopolio de las dos grandes metrópolis podía romperse sin miedo alguno, América ya planeaba organizar una exposición universal. Filadelfia fue la ciudad elegida para ello, a pesar de que hubo otras candidatas que le disputaron el honor de ser la primera sede americana de estas grandes muestras. Así, ya sabemos por las crónicas de corresponsales como Navarro Reverter y Castro y Serrano, que un grupo de personas visitó la exposición de Viena para informarse, aprender de la organización e informar a la Comisión Centenial americana que se había constituido poco antes para organizar la que sería Exposición Universal de Filadelfia en 1876.

La celebración del primer centenario de la Independencia de los Estados Unidos fue determinante para que Filadelfia, capital del estado de Pensylvania, fuese la ciudad elegida, puesto que allí, el 4 de julio de 1776, se había firmado el acta de la

Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América. De hecho, la exposición universal formaba parte de los innumerables actos que se convocaron en todo el país para celebrar ese aniversario y por eso fue conocida en todo el mundo como la Exposición del Centenar (*Centenial Exposition*). Estados Unidos aprovechó, además, para darse a conocer definitivamente al mundo como potencia industrial y política.

Por primera vez se elige la fecha de una exposición para que coincida con una fecha significativa y se inician así las exposiciones universales conmemorativas. Estados Unidos invitó a todos los países del mundo que quisieran exhibir su tecnología, su industria, su agricultura y sus artes bajo el nombre oficial de Exposición Internacional de las Artes, las Manufacturas y Productos del Suelo y de la Mina, pero que, como dijimos antes, sería mundialmente conocida como la Exposición del Centenar. El lugar elegido para ubicarla fue *Fairmunt Park*, un espacio natural situado a lo largo del río Schuylkill, el más grande utilizado hasta el momento en una exposición y considerado como el parque urbano más grande del mundo. Bajo la presidencia del Comisario del Centenario, Mr. Joseph R. Hawley, fundador del diario *Hartford Evening Press*, la exposición abrió sus puertas el 10 de mayo de 1876 y se clausuró el 10 de noviembre. Fue financiada en parte por la industria y en parte por el pueblo americano con acciones que hasta el último ciudadano podía adquirir a razón de diez dólares, lo que dio a ese mismo pueblo la posibilidad de proyectar a todo el mundo la imagen ideal de Norteamérica, en especial sobre la vieja Europa, como queriendo demostrar a su antigua metrópoli que la independencia se la habían ganado a pulso. Cuando el escritor cubano Raimundo Cabrera escribe sus crónicas desde la exposición de Chicago en 1893, se refiere al espíritu emprendedor y la eficacia que los norteamericanos mostraron en Filadelfia*:*

> Pueblo organizador por excelencia, habituado a administrarse él mismo sin sujeción a la tutela oficial, sin que ésta tenga muchas veces intervención directa ni indirecta en sus actos y manifestaciones (…) supo organizar con esplendor, orden y magnificencia, la Exposición Universal del Centenario en Filadelfia, de tal modo, que con admiración del mundo la llevó a término encomendada en lo absoluto a la industria privada.[1]

Con más de diez millones de metros cuadrados, la Exposición de Filadelfia se planificó y organizó bajo la supervisión de Blake, Petit y Sxwuarzmann, que habían sido enviados a la de Viena de 1873 para que conocieran todos los entresijos de la organización de un evento de estas dimensiones (debían ser los mismos

[1] Raimundo Cabrera, *Los Estados Unidos*, *Obras completas de Raimundo Cabrera*, Librería Cervantes de Ricardo Veloso, La Habana, 1922, p. 233.

norteamericanos a los que se refería Castro y Serrano en las crónicas que firmó como F. Eroseca en la exposición de Viena de 1873). Los edificios principales eran el de las Artes, o *Memorial Hall*, el de Horticultura, el Palacio de Agricultura y el edificio principal con más de ochenta mil metros cuadrados de exhibición. Los más de doscientos cincuenta edificios y pabellones menores que completaban el recinto de la muestra pueden dar una idea aproximada de su magnitud. Especialmente relevante fue, por la novedad que suponía, el Pabellón de Mujeres, que fue levantado gracias al esfuerzo de la Comisión de Mujeres de los diferentes estados.

España acudió con una muestra de industria, maquinaria, agricultura, horticultura, Bellas Artes y con productos procedentes de las colonias de Filipinas, Cuba y Puerto Rico. No resultó fácil la organización de la muestra, especialmente en el apartado de Bellas Artes, ya que museos e instituciones consideraron desde el principio que era muy arriesgado enviar obras de valor incalculable al otro lado del Atlántico con una alta probabilidad de que pudieran sufrir daños irreparables en el traslado. Así lo puso de manifiesto el propio Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que optó por enviar un magnífico catálogo lujosamente encuadernado, el primero publicado por el museo, y que fue expresamente reconocido y premiado. A pesar de las muchas dificultades que hubo y que quedaron registradas en las crónicas de los enviados a la exposición, el Pabellón Español mostró obras de importancia que fueron premiadas porque reunían las características exigidas por el jurado, es decir, "por su novedad, perfección, originalidad, calidad y mano de obra"[2]. El arquitecto murciano José Marín Baldo recibió un premio por su proyecto *Monumento a Colón*, nunca antes reconocido ni valorado en España y que, sin embargo, fue muy admirado en Filadelfia.

España participó, como no podría ser de otro modo, en una exposición que contribuía a conmemorar el nacimiento de los Estados Unidos. El 15 de diciembre de 1875, Carlos Frontaura recoge en su Crónica General publicada en *La Ilustración Española y Americana*, la noticia de que parte para Filadelfia la Comisión española y al alabar la figura de su presidente, recuerda a los que también asistieron a la exposición anterior:

> España va a Filadelfia con su industria, con su agricultura, con sus bellas artes; va a dar gallarda muestra de su vitalidad, de su trabajo, de sus talentos, de su genio. Muchos miles de expositores preparan ya sus productos, y dentro de poco llegarán a aquella capital las dignas personas que forman la Comisaría de España. El presidente de esta comisaría es el señor López Fabra (…) En Viena, en unión de D. José Emilio de Santos, de

[2] Alejandra Hernández Clemente, **"**Arte Español En La Exposición Universal De Filadelfia de 1876", 1999. Accesible en: http://www.ucm.es/info/gma/filadelfia1876.html.

> Castro y Serrano, de Navarro Reverter, de Quintana y de todos los dignos jurados de España en aquel certamen, demostró cuánto valía.

Más de diez millones de personas contemplaron asombradas las maravillas de los avances tecnológicos que, si hasta ese momento habían sido la atracción de las exposiciones, a partir de entonces lo serían aún más. Los visitantes se sintieron como hormigas al contemplar un gigantesco brazo que mantenía en el aire una monumental antorcha. Se decía que era sólo una parte de una impresionante estatua del escultor francés Bartholdi llamada *La libertad iluminando al mundo*, con una estructura de hierro construida por un joven ingeniero llamado Eiffel. La inauguración de la estatua debía haber formado parte de la exposición y de las celebraciones del centenario, pero problemas en su financiación y en su construcción retrasaron el momento, de modo que la cabeza se expuso dos años más tarde en la de París de 1878 y la inauguración oficial llegó diez años después de lo previsto, el 28 de octubre de 1886. Se instaló en una pequeña isla en la bahía de Nueva York y se convirtió en el símbolo de la ciudad y del país entero que desde ese momento la llamó *La estatua de la libertad*.

La cantidad de los objetos expuestos, la originalidad de muchos de ellos, lo sorprendente de los inventos presentados o la conducta, para muchos exótica, de algunos participantes, convertían la exposición en un interminable parque de atracciones. Graham Bell presentó por primera vez su teléfono, que más que atracción provocó la incredulidad de los visitantes que no comprendían cómo podría hacer que el hierro hablara. Como muestra de la utilidad de los nuevos avances, en el acto de clausura el presidente Grant envió un telegrama a las principales ciudades europeas comunicando el fin de la muestra, tal como recoge en sus crónicas Alfredo Escobar, como veremos más adelante.

A la hora de desmantelar *Fairmount Park*, sólo algunos pabellones permanecieron en pie. Algunos edificios se convirtieron en museos, como el *Memorial Hall*; el pabellón de España permanece en Filadelfia, junto con los de otros países, como recuerdo de aquel gran acontecimiento que cambió para siempre la fisonomía de la ciudad de Filadelfia.

Después de la última exposición en Viena en que había muy pocas obras que pudieran responder a los criterios de nuestro trabajo de investigación, en esta encontramos un buen número de memorias oficiales, pero pocas que se atengan a los criterios de nuestro trabajo de investigación. Hay que pensar que era la primera exposición que se celebrara fuera de Europa, en continente americano, y no era tan fácil para los periódicos enviar corresponsales. La situación de España, tanto en el

terreno político como el económico era bastante complicada. Ese mismo año se produce la Restauración Borbónica y la huida del pretendiente Don Carlos. Alfonso XII es proclamado rey y Cánovas del Castillo impulsa la redacción de la nueva Constitución. En el ámbito cultural, es el año en que se funda la Institución Libre de Enseñanza, inspirada en la filosofía krausista introducida en la Universidad Central de Madrid por Julián Sanz del Río, tuvo una importante repercusión en la vida intelectual. Empezando su labor por la enseñanza universitaria, pretendía una renovación mucho más ambiciosa educativa, social y cultural. Sus primeros seguidores fueron un grupo de catedráticos, con Francisco Giner de los Ríos a la cabeza, que habían sido expulsados de la Universidad Central de Madrid por defender a libertad de cátedra y negarse a ajustar sus enseñanzas a cualquier dogma oficial o religioso. Entre los muchos intelectuales que secundaron el proyecto encontramos nada menos que a Joaquín Costa, que ya había mostrado sus inquietudes y sus ideas de regeneración casi diez años antes al escribir sobre la exposición universal de París de 1867.

De las obras que hemos encontrado, las abundantes memorias oficiales muestran el interés que esta exposición suscitó en nuestro país. Entre ellas citaremos la del ingeniero de minas, geólogo y miembro de la Comisión del Mapa Geológico Español, Daniel Cortázar y Larrubia, *Memoria acerca de la Exposición Universal de Filadelfia en 1876,* publicada en Madrid en 1878 y que, salvo un prólogo con tonos subjetivos, solo ofrece información objetiva y muy técnica. Curiosa es la obra del comisionado e Inspector General del Cuerpo de Ingenieros de Montes, José Jordana y Morera titulada *La Agricultura, la Industria y las Bellas artes en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de Paris (1878),* publicada en Madrid en 1879. Es un librito pequeño, aparentemente poco interesante, que bajo la apariencia de un informe técnico esconde una redacción cuidada que en algunos casos se acerca mucho a lo literario. El autor debió de ser un entusiasta del país y la cultura japonesa porque recoge una gran cantidad de información sobre su cultura, tradiciones y sobre todo su agricultura y que participó también en la exposición de París 1878. Más que interesante, en cualquier caso, es la información que recoge sobre las leyendas que hablan del origen de la agricultura en Japón o del cultivo tradicional y consumo del té. Desde el punto de vista técnico de los ferrocarriles, encontramos el manuscrito de Manuel López Bayo titulado “La exposición de Filadelfia” dentro de la *Revista de Obras públicas (*Núm. 19, Madrid, Octubre 1876). Por último, citaremos, *Un obrero en Fairmount Park: revista crítica industrial de la Exposición de Filadelfia,* de José Roca y Galés, publicado en Barcelona en 1876. Sin ser una memoria oficial ni un informe técnico al uso, se estructura en un prólogo y

cinco capítulos en los que se hace una descripción de la exposición y de los objetos expuestos, pero solo desde un punto de vista técnico.

Tal como ocurrió con la de Viena de 1873, en esta también encontramos dos obras de similares características: una en forma de libro escrita y publicada una vez concluida la muestra, y la otra compuesta por las crónicas que se van publicando en dos periódicos durante los meses que dura la exposición y que posteriormente serían recopiladas en un volumen. Estas crónicas son las de un jovencísimo Alfredo Escobar que cuenta apenas dieciocho años y afronta no solo la tarea de escribir sobre la exposición, sino la aventura de atravesar el Atlántico y pisar el continente americano. Para él es una aventura fantástica que narra con soltura y una vivacidad nuevas en este tipo de obras generadas por las exposiciones universales. La elegimos como la más significativa de esta exposición y quizás de todas cuantas hemos estudiado hasta ahora.

3.6.1. EMILIO CASTELAR

La exposición de Filadelfia

Antes de entrar de lleno en las dos obras completas que nacen expresamente por y para la exposición universal de Filadelfia, debemos mencionar el discurso titulado *La exposición de Filadelfia* que Emilio Castelar pronunció el 23 de diciembre de 1875 y quedó recogido en su obra *Discurso leído en la Academia Española el 25 de abril de 1880 seguido de otros varios discursos del mismo orador* que fue publicada en 1880. Recordemos que Castelar ya había escrito sobre la exposición de París de 1867, el año de su primer exilio en Francia. En los ocho años transcurridos desde entonces, sus circunstancias políticas y personales han sufrido vaivenes relacionados con los acontecimientos históricos que le tocó vivir. Tras su vuelta del exilio y su participación en la Revolución de *La Gloriosa* de 1868, fue diputado en las Cortes Constituyentes y formó parte del gobierno de la Primera República presidido por Estanislao Figueras. En septiembre de 1873 fue elegido presidente por las Cortes Constituyentes, pero dimitió a comienzos de 1874, cuando el golpe de estado del general Pavía y la Restauración lo llevaron de nuevo al exilio. En 1875, de vuelta ya en España ingresó en la Real Academia Española y en la Real Academia de la Historia, y de nuevo volvió a la Cortes en las filas de los republicanos “posibilistas”. En diciembre de ese mismo año, apenas dos meses antes de que se aprobara la nueva Constitución, se constituyó la Comisión General de España para

la Exposición de Filadelfia de 1876. Castelar fue nombrado presidente de dicha comisión por el Ministro de Fomento y el 23 de diciembre de 1875 leyó este discurso para justificar y defender la presencia de España en el certamen internacional.

Es la primera vez que encontramos una obra en la que se dan argumentos para que España participe en una exposición que aún está por hacer. Es importante señalar que una buena parte de esos argumentos está formada por los recuerdos de la exposición de París de 1867, de la que ya Castelar había dado buena cuenta en su obra *Un año en París*. Ahora, echando la vista atrás, ofrece una nueva visión, desde una perspectiva distinta, inevitablemente marcada por los cambios en la vida personal y política de Castelar. Con este discurso se completa y enriquece, pues, la primera visión ofrecida en aquella obra. El discurso, de algo más de veinte páginas, se inicia agradeciendo el nombramiento y con el tópico de *capatatio benevolentiae*. Inmediatamente después Castelar recuerda con emoción aquella muestra, con una expresión entusiasta: "Yo puedo deciros que sólo he visto y sólo he estudiado una Exposición en mi vida, la última exposición de París. Y jamás olvidaré las emociones que llevó a mi corazón y las enseñanzas que llevó a mi inteligencia." (p. 324) Resume todo lo que allí había en una larguísima enumeración ascendente que enlaza el último término con el siguiente, va haciendo un balance de lo que se mostró ofreciendo un repaso de toda la producción humana desde las materias primas hasta los productos más refinados y elaborados por la industria. Tras la enumeración, ofrece la valoración y el significado de todo eso para el progreso y el bienestar de la humanidad: "Y después, al sacudir esta primera emoción artística, si entraba en reflexiones más hondas, veía en toda la Exposición un cambio; y un cambio grande, grandísimo en las relaciones humanas y en la cultura universal." (p. 326)

Lo que sigue, el verdadero corazón del discurso, es una muestra las inigualables dotes oratorias de Castelar que merece la pena leer completo:

> Convencido, penetrado de que todo progreso terreno tiene un límite, el mismo límite que nuestra condicionalidad y nuestra contingencia; convencido, penetrado de que no podemos jamás acabar con la contradicción que reina en los cielos y en la tierra, en todo el universo; convencido, penetrado de que la guerra se extiende allá donde se extiende la vida; convencido, penetrado de que no quitaremos al aire sus huracanes, al mar sus tormentas, al mundo animal sus batallas eternas entre todos los seres por una pulgada más de espacio, por un minuto más de tiempo y por un soplo más de animada existencia; al cuerpo su oposición de humores y temperamentos; a la economía política su ley necesaria, fatal, de la concurrencia; al entendimiento sus dudas, al corazón sus penas, a cada hora su angustia, a cada día su trabajo; puesto que estamos condenados a guerra perpetua y somos guerreros incansables y venimos armados de una armadura a luchar y reluchar constantemente, luchemos en buena hora; pero no en los ensangrentados campos de batalla, sino en los pacíficos certámenes de la industria; no por la muerte, sino por la vida; no con enemigos, sino con rivales; no para arrancar a la esposa su

> esposo, a la madre su hijo, sino para conservárselos, para vestírselos, para fortalecérselos, para llevar de la tierra las partículas más vivificantes a sus venas, del espíritu las ideas más luminosas a sus cerebros, a fin de que la guerra del trabajo sea una guerra sin término de la cual resulte una victoria incruenta que nos comunique en comunión sacratísima directamente con la naturaleza, con la humanidad y con Dios. (pp. 326-327)

Ese es, pues, el objetivo de Castelar, convencer a la comisión de que España debe participar en algo que, en sí mismo, es beneficioso para toda la humanidad: "Mejorar el trabajo es mejorar la vida entera. En las grandes Exposiciones uno de los objetos realmente más estudiados y más digno de estudio es la mejora de las leyes del trabajo y de la suerte del trabajador". (p. 328) Castelar continúa argumentando en defensa de las mejoras en las condiciones de trabajo de la clase obrera. No falta en Castelar el balance de todas las exposiciones celebradas hasta ese momento, y cuando llega el momento de hablar de la exposición de Filadelfia, de por qué España debe participar en ella y tratar de hacer un papel lo más digno posible, afirma con entusiasmo:

> Pues bien, la exposición de Filadelfia es la Exposición intercontinental por excelencia. Este nuevo certamen corona y remata los certámenes anteriores. No se verifica en una ciudad de tradiciones principalmente aristocráticas como Londres, ni en una ciudad de tradiciones militares y monárquicas como Viena, ni en una ciudad de tradiciones principalmente revolucionarias como París; se verifica en una sociedad puramente formada por los trabajadores, porque o los Estados Unidos no representan nada en el mundo, o los Estados Unidos no son nada en el mundo o son y representan exclusivamente la grandiosa epopeya del trabajo. (pp. 331-332))

Completa el discurso haciendo un repaso de la historia de la fundación de los Estados Unidos y su incansable fomento de la idea del trabajo y de la superación personal y social que se fundan en él. El papel que debe jugar España y su balance comercial son también motivo de preocupación, pero no hay, según Castelar, nada que no pueda solucionarse con buenas dosis de empeño y de trabajo. Hace un llamamiento a no dejarse amilanar por la situación económica en la que se encuentra el país, que no es ni tan buena como afirman algunos ni tan mala como defienden los catastrofistas: "Mal estamos, pero no es tan cierto, como se dice por ahí vulgarmente, que estemos en completa decadencia". (p. 337) Para demostrarlo hace un repaso sereno y bastante objetivo de todos los ramos de la producción y de la industria nacional, con sus virtudes y sus muchos defectos. El desánimo y el pesimismo no pueden amilanar a una industria que está aún por desarrollar y que se ve inferior al resto de países: "Somos un extremo de Europa, es verdad, y según cierto escritor, el extremo huesoso. Pero en nuestras manos, y sólo en nuestras manos, está que esos huesos sean los huesos de la cabeza" (p. 339), y para ello Castelar afirma que hay

que dejar de gastar inútilmente los recursos en guerras, conflictos y enfrentamientos internos que históricamente nos han conducido a la ruina, y emplearlos en el trabajo eficaz y productivo que nos conduzca hacia el progreso. Las palabras de Castelar justificando por qué y para qué España debe estar en presente en Filadelfia, parecen un adelanto del movimiento regeneracionista de fin de siglo:

> Lo que necesitamos es transformar nuestra tierra. Lo que necesitamos es regarla con nuestro sudor hasta hacerla fecunda como el pensamiento. Lo que necesitamos es convertir aquellas grandes cualidades que nadie puede negar a nuestra raza, el valor heroico, la constancia singular, la tenacidad a toda prueba, la fiereza del carácter, la austera sobriedad de costumbres, en otros tantos elementos de progreso para la obra de nuestra redención económica (…) Así, donde quiera que haya un certamen de la industria, donde quiera que haya un torneo del trabajo, donde quiera que se concurra y se combata por el progreso material, allí debe estar la nación a ver si concluimos con nuestras guerras interminables y concertamos la actividad de las esferas superiores de la Industria, del arte y de la ciencia. (pp. 340-341)

Queda una parte final, en la que Castelar repasa la importancia del papel jugado por España en el continente americano desde su descubrimiento para terminar justificando la participación pacífica en la exposición que debe eliminar cualquier conato de duda en los países americanos:

> Y al presentarnos en su propio continente con los instrumentos pacíficos de la industria, con las obras luminosas del trabajo, les demostraremos que todo ensueño de reconquista se ha desvanecido, que toda reacción hacia las antiguas dominaciones se ha borrado; que somos, como ellos, una democracia pacífica, y que, conservando la diferencia y la división de Estados, debemos unirnos moral y económicamente en la Industria, en el Arte, en la Ciencia, para sostener el nombre de nuestra raza en la Tierra y ser dignos miembros de la Humanidad en futura historia. He dicho. (*Ruidosos y prolongados aplausos*) (p. 344)

3.6.2. LUIS ALFONSO

La Exposición del Centenar: noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876

La Exposición del Centenar: noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876, fue publicada en Madrid en 1878 por Luis Alfonso Casanovas (1845-1892), periodista, crítico literario y escritor que colaboró en varias publicaciones periódicas valencianas y madrileñas, sobre todo en *La Ilustración Española y Americana, La Época, Las Provincias y El Imparcial.* Mantuvo estrecha amistad con escritores y críticos de la época como Teodoro Llorente, Francis Oller, José Yxart y con la misma

Emilia Pardo Bazán, con la que, además de una estrecha amistad, intercambió una serie de cartas en la prensa de la época sobre la cuestión del Naturalismo[3]. Asistió como comisionado oficial a las exposiciones de Filadelfia (1876) y París (1878). En la de Filadelfia coincidió con su amigo Alfredo Escobar y, por notas aparecidas en la prensa (como veremos más adelante al analizar la obra de Alfredo Escobar), sabemos que una vez finalizada la exposición recorrieron juntos los Estados Unidos antes de regresar a España.

Cuando con apenas treinta y un años, Luis Alfonso fue nombrado cronista oficial en Filadelfia, lo comunica en una amistosa carta a su amigo Teodoro Llorente, director del periódico *Las Provincias*, donde Luis Alfonso publicaba un artículo semanal. Esa carta nos sirve además para confirmar la llamativa ausencia en la muestra del ya conocido cronista de exposiciones Castro y Serrano que excusó su asistencia y recomendó a Luis Alfonso en su lugar:

> Amigo Llorente:
> Supongo que ya a estas horas sabrá V. la importante noticia que me atañe, y la cual me escusa de no haber contestado a V. tan pronto como su amable carta merecía. Del modo más inesperado, y a la vez más lisonjero, me encontré nombrado "comisionado especial para estudiar el Certamen Internacional de Filadelfia" como reza la Real Orden. La historia de este nombramiento es la siguiente, y la relato a V. porque confieso que me agrada que en mi país, más que en parte alguna, sepan lo que tanto me halaga. Cárdenas (actual director gral. De Agricultura, Industria y Comercio) llamó á Castro y Serrano quien, por razones climatológicas especialmente, no quería ir a los Estados Unidos — y le preguntó qué persona consideraba más apta para el cargo de cronista. C. y Serrano contestó que "Luis Alfonso". Cárdenas entonces muy gozoso le manifestó que era el que tenía señalado, mas temía que sus simpatías personales pudieran ofuscarle un tanto, pero que desde el momento en que sin saber nada de esto una persona como Castro y Serrano se lo indicaba, estaba la cuestión resuelta.[4]

Antes de emprender viaje, Luis Alfonso se detiene a tomar unos baños para paliar sus problemas de reuma, pero asegura que estará en Filadelfia para el 1 de mayo, fecha de la inauguración de la muestra. En esa misma carta comenta lo que luego dirá en el prólogo del libro sobre el miedo que sintió ante la enorme responsabilidad que asumía:

---

[3] Francisco Navarro Martínez, "Luis Alfonso y José Yxart, el florete y la espada", *Hesperia, Anuario de Filología Hispanica*, IX, 2006, pp. 149-161. El mismo autor ha estudiado la polémica entre Luis Alfonso y Narcís Oller por el empeño del primero en escribir siempre en castellano, así como la polémica lingüística en la Renaixenca y en la Restauración en un libro titulado *La graciosa dèria*, *Luis Alfonso i la llengua catalana,* Pagès Editors, Barcelona, 2014.

[4] Teodoro Llorente, *Epistolari Llorente, Vol. I, Cartes des llevantins. Correspondencia rebuda de 1861 a 1900*, pp. 17-18. Barcelona, Balmes, 1928, p. 17.

> Mi destino es personal y, por decirlo así, autónomo; no depende de nadie y en cambio, como V. fácilmente comprenderá, obtengo la representación é importancia que son anejos al cargo.
>
> Le confieso á Vd. que estoy complacidísimo y que difícilmente pudiera haber obtenido cosa que más lisonjeara mi entendimiento, mi fantasía y mi amor propio. Ver una Exposición como la de Filadelfia es ver un mundo. Conozco también que he echado sobre mis hombros pesadísima carga y que es muy grande la crónica y muy pequeño el cronista.[5]

Pues bien, ese miedo y esa sensación de inferioridad frente a la labor encomendada no son una pose ni una expresión de falsa modestia, antes al contrario, van a estar presentes en toda la obra y la van a lastrar hasta el punto de que el lector se contagia de esas impresiones desde el mismo prólogo y recibe la obra como algo pesado y con muy pocas páginas que sean realmente atractivas, en las contadas ocasiones en que el autor olvida la inmensidad de la tarea que se le ha encomendado. Hay que tener en cuenta que, según manifiesta él mismo, el autor no envió crónicas ni escribió la obra mientras visitaba la exposición, sino que lo hizo a su regreso a España, sirviéndose tanto de las notas tomadas *in situ*, como de folletos, recortes de prensa y todo el material que había conseguido reunir en su visita a Filadelfia. En esa labor tardó nada menos que catorce meses, de modo que la obra fue publicada apenas unos meses antes de la inauguración de la siguiente, la de París de 1878 como él mismo se encarga de recordar. Su actitud ante la muestra y su modo de tomar notas quedan retratados en los comentarios que hace en su visita a la sección norteamericana donde hay tal caos, tal desorden organizativo, que ni siquiera sabe cómo ni por dónde empezar, y se ve a sí mismo titubeante, aturdido, tomando sus primeras notas: “Y como era necesario que por alguna parte empezase yo en los días del Certamen a atacar a golpes de lápiz la formidable masa de esta sección, para modelar (aunque muy torpemente) la descripción de la misma…” (p. 221). Insiste una y otra vez en la dificultad para hacer un trabajo que llegue a la altura de predecesores tan dignos como Castro y Serrano o Navarro Reverter (p. vi) y agradece las indicaciones y la ayuda que le ha prestado Jordana y Morena, miembro de la Comisión como director del Departamento Agrícola de España en la exposición y que, como ya dijimos antes, también escribió una memoria que se centraba en la agricultura japonesa.

No se trata de una obra que desde el principio se caracterice como libro de viajes, ni mucho menos. Es una obra irregular en la que no hay información sobre el itinerario seguido, nada sobre la salida y la llegada, nada sobre las impresiones o reflexiones que cabría esperar de un cronista que por primera vez viaja no sólo a una

[5] *Ibid.*

exposición universal, sino al continente americano. Evita caracterizar su obra como *memorias, recuerdos, ojeada*, *impresiones* o *apuntes* como ya habían hecho sus antecesores, y se limita a añadir al título la muy imprecisa denominación de “noticia del certamen”. Añade que se le había encargado “estudiar, describir y publicar un suceso de las proporciones materiales y de la significación moral de la Exposición de Filadelfia”. (vii) Hasta la página 80 no califica su obra de “Crónica de la Exposición”.

Con algo más de seiscientas páginas, la obra se estructura en un prólogo, una introducción y dos partes bien diferenciadas. Tras el prólogo, que ya hemos comentado, la introducción trata de contextualizar con abundantes datos históricos la celebración de la exposición como parte fundamental de la celebración del primer centenario de la independencia de los Estados Unidos. El contenido está distribuido en dos partes: la primera, de diecisiete pequeños capítulos, trata de la exposición en general y es la que, por su valor literario, nos interesa en este trabajo. La segunda, en cambio, se acerca al formato y contenidos de una memoria oficial, haciendo una especie de balance de lo que ha expuesto cada país en cada uno de los cinco edificios principales del recinto. La obra, que no tiene grabados ni ilustraciones, se cierra con una breve conclusión final y la reproducción de dos planos del inmenso recinto que albergaba la exposición.

En la introducción, al querer ensalzar y dar idea del inmenso esfuerzo que le ha supuesto el trabajo que presenta, Luis Alfonso se enreda en una serie de datos erróneos con los que se contradice a sí mismo. Afirma que nadie ha hecho un trabajo como el suyo desde que Castro y Serrano escribió su *España en Londres* (Exposición de 1862), ¿Desconoce, pues, su *España en París* sobre la Exposición de 1867? ¿Olvida, también, que cita a Navarro Reverter y su *Del Turia al Danubio* sobre la Exposición de Viena de 1873? Si le agobia la tarea encomendada, más aún el contextualizar el acontecimiento con datos históricos, geográficos y económicos. Todo son dimensiones y cifras colosales que, en vez de provocar el asombro del lector, le abruman sin cesar. Hace una exhaustiva relación de filósofos, escritores, y todo tipo de gentes y personajes de la historia americana, pioneros en la navegación de vapor, el pararrayos, el teléfono, etc., e incluso copia literalmente partes del Acta de Independencia y del documento oficial que confirmaba la celebración de la exposición universal para conmemorar el centenario.

Cuando por fin se decide a mostrar de cerca la exposición y reflejar el ambiente, lo hace también con un detalle que le resulta agobiante y que parece perseguirlo por todas partes:

> *El Centenar* (…) escrito en los coches de tranvía, de ferrocarril o de caballos; en las puertas de las fondas; en los anuncios de espectáculos; en los reclamos del comercio; en el centro de las banderas, en todos los objetivos simbólicos y conmemorativos; letrero que los norteamericanos tenían siempre impreso en el corazón, estereotipado en los labios y fijo ante los ojos; letrero grabado con los caracteres de madera y de cristal, de piedra y de hierro de un gigantesco certamen, en la página más radiante de la historia secular de los Estados Unidos. Este *Centenar* era el porqué de la Exposición Universal. (p. 19)

Tampoco está conforme con la elección de Filadelfia como sede y cree que hubiera sido mucho mejor Nueva York, "ciudad menos puritana, más cosmopolita, más europea, hubiera deparado a los extranjeros, aparte de la Exposición, solaces diversiones y alicientes diversos de que Filadelfia casi en absoluto carecía. " (p. 20) Por último, sitúa y describe el *Fairmount Park*, considerado el cuarto parque público más grande del mundo, y es entonces cuando por primera vez Luis Alfonso parece encontrar el tono literario que buscaba:

> Fue trazado para abrir a la población un anchuroso espacio donde pudiera respirar con amplitud y pasear con holgura, (…) que tiene pistas para carruajes, y caballos, andenes para peatones; alamedas, colinas, fuentes, bosquecillos y paisajes de singular belleza, y que fue, en suma, elegido para Niágara de aquella catarata inmensa de artes, ciencias y oficios que, alimentada durante cien años, habían de precipitar los Estados Unidos en un día dado a los ojos del mundo entero para escenario de la Exposición. (p. 28)

Emprende, pues, el viaje dentro de la exposición sin dar las muestras de asombro de la mayoría de los cronistas. Comienza dando cuenta de la inauguración y ofrece una elaborada descripción del ambiente y del festejo. Una orquesta toca fragmentos de obras de cada país, y a España le corresponde el himno de Espartero y se estrena *La Gran marcha inaugural del Centenario* compuesta por Wagner, que de seguro habría hecho las delicias de nuestro ya conocido Castro y Serrano, que en la Exposición de Viena había dedicado grandes elogios al músico alemán con en una extensa crónica. Como veremos más adelante, el joven Alfredo Escobar opina justo lo contrario abominando de la obra y de su autor. Tras relatar con minuciosidad todos los actos oficiales de la inauguración, los banquetes y los discursos, se detiene en mostrar la expectación que levantó la guapísima esposa del señor Mantilla, presidente de la Legación Española, luciendo una prenda tan española y castiza como la mantilla. Luis Alfonso muestra entonces el ambiente festivo del recinto y de toda Filadelfia, inundada de banderas norteamericanas, rebosante de alegría.

Antes de ofrecer una vista panorámica o abordar la descripción del Parque y de los edificios, Luis Alfonso trata de organizar su recorrido de un modo que considera el más lógico y se atreve a asegurar que ese debe ser el orden lógico que en un futuro

deberían adoptarán todas las exposiciones universales. Los puntos de ese orden serían los siguientes: “Aquello donde se expone, aquello que se expone y aquellos para quien se expone, o lo que es lo mismo: los edificios, las cosas y las personas. En la Exposición de Filadelfia, oficioso me parece advertirlo, tenía perfecta cabida esta trilogía, y a describir y detallar sus términos me obliga, antes que a otro asunto, mi oficio de cronista circunstanciado y fiel.” (p. 38)

No ofrece, pues vista panorámica o de conjunto, sino que empieza su recorrido por los edificios. Al hacer un repaso de los que se han conservado en las exposiciones anteriores, llega a la conclusión de que de que a medida que las exposiciones se hacen cada vez más grandes, sus edificios conmemorativos son cada vez más pequeños. Como Luis Alfonso redacta la obra una vez finalizada la exposición y ya de regreso en España, no solo va a describir los edificios del recinto, sino que a la vez informa de los que se han conservado y los usos a los que han sido destinados tras la clausura. Imitando lo que ya hiciera Castro y Serrano en París en 1867, inicia el recorrido por la exposición argumentando que los cinco edificios principales de la exposición se corresponden con cada uno de los cinco sentidos:

> En efecto, el que ostentaba, como la Galería de Artes, cuadros y estatuas, claro es que se encaminaba a la *vista*; el que contenía, como *Main Building*, pianos, órganos e instrumentos varios, armas de fuego, libros que se leen, o se escuchan leer, y donde solían celebrase conciertos musicales y vocales, bien podía aplicarse al *oído*; la Galería de máquinas, donde se elaboraban y construían tantas cosas, merced a mecanismos que siempre impele en primer término la mano, se relacionaba con el *tacto*. El espacio, como el que cerraba *Horticultural Hall*, donde exhalaban sus perfumes toda suerte de vegetales, no hay duda que se destinaban al *olfato*, y el lugar, como el que ocupaba la sección de Agricultura, en el que se exhibían los granos, las féculas, las frutas,. Las bebidas y las composiciones que sirven para la nutrición del cuerpo o el recreo del paladar, es indudable que respondía al *gusto*. (p. 40)

Describe el Palacio de la Industria y la inmensa Galería de las Máquinas sirviéndose de comparaciones de una extrema sencillez: “los cristales eran simples como los de una ventana común” (p. 42), y si antes había establecido la relación de cada edificio con un sentido, a continuación los relaciona con los dioses de la mitología clásica, para terminar asimilándolos a los cinco continentes. No encontramos ni rastro de esa expresión de asombro que antes o después todos los que han escrito sobre exposiciones han mostrado en sus textos.

Para Luis Alfonso las cosas son la esencia de una exposición, el objetivo último de quienes la organizan y de quienes la visitan. Si al describir los edificios lo hemos visto más o menos cómodo, a la hora de enumerar las cosas da la impresión de que se ve abrumado por el inmenso volumen de lo que tiene que dar cuenta. La manera en que lo hace nos sorprende por lo simple y demasiado evidente:

> No son las cosas tan inanimadas como a primera vista lo parecen (…) En todas hay una boca que habla a todos; y no entrará en una Exposición un individuo, cualquiera que sea su clase, condición, aptitud o inclinaciones que no halle un objeto que le detenga, le atraiga, le preocupe o le cautive.
>
> El botánico encuentra plantas; el agricultor, frutos; el industrial, manufacturas; el artista, obras; el literato, libros; el músico, instrumentos; el filósofo, enseñanzas; el superficial, bagatelas; el curioso, novedades; el paseantes, espectáculos; el gastrónomo, manjares, y hasta el jugador encuentra naipes, y el borracho licores y el pendenciero, armas. (p. 46)

El lector no tiene la sensación de estar en la exposición, sino de que se le está dando un resumen anticipado, bastante superficial y casi con desgana. Para resumir todo lo que se ha expuesto lo hace por tamaños, colores, sonidos, tipo de manufactura o procedencia. Esa manía clasificatoria y esa simpleza en la enumeración también las aplica al hablar del tipo de visitantes: "Había, por el pronto, las personas que pagaban y las que cobraban, las que vigilaban y las que eran vigiladas, las que paseaban y las que posaban, las que enseñaban y las que aprendía, las que cruzaban y las que hacían el alto." (p. 49) Las enumeraciones llegan a ser tediosas y tan solo algún que otro comentario jocoso sobre la costumbre de los americanos de comer en la calle o del atuendo exótico de una negra cubana sacan al lector del tedio de las enumeraciones.

Es al dejar atrás los edificios principales y entrar en el Parque cuando Luis Alfonso parece adoptar otro ritmo y otro tono y cuando, por primera vez, muestra su asombro:

> La vez primera que el torniquete de entrada me empujó al recinto del Concurso Centenario, experimentó mi ánimo una impresión análoga a la que experimenta el oído al pasar de una quietud y silencio profundos a un estrépito y alboroto extraordinarios, o a la que experimenta la vista al trasladarse de la oscuridad y las tinieblas al fulgor intensísimo de un sol de mediodía. Quedé aturdido, quedé ofuscado. Y nunca se extinguió esta impresión en mí, por más que fuera poco a poco acostumbrándome al ruido de tantas voces del trabajo y al resplandor de tantas luces de la inteligencia. ¿Y cómo no, si el espectáculo que se desarrollaba ante mis ojos era el de un campamento que constaba de más de doscientas tiendas de diverso tamaño y forma, plantadas sobre una extensión de más de un millón cien mil metros cuadrados? (p. 53)

Describe entonces todo cuanto ve y se deja llevar por el ferrocarril en miniatura que toma y deja a los viajeros en distintos andenes colocados en los puntos más interesantes del recinto. Por primera vez el viaje en el interior de una exposición es realmente un viaje puesto que tiene hasta el medio de transporte incluido. Ya no es necesario acabar extenuado yendo de un lado para otro, el viajero puede subirse y bajarse en el punto que quiera puesto que constantemente circulan dos trenes, uno en cada dirección para que el viajero pueda contemplar a placer el recinto en su conjunto

o ir deteniéndose en aquello que más le interesa, de modo que todo lo que se ve sea un espectáculo: “Más que un vehículo de transporte era este ferrocarril un palco ambulante; en vez de ser el panorama el que se movía, como en los teatros, era el espectador el que andaba.” (p. 55)

La acumulación de cosas, gentes y edificios que han ido pasando delante de los ojos asombrados del viajero le sumen en ese vértigo del que ya hablaba Alarcón.

> Al fijar los sentidos y el ánimo en tal acumulación, en tal amontonamiento de cosas, sobrevenía el asombro y el estupor y el vértigo, y creíase uno transportado por arte mágico a los alcázares maravillosos de *Las mil y una noches*. Y más de *mil y una noches* de vigilia supone la concepción, planteamiento y terminación de tales obras. (p. 58)

Cuando inicia el apartado titulado “Pormenores”, la descripción deja paso a la narración que, entonces sí, adquiere todo el protagonismo. Como si fuera consciente de que hasta ahora no ha conseguido conectar con el público, Luis Alfonso quiere contar y relatar cosas sencillas y curiosas que puedan gustar a sus lectores: el modo de entrar en la exposición, los torniquetes, los tipos de entradas, y una novedad, por primera vez cada pase debía llevar la fotografía del dueño para hacerlo intransferible: “El retrato se adquiría, mediante 10 reales, en el gran establecimiento de la Compañía Fotográfica que adquirió, por no escaso precio, el privilegio de usar la cámara oscura en el recinto de la Exposición.” (p. 60). El relato del día a día queda reflejado en detalles como la hora de entrada de los operarios y del público en general, la hora de salida o el momento en que las máquinas dejaban de funcionar y todo en el recinto queda en silencio.

Una de las curiosidades más llamativas que recoge Luis Alfonso es la idea que tuvo una periodista, Mistress Charles F. Derhen, de preparar una caja decorada con los retratos de Grant, Washington y Lincoln dentro de la cual se introdujeron varios álbumes con fotos de personalidades y firmas de los visitantes. Esta caja fue cerrada y depositada en el Capitolio de Washington y no debía abrirse hasta un siglo después, en 1976. Luis Alfonso casi se marea al pensar lo que pasaría cuando la caja se abriera cien años después:

> La imaginación se pierde en un océano infinito de oleaje perenne, al fantasear sobre lo que podrá haber acaecido en la vieja Europa y en la joven América, al expirar el plazo de cien años y levantarse la cubierta de esa caja, hoy henchida en realidad de lo único que guardó en su fondo la caja de Pandora: de *esperanza*. (p. 63)

La narración sigue siendo protagonista en el capítulo titulado “Defectos”, en el que se propone sacar a la luz los errores cometidos. Buscando la objetividad, no solo relata sus experiencias, sino que saca datos de la misma prensa local de Filadelfia. Las críticas de esa colección de defectos van dirigidas a la escasa eficacia de la vigilancia nocturna del recinto, y las quejas de los expositores a los que les han robado; la rigidez y coste desorbitado de los controles de aduanas; el deterioro de algunas obras de arte, en concreto esculturas y pinturas que habían sido dañadas o agujereadas. La queja más extendida, sin duda alguna, fue por el hecho inaudito de que la exposición no abriera los domingos, día más adecuado para que las gentes, sobre todo los trabajadores, acudieran a ella. El partido puritano (al que el autor califica de fanático) se había negado en redondo y no hubo modo de hacerle cambiar de opinión. Eso sí, los domingos podían visitar el recinto todos los que dispusieran de pase especial, de modo que ese día la alta aristocracia de la zona podía disfrutar a placer de todo lo que la exposición ofrecía sin tener que sufrir aglomeraciones. En cualquier caso, la prensa es unánime al disculpar los errores que la organización hubiera podido cometer, puesto que Estados Unidos eran aún un país muy joven en relación a todos los europeos, con siglos a sus espaldas para desarrollar su cultura y rectificar errores. Además de todos estos defectos, Luis Alfonso añade uno por completo ajeno a la organización: “El más encarnizado enemigo, el más grave defecto del concurso universal de Filadelfia fue el calor. En los meses de junio, julio y agosto, era punto menos que imposible caminar al descubierto por el Parque. Cruzar la distancia que separaba, por ejemplo el Edificio principal del Palacio de horticultura –el más alejado de todos-, era hazaña de tal valor que rayaba en temeridad. “(p. 68)

Antes de iniciar el recorrido país por país, Luis Alfonso ofrece una serie de capítulos en los que recoge lo que podría calificarse de crónica social de la exposición, dando cuenta de algunos actos como la misa y fiesta posterior ofrecida por el emperador de Brasil, la fiesta de los masones, o las celebraciones del 4 de julio tanto en Nueva York como en Filadelfia. Algunos de esos capítulos son tan similares a las crónicas que veremos de Alfredo Escobar, que casi podríamos asegurar que las tiene delante a la hora de redactar su libro. Sin embargo, le falta a Luis Alfonso el alma, el ímpetu y la chispa de Escobar para encandilar al lector.

Una vez pasados los días y meses de más calor, a finales de septiembre aumenta la concurrencia de visitantes de un modo espectacular, lo que Luis Alfonso califica de “apogeo de la Exposición”. Las aglomeraciones se suceden cada día y las colas para entrar se hacen interminables. Entonces el relato de Luis Alfonso también se anima y encuentra por fin el tono que estábamos esperando casi desde el principio.

> Donde mejor se apreciaba la enormidad del concurso era a la hora de cerrarse aquella (la exposición). Cruzaba por delante de sus puertas una fila ininterrumpida apenas de coches de tram-way, y sin embargo era forzoso esperar horas enteras o retroceder cerca de una milla para asaltar el vehículo.
>
> La caricatura no necesitaba acudir a lo fantástico; la exageración, la hipérbole, se encontraban allí realizadas. Cada coche era un tonel de sardinas, un pan de higos. Primero se extendía en él una capa de individuos sentados; sobre ésta una segunda de los que se reclinaban en ellos; después otra de los que estaban de pie en el interior; luego una cuarta que estaban de pie en el exterior, y por último –y a manera de los extremos que cuelgan en las orlas, o de las verduras que rebosan en las cestas,- venían los agarrados a la plataforma, los suspendidos del torno, los engarabitados en las ventanillas; los que a fuerza de equilibro, de ayuda o de puños, se apoyaban de un punto matemático con la mano o con el pie.
>
> Al parar el tranvía y vomitar de su seno a cuantos albergaba, parecía el caballo de Troya arrojando griegos al entrar en la ciudad, o la cueva de Montesinos lanzando cuervos y grajos al acuchillar D. Quijote sus malezas. (p. 93)

Al apogeo de la exposición contribuyen también los días oficiales dedicados a cada uno de los estados, lo que hace que el recinto se convierta en una fiesta perpetua. Asimismo, los desfiles y procesiones de los Caballeros Templarios, atraen a gran cantidad de público que aplaude entusiasmado. La alegría y algarabía de los espectadores llaman la atención de Luis Alfonso, al que (como también a Alfredo Escobar) sorprenden estas manifestaciones más propias de niños que de ciudadanos del país que se considera el más libre del mundo: “Los americanos son siempre los mismos: unos niños que, ora juegan con el bastoncillo de un arlequín o con la vara de un mágico de feria, ora con la cometa de Franklin o con el barquichuelo de Fulton.” (p. 96)

Antes de dar cuenta de la clausura, dedica varios capítulos breves a contar una serie de anécdotas y curiosidades. En uno de ellos relata el incendio de una cabaña de madera próxima al *Main Building* y cuyas llamas se extendieron rápidamente y alcanzaron el Hotel Transcontinental, pero la rápida y eficaz actuación del cuerpo de bomberos que hacía guardia permanente en el recinto, impidió que las llamas alcanzaran el *Main Building*. Parece que este pequeño incidente despierta en Luis Alfonso (quizás tratando de imitar a Frontaura) los primeros comentarios jocosos de su relato:

> Desgracias personales no ocurrieron, animales Sí; entre otras, las de unos cerdos sabios y unas vacas no menos instruidas, que se asaron en aquella hoguera como vulgares chuletas y jamones. La *mujer gorda*, que se exhibía en una de las viviendas en cuestión se salvó también, pero dejándose resbalar por un fuerte madero, y aplastando a medias al generoso *policeman* que la recogió en sus brazos. (p. 97)

Pero vuelve a recuperar su tono habitual cuando hace balance de las irresponsabilidades cometidas por la organización al consentir la acumulación de tabernas, casas de madera y tenderetes sin fin que, por el afán desmedido de negocio, se habían instalado sin orden ni concierto, sin las más mínimas garantías de seguridad en todo el recinto. Es más, al día siguiente del incendio volvían a crecer sobre las ruinas quemadas otras tantas barracas, como si nada hubiera pasado.

Cuando llega el día del reparto de premios, el 27 de septiembre Luis Alfonso no puede evitar comparaciones con exposiciones anteriores. Deducimos que las establece en función de lo que haya leído de ellas, porque no tenemos constancia (ni él tampoco da datos) para pensar que hubiera presenciado alguna: "El recuerdo –que más tarde evocaré- del aparato con que este acto público se ha celebrado en exposiciones anteriores, ha movido a mi pesar la pluma para que escriba frases duras y al parecer ofensivas. El relato fiel y circunstanciado de los hechos las justificará" (p. 66). El relato da cuenta de una ceremonia fría, con una interpretación musical que rayaba en lo chabacano y sin la asistencia de grandes personalidades como es costumbre en todas las entregas de premios de todas las exposiciones celebradas hasta el momento. También el acto de clausura, previsto para el día 10 de noviembre, le resulta decepcionante. Luis Alfonso cree que los norteamericanos desprecian el protocolo más básico y el respeto debido a las personalidades asistentes. Los fallos clamorosos en la organización del banquete de la noche anterior provocaron un desbarajuste vergonzoso y en cuanto a lo que se comió y cómo se sirvió, la cosa no mejoró mucho más y Luis Alfonso no se esfuerza por suavizar sus impresiones, antes al contrario:

> La comida fue mala, mal ordenada y malísimamente servida. (,…) Los manjares, guisados y condimentados a la usanza norteamericana -una de las peores, sin disputa, del mundo culinario- ofrecían escaso atractivo al paladar. En el orden de los platos y en el reparto de los vinos cometióse todo linaje de herejías y hubo asado que precedió a la salsa, como *champagne* que se anticipó al Burdeos. La lentitud en el cambiar cubiertos, pasar fuentes y escanciar botellas, de los criados negros dedicados al servicio, fue abrumadora. (p. 108)

El día siguiente, 10 de noviembre, fecha oficial de la clausura, un tiempo lluvioso y frío terminó de deslucir definitivamente los actos oficiales. El tono de Luis Alfonso pasa de la indignación por el banquete a la ironía e incluso la ridiculización, porque "el hombre propone y Dios dispone" y "se aguó la fiesta". (p. 108) La lluvia hizo inviable la celebración al aire libre como estaba previsto y el acto tuvo que trasladarse al pabellón del jurado, cuya capacidad era muy limitada. El presidente Grant declaró

clausurada la exposición y se cursaron telegramas a todos los estados del país y las capitales más importantes del mundo comunicando la noticia. El enorme motor Corliss, que había suministrado energía a todos los motores de las máquinas, dejó de funcionar y esa como ninguna otra fue la prueba evidente de que la exposición había terminado. O, como afirma Luis Alfonso: “La exposición había muerto”.

La segunda parte que, como dijimos antes, queda fuera de nuestro análisis porque se atiene a la estructura de una memoria oficial, rescatamos el apartado dedicado al papel de España, paso obligado de todos los cronistas. La enumeración de expositores y productos es exhaustiva y minuciosa, como correspondía a su papel de cronista oficial. Pero el balance, desde el principio, es muy negativo. Culpa tanto a los productores como a los expositores, a los responsables del diseño y ornamentación del apartado de España como a los responsables del catálogo que apareció con muchísimo retraso “y aún así apareció sin datos ni noticias, sin retórica ni gramática”. (p. 118) Luis Alfonso reflexiona sobre lo difícil que supone para él tener que decirlo, “Tristísimo es consignar tales verdades, pero verdades son y hay que consignarlas”, y a continuación se justifica con un argumento de autoridad que lo tranquiliza. Otros cronistas antes que él, en otras exposiciones, también han observado y dicho lo mismo, y en nota a pie de página, cita sus fuentes:

> No he sido el primero que ha obrado de esta suerte. En 1862, Castro y Serrano, ilustrado cronista del Gobierno en la exposición de Londres, escribía, como deducción de nuestra presencia allí: “Que la exposición española ha sido mala; que ha podido ser mejor o casi buena; que la culpa la tienen por mitad exponentes y promovedores…”. –En 1867, y con motivo de la exposición de París, decía el mismo inteligente observador: “El papel representado por España en la exposición, ha sido, para los que sólo se fijan en la forma, malo; para los que sólo se fijan en el fondo, mediano; para los que juzgan en relativo, excelente…”.-Por último, Navarro Reverter, jurado en el certamen de Viena, y tan hábil ingeniero como escritor, afirmaba: “España no estaba en el *Práter*; había sólo destellos más o menos vivos de sus riquezas… Faltaban regiones, provincias, industrias y producciones enteras”. (p. 118)

Si coincide con todos ellos en cuanto a la valoración, no así en proponer ideas de mejora ni en el tono regeneracionista presente en todos los cronistas de exposiciones universales, desde el primero que fue Yllas y Vidal.

El máximo valor de la obra de Luis Alfonso, y a lo que sin duda dedicó más tiempo y esfuerzo, está en la cantidad de datos y balances que ofrece en esa memoria oficial que compone la segunda parte de su obra. La parte que sí hemos considerado en nuestro trabajo queda muy debajo de la calidad literaria que sí han mostrado obras anteriores y, por supuesto, no admite comparación con la obra de Alfredo Escobar que analizamos a continuación.

3.6.3. ALFREDO ESCOBAR

La exposición de Filadelfia: cartas dirigidas a La Época

La obra que creemos más representativa de esta exposición es sin duda la de Alfredo Escobar, *La exposición de Filadelfia: cartas dirigidas a La Época*, publicada en Valencia por la Biblioteca de *Las Provincias* en 1876.

Alfredo Escobar es, con mucho, la voz más joven de entre todas las que han escrito sobre exposiciones universales. Nacido en Madrid en 1859, fue hijo del entonces director de *La Época*[6], Ignacio José Escobar, para quien el rey Alfonso XII creó el título nobiliario de Marqués de Valdeiglesias en 1879, durante la Restauración. Alfredo Escobar aprendió y heredó de su padre no sólo el título nobiliario, sino sus ideas conservadoras y monárquicas, y una inmensa vocación por el oficio de periodista que lo convertiría en uno de los más famosos y reconocidos de su tiempo. Se dio a conocer en el mundo periodístico precisamente con estas cartas escritas con motivo de su viaje a la exposición de Filadelfia. Además de en *La Época* (del que también fue director entre 1887 y 1933) publicó sus trabajos en los periódicos más famosos de su tiempo como *La Ilustración Española y Americana*, *El Imparcial* o *Las Provincias*. En ocasiones utilizó los seudónimos de “Almaviva” y “Mascarilla” y firmó con las iniciales de su título nobiliario “M. de V.”, Marqués de Valdeiglesias. También asistió a la exposición universal de París de 1878, y. Al final de su vida escribió *Setenta años de periodismo en España*, memorias en las que vertió toda su experiencia profesional y personal marcada por su vocación periodística.

Entremos pues en estas crónicas que con formato epistolar pertenecen por derecho propio a la mejor literatura de viajes sobre exposiciones universales. Lo primero que sorprende a quien se acerca a esta obra es que con tan solo dieciocho años se le encomendara a Escobar un trabajo de tal envergadura, el de cubrir una exposición universal que por primera vez se celebraba en el continente americano y que, por añadidura, conmemoraba nada menos que el primer centenario del nacimiento de los Estados Unidos de América. Escobar emprende viaje el 22 de

[6] El periódico *La Época* fue fundado por Diego Coello en 1849 y dirigido poco después por Ignacio José Escobar entre 1866 y 1887, momento en que pasó a manos de su hijo Alfredo Escobar. La Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional ofrece una completísima información de la fundación e historia de esta publicación.

Accesible en: http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000000021&lang=es.

noviembre de 1875 y pisa suelo americano en los primeros días de enero de 1876. Llega a Filadelfia mucho antes del día de la inauguración y vuelve a España mucho después de la clausura, por lo que sus cartas permiten que el lector asista al proceso completo de la exposición de principio a fin. Su viaje duró algo más de un año, (dieciséis meses en total) puesto que no regresó a España nada más finalizar la exposición, sino que aprovechó para quedarse unos meses más recorriendo los Estados Unidos junto con su amigo y también cronista Luis Alfonso.

Escobar inicia su viaje casi un mes antes de que lo hiciera la comisión oficial. El 21 de enero *La Época* empieza a publicar las crónicas de Escobar y casi un mes más tarde, el día 18 de febrero, *La Ilustración Española y Americana* publica esta nota:

> *La Ilustración Española y Americana* empezará a publicar en breve lindas cartas de la Exposición de Filadelfia, debidas a la galana pluma de nuestro querido amigo, Sr. D. Alfredo Escobar, hijo de nuestro último director, y que tan notables las ha dado ya a la estampa en las columnas de *La Época*.

En algunos casos las cartas se publican en ambos periódicos, en otros no. Siempre que las cartas aparecen en ambas publicaciones, no lo hacen de forma simultánea, sino que primero aparecen en *La Ilustración Española y Americana* y después en *La Época*. Cuando un año más tarde Alfredo Escobar las recopila en libro bajo el título *Cartas dirigidas a La Época*, que edita el periódico *Las Provincias*, recoge un total de cincuenta y cinco cartas. A pesar de lo que figura en el título, no todas se publicaron en *La Época,* es más, hemos encontrado cartas publicadas en ambos periódicos que no fueron recogidas en el libro. En este trabajo de investigación hemos localizado todas las cartas que Alfredo Escobar escribió y publicó con motivo de la Exposición Universal de Filadelfia, tanto las que aparecieron en *La Época* como en *La Ilustración Española y Americana* y son muchas más de las que fueron recogidas en el libro.

En el análisis que presentamos a continuación nos referimos al número de la carta que se le asigna en el libro, y al lugar y fecha de datación, siguiendo el orden cronológico, independientemente del periódico en el que aparecieran y la fecha de publicación, datos que por supuesto son tenidos en cuenta en el análisis y valoración de cada una de ellas. De este modo pretendemos responder a la idea de unidad y de conjunto de estas cartas tal como fueron escritas y recibidas en su día por los lectores, y demostrar el valor de una obra, que en sí, es una de las más representativas de nuestro trabajo de investigación. Pura literatura de viajes nacida de una exposición universal.

Como acabamos de decir, el viaje de Escobar a Filadelfia se inició casi un mes antes que el de la Comisión Oficial, el 22 de noviembre, y así lo cuenta en la primera crónica que envía a *La Época* fechada en diciembre de 1875 (sin día) y publicada el 21 de enero de 1876.

> Ardua es la empresa que he echado sobre mis hombros juveniles ofreciendo a V., no ya comunicarle mis impresiones, que eso es poca cosa, sobre el viaje de Madrid a Filadelfia, sino enterar después a sus ilustrados lectores de las maravillas que promete la gran Exposición preparada a este otro lado de los mares.
>
> Aunque mi voluntad es grande, mis fuerzas son muy pequeñas, y por mucho que quiera disfrazar mi insuficiencia con las prestadas frases de los que saben más que yo, me parece que van a adivinar que el autor de estas mal pergeñadas cuartillas es un futuro escritor, de 18 años.
>
> Salí de Madrid el 22 de Noviembre, a las ocho de la noche, y hasta Santander más cuidé de resguardarme del frío, que de contemplar las áridas llanuras de Castilla o los nevados campos de la montaña (…)

Que estas crónicas con formato de carta pertenecen por derecho propio a la literatura de viajes lo demuestra el hecho de que las primeras entregas se titulen "Apuntes de viaje" y den cuenta tanto del momento de la salida como del itinerario seguido hasta llegar a la ciudad sede de la exposición. A partir de entonces, el título definitivo de todas ellas es el de "Cartas de Filadelfia". Narrador, viajero y autor confluyen en una primera persona que narra un viaje real dirigiéndose en todo momento al lector en un tono distendido, amistoso, cómplice a veces, y siempre vivo, entusiasta y lleno de la energía juvenil con la que el autor consigue atrapar, aún hoy, al lector más experimentado.

La intención del autor al dar cuenta de la exposición universal de Filadelfia no figura en las primeras cartas como cabía esperar, sino en una fechada el 14 de marzo y publicada en *La Ilustración Española y Americana* el 8 de abril de 1877 (no está recogida en el libro). Al principio de esa crónica, Alfredo Escobar hace toda una declaración de intenciones:

> No me cumple a mí penetrar el secreto de lo que en los palacios se enseñe, que inteligencias más privilegiadas cumplirán este cometido; solamente, a guisa de curioso, cuento sencillamente a los que por ahí se quedan, lo que veo, lo que me entra por los ojos, lo que hiere más vivamente mi imaginación, sin meterme en profundidades filosóficas, a que se prestan mucho estas fiestas internacionales.

Empecemos, pues a analizar estas *Cartas de Filadelfia*. La primera, fechada en Nueva York en diciembre de 1875, aparece publicada en *La Época* el 21 de enero de 1876. El breve resumen que la encabeza recoge el itinerario que sigue el autor

desde Madrid a Nueva York. Sale de Madrid a Santander, suponemos que en tren aunque no lo aclara, e informa eso sí, de que tenía tanto frío que apenas se fijó en el paisaje. El relato es muy rápido, ágil y ameno, y no se detiene en detalles pequeños que no parecen interesarle. Él mismo se sorprende de que se le haya encomendado ser cronista de un acontecimiento de la importancia y la magnitud de una exposición universal y, como vimos más arriba, sorprende al lector al afirmar que tan solo tiene dieciocho años.

Sus reflexiones al abandonar España, parecen coincidir con las de una futura añoranza que ya otros cronistas habían expresado al pasar la frontera, pero Escobar, joven y alegre, se repone enseguida porque sabe que el dolor por separarse de su tierra se le pasará muy pronto con las nuevas emociones que le aguardan. Así es, porque el relato de su llegada a París, su paso por Londres y su embarque en el transatlántico que lo lleva a América tiene un ritmo vertiginoso y entusiasta. De París solo dice que lo encuentra cubierto de nieve y que apenas se detiene en la ciudad. Le da pena marcharse, pero la perspectiva de pasar por Londres y llegar a Nueva York le emociona. Al llegar a Londres, también bajo la nieve, recorre los lugares emblemáticos de la ciudad. Queda extasiado al contemplar el Palacio de Cristal que "por el encantado aspecto que forma, es difícil que se olvide en mucho tiempo". La facilidad para trasladarse de un lado a otro de la ciudad lo deja maravillado y enseguida sale de Londres hacia Liverpool donde embarca ya con destino a América. El barco es el *China* y describe con detalle el momento de levar anclas: "Al fin sonó la voz de levar anclas, el pito del contramaestre se confundía con el monótono canto de los marineros que ejecutaban la maniobra, y libre de presiones el *steamer*, y estremeciéndose por la poderosa fuerza que se alojaba en sus entrañas, empezó a cortar las tranquilas olas que se separaban dulcemente a ambos lados del barco." Para el narrador es entonces cuando empieza definitivamente el viaje, como si las ciudades del viejo continente hubieran sido un mero trámite en la aventura que inicia. De lo primero que da cuenta es de las escenas de las inevitables molestias del mareo que sufren todos los pasajeros sin excepción, incluidas las elegantes *ladies*. El resto del tiempo de viaje apenas si merece su atención y solo cuenta, a punto de llegar a Nueva York, que el barco debe esperar a que se disipe la niebla que impide que pueda aproximarse con seguridad al puerto. Termina entonces su primera carta con un familiar "otro día continuaré".

La segunda carta, fechada en Washington en enero de 1876, relata la llegada a Nueva York, el primer recorrido por la ciudad y el asombro de un jovencísimo

Alfredo Escobar que, al pisar por primera vez las tierras americanas, se siente subyugado por ellas:

> Al viajar por Italia se siente esa melancolía de recuerdos de su pasada grandeza que lleva al ánimo la inspiración para describir la península que tiene escrito en su libro la historia del mundo. Cada ruina es una palabra para la historia; cada monumento es una frase para la humanidad. Pero los Estados Unidos, esas extensas comarcas arrancadas a las olas por el espíritu aventurero de intrépidos navegantes, apenas tienen historia, apenas tiene recuerdos; solo tienen un presente gigantesco, que al impulso de su civilización dejan oscurecidos a los pueblos de cien siglos que se extienden al otro lado del Atlántico. Al pisar por primera vez suelo americano, se experimenta esa impresión de asombro que causan todas las cosas grandes. A los Estados Unidos hay que juzgarlos con números, que pueden marcar una gradación infinita; no alcanza la palabra a describir lo que no concibe la imaginación.

No parecen estas las palabras de un joven de dieciocho años, sino las de alguien mucho más experimentado. El viajero pasa de asombro en asombro y las cifras que da para que el lector pueda hacerse una idea aproximada de las dimensiones colosales del país, dejan paso a las sensaciones que experimentó al ver el número de barcos atracados en el puerto de Nueva York, la rapidez en llegar al hotel o la maravilla de "una calle inmensa llamada *Broadway*":

> *Broadway*, calle en que fundan su orgullo los neoyorquinos y que atraviesa la ciudad de parte a parte es una extensión de muchas millas. El *Broadway* –literalmente *camino ancho*- es la arteria principal de la metrópoli, y aunque ciertamente su anchura no es cosa que llama la atención, los soberbios edificios que la adornan, muchos de ellos de mármol o de hermosa piedra rojiza, y el ser el centro de la banca y del comercio, la hacen la calle más importante de la antigua isla de Manhattan. Por todos lados grandes almacenes, en los que hay que admirar más la riqueza y abundancia de los artículos que encierran que el buen gusto con que se hallan expuestos.

Estamos, si no nos equivocamos, ante una de las primeras descripciones de la ciudad colosal que a principios del siglo XX llamaría la atención y alimentaría la inspiración de autores como Juan Ramón Jiménez, Lorca, o José Hierro. Nueva York, visitado y descrito por un escritor español en una obra encuadrada en la literatura de viajes que nace con motivo de una exposición universal. No es, pues, poca la importancia de estas crónicas de Alfredo Escobar.

La tercera carta, fechada el 10 de enero y bajo el mismo título que las dos anteriores, da cuenta del itinerario que le lleva de Nueva York a Washington y transmite las sensaciones que experimenta en el tren que va a gran velocidad y hace que el paisaje vaya cambiando sin descanso. Se fija entonces en la novedad que supone para él ver por todas partes cartelones con anuncios y la fiebre publicista que

inunda el país. Tras describir el paisaje que cambia sin cesar, se detiene en lo que ve dentro del tren y se sorprende al comprobar que allí mismo puede comprar el periódico, hay departamento para fumadores, las señoras pueden encontrar todo lo necesario para acicalarse y, lo más sorprendente, a diferencia de los trenes europeos con sus tres clases, los ferrocarriles americanos solo tienen una que trata a todos los viajeros por igual, “lo mismo el rico banquero, que constituye la aristocracia americana que el paria de color, que forma la última capa social”. Al llegar a Washington, su asombro vuelve a renovarse al comprobar que el tren llega, literalmente, al interior de la ciudad y que los paseantes se apartan a su paso sin que haya accidentes ni percance alguno. El día de su llegada coincide con el del fin de año y comenta, sorprendido, cómo al asistir a la recepción que el presidente Grant ofreció en la Casa Blanca a todo el cuerpo diplomático vio cómo estrechó la mano de todos los ciudadanos que se habían concentrado allí para felicitarle las fiestas. El joven Escobar va de asombro en asombro cuando asiste a las distintas recepciones oficiales que ofrecen altos cargos y que culminan con un baile donde brilla con luz propia la esposa del embajador español Sr. Mantilla, con su elegante vestido y su mantilla andaluza. En ese mismo baile es testigo por primera vez de la absoluta libertad de que gozan las mujeres americanas que, a diferencia de las europeas, no necesitan ir acompañadas de su madre o de su tía.

La llegada a Filadelfia, en cambio, es realmente decepcionante. Frente a la elegancia, el orden, el protocolo y la cortesía de la capital de los Estados Unidos que acaba de visitar, encuentra una estación destartalada y una ciudad en obras donde reina el caos más absoluto. La llegada a Filadelfia supone el fin de la primera etapa de su viaje y de las tres cartas que ha titulado “Apuntes de viaje”, la última de las cuales finaliza diciendo:”He llegado, lectoras amables y lectores indulgentes; voy a descansar de un viaje de mes y medio, y mañana, si no tenéis inconveniente, iremos a visitar juntos el sitio donde va a celebrarse la Exposición”.

La cuarta carta lleva ya el título de “Cartas de Filadelfia”, y está fechada en esa ciudad el 25 de enero. A partir de este momento, Escobar escribe sus cartas como si tratara de un diario de viaje, día a día, sin orden previsto, sin estructura, anotando dónde va, lo que ve, lo que hace y lo que le impresiona, dejándose llevar por la novedad de un país cuyas costumbres desconoce y le asombran a cada paso. Lo primero que hace en esta primera carta desde Filadelfia es contextualizar la celebración de la exposición que se ha hecho coincidir con los actos que conmemoran el primer centenario de la independencia de los Estados Unidos. Recuerda a sus lectores que en 1873 una delegación de la ciudad de Filadelfia visitó

la exposición de Viena para ver cómo se hacían las exposiciones en Europa. En tan poco tiempo los americanos han conseguido lo que parecía imposible, acondicionar el inmenso espacio del *Fairmount Park* y construir todo el recinto que debía albergar no uno, sino cinco palacios independientes.

Si Luis Alfonso llegó a Filadelfia cuando la exposición ya había sido inaugurada, Escobar llega muchos meses antes, y pasea entre las obras en las que se adivinan las dimensiones del parque, la infraestructura del tren que recorrerá todo el recinto, y de los cinco edificios principales, aún a medio terminar, con andamios, obreros y jardines a medio hacer. No se detiene en describirlo con minuciosidad, prefiere esperar a que todo esté acabado: "No quiero romper todavía con miradas imprudentes el velo de andamios que rodea a la mayor parte de los edificios". A pesar de todo, algo se adivina de la grandiosidad de los cinco palacios y del recinto al completo, de modo que el autor tiene ya "el presentimiento de cosas gigantes", por lo que confiesa que no va a sorprenderle el día de la inauguración:

> Va a sucedernos a los que día por día admiramos los rápidos adelantos de los palacios, y antes de verlos concluidos los contemplamos con chichonera y andadores, rodeados de tablas, lienzos y puntales, lo mismo que a los cómicos les sucede con las decoraciones: que, cansados de ver que todo es mentira en el escenario, no les hace luego el mismo efecto que a los espectadores de buena fe. Sin embargo, no es del todo exacto el símil, porque aun en la confusión que reina en el Parque, se desprende un sabor de grandeza y unos presentimientos de cosas gigantes que a no dudarlo han de verse realizados cuando se abra la Exposición.

Después de esta primera visita, Escobar inicia una serie de viajes cortos y asiste a un buen número de recepciones y actos oficiales. En ningún caso informa de en calidad de qué se le invita, pero se adivina que debía de tener cartas de recomendación o pases especiales, porque se codea con la aristocracia, con autoridades y ministros en salones elegantes que describe con soltura. La primera que recibe es una invitación del embajador de España para asistir a un baile en Baltimore en honor del rey de España. La facilidad y rapidez del ferrocarril le hace aceptar y estar preparado para iniciar su viaje en apenas diez minutos. Una vez en la fiesta alaba, como Luis Alfonso, la belleza de la esposa del ministro español y la cena que, a diferencia de lo que se hace en Europa, se sirve en múltiples mesas en vez de en una sola. Cuando se dispone a volver a Filadelfia, recibe una nueva invitación para asistir, esta vez en Washington, a otro banquete que ofrece también el embajador de España en honor del rey. De este acto llama la atención la meticulosidad con la que describe el vestido de la esposa del embajador, Sr. Mantilla: "El traje de la señora de Mantilla, verdadero *chef d'oeuvre* de Worth, era de raso

blanco, adornado con plumas de cisne; una guirnalda de camelias cruzaba su pecho, y algunos nos detuvimos a pensar si era el traje lo que realzaba su belleza, o si era su belleza la que hacía resaltar su traje." Se trata de una crónica social en la que ofrece datos y referencias de primera mano para conocer cómo eran este tipo de actos lujosos y protocolarios en la época y donde, sin duda alguna, se fraguaban intrigas y se fomentaban intereses comerciales y políticos.

La carta número cinco, fechada en Filadelfia el día 2 de febrero, la dedica Escobar a relatar la gran nevada caída sobre Filadelfia. Cuando empiezan a caer los primeros copos, Alfredo Escobar se sorprende al ver a los habitantes de la ciudad volverse literalmente locos con la nieve y sacar sus trineos, de todas clases, tamaños y colores. Invitado por un amigo americano a dar un paseo en trineo por el *Fairmount Park*, Escobar se siente como un niño emocionado por el suave deslizamiento, el frío que apenas se siente, el aire en la cara, la velocidad y el curioso aspecto (estampa invernal casi irreal) que ofrecen las obras de la exposición bajo una espesa capa de nieve:

> El *Fairmount Park* estaba precioso. Parecía una ciudad en ruinas. Los árboles desnudos de hojas tendían sus descarnados brazos cubiertos con sus blancas camisas. Avenidas, palacios, instrumentos, trabajadores, carros, todo desaparecía bajo aquella sábana de la naturaleza.

Al pasar por el pabellón de España se detiene para observar la marcha de las obras y comprueba, sorprendido, que faltando a su costumbre de terminar todo a última hora, o incluso con retraso, en esta ocasión nuestro país ha sido el primero en empezar los trabajos.

El orden cronológico de publicación de las cartas, nos hace hablar ahora de una que lleva fecha de 7 de febrero y que no está recogida en el libro (y por tanto no está numerada) en la que se habla de todo un poco. Es, además, la primera que se publica en *La Ilustración Española y Americana* el 29 de febrero de 1876, algo que *La Época* había adelantado en su número del 18 de febrero. La carta está firmada enigmáticamente por un tal C. de D., aunque el estilo y el tono son a todas luces los de Alfredo Escobar, que presenta su crónica bajo el formato de una carta oficial dirigida al "Sr. Director de *La Ilustración Española y Americana*". No hay presentación, no se dice quién es el autor ni por qué se escribe esa carta y se empieza directamente a hablar del pueblo americano, de su patriotismo "que supera al de cualquier otro pueblo del mundo" y del motivo de la celebración de la exposición universal, que no es otro que la celebración del primer centenario de la fundación de los Estados Unidos. Al hablar del avance de los trabajos en el recinto, el autor afirma:

"Ocasiones tendré en adelante para enumerar las joyas artísticas, industriales, históricas, etc., que hemos de admirar dentro de poco en el *Main Building*". La carta finaliza hablando de las reuniones de caballeros del *Saturday Club*, que se celebran en las residencias de sus socios, riquísimos hombres de negocios que exhiben ante los demás sus mansiones y las numerosas obras de arte que coleccionan.

En la carta número seis, fechada el 8 de febrero, Escobar sale de nuevo a las calles de Filadelfia para describir y comentar sus costumbres y edificios más significativos. Los bailes y la libertad de que disfrutan las mujeres americanas vuelven a centrar su atención. Al pasear por la ciudad se detiene ante un edificio extraño, que resulta ser el Gran Templo Masónico de Filadelfia. El Gran Maestre recibe y agasaja al grupo del que forma parte Escobar (creemos que se trata de la Comisión Española, pero no lo especifica), e informa de todo cuanto necesitan saber de la riqueza y la sabiduría que encierra el edificio. Un poco desconcertado ante todo lo que contempla, nuestro joven periodista no termina de confiar plenamente en esa sociedad de gentes cuyos objetivos confiesa desconocer. La expresión del asombro, en este caso, es muy peculiar: "… era sencillamente el asombro triste y reflexivo que se experimenta al contemplar un edificio de cuya utilidad no se da uno cuenta exacta".

La carta que lleva el número siete, fechada el 15 de febrero, es además la primera que se publica en los dos periódicos. Es una carta llena de escenas costumbristas en la que se describen detalles de la vida cotidiana de Filadelfia, en concreto de las costumbres religiosas. Es domingo y Escobar busca una iglesia católica donde poder oír misa, pero le es difícil encontrarla "entre las seiscientas treinta y ocho que hay consagradas a las cuarenta y tantas religiones que profesan estos devotísimos habitantes". Una vez fuera de la iglesia, donde, para sorpresa de nuestro autor, todo el mundo ha guardado un respetuoso silencio y la misa se ha desarrollado con el más profundo recogimiento de los feligreses, Escobar se deja guiar por un cuáquero que conoce a la perfección todas las iglesias de Filadelfia y las religiones a las que se dedica cada una de ellas. En su compañía recorre varias y aprende de boca de su guía las costumbres de cuáqueros, negros (con comentarios que hoy calificaríamos sin duda alguna de racistas) y protestantes. Imaginamos la sorpresa que esta carta debió producir en los lectores españoles de la época. El final de la carta trata de dar un toque más alegre y divertido y Escobar comenta entonces la curiosa costumbre que tienen los americanos de intercambiar en el día de San Valentín lo que él denomina las "valentinas", pequeñas tarjetas postales con las que cada cual puede dirigirse con su nombre o anónimamente a quien quiera y decirle lo

que en cualquier otro día del año no se atrevería. Con esta carta termina una serie que podríamos calificar de “costumbrista” en la que Escobar ha mostrado a sus lectores no solo las recepciones y actos oficiales, sino el modo de viajar, de vivir y de comportarse de los americanos.

Tras cerrar esa serie a la que acabamos de referirnos, con la octava carta, fechada el 21 de febrero, llega el momento de entrar de lleno en el tema de la exposición, empezando por su historia y por una reflexión sobre el papel que España ha ido jugando en todas las celebradas hasta el momento. Alfredo Escobar hace un completo y documentado recorrido desde la de 1862 en Londres y el balance del papel jugado por España es a todas luces demasiado complaciente. Para continuar hablando de Filadelfia, hace una pequeña digresión para reflexionar sobre lo que más le ha llamado la atención desde que llegó, el papel que juegan las mujeres americanas en la sociedad, la libertad que están consiguiendo y su importancia en la exposición, en la que, para sorpresa de nuestro autor, tendrán su propio pabellón, ideado y financiado por ellas mismas. Pasa revista también a la distribución de espacios y critica lo que es costumbre en los países anfitriones de todas las exposiciones, que la comisión americana se haya reservado nada menos que la mitad del espacio del Pabellón de las Artes (*Memorial Hall*), dejando sólo la otra mitad para el resto de países visitantes. Al recorrer las obras de las representaciones de Francia, Suiza y Alemania o Bélgica, aporta datos precisos sobre lo que cada uno de ellos expondrá e irá ofreciendo en cartas sucesivas la visión de la evolución de las obras a medida que estas avancen, con comentarios como “Que habrá maravillas en el *Fairmount Park* es imposible dudarlo.”

En la carta número nueve, fechada en Filadelfia el 22 de febrero, Escobar vuelve a comentar lo que le sorprende de las de Filadelfia, lo que sucede en ellas, especialmente todo lo relacionado con la celebración del Centenario, que también coincide con el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de George Washington, verdadero artífice de la independencia de los Estados Unidos. Escobar se detiene entonces en contar cómo la ciudad y el país entero lo celebran por todo lo alto, describe la alegría de la gente por las calles, las representaciones de los teatros con obras que homenajean la figura del gran héroe nacional, los desfiles y las incontables celebraciones que llenan de banderas hasta el último rincón de la ciudad:

> ¿He de decir mi impresión? Pues me parecía la fiesta de unos niños que solemnizan su santo: había encanto en todo aquello, es verdad, pero era un encanto infantil.
>
> La banderomanía (*sic*) rayaba en el delirio: pero hube de volverme a comer, y me hallé el comedor, la lámpara, todo cubierto de estrelladas

> banderas (…), aquella noche soñé con Washington y me pareció que no cesaban de hacerme aire las banderas.

El joven Escobar busca mezclarse con la gente, participar de sus diversiones y disfrutar quizás más que como corresponsal, como un joven de dieciocho años. Eso es lo que el lector encuentra al descubrir lo que sucede en una de esas celebraciones que finaliza con una gran fiesta popular en la que se mezclan todas las clases sociales y todos los colores:

> ¡Cómo nos divertimos! Hubo algún ahogado que no volverá a celebrar más la fiesta de Washington; hubo *ladies* sin sombrero y sombrero sin *lady*; hubo algún atrevido que dejó al acaso deslizar el brazo por un talle femenino y encontró al acaso también con una diminuta mano enguantada le deshizo la cara de un encuentro; en fin, hubo toda la expansión popular que era del caso, porque conviene advertir que aquel tumulto era tan solo buen humor, y aunque a mí me extrañara ver la *lady* elegante sola y confundida y codeándose con el granuja que atropellaba por diversión, como esto se repite solo una vez al año, fue preciso que me hiciera cargo de lo que son ciertas expansiones democráticas, por fortuna no menudeadas.

Cuando esta carta queda recogida en el libro, aparece una nota al pie en un recorte pegado en la página 79 con la que el autor trata de subsanar el grave error cometido al afirmar que George Washington era inglés y luchó contra su país al luchar por la independencia americana. Al leerla nos sorprende aún más que Luis Alfonso no haga alusión alguna a estas crónicas de Alfredo Escobar ni cuando se publicaron como crónicas ni cuando fueron recopiladas en libro. Las conoció con toda seguridad puesto que también fue miembro de la comisión española y después de finalizar la exposición, viajaron juntos por los Estados Unidos. Pero volvamos a la crónica que ahora nos ocupa. Para terminar con la descripción de las celebraciones del aniversario de Geroge Washington, Alfredo Escobar recoge una anécdota contada con tal desparpajo y tal gracia que, cuando menos, arranca al lector una sonrisa. En uno de los bailes de celebración encontró:

> "… una morena con traje de raso amarillo, bordado de negros alamares, una mantilla de blonda que se replegaba en el brazo izquierdo puesto con gracia en la cadera, y dos rosas sujetas en el pelo con toda la sal de nuestra tierra. Allí estaba España, atrayéndose inmensa admiración, porque aquellos ojos negros que sombreaban unas pestañas más negras todavía mirando de reojo con esa expresión que solo se aprende en Andalucía, aquella gracia para llevar la mantilla, solo podía ser hija de nuestro suelo.
>
> Terminó el paseo, todo el mundo pudo mezclarse y sacar a bailar lo mismo a la europea que a la india; pero aquella española que estaba pidiendo que extendieran una capa en el suelo para pisar sobre ella; aquella española tan graciosa ¡qué desengaño!, no sabía hablar el español. Cuando iba ya a soltarle un *ole*, tuve que alejarme con un respetuoso *good bye.*"

Terminar el mes de febrero y el 29 de febrero (era año bisiesto), Escobar fecha su carta número diez. Desde que emprendió su viaje no deja de verter en sus crónicas la frescura de la juventud y la sensación de asombro constante y de felicidad no disimulada por estar viviendo y viendo algo que se escapa por completo a la rutina y a la normalidad de lo que ha visto y vivido hasta entonces. Después de las celebraciones del aniversario de Washington, vuelve a Filadelfia y al recinto de la exposición, recorre el *Fairmunt Park* para describirlo, contar su historia e informar del avance de los trabajos en el *Main Building*. Para que sus lectores se hagan una idea aproximada, afirma que "el *Fairmunt Park* es a Filadelfia lo que El Retiro es a Madrid; pero téngase presente lo que son respecto de España los Estados Unidos." Al inmenso parque se accede por el puente de Girard, y nada más entrar, el ruido de las dos cataratas artificiales del *Schuylkill* llama su atención e informa de que fueron construidas para llevar el agua a la ciudad, de que la fuerza de las cataratas es aprovechada para bombear el agua y hacer que llegue hasta el último rincón del recinto. El relato del recorrido de Alfredo Escobar está hecho con tanta naturalidad y soltura que el lector cree estar a su lado contemplando la imagen que ofrece: "Llegamos ya a los edificios; el de Agricultura enseña todavía costillas de madera y nervios de cristal, únicos materiales que entran en su construcción; el de Horticultura luce soberbias columnas de hierro, aún sin cubrir, de acristalado techo; el de Bellas Artes, el de Maquinaria y el de Industria están terminados por fuera; completamente por dentro sólo lo está este último."

Las obras del *Main Building* le llevan a una pequeña digresión en la que reflexiona sobre cómo ha ido evolucionando la arquitectura en las exposiciones universales. Le asombra comprobar que se ha ido sustituyendo la piedra por el hierro en los edificios principales, y compara este palacio con la Rotonda que en Viena servía de inmensa cúpula. Por su corta edad es imposible que Alfredo Escobar hubiera visitado la exposición vienesa, de modo que aunque no lo diga, para dar estas referencias debe haber consultado las obras de Castro y Serrano y Navarro Reverter. Y aunque no lo nombre directamente[7], confiesa que tiene a Castro y Serrano como modelo, porque al afirmar que el *Main Building* no es un edificio bello, sino de enormes dimensiones, "un edificio gigantesco, un edificio para su objeto", sobre todo muy útil, afirma:

> Un escritor que tiene mucho más talento de lo que él se figura, el incógnito autor de las *Cartas del Canal de Suez*, el distinguido cronista del Certamen de Londres, al juzgar el palacio de esta última Exposición señalaba la aparición de una arquitectura nueva que responde al sistema utilitario de

[7] Castro y Serrano es el autor de *Cartas del Canal de Suez*.

> nuestro siglo. Esta arquitectura no lo han inventado los ingenieros, sino los constructores: no eleva torres puntiagudas sobre ojivas graciosas, ni apunta atrevidos arcos sobre columnas de granito, sino que relegando la piedra a la edad de las tradiciones y las leyendas, y empleando el hierro, que se adapta dócil al capricho de los constructores, aumenta en proporciones el proyecto, como crecen los números multiplicados por los números, y no hay límite al vértigo de la imaginación.

Es decir, que la utilidad prima sobre la estética, "la realidad de los números, mata la poesía de la arquitectura". Algo muy parecido había dicho ya Baldorioty en la exposición de París de 1867. Pero volvamos de nuevo al recinto del *Fairmunt Park* con Alfredo Escobar que tras dejar el *Main Building* se interesa por ver cómo van los trabajos de la representación española y al comprobar que van bastante adelantados, se enorgullece de que España, que fue la primera en llegar a América, también quiera estar en los primeros lugares en la finalización de los trabajos de esta exposición. Esto es realmente nuevo y sorprendente, porque la tónica general de la inmensa mayoría de los cronistas era de la mostrar la vergüenza por el retraso de las obras o del papel jugado por España. Termina el paseo y con él la carta: "Al volver de mi paseo por el Parque, dos cosas me llaman la atención: un máquina de ferrocarril que arrastra ciento tres coches y un hotel gigantesco que puede alojar en sus cuartos tres mil personas". Con eso trata de darnos una idea de las dimensiones de la exposición y sus edificios.

La carta fechada el 5 de marzo, publicada en *La Época* el 26 no fue recogida en el libro. La carta informa de temas que podríamos llamar "oficiales" de la exposición como la formación de los jurados, el repaso de los datos objetivos de la organización del jurado de las exposiciones celebradas hasta la fecha y de las novedades que presenta el comisario de la exposición con propuestas que terminaron siendo aceptadas por unanimidad. Con ellas se pretende reducir considerablemente el número de jueces, y que su reparto quede en manos de la ciudad organizadora (algo que Escobar critica abiertamente), además de que los premios y medallas deban estar argumentados obligatoriamente y basados en un informe que justifique la calidad del producto o del expositor premiado.

Pero todos estos detalles, aunque necesarios, aburren y se escapan del tono y de la intención de nuestro autor, de modo que de inmediato trata de recuperar el tono cercano y la expresión fluida que le está caracterizando desde que inició su viaje y sus crónicas. El modo en que lo hace no puede ser más cercano: "Entre otras noticias centenarias, quedóme trasconejado, y bueno es atender al precepto de unir lo útil a lo agradable, el decir algo sobre un lindísimo baile que hubo a bordo de una fragata de guerra titulada *Potomac*…". De inmediato el lector se siente agradecido y

sigue sin dudar al narrador en una anécdota que, de nuevo, rebosa juventud y vitalidad:

> Se bailó con desesperación, si la hipérbole es lícita, y a pesar de haber empezado a mediodía, era ya muy avanzada la noche cuando empezó a bajar por la escala toda aquella serie de pasajeras y pasajeros que habían recibido gratis su pasaje. En vez de campana de a bordo y de las voces de mando, y del pito del contramaestre, solo se oían los acordes de las músicas y las voces de alegría de los concurrentes. Escusado es decir que ninguna se mareó en la travesía, sazonada con helados y Champagne; pero aunque el barco no se movía, marineros hubo que se declararon mareados.

La carta recoge también la noticia de que uno de los periódicos más importantes de la ciudad ha decidido construir un edificio en el recinto de la exposición para que el público vea cómo trabajan los periodistas, cómo elaboran sus crónicas y las envían con toda rapidez por medio del telégrafo. Escobar no puede evitar contagiarnos, no solo el entusiasmo, sino la envidia que siente al ver trabajar a sus compañeros americanos que cuentan con unos medios que en España ni tan siquiera pueden llegar a imaginar. Asimismo, comenta como novedad la legión de "reclutadores" que han sido formados por el gobierno estadounidense para recorrer las ciudades europeas más importantes ofreciendo billetes de precio cerrado que incluyen viaje de ida y vuelta, estancia y todo lo que el viajero necesite en su visita a la exposición. Es toda una novedad en cuanto a la publicidad y lo que hoy llamaríamos *marketing* de la exposición. El autor también advierte de los peligros de posibles fraudes, algo que está muy extendido en Estados Unidos. Como ejemplo de fraude transcribe una noticia del periódico *El Sun,* que destapó un caso de corrupción en las entrañas mismas de la comisión de la exposición cuyos altos funcionarios vendían a precio de oro empleos y distinciones. Las últimas palabras de ese artículo contienen una denuncia expresa: "Una república cuyo gobierno es una partida de ladrones, no puede durar", a lo que Escobar añade para finalizar: "¿Les parece a mis lectores bastante claro? ¿Será profeta *El Sun*?".

La carta número once fechada en Filadelfia el 13 de marzo, se inicia con una nota al pie: "Tenemos en suspenso, por falta de espacio, la publicación de otras cartas de nuestro querido colaborador en Filadelfia. Aunque de fechas anteriores a la que hoy insertamos, a esta damos la preferencia por el asunto interesantísimo de que trata." El viaje y la llegada de los ingenieros a tierras americanas se convierte en una detallada y muy extensa crónica de recibimientos, agasajos, homenajes y banquetes de que son objetos los ingenieros que marchan por las calles de Nueva York como si de un ejército de civiles se tratara. Llama la atención el, en nuestra opinión, exagerado entusiasmo con el que Escobar describe todo esto:

> Aquellos obreros sin armas, pero marcando el paso como saben hacerlo nuestros soldados, causaron entusiasmo tal que los hurras se sucedían a los bravos y a los aplausos, sin que acertaran a comprender lo que eran objeto de ellos, que el marchar sencillamente por las calles pudieran volver loco de alegría a todo un pueblo.

Escobar es consciente de que se ha excedido y quizás sus lectores estén cansados de tanto agasajo, pero aún así termina afirmando: "Ha sido uno de los días más felices que he pasado en mi vida". Esta llegada de los ingenieros la vuelve a contar en otro lugar y de forma muy parecida en una carta no recogida en el libro, fechada el 14 de marzo, (solo un día después de la anterior) y publicada en *La Ilustración Española y Americana* el día 8 de abril. Carece de numeración, y lo que es aún más sorprendente, carece de sumario, de cabecera, de título y de todo lo que pueda dar idea de su contenido. No debió de incluirla en el libro porque su contenido es prácticamente idéntico al de la anterior publicada en *La Época* con algunos leves cambios. Hemos dicho más arriba que muchas de las cartas aparecieron en ambos periódicos, pero en este caso no se trata de la misma. De hecho, es algo que Escobar no esconde y en la misma introducción lo dice: "España presenta ya casi terminadas sus instalaciones, parece como que nos agradecen tan galante comportamiento y esperan con ansia correspondernos. La ocasión se les ha presentado, y cómo han cumplido van a saberlo los lectores, aunque ya lo he contado en otra parte".

Tampoco fue recogida en libro la siguiente carta fechada el 18 de marzo, publicada sin sumario y sin título en ambos periódicos. En ella Escobar deja las fiestas y las diversiones para, en un tono serio y muy comedido, reflexionar sobre la idea generalizada de que sólo París y Londres podrían albergar acontecimientos de la envergadura de una exposición universal. Con Viena, que organizó la de 1873, quedó demostrado que eso no era cierto y así los Estados Unidos decidieron celebrar una exposición universal que no sólo diera a conocer su potencial económico y político en el mundo, sino que sirviera de paso para celebrar el primer centenario del nacimiento de su país. Esta reflexión inicial da pie a Escobar para informar a sus lectores de cómo surgió la idea de la celebración de esta muestra y cómo fue su financiación, pero, sobre todo, para contar la historia de la ciudad y la de su fundador, para recorrer sus calles y alabar sus edificios, para reconocer su enorme importancia por ser el lugar en el que se leyó la declaración de independencia cien años antes. Vuelve una vez más al *Fairmount Park*, lo recorre y lo describe con todo lujo de detalles, se detiene ante cada uno de los cinco magníficos palacios, "rompiendo con sus moles colosales la armonía que producían

tanto árbol y tantas flores reunidas". Describe en pocas palabras, pero de forma muy gráfica y personal, su aspecto exterior, e informa de lo que expondrá cada uno de ellos. Valga como muestra la descripción que hace del Palacio de Horticultura:

> El de Horticultura es la poesía de la estufa, con todas las bellezas del invernadero; y como ha de quedar de recuerdo de la Exposición para formar uno de los mejores adornos del parque, que para eso la ciudad de Filadelfia ha votado crecidas sumas, se ha erigido una estufa-palacio, formada por miles de cristales sostenidos por una esbelta armadura de hierro; en una palabra, es la estufa que debió existir en el Olimpo, suponiendo que los dioses se dieran al honrado placer de cultivar flores.

Para dar fin a la carta, se dirige a sus lectores, como si quisiera responder a lo que ya ellos están pensando: "Pero indicar lo que me parecen los palacios no es decir lo que son, no es describirlos para que los lectores puedan figurárselos". La carta número doce, fechada el 21 de marzo, podría titularse "El periodismo americano desde dentro: la envidia de Escobar", porque está dedicada por entero al periodismo en todos sus aspectos, desde lo que Escobar cree que es el oficio de periodista hasta los aspectos materiales y los detalles más pequeños de la edición de un periódico americano de aquella época. Escobar se muestra entonces como el periodista vocacional que es, entusiasmado por un oficio heredado de su padre y que a él mismo le emociona, un Escobar que a pesar de su juventud reconoce la enorme importancia de la prensa como vehículo de conocimiento en un momento histórico marcado por el avance constante de las ciencias. Ve en los Estados Unidos el abanderado del adelanto y avance de la prensa, ofrece cifras que le marean y que dan idea del enorme número de periódicos que se publican en todos los idiomas, en todos los rincones, y del enorme volumen de ejemplares que se publican cada día. El secreto no es otro que lo que Escobar llama los "tres elementos que no posee en tan gran escala ninguna otra prensa: suscriptores, suscriptores y suscriptores". Y en ese momento su emoción se traduce en una exclamación que parece salirle del alma: "¡Ah, prensa querida de mi patria, y al acordarme de ti, me acuerdo de mi padre, ¿por qué no te sucederá lo mismo?".

La crónica número trece, fechada el 24 de marzo, informa unan vez más del avance de los trabajos. El recorrido que ha ido haciendo en los días pasados ha dado idea de la evolución de los trabajos, y a falta de algo más de un mes para la inauguración, sólo están terminados el Palacio de Maquinaria y el de Horticultura (los más pequeños), pero el de Bellas Artes y el de Agricultura están sufriendo retrasos considerables, en parte por culpa de las inclemencias meteorológicas que Escobar relata de este modo tan "castizo":

> Falta poco más de un mes para la apertura, y el palacio de Bellas Artes no está terminado; en cuanto al de Agricultura, gracias a un rato de desahogo que se permitieron los vientos, llevándose una torre y haciéndole otras fechorías a su techumbre, enseña aún la ropa interior y espera impaciente la túnica que ha de suministrarle todas su dignidad necesaria para alternar con las demás potencias del parque.

Reflexiona entonces sobre la formación tan diferente de los ingenieros europeos y americanos. Los primeros son más técnicos, han aprendido en los libros, ha pasado exámenes rigurosos, sus diseños están garantizados y reconocidos internacionalmente. Los segundos son más prácticos, han aprendido libremente en las obras, y son, de este modo, constructores mucho más atrevidos. Cambia radicalmente de tema cuando empieza a hablar de la música de Wagner, quien ha recibido una suculenta suma de dinero para componer su "marcha *centenial*". Está claro que el compositor alemán no es del gusto de Escobar, porque además de otras referencias al paso que ha hecho en alguna de sus cartas anteriores, lo que dice en esta no deja lugar a dudas:

> La verdad es que el altivo autor de la música del porvenir encuentra la gran ocasión de lucir su habilidad; puede amontonar instrumentos que produzcan los ruidos más espantosos, puede hacer que su *Rienzi* sea una melodía dulce en comparación de su marcha, y para satisfacer su orgullo artístico, sabe que la ha de oír todo el orbe, y que bien puede echar el resto en su obra, que ancho es el parque, y por esta vez ha encontrado el escenario que necesita para presentar sus concepciones musicales.

De la música pasa a comentar una curiosa idea que han tenido las mujeres de Filadelfia, que no es otra que "la de levantar una cocina dividida en dos secciones; en la primera se guisará del mismo modo que hace cien años en la Nueva Inglaterra; en la segunda como se guisa hoy, para apreciar los progresos realizados". Dudando de los manjares de esa cocina, Escobar se permite, incluso, vaticinar el fracaso de esa iniciativa e ironizar con la edad de la promotora de la idea: "Si miss Southwick no conoció al héroe de la independencia americana, no le andaría muy lejos".

En la carta número catorce, fechada el 1 de abril, Escobar relata su vista a la Biblioteca Mercantil, que junto con la Biblioteca Municipal de Filadelfia, fundada por Franklin, son "los dos mejores centros donde uno puede entregarse pacíficamente al delicioso placer de la lectura." Como ya hiciera al hablar de los periódicos y los periodistas, Escobar admira las bibliotecas de los Estados Unidos y una vez más se asombra del papel de las mujeres, de su inusual (para él) presencia con la que llenan sus salas. Las comparaciones con las bibliotecas españolas son inevitables y frente a la censura española que impide disfrutar libremente de novelas europeas, se queda boquiabierto al comprobar la libertad con que se llenan de libros de todas

clases las estanterías americanas. Enlaza entonces con una serie de reflexiones sobre la novela y los novelistas españoles, su deseo de que en España hubiera bibliotecas tan bien dotadas para entretener y formar a las personas a las que se daría una alternativas a los cafés, y a las que se haría comprender que lo que está en los libros, lo que "tantos sabios han escrito no pertenece a razas privilegiadas, sino que está al alcance de todos los que sencillamente sepan leer".

Para dar gusto a los lectores que esperan noticias de grandes mandatarios que asisten a la exposición, Escobar informa de que el emperador del Brasil, famoso por su afán de viajar y por haber visitado la anterior de Viena y haber recorrido buenas parte de los países europeos (entre ellos España), ha emprendido ya su viaje hacia la exposición. Como llega mucho antes de la inauguración, el monarca aprovecha para conocer los Estados Unidos, y tras la exposición volver a Europa, dejar en Alemania a su mujer e hijos y seguir visitando Siria y los países cercanos. Se sorprende Escobar ante los rumores que corren acerca de que la organización ha decidido cerrar los domingos para respetar las costumbres religiosas de los ciudadanos de Filadelfia sin tener en cuenta que es el único día en el que los obreros podrían asistir:

> También se habla mucho de otra cuestión que, de no resolverse desfavorablemente para los americanos *pur sang*, poca gracia va a hacer a los viajeros del otro lado del Atlántico.
>
> Se trata de cerrar la exposición los domingos; se trata de no alterar en nada la costumbre tanto tiempo establecida de respetar el día del Señor, y en vano (no sé si con más egoísmo que galantería) se apresuran los otros a decir que el espectáculo que van a ofrecer los domingos a sus huéspedes será bien triste y bien desagradable.

En fin, termina admitiendo que las exposiciones deben respetar los usos y costumbres de los países en que se celebran, como ocurrió en Viena, que a las diez de la noche se cerraba y dejaba a todos en la calle. Y aprovechando la noticia de que Francia ha fletado uno de sus marcos más grandes y modernos, el *Labrador*, para traer en él todo lo que expondrá en el gran certamen, anuncia ya la próxima exposición que se celebrará en París dos años más tarde. Escobar no termina de creerlo porque "estas ferias cosmopolitas no producen su objeto cuando se celebran con tan poco intervalo de tiempo, ni para Francia corren los aires que para una Exposición se necesitan." A todo eso hay que añadir que no todos los países estarían dispuestos a hacer tanto gasto en tan poco tiempo. Veremos que Escobar se equivoca, y que efectivamente, en 1878 se celebrará la exposición en París y él mismo será encargado, como veremos, de enviar desde allí las crónicas con el título de "Del Manzanares al Sena".

En la carta número quince, fechada el 19 de abril, encontramos a Escobar de nuevo en el interior del *Fairmunt Park*, reflexionando sobre el atraso de los trabajos en los palacios, sobre todo en la Galería de Bellas Artes. Debió documentarse y leer las crónicas de Castro y Serrano porque casi con las mismas palabras reconoce que ese atraso es algo consustancial a las exposiciones universales:

> Es, sin embargo, sabido que las exposiciones se abren oficialmente cuando no debieran abrirse, y que lo menos hasta un mes después no presentan la hermosa perspectiva de estar todo acabado, con lo cual se destruye la ilusión de los visitantes, que, al lado de lujosos escaparates que exhiben maravilla, se encuentran con feos lienzos cubriendo instalaciones a medio hacer y objetos a medio colocar.

Aún así, quiere describir la Galería de las Bellas Artes que está totalmente concluida por fuera aunque no por dentro, y curiosamente se fija más en sus defectos que en sus virtudes. Reconoce que el sentido utilitario que prima sobre la estética en la construcción de otros pabellones y palacios no es admisible en absoluto en una espacio dedicado precisamente a las Bellas Artes: “Es, si se me permite la frase, un sombrero muy chico para cabeza tan desarrollada; es una figura con los pies muy grandes; es un conjunto de detalles preciosos al cual solo le faltan proporciones regulares.”

El tema de los pieles rojas, los indígenas que habitaron las tierras norteamericanas antes de la llegada del hombre blanco, ocupa un buen espacio de esta carta. Con un punto de vista tolerante y una perspectiva que nos parece realmente moderna, Escobar reivindica la cultura y los valores de un pueblo que ha sido prácticamente exterminado y que, a diferencia de lo que ocurrió en Viena, estará representado en la exposición con toda la dignidad que merece. La crónica dieciséis, fechada el 10 de abril, está dedicada exclusivamente a las máquinas y a las mujeres en América, tema que Escobar aborda una y otra vez. Comenta nuestro autor la opinión de un amigo suyo que afirma que “los Estados Unidos estaban especialmente adelantados en dos cosas: en máquinas y en mujeres”. Para ilustrarlo hace un repaso por todos los artilugios que se han inventado y desarrollado en América y que facilitan hasta lo indecible el trabajo del hombre. Dejando a un lado la máquina de coser que supuso toda una revolución para el trabajo femenino, se detiene en comentar los tres artilugios que hacen furor entre los americanos: un aparato para encender el gas que con solo una chispa es capaz de poner en marcha todo un sistema de alumbrado; la máquina de coser eléctrica que facilita mucho más el trabajo a la mujer, y por último otro invento que para Escobar también parece dirigido al público femenino: la máquina de escribir eléctrica, “una nueva invención

que introduce un acto más en la antiquísima historia de la escritura.” Le parece un gran invento, pero no cree que llegue a acostumbrarse a ella ni que los escritores y poetas lleguen a utilizarla: “¿Llegará a generalizarse entre nosotros? ¿Llegaremos a acostumbrarnos a ella? Tal vez; pero estoy seguro de que ningún poeta hará salir versos de sus ruedas, como brotaban antes de su pluma; saldrán muchas facturas y muchas cuentas y números hasta el infinito, pero nunca saldrá una obra literaria”.

Una vez más vuelve sobre el tema que más ha tratado hasta el momento, el de la libertad de las mujeres americanas. Escobar reconoce el adelanto que tienen respecto a las europeas, pero le extrañan sus costumbres, “el ver andar solas por las calles lo mismo las niñas que las mujeres, mirando a todo el mundo y sonriéndose con una libertad que al principio calificaríamos de descaro. Y sin embargo es la cosa más natural (…)” Se asombra al ver que la ley las protege por encima incluso del hombre y que ante un juez vale mucho más su palabra, como si hubiera “una mano femenina en la redacción de sus severos principios”. Asimismo, el divorcio le parece una aberración y cree que será la causa de la desaparición del modelo de familia tal como se ha conocido a lo largo de la historia.

Con la carta número diecisiete fechada el 13 de abril nos encontramos sin duda ante una de las crónicas más significativas de todas las que escribió Alfredo Escobar y creemos que de todas las que hasta entonces se habían escrito sobre exposiciones universales. En ella encontramos no sólo la reflexión sobre el proceso creativo de quien escribe sobre una exposición, sino también sobre el significado de estas grandes muestras, su origen y evolución, su importancia como experiencia y como acontecimiento, y muchas cosas más como veremos a continuación.

> Cojo la pluma después de una visita detenida a los terrenos de la Exposición, y aún aturdido por lo que a la vista se presenta, porque a manera del viajero que quiere sorprender el espectáculo hermoso del sol poniente, y heridos sus ojos por los resplandores, no llega a distinguir más que la mancha general, sin haber notado siquiera un detalle de este grandioso espectáculo de la naturaleza, así por más que vuele el lápiz para fijar ideas que sirvan luego de recuerdo, todo se confunde en la imaginación, todo aparece ante los ojos en unión abigarrada, hasta que concluyan estos señores de poner la gran decoración para su magnífico drama del trabajo.

La visita por el parque no sólo describe los edificios en construcción, el trabajo incesante de los obreros desde el interior del parque, las prisas por llegar al día de la inauguración y la sensación de presenciar la creación de una ciudad efímera a una velocidad de vértigo que desaparecerá en pocos meses, sino que va más allá y vaticina cómo quedará todo después de que el certamen internacional haya concluido. No se muestra el asombro frente a lo ya terminado sino que por

primera vez Escobar muestra el asombro frente a una exposición que se va haciendo día a día: "¿Quién se resiste a la idea de ver cómo se prepara una exposición? Para mí el espectáculo es tan nuevo que quisiera ser Argos para ver más". Y así parece que lleva al lector por cada uno de los palacios, viendo cómo se ha ido cambiando en orden el caos inicial:

> Cada zanja es el bosquejo de una fuente, cada pedazo de terreno cubierto de césped es el amago de un jardín, y en el incesante trabajar de los obreros, para darse cuenta de los adelantos llevados a cabo es preciso visitar todos los días el Parque, como hacen los *reporters* de la prensa, porque cada día toma un aspecto nuevo que va convirtiéndose por momentos en encantador.

Ante la imposibilidad no ya de describirlo todo, sino de reflejar las sensaciones que experimenta, prepara al lector para una futura descripción de lo ya acabado:

> A su tiempo iré describiendo por grados esta feria cosmopolita, aunque sea destruir el mágico efecto del conjunto, y como es preciso ir afilando las uñas para abarcar con mirada serena el resultado del esfuerzo individual de tantas potencias reunidas, paso por alto las impresiones que en el parque se sienten, impresiones más para ser sentidas que para mal contadas en pálidas descripciones.

Como cronista fiel, no quiere dejar de transmitir a sus lectores lo que dicen los periódicos de Filadelfia, y así en apenas unos párrafos ofrece una síntesis de todo cuanto se ha publicado en los últimos días, desde la noticia de que el compositor Wagner ya tiene terminada su marcha *Centenial*, hasta que la Prensa Asociada de América del Sur va a publicar en Filadelfia un periódico en español mientras dure la gran muestra. También en esta carta tienen cabida los detalles que por pequeños no dejan de tener su importancia, como el de que la comisión ha decidido que el recinto tenga cuatro puertas para que accedan sin problemas los visitantes: por una de ellas los invitados, por otra los expositores, empleados y periodistas, por otra los carruajes y vagones y por la última el público general, que además deberá abonar la entrada con precio exacto para que los torniquetes puedan contabilizar con exactitud tanto el número de visitantes como el total de ingresos en efectivo. Cuando esta carta fue recogida en el libro no se recogió completa porque falta la última parte correspondiente al concierto de Mendelson y que queda resumida en estas líneas finales: “después de tres larguísimas horas de oír las mismas notas sin encontrar nada que pudiera llegar al alma de un meridional (…) indudablemente el que dormitaba era el crítico, a quien ni la admirable ejecución de la orquesta ni la

precisión y armonía de las voces pudieron librar del fastidio de escuchar tanto tiempo una clase de música de la que no entendía una palabra."

En la crónica número dieciocho fechada el 25 de abril, cuando apenas quedan veinte días para la inauguración, Escobar continúa la visita y los comentarios sobre los edificios y palacios, cada vez más convencido de que la utilidad prima sobre la belleza en estas grandes muestras. Le toca el turno al *Main Building*: "Su forma es original y sin duda nueva, respondiendo al mismo tiempo perfectamente al objeto a que se destina", construido con criterios de eficacia y utilidad, Escobar se asombra de que el afán comercial de los norteamericanos haya conseguido que, aún antes de estar terminado, sus materiales ya hayan sido vendidos para cuando el edificio sea desmontado una vez concluida la exposición.

Ante la recepción que ofrece el presidente de la comisión americana, Escobar muestra otro tipo de asombro, el de quien a pesar de estar acostumbrado a fiestas y recepciones, entra por vez primera en un acto en el que oye hablar en diferentes lenguas a personas que difícilmente se entiende entre sí, donde se sirven manjares que llegan de todas las partes del mundo, donde no faltan ni las banderas, ni la música, ni los platos típicos de cada uno de los países invitados al certamen. "Después de ver ensalzado nuestro pabellón y recreado nuestro oído con los sones de nuestros aires nacionales, encontramos en la cena los platos de nuestra cocina, para hacer más delicado el obsequio."

Se celebra el 23 de abril, y Escobar se queda con la boca abierta al enterarse de que desde hace cuatro años el señor Ferrer de Couto[8] inició la costumbre de celebrarlo en Nueva York reuniendo a todos los españoles ese día y comiendo juntos, mientras en España se tiene a Cervantes y al Quijote prácticamente olvidados. Quizás aquí se encuentre el origen de la celebración del día del libro en España. Coincidiendo con la exposición, el señor Ferrer de Couto traslada la celebración de Nueva York a Filadelfia y allí asiste Escobar a una comida que "tuvo un carácter de intimidad muy agradable". Por primera vez vemos a Escobar cansado del Parque, de la exposición y del ruido. En Filadelfia no todo es la exposición, los pequeños detalles son importantes y en la crónica número diecinueve fechada el 29

[8] José Ferrer de Couto fue militar, historiador y periodista. Profundo conocedor de África y defensor a ultranza de los intereses españoles en América, residió en Nueva York desde 1860 donde hizo fortuna y donde murió en 1877. Allí fundó el periódico *El Cronista de Nueva York*, publicación que utilizó no solo para dar a conocer lo mejor de la cultura y la literatura españolas, sino para luchar contra los independentistas cubanos y desmontar las falsedades que se publicaban en la prensa norteamericana. "*José Ferrer de Couto, historiador y periodista ferrolano*". Juan J. Burgoa*, Nalgures*, tomo VII, año 2011, A Coruña, Revista de la Asociación de Estudios Históricos de Galicia.

de abril, decide salir del recinto y hacer lo que otros cronistas han hecho con mucho éxito, recorrer los teatros y ofrecer una panorámica de los que hay en la ciudad, de las obras que se representan y estrenan y del ambiente que se respira en ellos, añadiendo de paso una crítica muy directa a los ”elegantes madrileños”. Filadelfia cuenta solo con “cuatro teatros principales y cinco o seis de segundo orden que merezcan fijar la atención.” De nuevo las costumbres americanas le dejan perplejo. Le sorprende que algunos de esos teatros de segundo orden se clasifiquen en función de que puedan o no asistir señoras por el tono de las obras que allí se representan, o simplemente porque no es necesario guardar ningún tipo de etiqueta. Ese tipo de teatros “son una necesidad del pueblo americano, poco amigo de las formas sociales; lo que hay es que van a esos centros de diversión como nosotros vamos a los toros; son, en fin, el desahogo del sexo masculino, que huye del bello sexo para no tener que guardarle las consideraciones que merece.” En cualquier caso, las costumbres, en lo que al modo de representar las obras se refiere, le parecen peculiares:

> En estos teatros, los entreactos son desconocidos; pero cada cual se levanta cuando se le antoja, sin hacer caso de los demás, porque allí se va de completa confianza. También los espectáculos son originales y variados hasta lo infinito. Suelen empezar generalmente por un *lever de rideau*, como en París, al lado del cual nuestros sainetes más insulsos son verdaderas joyas literarias; pero el objeto es hacer reír, y lo consiguen con bufonadas tan subidas de tono, que Arderius, aun en el crepúsculo de su vida, tendría bastante que aprender de estos alegres compadres. (…) Pero en lo que rayan en lo sublime es en la imitación de los negros. Los que han estado en las plantaciones del Oeste afirman que no puede darse cosa más perfecta; hablan mal como ellos, copian sus gestos y sus movimientos, (…)

Termina regresando al *Fairmunt Park* que es como el corazón de donde parten todos los latidos de la ciudad. El relato de Escobar es ágil, se trabaja también de noche gracias al gas que ilumina el recinto y el telégrafo, por su parte, permite la comunicación rápida entre los países, los ingenieros y quienes están a pie de obra. Él mismo transmite su imagen contemplando la evolución de los trabajos, sentado sobre cajas e imaginando ya la exposición terminada. Como seña de identidad de cada país le llama la atención el modo que uno tiene de embalar los productos y cree que es un pequeño detalle que refleja muy bien el carácter nacional, de hecho termina haciendo una comparativa entre España y el resto de países:

> Será cuestión trivial, y no trato de llamar la atención sobre ella, pero a nuestros cajones les falta un poquito de esmero americano y otro poquito de habilidad inglesa, y otro tanto de gusto francés, que, aunque ciertamente el no hacer caso de ello no nos deshonraría a los ojos de nadie, el poner un poco de atención probaría que somos curiosos, que empaquetamos con habilidad y embalamos con gusto, que si este es un detalle insignificante, por

> insignificantes detalles se juzga a veces a los pueblos. ¡Si oyeran mis compatriotas lo que yo oigo aquí!

La siguiente carta, que inexplicablemente no fue recogida en el libro, está fechada el 2 de mayo y es la primera que aparece con la cabecera oficial de la exposición en *La Ilustración Española y Americana,* muy similar a la que tenían las crónicas de Castro y Serrano en París (1867) y en Viena (1873). Escobar se sube al altísimo elevador que "por cinco reales le sube a uno al extremo de un mástil desde el cual se ve en reducidas proporciones todo aquel hormiguero de seres humanos que se mueven alrededor de los palacios, convertidos a tanta altura en pequeños pabellones". Desde allí cumple con otros de los pasos casi obligados que dan todos cuentos visitan una exposición universal, el de ofrecer una vista panorámica de todo el recinto desde un punto elevado, aunque en esta ocasión Escobar lo hace antes de que la muestra esté inaugurada. Describe a vista de pájaro el *Fairmunt Park* y los casi doscientos edificios que alberga el recinto. Repasa el estado en que se encuentran las obras de los más importantes y reflexiona sobre el diferente modo de trabajar y organizar los productos que tiene cada país. Las grandes potencias que llegan con tiempo y trabajan con todo tipo de materiales frente a los países pequeños y de menos recursos que llegan a última hora y muestran sus productos en muebles desmontables que pueden ser reutilizados tantas veces como sea preciso. Escobar defiende este sistema práctico y rentable porque "el gasto está hecho de una vez; es el frac que sirve para todas las fiestas a que se esté convidado". Vaticina que ese debe ser el método a seguir, toda vez que las exposiciones han dejado de ser acontecimientos excepcionales y su periodicidad obliga a buscar métodos y procedimientos que abaraten los costes. También informa de la publicidad que ya hace París sobre su próxima exposición universal y para terminar informa de la llegada del barco que transporta el enorme cañón Krupp, que desde que fue presentado en París en la exposición de 1867, no dejaba de causar asombro en todas partes, y cuyas descomunales dimensiones obligan a la Compañía de Ferrocarriles de Pensilvania a ingeniárselas para transportar y "sostener aquella mole colosal". También de dimensiones colosales y nunca vistas es el gran hotel de *El Globo,* con capacidad para hospedar a más de dos mil personas.

La crónica número veinte está fechada el 6 de mayo da cuenta de las prisas de última hora y de lo que Escobar denomina "las miserias de la exposición". A escasos cuatro días de la inauguración oficial, los trabajos están muy retrasados en todos los pabellones y parece imposible que todo esté listo para el 10 de mayo. Ante este panorama, Escobar informa a sus lectores de que el presidente de la Comisión

del *Centennial*, Mr. Goshorn, pasa una circular instando urgentemente a todos los países a tenerlo todo preparado para ese día, como sea. Las consecuencias no se hacen esperar y los trabajos que se han hecho a toda prisa y mal se vienen abajo. Es el caso del pabellón francés de la industria:

> Pero para que se vea que los elementos no participan de este entusiasmo por la Exposición, he aquí el incidente desagradable ocurrido a la Francia en el pabellón que estaba construyendo para obras públicas. Los cimientos eran simplemente de tierra, tratándose de levantar nada menos que un edificio de hierro forjado, cuyas piezas acababan de llegar de Francia; ya se levantaban diez columnas y los materiales estaban preparados para su rápida erección, cuando la lluvia del viernes reblandeció el terreno, viniéndose todo abajo hecho mil pedazos. Se telegrafió enseguida, se pidieron órdenes, y aún están paradas las obras de este pabellón que prometía ser de construcción acabada y elegante.

Esto da pie a Escobar para criticar abiertamente la forma de trabajar de los americanos que construyen los edificios ¡sin cimientos!, el "sistema suyo de construir cuando hay prisa no puede ser más cómodo, es decir, no puede ser más malo".

Al igual que a Luis Alfonso, le sorprende e irrita especialmente la medida que se anuncia de cerrar la exposición los domingos, impuesta por la intransigencia de los grupos religiosos. Escobar no entiende que esto pueda llegar a ser así, no sólo porque deja de aprovecharse un día a la semana todo lo que se ha invertido en la exposición, sino porque con esta medida se quita a los obreros la posibilidad de visitarla en el que es su único día de descanso. Le parece incluso inmoral esta medida toda vez que, ante la premura de la inauguración, se les obliga a trabajar precisamente los domingos mientras se les niega la posibilidad de visitarla ese día. Duda entonces de que los EE.UU. sean realmente el país de la libertad. También la intransigencia religiosa, por boca de la sociedad de la Templanza, está detrás de otra de las "miserias" de la exposición, la de prohibir la venta y el consumo de todo tipo de bebidas alcohólicas en la exposición. Escobar sólo piensa lo que esto podría suponer en España: "Tengo gana de que tan austera sociedad trata de fundar una sucursal en Madrid para ver cómo la reciben mis paisanos". A todo ello se suma la subida desmedida de precios de hoteles y restaurantes que quieren hacer negocio a toda costa. Escobar avisa del peligro de que les pase lo mismo que en Viena, donde muchos negocios se arruinaron por falta de visitantes, espantados ante la escandalosa subida de precios. La siguiente carta contiene una anécdota que bien pudo ser real, la de una señora de Filadelfia que quiere hacerse de oro a costa de la exposición alquilando en su casa habitaciones donde coloca todas las camas que puede y en cada una de las cuales pretende meter a tantos visitantes como sea

posible, cobrándole a cada uno, eso sí, como si durmiera solo y en la mejor habitación del mundo. El relato contiene todos los ingredientes de la picaresca.

Por fin llega el día de la inauguración y Escobar recoge el acontecimiento en la crónica número veintiuno fechada el 11 de mayo, un día después de la apertura. A pesar de ser una de las más esperadas e importantes, hay dos datos que nos sorprenden enormemente: el primero es que esta carta sólo se publica en *La Época* y no en *La Ilustración Española y Americana*, que en ningún caso da explicaciones de la falta de esta carta. ¿Escobar quiso tal vez reservar la exclusiva para el periódico que había fundado su padre y en el que él trabajaba? El segundo dato es que, a diferencia de la inmensa mayoría de estas *Cartas de Filadelfia* que se publica en la primera página del periódico, esta aparece en las páginas interiores de modo que incluso puede pasar desapercibida. Curioso y sorprendente, puesto que se trata de la carta que describe la inauguración, el acontecimiento que nuestro autor lleva meses esperando y para el que todo el mundo se ha preparado.

Pero vayamos al contenido. Si las últimas cartas hablaban del retraso en los trabajos de la mayoría de los pabellones, del mal tiempo y los desastres en algunas obras, esta comienza con una expresión de alivio:

> El programa se ha cumplido puntualmente: la Exposición se ha inaugurado el 10 de mayo.
>
> Ni el retraso en que las obras del parque y las instalaciones de los palacios se encontraban, ni el tiempo, que desde el día anterior se presentó en negra y amenazadora actitud, anegándonos en agua, pudo suspender que se celebrara la fiesta de la inauguración del Centenario.

La comparación con la que Escobar ofrece la imagen del público llegando a la exposición no puede ser más eficaz: “Como las olas del mar se suceden en constante movimiento, así se sucedían los trenes que arribaban a las estaciones, atestados de curiosos”. A diferencia de otros visitantes que plasmaron sus impresiones y su asombro por la vistosidad del acto de inauguración, Escobar solo ve una ceremonia que tuvo de todo menos vistosidad y elegancia. Describe el tablado “cubierto de banderas” donde se ubicaban las orquestas y los coros, y otro de mayores dimensiones “dividido en secciones para las autoridades, comisiones, cuerpo diplomático, etc.“ Continúa contando cómo, tras los himnos de todas las naciones asistentes, “formando un *pot purri* delicioso, las numerosas comisiones tomaban asiento en sus puestos respectivos”, el presidente de los Estados Unidos y el Emperador del Brasil, como máximas autoridades asistentes al acto, “sin una placa y sin la menor insignia que los distinguiese”, ocuparon su lugar y fue entonces cuando comenzaron a sonar “los *desacordes* de la gran *Marcha Centenal* de

Wagner, que fueron acogidos con el silencio más sepulcral, prueba evidente de la curiosidad con que era esperado el parto del ingenio del insigne autor del *Rienzi*". Según las impresiones y los términos con los que Escobar describe la escena y las sensaciones de los que allí estaban, el estreno de la marcha fue un tremendo fracaso:

> Los americanos no la entendieron, y no la aplaudieron por tanto. Tampoco los europeos tuvimos mejor suerte, pues aparte de alguna desarmonía en que predominaban el trombón, las trompetas y los trompetines, hubo instantes en que el viento se llevaba los sonidos sin dejarlos llegar hasta nosotros, lo cual prueba que el gran Wagner no ha escrito lo que nos esperábamos, es decir, una marcha con solos de cañón y dúos de campana y fruslería, sino que es una marcha moderada que si, como es de suponer, llega trascrita a nuestra patria, podrá ser juzgada por los que entienden el arte divino de las notas.

Tras los discursos inaugurales de las autoridades presentes y los cañonazos que acompañaron al izado de la bandera de los EE.UU., se declaró oficialmente abierta y las comisiones de cada país se colocaron a la entrada de los pabellones mientras recibían al paso la visita del presidente Grant. En medio de tanta solemnidad, Escobar vuelve a mostrar la fascinación que siente por la esposa del embajador español, señor Mantilla, presentes ambos en el pabellón de España. El presidente y su séquito terminan su recorrido en el *Main Building* con un gesto casi teatral. Escobar se abre paso entre el gentío, ansioso por contemplar el pabellón de España. A la espera de poder visitarlo con más calma, hace una muy rápida y somera relación de lo poco y bueno que estaba expuesto. Pero tiene prisa por enviar cuanto antes esta crónica hecha a vuelapluma, a pesar de que es "Imposible describir la animación del parque, la alegría de las calles, las soberbias iluminaciones de gas y luz eléctricas" y termina con la celeridad de quien sabe que está transmitiendo un acontecimiento histórico:

> Por hablar de nuestra patria, y bajo el recuerdo de tan brillante fiesta y de la solemne apertura, van trazadas estas líneas a la carrera, para que lleguen cuanto antes a noticia de mis lectores, mientras más despacio y con la tranquilidad de ánimo que para eso se necesita, me preparo a trascribir hoja a hoja el gran libro que presenta la Exposición.

Esa premura queda justificada con el inicio de la siguiente carta:

> En breves palabras escritas al calor de mis impresiones del momento he referido muy por encima el aspecto general del día de la apertura de la Exposición, sensaciones trazadas a vuelapluma y en el acto, porque experimentaba cierta comezón de envidia, al contemplar a los *reporters* de la prensa americana trascribir sus impresiones por telégrafo a los respectivos

> diarios de diferentes provincias, con una rapidez que a no verlo sería imposible formarse una idea aproximada.

Así comienza Escobar la carta número veintidós fechada el 15 de mayo. A pesar de que ha sido testigo de la evolución de los trabajos, o quizás por eso mismo, Escobar expresa su asombro antes de iniciar el recorrido por el interior del inmenso recinto. Asombro absoluto y sin matices: "Cumplido mi deber del primer momento, heme aquí frente a frente este laberinto, aturdida la imaginación y cansada la vista como el niño que fascinado por las variadas pinturas de un panorama prorrumpe en gritos de alegría a cada nuevo cuadro que pasa ante sus ojos". Este asombro entusiasmado de Escobar tiene los mismos ingredientes, las mismas sensaciones, el mismo vértigo y aturdimiento que el de tantos otros cronistas, sólo que él es, con diferencia, el más joven de todos y además ha presenciado día a día la evolución de los trabajos. No sabe por dónde empezar a contar, porque "cuanto más se mira menos se ve". Entonces se siente "como el primer hombre que habitó el paraíso, como el ciego que recobra la vista, pequeño como un átomo" frente a tanta grandeza y tanto objeto que ve, frente a tanta cosa que contar: "(…) pasan como fantasmas encantados, verdaderas visiones de riqueza, sueños de lujo y de hermosura, nubes de objetos tan curiosos, que llegan a atormentar, en forma de deseos nunca saciados, después de haber dado placer al alma por la idea de progreso que representan."

Alfredo Escobar, desde el mes de enero, ha seguido las obras, su evolución día a día, ha sido testigo del retraso de los trabajos, el trabajo dominical de los obreros ante la prisa de la apertura, el caos de las cajas, el barro de las calles sin preparar, la nieve, los pabellones destrozados por el viento, etc., de modo que el lector no esperaba un asombro tan absoluto. Si ese asombro no nos sorprendía en otros cronistas que llegaban a la exposición pocos días antes y asistían a la inauguración, o de aquellos otros que llegaban cuando ya llevaba abierta un tiempo, sí nos sorprende en Escobar. Pero tras el asombro, Escobar también, como casi todos, respira hondo y sabe que debe poner en orden sus sensaciones y sus emociones para continuar con su labor y poder transmitir de la mejor manera posible a sus lectores todo lo que ve. Con la mente más fría y tranquila, trata de hacer el primer recorrido de manera objetiva, trazándose un itinerario a seguir, pero la organización del recinto y la distribución de los palacios no se lo pone fácil. La inauguración, la visita de las autoridades del más alto nivel, y los actos oficiales ha obligado a que haya un "orden aparente" en todo cuanto se expone. Pero sólo es eso, "aparente". Escobar sabe, y lo dice abiertamente a sus lectores, que aún falta

mucho por hacer, que no todo está concluido. De modo que confiesa que el orden que sigue en su recorrido es el de aquellos países cuyos pabellones lo tienen todo preparado y permiten contemplar libremente lo que exponen. "He aquí la razón por la que España no encabeza estos ligeros apuntes sobre la Exposición de cada país por separado".

La carta número veintitrés, fechada el 18 de mayo, es la primera que se publicada en *La Ilustración Española y Americana* desde que se inauguró la exposición. Como dijimos antes, sorprende que este periódico no haya publicado la crónica de la inauguración y que en esta crónica Escobar ni siquiera haga mención a ella. Como quiera que sea, la decisión de que las crónicas aparecieran en una u otra publicación, o en ambas, no sigue un criterio concreto. Vemos que esta solo se publica en *La Ilustración Española y Americana* y no en *La Época*, y sin embargo aparece recogida en el libro que se titula, precisamente, *Cartas dirigidas a La Época.*

La carta comienza con una reflexión de Escobar sobre lo difícil que es abarcar y describir todo, especialmente los nuevos inventos, que en América aparecen como en ningún otro lugar del mundo. Siguiendo con su recorrido por países, visita los pabellones de Noruega y de Suecia, países nórdicos recientemente separados tras siglos de historia común, y cuya identidad compartida los une de tal modo que visitar los pabellones de los dos es "como ver dos veces el mismo". El recorrido de Escobar parece acelerado, como si quisiera salir del paso cuanto antes. Vemos que el entusiasmo y el tono de la carta es muy diferente a los que ha mantenido Escobar hasta el momento y "lo oficial" va dando paso a lo "aventurero" que había caracterizado a todas las cartas hasta ahora.

En la carta número veinticuatro, fechada el 24 de mayo, Escobar continúa con el recorrido por los países escandinavos, dando datos de su historia y deteniéndose en algún momento en curiosidades como las que muestran figuras a tamaño natural en trabajos artesanales y tradicionales del país. Pero lo que verdaderamente llama su atención es lo que Suecia muestra sobre educación. Ante el material de enseñanza que expone, Escobar se queda boquiabierto y reflexiona sobre la ignorancia en España como mal endémico, causa de todo su atraso. Y al igual que ya lo hicieran otros, se lamenta del poco afán por aprender que muestran los españoles:

> ¡Ah!, ¡Con qué pena leíamos en un periódico los últimos adelantos en máquinas agrícolas llevados a cabo por la república Unida, que hacen producir a la tierra, disminuyendo el trabajo y perfeccionando el sistema hasta el punto de que un niño puede encargarse del cultivo de un campo extenso! Pero ¿de qué servirían, exclamaba para mis adentros, estos adelantos ante la ignorancia de nuestros labradores? Se trata de instrucción pública, y siempre

> hay quien saque a relucir la ignorancia de nuestros maestros. Si es en la administración, ¿cuántas veces no sean achacado sus defectos a la ignorancia de nuestros empleados? Y aun cuando, con la reserva que su sagrada dignidad merece, se deja deslizar algún cargo contra la Iglesia, hay tal vez quien, como excusa, suele achacarlo a la ignorancia de nuestro clero.
>
> ¡Siempre la ignorancia, como velada nube que oscurece el purísimo sol de la verdad, que es la instrucción, que es la ciencia, que es hasta la libertad de los hombres, porque ¿cuándo es más libre el pensamiento que al remontarse a las esferas del saber y desde su olímpica altura busca la verdad, en la inmensa cadena que tiene su principio en la tierra y termina en el Ser Supremo, principio y fin de todas las verdades?

Estas profundas reflexiones enlazan directamente con Cadalso y anuncian con mucha antelación las reflexiones noventayochistas y regeneracionistas del fin de siglo. Pero la realidad se abre paso de forma violenta con la contradicción que supone el encontrar a la salida del mismo pabellón la exposición del material bélico. El contraste entre la educación y la guerra, la creación y la destrucción, la vida y la muerte, quedaba patente, pero "para que no chocara en las pacíficas aspiraciones de la Suecia de hoy aquel aparato guerrero, puso el siguiente y muy oportuno dístico: *Si vis pacem, para bellum*."

En la crónica número veinticinco fechada el 28 de mayo, Escobar sigue su recorrido y encuentra en el pabellón de Egipto la primera muestra de exotismo. No puede ocultar la admiración y el atractivo irresistible que este país ejerce sobre él. Y, absorto, sin necesidad de tener que viajar, lo encuentra en ese mundo en miniatura que es la exposición, se queda boquiabierto frente a las fotografías, los objetos, los tapices y todo lo que exhibe Egipto sobre su pasado. A la vez le reprocha que se refugie en ese pasado e incluso que permanezca en él, mostrando una lentitud pasmosa para adaptarse a los nuevos tiempos. Citando, aunque indirectamente, a su admirado Castro y Serrano, afirma: "El Egipto, que es la *antigüedad de lo antiguo*, según la gráfica frase del autor que tan magistralmente ha trazado su *novela*[9], se duerme". Para que los españoles lo entiendan aún mejor busca un paralelismo con uno de los episodios más conocidos de nuestra historia: "Egipto es el Boabdil de Granada, que llora su destierro en vez de alentar su espíritu para conquistar otra vez el edén perdido." Un ejemplo de esa permanencia en el pasado es el lema con el que Egipto saluda a la nación norteamericana y con el que Escobar da por terminada su crónica: "El pueblo más antiguo del mundo envía su primer saludo a la nación más joven."

[9] José de Castro y Serrano fue autor de *La novela del Egipto, viaje imaginario a la apertura del Canal de Suez,* publicada por entregas en *La Época* en 1869.

Como también hizo Luis Alfonso, Escobar va a dar cuenta de las fiestas y celebraciones que con motivo de la exposición se convocan por todas partes. Y así, las fiestas del emperador de Brasil, la de los templarios y la de la masonería quedan recogidas en la crónica número veintiséis fechada el 4 de junio. Escobar sale del recinto para contarnos uno de tantos actos que celebró el emperador de Brasil para agasajar a los invitados y asistentes a la exposición universal. Se trataba de una misa a bordo del barco de guerra *Nietheray*, tan adornado y ataviado para la ocasión, que los asistentes por un momento olvidaron el fin último para el que el barco había sido construido. Escobar se detiene en describir los detalles: "El día estaba hermoso, y como no soplaba viento, no se movía siquiera el barco y pudimos admirar tranquilamente sus gallardas proporciones, y apoyados en uno de aquellos respetable cañones, pudimos también ver por las portas la soledad del río en aquel día, pues con todo rigor se cumple el precepto del descanso." La misa se celebra en la cubierta del barco y de nuevo Escobar se asombra de las costumbres tan diferentes y relajadas de los americanos. Como ya vimos en los relatos de las primeras fiestas a las que acudió, la juventud y la vitalidad de Escobar aparecen al comentar lo que sucede cuando termina el oficio religioso: "Y en aquel momento se acabó la misa, y ya no vimos más que unas compañeras de viaje cuyos rostros nos hicieron pensar cosas muy diferentes, y un espléndido *lunch* en perspectiva, que una vez devorado, hizo crecer nuestro agradecimiento hacia aquellos amables oficiales (…)." El flirteo en el baile que sigue no se hace esperar, pero nuestro joven cronista se topa de nuevo con un inconveniente que ya ha criticado en crónicas anteriores. Y no es otro que la religión, que obliga a respetar el domingo como día sagrado. "No contamos con la huéspeda, y aquí la huéspeda consistía en ser domingo, por lo cual aquellas muchachas, aunque se las iban los pies marcando la cadencia de un vals, no transigieron en quebrantar su religión (aunque diré muy en secreto a mis lectores, que en este sentido tengo que arrepentirme de habérsela hecho quebrantar a algunas)". Escobar es joven, muy joven, y nos hace un guiño travieso poniendo entre paréntesis esas líneas con las que deja a la imaginación del lector lo que sucedió después.

De vuelta a la ciudad, da cuenta del vistoso desfile que los Caballeros Templarios hicieron unos días después y de cómo uno de los espectadores le informa de qué es, en qué consiste, cómo se estructura y cuáles son los fines últimos de la masonería. Para hacerlo, Escobar pone a pie de página una nota con la fuente de la que ha extraído toda esa información. Y ante la vistosidad del desfile confiesa a sus lectores:

> Cómo siento no estar iniciado en estos misterios para informar a mis lectores qué significaban aquellos guerreros cubiertos de relucientes armaduras que empuñaban el estandarte de la cruz, y aquellos otros con togas y pintorescos atributos, y por qué unos marchaban a caballos, trayendo a mi memoria el recuerdo de los andantes caballeros, y otros iban a pie y otros en coches tirados por cuatro caballos, y por qué llevaban unos grandes lazos decolores con inscripciones y signos, y otros la espada con cierta premeditada posición, y por qué, en fin, ejecutaban extrañas evoluciones, que hacía suponer anteriores estudios y ejercicios, que entusiasmaban a este pueblo un sí es no es infantil (…)

Como vemos, va haciéndose idea poco a poco del carácter del pueblo americano y después de las críticas por las estrictas costumbres religiosas y esa "banderomanía" de la que habló en crónicas anteriores, en esta ocasión sugiere ese carácter "infantil" de los americanos ante estas manifestaciones y desfiles. Palabras muy similares a las utilizadas por Luis Alfonso al comentar ese aspecto del carácter americano. Llegados a este punto son tantas las similitudes, los temas, e incluso los comentarios, entre la obra de Luis Alfonso y la de Alfredo Escobar, que más que casualidad, pensamos que Luis Alfonso tuvo delante las cartas de Escobar a la hora de redactar su obra, por más que se empeñara en afirmar que la suya era la única "obra que se había escrito de esta exposición".

La crónica veintisiete está fechada el 5 de junio y en ella es evidente que todo lo que muestra Alemania asombra a Escobar. Cuando la exposición lleva ya más de veinte días abierta, sigue dando cuenta de todo cuanto sucede y su tono, como dijimos antes, adquiere ese matiz "oficial" que estaba ausente en las cartas escritas antes de la inauguración de la muestra. Una de las novedades que aporta es información sobre la música que se escucha en cada pabellón. Si el día de la apertura había quedado claro que la música de Wagner no era de su agrado, al iniciar esta crónica dedicada casi en exclusiva a Alemania, se declara profundo admirador de Strauss. Las notas que se escuchan en la especie de rotonda que forman la entrada a los pabellones de Alemania, Estados Unidos, Francia e Inglaterra hace las delicias de los visitantes:

> En veintitantos días que cuenta de existencia el gran Certamen, llevamos oída la multitud de piezas que se conocen en todas partes, los trozos de ópera populares ya, a fuerza de ser oídos continuamente, y alternando la serie de lindos valses, esos poemas sin palabras que llevan al alma la alegría, y que son, en nuestro humilde juicio, como apasionados de Strauss, la música más en armonía con el espectáculo que ofrece una Exposición.

Inicia entonces una pequeña reflexión sobre el porqué y para qué de las exposiciones. Casi todos los cronistas han hecho lo mismo antes que él, pero esta es, sin duda, una de las mejores que hemos encontrado hasta ahora:

> Una Exposición se ha hecho para contemplada, sin duda para sacar lecciones provechosas de esta momentánea unión de todos los pueblos de la tierra; pero en primer lugar para verla, para embriagarse con este aroma de vida y de alegría que deja escapar por todos sus poros; para marearse en su atronador vocería, para confundirse con su gentío inmenso, para escuchar músicas distintas, que suenan como perdidos ecos de algo que no se comprende bien; para mirar lo que la vista no puede transmitir al entendimiento por la rapidez con que recibe las impresiones, para soñar divinidades entre tantos montones de grandeza.

Escobar reflexiona sobre la diferencia que hay entre la mirada del curioso y la del especialista y también, como ya hicieran otros antes que él, recoge la conversación de algunos visitantes, absortos ante tanta belleza y grandiosidad. En esta ocasión se trata de un "conocido del Sur de América" al que encuentra rodeado de su prole en la exposición de juguetes de Alemania, y que al ver a Escobar tomando notas le dice: "¿Quiere usted tomar apuntes de todo esto?, pues mis hijos se encargarán de proporcionarlos, porque conocen estos alrededores al dedillo." Los dos niños juegan con un caballito, y las dos niñas empiezan a pelearse por las muñecas y sus vestidos. "Estas deliciosas disputas las interrumpe el papá llevándose a sus hijos a otra parte, y privándonos de un buen rato".

La crónica veintiocho fechada el 5 de junio igual que la anterior, es la segunda de las dedicadas a Alemania y se inicia con un nuevo "recorreré ligeramente los objetos, porque es imposible prestar más atención cuando nos quedan por visitan veinte y tantos países diferentes". Los lápices Faber, extendidos por todo el mundo son una muestra de la potente industria alemana y al alabarlos, encontramos la primera referencia a la estatua de la libertad, cuando Escobar afirma que merecerían un monumento que "resultaría aún más gigantesco que el proyectado por Francia en la hermosa bahía de Nueva York, que representa la estatua de la libertad alumbrando el mundo."

Empieza a estar cansado de la exposición, y aunque no lo dice expresamente, lo demuestra en la carta veintinueve, fechada el 10 de junio, justo un mes después de su apertura. Sale entonces del recinto para recorrer de nuevo Filadelfia y hacer una especie de cuadro de costumbres de sus habitantes y de algunos lugares cercanos. Es domingo y de nuevo la exposición se cierra y la ciudad se paraliza. Tras la misa dominical, el único divertimento permitido es el paseo por *Walnut Street*, la calle principal de la ciudad donde todos van con sus mejores galas

a ver y dejarse ver. Ante tal panorama, Escobar junto con otros amigos, inicia un pequeño viaje, una pequeña excursión a un lugar llamado Andalucía, camino del cual encuentran otros que también tienen nombres de pueblos o zonas de España como Carabanchel Bajo. El viaje no solo le permite visitar esos lugares que compara constantemente con sus referentes españoles, sino que le facilita el encuentro con un tipo curioso con el que comenta el espíritu emprendedor de los americanos, capaces de fletar un tren completo para promocionar un espectáculo. Le sorprende enormemente la última gran novedad, el tren rayo, que es capaz de ir de una costa a otra de los Estados Unidos en un tiempo récord. La referencia a *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne, (publicada por entregas en 1872, sólo cuatro años antes), no se hace esperar porque, según afirma el interlocutor de Escobar, esa proeza que parecía ciencia ficción cuando se publicó, "es la historia vieja de un viaje que puede hacer el último hortera sin necesidad de tantos preparativos". De hecho, antes de despedirse, le confirma a Escobar que solo ha ido a Filadelfia desde Nueva York para cobrar la apuesta que ganó por decir que el tren rayo llegaría a su destino con adelanto.

La carta número treinta fechada el 16 de junio supone la vuelta de Escobar a la exposición tras el breve viaje que nos relató en la anterior. Hace más de mes y medio que se inauguró la exposición y es la hora de visitar ya el pabellón español. Escobar reflexiona primero sobre su ubicación porque la suerte ha querido que estuviera entre el de Rusia y el de Turquía, y aunque España llevaba un retraso considerable en los trabajos el día de la inauguración, no quedó mal, puesto que sus vecinos ni siquiera habían comenzado a construir sus pabellones, de modo que el orgulloso Escobar afirma: "España se levantaba como una palacio entre dos ruinas, dominando con su grandiosa portada las instalaciones de su alrededor". (Imagen)

Este debió de ser una de las crónicas más difíciles de escribir para Escobar. Se enfrenta al mismo dilema que otros muchos de los cronistas que le han precedido cuando toca juzgar el papel de España. Debe hablar de su país y debe hacerlo de forma objetiva, sin triunfalismos y sin dejarse cegar por su amor a la patria.

> ¿Ha hecho España buena o mala exposición? ¿Cómo está representada en Filadelfia? ¿Qué se deduce de la reunión de nuestros productos? Esto es lo que me propongo decir, si Dios me ilumina, porque es más delicado de lo que parece juzgar con precisión a España en los Estados Unidos, y si el juicio ha de ser recto, tal vez he de lastimar intereses de la casa expositora, falta de que Dios me libre, pues soy demasiado joven para querer mal a nadie.

Dicho lo cual, y antes de empezar con la crítica directa y sincera, utiliza un recurso con el que quiere suavizar todo lo que va a decir después y compara a

España con una señorita de provincias que asiste a un baile en la corte y que, acostumbrada a ser la mejor en su lugar, se ve comparada con las señoritas de la capital y queda en clara desventaja, porque "echa en olvido que su traje, elegantísimo en la provincia, es más que modesto entre el torbellino de riqueza y pedrería que adornan a las mujeres, feas tal vez, pero que aparecen allí iluminadas por el brillo de la corte". Por si no fuera suficiente con esto, Escobar añade algo más, y es que esa señorita, poco acostumbrada a viajar y tener contacto con otras gentes, "aparece como pobre provinciana cuando debía ser en realidad la reina del palacio." La imagen ha sido tan clara y contundente, cruel incluso, que poco más habría que añadir para hacerse una idea del papel de España en Filadelfia.

Escobar no quiere herir a nadie, y hace hincapié en que los productos enviados son buenos, pero no han sido bien tratados ni se han cuidado las formas a la hora de exponerlos. No se puede ser más claro y directo. Echa la vista atrás para reflexionar sobre el papel jugado por España en otras exposiciones y lo aprendido en cada una de ellas. Aquí vemos que, a pesar de su juventud, Escobar se ha documentado y ha leído a sus predecesores:

> Mucho quisiéramos extendernos sobre estas cuestiones de forma, importantísimas por lo que han hecho desmerecer siempre nuestras Exposiciones; para ello nos bastaría repetir lo que han dicho todos los cronistas de todas las Exposiciones españolas. Después de la de Londres creíamos que, bien aconsejados, nos corregiríamos en la de París; allí creímos corregirnos en lo sucesivo; en Viena pusimos todas nuestras esperanzas en la de Filadelfia; seamos tolerantes y esperemos con paciencia la nueva de París, y después…

Su afán de objetividad no le deja cegarse por el patriotismo, pero tampoco por la crítica destructiva, ya lo hemos dicho. Quiere la verdad, aunque duela: "Hay el justo término medio que consiste en decir la verdad, y la verdad, por desconsoladora que sea a veces, vale siempre más que la adulación disfrazada de patriotismo o la severidad vestida de mentor oficioso." De todo lo que hay expuesto, muy poco lo está con orden y con gusto. La imagen que ofrece entonces es desoladora: "Más que una Exposición, parece aquello el puesto humilde de una plaza de Madrid, cuyo nombre no quiero recordar." La comparación deja en evidencia el papel de España. Pero entre tanto desastre, hay algo que se salva: los famosos damasquinados que Zuloaga trae desde su fábrica de Eibar, y que según Escobar, "bastarían por sí solos a dar brillo a nuestra Exposición, (…) Zuloaga y sus discípulos son los únicos industriales en España que conservan las tradiciones moriscas en sus admirables

trabajos buscados con avidez por los inteligente; apenas hay museo en Europa donde no se conserven obras suyas".[10]

En la carta treinta y uno fechada el 23 de junio, Escobar aún no ha terminado de recorrer el pabellón español y no sabemos si por no aburrirse él o por no aburrir a sus lectores, antes de seguir enumerando lo que España exhibe y enlazando con las reflexiones que todo ello le provoca, cuenta cómo se desarrolló la última fiesta que dio el Emperador del Brasil, que a estas alturas es ya casi más conocido que el mismo presidente de los Estados Unidos. Pues bien, Escobar no escatima detalles del evento ni alabanzas hacia el ilustrado y viajero emperador, que con la excusa de su asistencia a la exposición universal, ha recorrido todos los Estados Unidos, y sigue "tomando apuntes y estudiando con la mayor atención la cosa más insignificante, como pudiera hacerlo un simple mortal". En todas partes ha sido bien recibido y agasajado, y de todo ello ha ido dando buena cuenta la prensa, de modo que para agradecer ese trato al pueblo americano, el emperador ha preparado esta gran recepción en uno de los clubes más selectos de la ciudad de Filadelfia. El edificio llama poderosamente la atención de Escobar y le parece "una especie de palacio", se trata de "un edificio de piedra con dos escaleras magníficas, salones adornados con un gusto oriental, llenos de riquezas artísticas de todos los países el globo." La cercanía y la afabilidad del emperador despiertan la admiración de Escobar, quien dice de él que "más que monarca, parecía un ciudadano de la República modelo, que reunía a sus amigos para pasar agradablemente la velada".

Inmediatamente después retoma su recorrido por el pabellón de España donde lo dejó en la carta, es decir, con los impresionantes trabajos de los damasquinados de Zuloaga. En el recorrido y la enumeración de productos que exhiben (con poca fortuna, la mayoría) los industriales españoles, echa en falta la una muestra de las mantillas, seña de identidad de las damas españolas representadas por la esposa del embajador español que tan elegantemente la luce en todas las fiestas y recepciones. La indignación de Escobar parece no tener límites cuando se entera de que muchas señoras de Filadelfia han querido adquirir una y no las encuentran. No quiere perder la ocasión de alabar el valor y el arrojo de un zapatero de Madrid al que califica de "heroico" puesto que, harto de oír que en

[10] Hablamos de Plácido Zuloaga, padre de Ignacio Zuloaga, famoso pintor naturalista y costumbrista. Plácido Zuloaga ya había participado y obtenido premios en todas las exposiciones celebradas hasta ese momento: se dio a conocer en la de Londres 1851 y tras el éxito en la de París de 1855 volvió a exponer en Londres en 1862, momento en el que llamó la atención del rico coleccionista Alfred Morrison que se convirtió en su gran cliente privado. En la exposición de París de 1900 recibió la Medalla de Honor de la Exposición.

Francia e Inglaterra se fabrican mejores zapatos que en España, sin contar con la ayuda de nadie, cogió una pequeña muestra de su producción y "se plantó en Filadelfia para demostrar que España es el país donde se trabaja mejor". Escobar lamenta no ser jurado para así poder darle un premio a este humilde zapatero:

> ¿Así se viene al campo de operaciones a defender su obra, cuerpo a cuerpo, contra todas las obras de todos los industriales del mundo? Queda tranquilo, tú que en rigor merecías que tu gremio te levantara una estatua; que si no consigues que todos esos malandrines de zapateros de fuera confiesen que no hay en el mundo obras como tus obras, y zapatos como tus zapatos, nunca olvidaremos lo que hemos estrechado tu callosa, pero honrada mano, que tú viniste al sitio del combate a defender tu trabajo; que tras tu modesto templete de botas de caza, de botitas polonesas y zapatillas de piel de boa ¡se esconde todo un mundo de heroísmo!

Puede que en este gesto de un humilde zapatero artesano esté el origen del valor que hoy dan los americanos a los zapatos españoles.

Una de las grandes sorpresas que de la obra de Escobar se encuentra en las crónicas que van de la treinta y dos a la treinta y cinco puesto que contienen un viaje dentro del gran viaje. Con la excusa del insoportable calor que hace en Filadelfia, Escobar acepta la sugerencia de un buen amigo suyo para hacer una rápida excursión a las cataratas del Niágara con la única condición de que deben estar de vuelta para el día 4 de julio, día de celebración de la independencia americana. En esos tres días Escobar escribe un total de cinco crónicas que solo se publican en *La Época*, y, excepto la última, también quedan recogidas en el libro.

La primera, la número treinta y dos, está fechada el 30 de junio en Nueva York, y no lleva la cabecera habitual de "Cartas de Filadelfia". Identificando esta salida como un viaje independiente, la primera carta se titula "De Filadelfia al Niágara (I)" y comienza con un grito de júbilo "¡Al Niágara!". No sabemos si por justificar la escapada o por querer dejar constancia del ambiente de la exposición que deja atrás, Escobar ofrece la siguiente imagen:

> Son las doce del día: los obreros que tienen aún qué hacer en sus secciones, las van abandonando poco a poco; los curiosos se diseminan por los alegres bosquecillos del Parque en busca de un sitio fresco, y a la orilla de un arroyo sacan del bolsillo el *lunch*, que, colocado en la fresca alfombra, les permite hacer algo por la vida; los pianos y los órganos se van callando también; la Exposición duerme la siesta arrullada al monótono ruido de la galería de máquinas, adormecida por aquella atmósfera de fuego en el sopor horrible que produce una calma semejante al eterno silencio del desierto.

Escobar y su amigo inician entonces los preparativos para el viaje y se dirigen al pabellón que Cook tiene en la exposición para adquirir los billetes. Escobar elogia

sin rodeos la que fue la primera agencia de viajes de la historia[11], capaz de ofrecer al viajero todo lo necesario. Antes de abandonar el recinto e iniciar el viaje, Escobar se encuentra con un numeroso grupo de personas que recibe los honores de una banda de música y ante el que se dispone a hablar nada menos que el presidente de la comisión del Centenario. Se trata de los trabajadores de la fábrica de máquinas de coser Singer, que visitan la exposición invitados por su empresa y a los que el presidente de la comisión, "en una sencilla alocución dice que la exposición es para los obreros, que ellos han sido y han de ser siempre los reyes del trabajo". Los obreros son algo más de cinco mil y para ellos el presidente de Singer fletó varios trenes y reservó habitaciones en hoteles de la ciudad. Este gesto de generosidad de la empresa para con sus empleados deja perplejo a Escobar que antes de iniciar el viaje al Niágara nos dice: "Este rasgo pinta la fábrica en los Estados Unidos; todo es grande, todo es inmenso, todo tiene aquí el sello de originalidad y esplendor de este país privilegiado". Antes de salir del recinto aún les espera otra sorpresa: la del globo cautivo que hace las delicias de las damas y los curiosos, pero que tras varias ascensiones de asombrados visitantes, desciende bruscamente y da un tremendo susto a todos los que lo contemplaban. Ya en la estación, sufren el primer percance del viaje aún antes de empezarlo: el mozo de equipajes llega con sus maletas justo cuando el tren arranca y los deja en tierra. Toman el siguiente tren y antes de llegar a Nueva York, un viajero les informa de cómo pueden hacer una reclamación para que les devuelvan el dinero, una costumbre que deja boquiabierto a Escobar.

La segunda carta, la número treinta y tres, se titula "De Filadelfia al Niágara (II)", está fechada en el Niágara el 2 de julio y recoge el trayecto recorrido entre Nueva York y Albany. Tras dormir en un lujoso hotel de Nueva York que dispone de todas las comodidades imaginables, Escobar y su amigo toman de nuevo un tren con destino Albany. Escobar salpica el relato con descripciones de pequeñas ciudades, grupos de casas que aún no dan forma definitiva a la ciudad, y de las que dice que son "el pollo que asoma la cabeza por el huevo de la civilización". Todo cuanto ve en los Estados Unidos le hace reflexionar sobre lo inmenso que es ese país y la importancia que tendrá en un futuro no muy lejano y "el espíritu vacila cuando piensa

[11] Tomas Cook, fue un visionario empresario inglés que en 1841 llevó a cabo el primer viaje organizado de la historia fletando un tren para los asistentes a un congreso de la liga antialcohólica, y vio en el turismo una gran oportunidad de negocio de los nuevos tiempos. Fundó la primera agencia de viajes de la historia, la *Cook and Son*. En 1851 organizó un viaje a la Exposición Universal de Londres y en 1855 a la de París. A partir de ese momento, su agencia no paró de crecer y fue modelo para la creación de todas cuantas se crearon después.

qué será de este pueblo el segundo centenario de su independencia". Es lo que Escobar denomina "la geografía del porvenir":

> Esta especie de geografía del porvenir que se aprende viajando por estos países, tiene sin embargo cierta ventaja civilizadora, porque cuando ya nos blanquee el cabello y empecemos a mirar más al tiempo pasado que al mundo por venir, y oigamos el creciente poderío de alguna nueva villa americana, exclamaremos: "Yo pasé por allí antes de su fundación, sin embargo de formar ya parte de una Estado".

Esto dice Escobar de los proyectos de asentamientos, de los pueblos y pequeñas ciudades que a pesar de su reducido tamaño tienen nombres tomados de la antigüedad (Roma, Troya) o de ciudades actuales europeas (Amsterdam, Siracusa, Génova, Rochester, etc.), y efectivamente, lo recordará muchos años después en su libro de memorias *Sesenta años de periodismo en España*.

La estación de destino se acerca y Escobar se impacienta porque esperaba escuchar el ruido atronador de las cataratas y no oye nada. "¿Habrán mentido todos los viajeros que han visitado las famosas cataratas y dicen que el ruido se percibe más de 18 millas? (…) Yo por mi parte no percibí el ruido hasta que atravesando el puente vi en medio de la oscuridad de la noche nubes blancas que salían del río: entonces sí percibí un sonido sordo al principio, terrible y amenazador después, que me hacía soñar en la mente lo que mis ojos no acertaban a descubrir". Pero cae la noche y debe esperar al día siguiente para contemplar el maravilloso espectáculo.

La crónica treinta y cuatro, fechada en Niágara el 2 de julio, es la tercera de las dedicadas a este viaje, se titula simplemente "El Niágara". En ella relata el recorrido real y describe minuciosamente el interior de las mismas. En una época en la que no había acceso a imágenes de lugares tan espectaculares como este, la crónica de Escobar debió hacer las delicias de sus lectores. Se habían publicado años antes algunos grabados que daban idea de la majestuosidad de ese monumento natural y el 8 de junio de ese mismo año, también habían aparecido unos grabados en *La Ilustración Española y Americana* mostrando a unos viajeros temerosos al borde de las mismas. Pero la descripción de Escobar es tan minuciosa, los detalles de la visita son tan cercanos y verosímiles, que es imposible no sentirse transportados a ese lugar por las palabras emocionadas del autor que en un principio se siente incapaz de describir tanta belleza y grandiosidad.

> El hombre calla cuando habla la naturaleza, y esta vez la naturaleza habla tan alto, que ahoga en el raudal de su elocuencia el pensamiento más brillante, la idea más feliz, la imagen más exacta, si esta imagen, esta idea o este pensamiento tratan de describir esa mezcla de lo grande y lo terrible que se precipita entre peñascos formando una admirable catarata.

Para no dejarse llevar por la impresión que produce ese magnífico espectáculo de la naturaleza, se centra empezando por dar datos objetivos: cuándo y quién las descubrió, qué altura tienen, cuál es el caudal del agua, cuáles son los lagos que las rodean y los ríos que aportan sus aguas, cómo se ven del lado canadiense y del lado americano, etc. Tampoco olvida las anécdotas, que hacen más ameno su relato y arrancan una sonrisa en el lector. Cuenta que es el lugar elegido por las parejas para hacer su viaje de novios, parejas a las que se puede uno encontrar en la espesura, entre los árboles cuyos troncos están llenos de nombres y de corazones atravesados por flechas. De nuevo el guiño pícaro de Escobar: "¡Cuántas cosas podrían contar aquellos árboles si hablaran! Nosotros aconsejamos al lector que si va al Niágara no trate de aventurarse por aquellas preciosas espesuras, si no quiere espantar alguna pareja enamorada dispuesta a probar que no es tanta la frialdad de las americanas como algunos se figuran."

Dispuesto a mostrar su valor, desciende junto con un grupo de compañeros y con el guía a la terrible Cueva de los Vientos, "vestido con traje de baño, y cubierta la cabeza con una fuerte capucha de hule, mientras los pies se atan en unas bolsas de paño para que se agarren bien a la superficie resbaladiza de las rocas". Dos compañeros se asustan y desisten de la aventura mientras Escobar y su amigo empiezan a descender.

La carta numero treinta y cinco, fechada el 3 de julio es la cuarta del viaje al Niágara y se titula "Niágara". Escobar se limita en esta carta a transcribir leyendas y anécdotas que se cuentan sobre las cataratas, casi todas trágicas y que contribuyen a engrandecer el mito y la inmensidad de ese espectáculo de la naturaleza. Por eso concluye Escobar afirmando: "¡Qué bien le cuadra el nombre de Onyakama, palabra indica que le pusieron los iroqueses, que significa en su idioma brillante *poder, maravilla, trueno terrible de las aguas*!" La quinta y última de las cartas del viaje al Niágara no está recogida en el libro y por tanto no tiene numeración. No entendemos por qué ya que, con el título de "Del Niágara a Filadelfia", detalla el viaje de vuelta a Filadelfia antes del 4 de julio tal como había acordado con su compañero de viaje. Antes de iniciar el viaje de regreso, Escobar describe las cataratas de la única forma que le faltaba, a la luz de la luna, momento sublime lleno de referencias literarias:

> Habíamos visto el Niágara al salir el sol; habíamos recordado ante aquel espectáculo algo de lo que Heredia y Chateaubriand sintieron, y a medida que el astro rey se elevaba venía a nuestra memoria aquel cuadro que pintó el poeta Gustavo Bécker (*sic*) en cuatro magníficos renglones:
>
> Primero es un albor trémulo y vago

> raya de inquieta luz que corta el mar,
> luego chispea y crece y se dilata
> en ardiente explosión de claridad.

> pero nos faltaba ver las cataratas a la luz de la luna, que al decir de muchos, es espectáculo que deja atrás al del amanecer.

Tan impresionado queda por esa visión que exclama: "parecíamos un templo de conversión para el ateo, el hilo de luz que hiere el alma del creyente y la eleva hasta la divinidad". Escobar inicia el regreso a Filadelfia, y tras la imagen anterior, llena de belleza y solemnidad, incluye las anécdotas propias del viajero de a pie:

> Ya estaba terminada nuestra visita, ya teníamos en la maleta cuantos objetos indios (fabricados por americanos por supuesto) se venden en el Niágara, abanicos de plumas adornados con colibríes de brillantes colores, cruces y adornos hechos de rocas y mil objetos más que el industrioso yankee fabrica para que el viajero se haga la ilusión de que provienen de las errantes tribus que aún habitan los ignorados escondites de las praderas.

Ya en el tren, la vivacidad del relato incluye la descripción los coche-cama (*sleeping car*) y de cómo se comportan las damas americanas (infinitamente más desinhibidas que las españolas) al disponerse a dormir en las literas, con detalles que sabe sorprenderán a sus lectores, cmo es el que ante la petición de una pareja de recién casados que viaja en su mismo compartimento, Escobar cede la litera de abajo a la pareja y él duerme en la de arriba para no hacer subir a la dama a las alturas. Las comodidades que ofrece el coche cama (aseos, tocador para las señoras, etc.) son tales que a la mañana siguiente todo el mundo está fresco y lozano y apenas se nota que todos han viajado y dormido en el tren, de modo que cada cual se dispone a tomar su desayuno sin entrar en las pesadas costumbres españolas de preguntar al vecino cómo ha pasado la noche.

La carta treinta y seis es muy peculiar. Fechada en Filadelfia el 16 de julio, es, con diferencia, la más larga de todas cuantas escribió Escobar desde la exposición y enseguida veremos por qué. También es peculiar porque no lleva el título genérico de *Cartas de Filadelfia*, sino uno muy concreto: *Una excursión centenial*. Si tenemos en cuenta que las cuatro cartas que daban cuenta del viaje a las cataratas del Niágara solo se publicaron en *La Época*, podemos deducir que Escobar ha utilizado un truco que ya antes que él había utilizado su maestro Castro y Serrano para contar al lector de un modo parecido, pero no igual, algo que ya ha contado antes en otro lugar. El truco consiste en desdoblarse un supuesto viajero, que en este caso firma como *J,* y que al parecer formaba parte del jurado de la exposición. De este modo no queda sin contarlo en *La Ilustración Española y Americana* y no aburre a los lectores de *La Época* que ya conocían parte del su contenido porque acababan de leer sus

últimas crónicas sobre el viaje al Niágara. Pues bien, esta carta, que relata el viaje realizado por todos los miembros del jurado de la exposición invitados por la Compañía de Ferrocarriles de Pensilvania, comienza con una supuesta carta de un amigo viajero que no desvela su nombre y que se dirige a Escobar para comunicarle que del mismo modo que él (Escobar) acaba de volver del Niágara, él (el supuesto viajero) se dispone a iniciar un viaje que, entre otros destino, también le llevará hasta allí. Y todo ello con un tono muy amistoso y con cierta intención de provocarle envidia:

> "Querido Alfredo: tú vienes de admirar las salvajes magnificencias del Niágara y yo voy a admirarlas; mas para que estés enterado de todas las etapas de este viaje, sin ejemplar en los gloriosos fastos de los viajeros, prometo, a fuer de amigo verdadero, trasladarte todas las noches mis impresiones, lo mismo en la cueva de los vientos, al pie de las cataratas, que en las hermosas orillas del lago Séneca, o en los pintorescos alrededores del valle Allegheny.
>
> Te compadezco, pobre Alfredo mío: ¡quedarte en Filadelfia, mientras que yo me voy formando parte de la excursión centenal! ¡Paciencia! Yo soy Jurado y tú eres un simple mortal. Tuyo, J."

La noticia oficial de esta excursión la había publicado LE el 20 de julio en una nota brevísima nota: "Ayer por la tarde han salido para el Niágara y otros varios puntos de esta república el Sr. Mantilla de los Ríos, ministro de España en Washington, su distinguida esposa, el Sr. Luis Alfonso, cronista oficial de la Exposición del Centenario y otros varios amigos." Luis Alfonso aparece aquí como uno de los componentes de la excursión[12], y el desdoblamiento en un supuesto amigo que le envía cartas no es más que un truco narrativo que le sirve a Escobar para contar con todo lujo de detalles ese viaje que, además de las cataratas del Niágara, incluye otros destinos y visitas especiales (sobre todo a los talleres y dependencias de la Compañía de Ferrocarriles) con las que se agasajó a los miembros del jurado. Antes de comenzar a trasladar literalmente las cartas de su supuesto amigo, Escobar nos informa de que es ya una costumbre arraigada en las exposiciones universales el invitar a un viaje a los miembros del jurado y en cada una de ellas se trata de superar a la anterior. Juega entonces con ese desdoblamiento y quiere convencer al lector de que su amigo le dedicará cada noche un rato para escribirle una carta donde le dará cuenta de lo que ha visto cada día:

> Todo cuando yo dijera copiando las animadas descripciones de los viajeros *centeniales* sería pálido junto a las gráficas frases de mi amigo,

[12] El tono y el modo de narrar son tan distintos a los de Luis Alfonso que descartamos por completo que fuera el autor real de las cartas que transcribe Escobar.

> frases escritas al calor de sus impresiones del momento, frases salpicadas con la espuma del Niágara y llenas del polvo del camino.
>
> Dejo, pues, la palabra a mi amigo, y copio, con la exactitud de un escribiente, sus correspondencias, no sé si tan amenas para el lector como a mí me lo han parecido.

Pues bien, dentro de esta crónica Escobar recoge otras cuatro transcritas literalmente de la relación de su supuesto amigo en otros tantos días de expedición (fechadas los días del 10 en *Allona*, el 11 en *Pittsbourg*, el 12 en Erie, el 13 en *Niágara falls*, y el 14 en Williamsport). La carta del último día se la contó en persona, por lo cual, el relato de ese día lo traslada Escobar como resumen de una conversación amistosa que tiene, como cabía esperar, exactamente el mismo tono y el mismo estilo de las cartas de su amigo.

Todas ellas contienen, además de la descripción de los lugares que visita, una minuciosa relación de los lujos, regalos y consideraciones con las que en todas partes se agasajaba a los miembros del jurado. La conclusión con la que finaliza la carta no puede ser más contundente: "(...) este es el país más grande de la tierra."

Tras el regreso de la exposición C*entenial*, Escobar inicia una serie de reflexiones sobre el papel de España en las siete cartas que siguen. La carta treinta y siete fechada en Filadelfia el 22 de julio supone la vuelta a la exposición y al pabellón español después del paréntesis que ha supuesto la relación del viaje anterior, con los dos formatos que acabamos de ver. Si en lo que se refería a industria fue realista y duro en sus críticas, llega el momento de alabar lo que España ha llevado al palacio de Agricultura, donde dice literalmente, "quedamos agradablemente sorprendidos". Podríamos de decir que esta crónica supone toda una declaración de patriotismo y una especie de bálsamo para las heridas de una realidad que en industria había dejado el papel de España poco menos que por los suelos. Los productos agrícolas, en cambio, son el orgullo de nuestro cronista que reconoce que en este caso no es el avance en la industria o el trabajo del hombre, sino la naturaleza la que ha mimado nuestro suelo y nuestro clima para que produzca excelentes productos.

Tras una extensa digresión en la que hace un recorrido rapidísimo por la historia de España desde que los celtas y lo íberos habitaran nuestro suelo hasta el momento en que habla, repasa los avances que ha experimentado nuestro país en industria y en transportes, reivindicando el papel de España en Europa con el fin de sacar de su error a los que nos creen anclados en el pasado: "Hay en América quien cree que viajamos aún en pesadas diligencias; que tenemos torres ópticas para transmitir partes; que nuestras cartas las llevan propios, o a lo más un carro de violín, y nosotros queremos confundirlos y les arrojamos las cifras anteriores para hacerlos

avergonzar de su ignorancia." Y como reconoce que en industria España no puede compararse con el resto de países europeos, se enorgullece de los productos agrícolas expuestos, porque aquí así que "España es la primera en la Exposición". Describe el precioso arco de entrada, se detiene en los productos que más le llaman la atención, sobre todo las resinas de la duquesa de Medinaceli y, cómo no, en los vinos españoles, "los mejores del mundo entero", sean de la región que sean. Comenta que hasta el vino de un cura que apenas produce unas cuantas docenas de botellas al año ha llegado a la exposición asombrando a todos cuantos lo prueban. Pero el fallo de todos los productores de vino españoles es el mismo, ninguno tiene la capacidad suficiente para responder a una posible demanda de pedidos que sin duda se harían, por lo que pierden sin remedio un mercado que, por la extraordinaria calidad del vino, podría estar más que asegurado.

La visita al palacio de Agricultura se completa con la carta treinta y ocho fechada el 30 de junio en la que informa de los vinos, los aceites y las aceitunas. Además, también habla de los productos que han llevado las colonias españolas, especialmente Cuba, a la que llama "la perla de las Antillas", y Filipinas de la que, en la crónica cuarenta y uno dice, "tengo para mí que en España no se aprecia toda la importancia que tienen las islas Filipinas". Para finalizar el recorrido por el palacio de Agricultura, y a modo de conclusión, hace una profunda reflexión sobre el papel de España en la exposición y que enlaza con aquellas críticas que hizo al principio de su recorrido comparando a España con una señorita de provincias que llega a la capital:

> ¡Cuántos como nosotros habrán dicho, estudiando a España en Filadelfia, lo mismo que esos padres que, convencidos del talento de sus hijos, deploran que lo empleen en diabluras en vez de dedicarse a cualquier estudio en el que sin duda habían de sobresalir! Un día sorprende a su hijo estudiando, le preguntan la lección, y el pobre viejo llora de alegría al ver las facultades del muchacho, que se apartan del común y lo vulgar, y cerrando el libro y resonando aún en sus oídos las juiciosas explicaciones del recién convertido, exclama con pena, "¡Si quisiera estudiar!"

En la carta treinta y nueve fechada el 3 de agosto, después de haber pasado revista a la industria y a la agricultura, y antes de llegar a las Bellas Artes, Escobar visita el pabellón de gobierno para ver lo que de instrucción y ciencia muestra España en Filadelfia. Como ya le había ocurrido al visitar la representación de los países escandinavos y ver los avances que presentaban en educación, Escobar se queda extasiado ante el material que bajo el epígrafe de "educación y ciencias" muestran en la exposición los países más avanzados. Y el papel jugado por España en este campo, a pesar de haber recibido algún premio, no le llena de orgullo, puesto que según él la educación en España "aparece dormida". Si no había ahorrado

críticas al juzgar el papel de nuestra industria, tampoco lo hace con un tema en el que se muestra especialmente sensible:

> Tenemos telas, adornos, máquinas de coser, obreros, y no sabemos hacernos un vestido; es decir, tenemos grandes elementos para ser unos sabios y somos unos ignorantes (…). Mientras haya maestros que se mueren de hambre, y haya pueblos donde no haya una escuela, y haya escuelas que solo lo sean de nombre, y haya ¡vergüenza horrible! trece millones de españoles que no sepan leer y escribir, los premios que nos den no nos satisfacen (…)

De nuevo en estas palabras de Escobar resuenan los ecos de un Cadalso y parecen premonitorias de las de los regeneracionistas del 98 y del Novecentismo. A pesar de todo, enumera el material de educación que muestra España y hace una relación exhaustiva de escuelas públicas, privadas y profesionales que han mostrado sus trabajos. En cuanto a libros de memorias y proyectos, nos interesa mucho resaltar la importancia que da al libro de Navarro Reverter sobre la celebrada en Viena y lo elogia con un orgullo que no puede ni quiere ocultar:

> Entre varias *Memorias* sobre educación y estadística que presentan algunos Ayuntamientos e institutos (…) he visto las memorias sobre la Exposición de Viena, que con el título *Del Turia al Danubio* publicó el ingeniero de montes, jurado de aquella Exposición, D. Juan Navarro Reverter. (…) Ha llegado hasta mis oídos el rumor de que con el libro que encierra los recuerdos de Viena, ha de volver a España otro recuerdo de Filadelfia, como justo premio al talento del autor.

Al elogiarlo de ese modo parece olvidar que no fue el único que se publicó sobre esa exposición y que hubo otros muy importantes, entre ellos los que escribió su muy admirado Castro y Serrano. El recorrido por la representación de España continúa en la carta cuarenta fechada el 7 de agosto. Si la anterior finalizaba elogiando la obra de Navarro Reverter, esta comienza con el elogio de otro conocido de las exposiciones universales, Mariano Cardedera, que recordemos fue el primero de nuestros autores en hablar sobre pedagogía en la exposición de Londres de 1862 y que había ayudado a un joven Joaquín Costa a conseguir su puesto de obrero en la de París de 1867. Escobar da cuenta de los libros editados por Cardedera y expuestos en Filadelfia como uno de los valores más importantes de lo que España mostró en educación. Como contraste, el resto de la carta es un recorrido más o menos exhaustivo por el material de guerra que España expone: “Nada de máquinas infernales y asombrosos descubrimientos guerreros y cañones gigantes”, refiriéndose, claro está, al famoso cañón Krupp. Finaliza con el apartado de proyectos, y se queja de que, “de la herencia recibida por los árabes, España desechó el trabajo y se quedó con la pereza”, y esa es la causa de que en España se

proyecte mucho y se haga poco. De todos los proyectos le llama la atención el presentado por el arquitecto murciano José Martín Baldo sobre la estatua de Colón, y se queja de que todas las naciones tienen grandes monumentos dedicados a sus héroes nacionales menos España en la que no hay aún ninguna estatua dedicada al descubridor de América. Recordemos, como dijimos en la introducción a esta exposición, que este proyecto recibió un merecido premio por parte del jurado.

En la carta cuarenta y uno fechada el 11 de agosto, termina del recorrido por el pabellón del gobierno "antes de abandonar a España y recorrer lápiz en ristre otras naciones". Sin llegar a ser exhaustivo, va haciendo una relación de todo lo que aún le quedaba por enumerar, y se detiene con admiración ante las espadas toledanas y sobre todo ante las maravillosas fotografías que algunos españoles han llevado a Filadelfia, pero que no han merecido el favor del jurado internacional. Al detenerse ante lo que habla muestran España de sus posesiones en Filipinas, no puede dejar de defender el papel de las colonias en la exposición, afirmando con orgullo que han aportado brillo y esplendor a la muestra española.

En la carta cuarenta y dos fechada el 16 de agosto, Escobar recorre la galería de las Bellas Artes y empieza metiendo de lleno al lector en el ambiente del recinto y en las sensaciones del visitante que, cansado y aturdido, encuentra entre las pinturas y esculturas un alivio para reconfortar el alma:

> Cuando se está cansado de dar vueltas por el parque, o cuando se busca un abrigo que nos preserve de los rayos del sol, se entra en la galería de las Bellas Artes, y allí, delante de miles de obras salidas del pincel o del cincel de los artistas, la mayor parte contemporáneos, se suspende un instante el vuelo natural del pensamiento para soñar como ellos soñaros, en sus estatuas o en sus lienzos, para identificarse con sus producciones, para sentir algo más grande que sentimos en la vida vulgar.

Con esta crónica, Escobar pone fin al recorrido por todo lo que España ha expuesto en Filadelfia. En pintura y escultura, España ha llevado cuadros de las escuelas clásicas y otros actuales que muestra tanto en pabellón de Bellas Artes como en el anexo construido para albergar todo lo que no cabía en el edificio original. Al pasar por los cuadros de pintores como Murillo, Morales, Velázquez, Alonso Cano e incluso Goya, Escobar se siente orgulloso y pasa revista a los cuadros de grandes pintores más actuales como Gisbert, Fortuny o Rosales. Pero de nuevo vienen las críticas ante el poco cuidado que se ha tenido a la hora de elegir y mostrar bien lo que se lleva, porque "entre la pléyade de cuadros que aparecen en nuestra sección vemos que, además de los muchos buenos que he citado, hay muchos tan malos, que un mercader de ferias los rechazaría". Para mostrar la admiración que han

expresado los críticos ante la muestra española, reproduce literalmente parte de la crónica de un crítico americano publicada en un periódico de Filadelfia.

El final de la crónica, y a su vez del recorrido por la muestra artística española, no deja lugar a dudas respecto del orgullo que siente Escobar:

> ¡Qué significación tan gloriosa la de las escuelas españolas en la historia del arte! Porque las frases citadas son un débil eco de la opinión que tiene este mundo sobre el estado de la pintura en España. Pudo el arte aparecer dormido en la última centuria, pero el esfuerzo potente de los modernos artistas prueba que no murió entre nosotros con la última pincelada de Murillo.

Tras estas últimas cartas, *La Época* publica dos días después, el 18 de agosto, una nota en la que se informa de que Alfredo Escobar ha sido elegido subsecretario por la comisión:

> Vacante la plaza de segundo secretario de la comisión española para la Exposición en Filadelfia, ha sido nombrado para desempeñar este cargo el joven oficial de la misma D. Alfredo Escobar. El comisario lo propuso y el señor ministro de Fomento lo ha aprobado, hallándonos por razones de delicadeza fáciles de comprender, privados de elogiar esta elección, aunque á decir verdad, el joven autor de las *Cartas de Filadelfia*, con tanto gusto leídas, revela cualidades tan superiores á sus años, que el digno comisario en Filadelfia al proponerle para su ascenso y el celoso señor ministro al aprobarlo, no hallarán en verdad quien contradiga la justicia de esta elección. El Sr. Escobar y Ramírez, además de que cumple perfectamente los deberes de su destino, entra en el camino de las letras bajo los más lisonjeros auspicios. (p.3)

No sabemos si Escobar conocía la noticia o no, el caso es que va a tomarse unas vacaciones huyendo del calor sofocante del mes de agosto en Filadelfia. El clima es extremo en la ciudad americana y si en invierno vimos a Escobar disfrutando de la nieve y de un paseo en trineo, el calor sofocante del verano le va a hacer buscar refugio en lugares más frescos. Con esa excusa muestra de nuevo las costumbres de la sociedad americana que visita Saratoga para tomar baños y librarse de los rigores del verano de Filadelfia. Así, inicia la siguiente carta con una pequeña introducción en la que solicita la complicidad y el permiso del lector para dejar por unos días la exposición y marcharse a hacer una excursión al gran Oeste americano. No recogidas en el libro, pero sí publicadas tanto en *La Época* como en *La Ilustración Española y Americana*, las cinco cartas que dan cuenta del viaje al Oeste mantienen la cabecera oficial de la exposición de Filadelfia (cuando se publican en *La Ilustración Española y Americana*), pero cambian el título de *Cartas de Filadelfia* por el de ¡*Al Oeste! Notas de un viajero.* Si desde su salida de España el lector recibía con sorpresa y agrado las cartas llenas de entusiasmo del joven Escobar, estas que dan cuenta del viaje al Oeste le van a sorprender aún más.

Tan solo las dos primeras están fechadas y firmadas, la primera el 20 de agosto en Nueva York y la segunda el 21 de agosto en New Port. Hay que señalar también que, a pesar de que en nuestro análisis las presentamos siguiendo el orden de las fechas en que fueron escritas (agosto de 1876), respetando así la obra en su conjunto dentro del viaje a la exposición, las dos primeras fueron publicadas en los dos periódicos en el mes de septiembre, mientras que las tres restantes sólo fueron publicadas en *La Época* nada menos que siete meses después, el 8, el 11 y el 13 de abril de 1877, respectivamente. Creemos que la premura por publicar las otras cartas referidas a la exposición debió de ser la causa de la interrupción de la publicación de estas dedicadas al viaje al Oeste. De hecho, cuando *La Época* retoma la publicación de las tres últimas en abril de 1877, aparece una nota a pie de página que remite al 17 de septiembre de 1876, fecha de publicación de la inmediatamente anterior.

Como acabamos de decir, la primera carta del viaje al Oeste fechada en Nueva York el 20 de agosto, solicita la indulgencia y la complicidad del lector:

> Un cronista es un hombre que está sujeto como todos a las miserias y debilidades de un simple mortal: le gusta ir a tomar baños cuando el rigor de la estación así lo exige; le gusta formar parte de esas preciosas excursiones, que son por estos suelos tan frecuentes, para conocer el país, y le gusta sobre todo abandonar el caluroso *Fairmount Park* por el elegante sitio de Saratoga, o para respirar las brisas saludables de *New-Port* o *Atlantic-City*. Así, lectores míos, perdón demando si en vez de llevaros al *Main-Building* o al *Memorial Hall*, os llevo por las costas del Atlántico a veranear a la americana, en cuyos puntos deliciosos corre más ágil la pesada pluma, y vuela en más anchos horizontes la imaginación.

Justifica este viaje de placer por la invitación que recibe de una de las muchas compañías de ferrocarriles que hay en América y que agasajan a las comisiones "centenarias" de la exposición con viajes de este tipo, "poniendo a nuestra disposición un tren especial que en poco menos de dos horas nos condujo a *Atlantic-City*." Como es natural, Escobar se deshace en elogios hacia la compañía y se empeña en hacer un paralelismo entre la forma de viajar y las comodidades que hay en América frente a las españolas. Al confrontar lo mejor y lo peor, ofrece un magnífico panorama, casi idílico, de las condiciones de viaje en América mientras queda patente el panorama desolador, las paupérrimas y deficientes condiciones de los ferrocarriles en España:

> Comparen los que me leyeren la diferencia que existe entre franquear una distancia de unos cientos de millas sin parar un momento hasta el fin del viaje, y franquear una distancia de una docena de leguas parándose a cada instante en el pueblecillo de menos importancia; entre viajar en un salón lujoso, adornado de espejos, y poder pasear por todo lo largo de los trenes, y viajar encajonado en su asiento guardando siempre la misma posición; entre

> dormir sentado, vestido e incómodo, apoyado tal vez en el vecino, que nos despierta a cada movimiento, y dormir en blanda cama, desnudos, sin que nadie nos turbe nuestro sueño; entre amanecer pálidos, sucios y con las caras llenas del polvo del carbón y amanecer con la sonrisa de haber dormido como un hombre de bien, y bañarse luego, si tal es su gusto (…)

Ya en Nueva York informa de su asistencia al teatro a ver la representación de la obra *Sardanápalo* de Byron, financiada por los dueños de la compañía de ferrocarriles de Jarrett y Palmer. Escobar asiste entusiasmado, pero su decepción no tiene límites ya que sobre la escena hay tal derroche de lujo y ostentación en el vestuario y la escenografía que, a juicio de Escobar, se desvirtúa por completo el texto y el espíritu que latían en los versos y el sentimiento del autor. "El *Sardanápalo* de los señores Jarrett y Palmer es la realidad de un sueño, es una mentira que se toca, es una fantasía que se ve. No inspirándose en lo que se inspira un artista o un poeta, sino buscando el negocio y explotando el poema de Byron (…)".

La segunda carta del viaje al Oeste está fechada en New Port el 21 de agosto, lugar donde toma los baños la alta sociedad americana. El primer párrafo de la crónica transcribe la deliciosa conversación del autor con sus lectores, un tú a tú que confirma una vez más que estamos ante una obra de literatura de viajes que se va haciendo sobre la marcha:

> Ir de Nueva York a New-Port es ir al Este, y es engañar por tanto, a los pacientes lectores, que ya habrían preparado la atención para visitar el gran Oeste. Mas estos son ligerísimos hincapiés antes de empezar la carrera, y no ha de pesarles que algo les cuente de New-Port, punto de baños de la mejor sociedad americana, siquiera no sea con las encopetadas frases que impone el frac, reservándome mis vulgares descripciones para cuando escriba viajando y viaje escribiendo, sin poner en limpio casi nunca las breves indicaciones de mi libro de viaje.

Escobar se dirige en barco (tras perderlo el día anterior por las indicaciones erróneas del conductor del tranvía que era irlandés) desde Nueva York a New Port. Describe cómo se aleja de la orilla y cómo desde el barco contempla unas obras que le parecen colosales, las del puente que unirá Brooklyn con Nueva York, dos ciudades separadas que pronto serán una sola. Escobar nos detalla el proyecto del puente, cuyo autor es el mismo que el que diseñó el puente sobre el Niágara, y que ha muerto sin llegar a ver realizado su proyecto. El proyecto le parece titánico e irrealizable, pero constata que las obras están ya en marcha y pronto serán una realidad. Al día siguiente al amanecer llega a New Port.

En las dos siguientes cartas, Escobar describe con minuciosidad la ciudad de New-Port, informa de su origen, sus costumbres, presenta con detalle las costumbres de la sociedad aristocrática y elegante que acude allí para sus baños veraniegos, los

bailes y recepciones nocturnas llenas de lujo y elegancia. Su visita al embajador de España, Señor Mantilla, cuya guapísima esposa sigue arrancando los mayores elogios de un Escobar al que imaginamos rendido a sus pies. En esta ocasión, Escobar se siente un privilegiado puesto que es recibido en el *cottage* del embajador, especie de casa de verano de la aristocracia americana: "El tiempo que pasamos en New Port vivimos en su hospitalario *cottage*, en el que nos trataron como trataban siempre en los castillos a aquellos héroes de los cuentos orientales". Escobar está literalmente encantado con el trato y con la hermosura de la señora Mantilla, que se convierte en su guía por bailes y recepciones oficiales. "Y lo mismo en toda clase de fiestas a las que asistimos como en las veladas que al lado de los Sres. De Mantilla pasamos, hicieron tanto para hacernos agradable el tiempo, que poco faltó para que, dando al traste proyectos de viaje, sentáramos en su casa nuestros reales hasta que nos hubieran echado de ella". El retrato de la alta sociedad americana se completa con los juegos de *Polo* y *Lacrosse,* así como la exhibición de gauchos y laceros que tuvo la oportunidad de contemplar. Con la visión de las habilidades de estos últimos, la imaginación de Escobar se va al salvaje Oeste, al de los cazadores de búfalos y domadores de caballos y ofrece escenas inéditas en España en aquel momento y que luego el cine haría tan populares entre nosotros, pero que en aquella época debió hacer las delicias de los lectores españoles: "También le vimos saltar de un caballo a otro, sujetando la silla entre sus piernas, (…) esconderse debajo del vientre del animal, como para esquivar caer dentro de un lazo". Esta sucesión de entretenimientos elegantes y agradables en extremo, se frena en seco con el encuentro que Escobar tuvo con Don Carlos, el pretendiente a la corona española y al que ya vio, aunque de lejos, en el café turco de la exposición. Está claro que Escobar no le profesa excesiva simpatía y si tenemos en cuenta el carácter monárquico de su padre y de él mismo, entenderemos el tono y los comentarios que hace sobre su vida disipada:

> Ya en Filadelfia habíamos visto al Pretendiente, fumándose una inmensa pipa en el café Turco, y nos había costado trabajo creer que aquel hombre de modales vulgares, de traje cursi y de plebeyo porte fuera un príncipe siquiera rebelde, aspirante nada menos que a regir los destinos de la noble España. Y como si su retrato fuera el espejo de su conducta, cierta *lady*, digo mal, cierta *cocotte* que le aguardaba, nos hizo comprender que si aquel era D. Carlos, D.Carlos era indigno de representar un partido formado de personas honradas.
>
> Los periódicos americanos empezaron a referir sus aventuras, vergonzosas las más, y como consecuencia natural de sus excursiones nocturnas, el noble Pretendiente se veía aquejado de un mal, que se curó en el secreto de un hotel, para que al menos no llegara a oídos de doña Margarita, y se alarmara de ver a todo un soñado rey en tan lamentable estado.

Escobar no ahorra los comentarios negativos, e incluso continúa en unos cuantos párrafos más comentando el viaje que D. Carlos hizo por los EE.UU. del que Luis Alfonso, "ha sido testigo de la vida disipada y licenciosa del Pretendiente, el cual, conoce mejor los garitos y burdeles que los Museos y establecimientos de caridad." Aparece de nuevo el nombre del cronista oficial, y de nuevo nos sorprende que tampoco nada de eso estuviera en su *Memoria*.

La quinta y última carta del Oeste, fue publicada el 13 de abril de 1877 cuando, como veremos más adelante, Escobar estaba de regreso a España y enviaba desde el barco las crónicas de su viaje de regreso desde Nueva York a Madrid. En ella, deja ya de hablar de las costumbres de la sociedad que veranea allí y describe el lugar comparándolo con otros más conocidos para sus lectores: "Tal vez crea el lector que concedemos demasiada importancia al lindo pueblo que nos dio hospitalidad el verano de la Exposición; pero para que nos lea con más gusto le diremos que describimos el Biarritz, el San Sebastián, el Baden-Baden y el Niza americanos." Lo describe "como un puerto de cuento", donde todo es perfecto, el cielo despejado y los barcos parecen pintados sobre el fondo azul sin nubes. Después recorre la ciudad deteniéndose en el ayuntamiento, contando ciertas leyendas locales y describiendo minuciosamente las ruinas del viejo molino, cuya leyenda vikinga relata también con todo lujo de detalles. Esta es la última de las cartas dedicadas al verano que pasó en el Oeste huyendo del calor sofocante de Filadelfia, pero no hay despedida ni nada que indique que inicia el regreso a la ciudad y a la exposición.

La crónica cuarenta y tres está fechada de nuevo en Filadelfia el 13 de septiembre. El calor ha pasado y Escobar está de vuelta de su viaje. Sin hacer referencia alguna a sus cartas del Oeste, Escobar retoma el título de "Cartas de Filadelfia" y su recorrido por el recinto. Decimos que no hace referencia a esas cartas, pero sí a que ha pasado el verano fuera de la ciudad y que a la vuelta encuentra la exposición transformada por algo que no sabe exactamente lo que es, pero que se palpa en el ambiente y que ha llenado las avenidas y los pabellones que antes aparecían casi desiertos:

> Pasó el mes de agosto con sus horribles calores; se recogieron las cosechas en el Oeste; la sociedad elegante regresó de tomar baños; el plazo de apertura de la Exposición se iba concluyendo, y todo esto reunido ha sido causa de que el Parque cambie de aspecto como por encanto, formándose una ciudad internacional, de lo que no era más que una ciudad cuákera. Y aunque la exposición sea la misma (…) llama la atención ahora porque la rodean cuatro docenas de personas, que la comentan, la critican y la alaban en idiomas diferentes, y unos poéticos bosquecillos, que antes permanecían

> solitarios, ahora se encuentran atestados de gente que se sube hasta las ramas de los árboles, y todo, en fin, respira una alegría y un movimiento que sin cesar aumenta, como para indicar que el mejor día de la Exposición va a ser el último.

La exposición ha cambiado tanto que Escobar habla de u*na exposición en su punto*. También los alrededores, en apenas un mes, se han llenado de calles y de construcciones nuevas, de modo que a nuestro autor casi le es imposible encontrar el lugar donde se hospeda. A consecuencia de un espectacular incendio, han desaparecido varios barracones de refrescos y bebidas que rápidamente fueron sido sustituidos por otros en los que se venden helados. De modo que Escobar regresa a una exposición tan cambiada que le parece nueva y que incluso le hace encomendarse "como principiante al dios de los cronistas, que no sabemos quién es, por más que sospechemos que no será ninguno, pues ni aún en el cielo hay quien quiera proteger a los que escriben". Como vemos, parece incluso que el buen humor y la chispa de Escobar se han revitalizado con su viaje al Oeste.

En esta carta y en las dos que le siguen, Escobar visita el pabellón del país anfitrión e inicia el recorrido situándose en el centro de la Rotonda en la que confluyen los pabellones de los países más poderosos del mundo, Francia, Alemania, Inglaterra y por supuesto, los Estados Unidos. Los anfitriones no solo quieren quedar bien ante el mundo, sino principalmente ante Inglaterra, su antigua metrópoli. Dentro ya del pabellón de los Estados Unidos, repasa su origen, su reciente historia y al describir el lujoso palacio semi-oriental y los objetos lujosos que lo adornan, se sorprende al ver una pareja de policías custodiando un aderezo de brillantes que expone el famosísimo joyero Tiffany, "el rey de los joyeros americanos, y según otros, el rey de los joyeros del mundo." A Escobar le enorgullece informar a los lectores de la admiración que el joyero americano ha manifestado por la obra de Zuloaga: "La frase más elocuente para ensalzar a Zuloaga la ha pronunciado Tiffany, comprando varios medallones, y confesando que él no sabe hacer eso, y como americano al fin, prometiéndonos que muy pronto lo hará".

En la carta cuarenta y cuatro fechada el 18 de septiembre, la segunda dedicada a la exposición de los Estados Unidos, alaba su inmenso potencial en recursos naturales, sobre todo minerales y petrolíferos. Hace referencia a la importancia que han tenido en la historia reciente del país hechos como la fiebre del oro o la del petróleo, que están en el origen de importantes migraciones desde Europa y que dieron lugar a la creación de grandes ciudades. Hace una pequeña digresión para informar, con una claridad expositiva asombrosa, de la historia del petróleo como producto natural usado por el hombre casi desde el origen de la

humanidad, su modo de extracción, de refinamiento y de producción. En lo que se refiere al lado práctico de la exposición, le llaman poderosamente la atención novedades como los sofás-cama que entonces fueron presentados como una auténtica revolución en el mobiliario del hogar. Como vemos, el reato queda en segundo plano y es sustituido por la enumeración de productos y las digresiones en las que a veces Escobar se entretiene en exceso.

La carta número cuarenta y cinco fechada el 22 de septiembre es la tercera y última que dedica a lo que muestran los Estados Unidos. En ella admite la idea tan difundida de que en ese país prima la utilidad sobre la belleza, pero reconoce que una vez que imita y produce algo que viene de Europa o del cualquier otra parte del mundo, los americanos son capaces no sólo de sacar su lado más útil, sino también de adornarlo como el mejor de los europeos. Pone como ejemplo el novedoso sistema de calefacción inventado por los *yankees*, "unos tubos de metal que llevan agua caliente por todas las habitaciones", que a Escobar le parece una maravilla. Esa es la parte útil, pero en la parte artística, los americanos no se resisten a la tentación de tener en sus salones preciosas chimeneas que, aunque sólo sirvan de adorno, igualan e incluso superan a las más artísticas hechas en Europa.

Si al volver de su descanso veraniego Escobar afirmaba que la exposición estaba en su punto, la crónica cuarenta y seis fechada el 1 de octubre, anuncia que ya se presiente el final por todas partes. El indicio más claro lo encuentra en la ceremonia de entrega de premios, en la que se siguió un protocolo que a juicio de Escobar dejó bastante que desear y puso en evidencia los fallos imperdonables en la organización de la muestra:

> John Mc-Neil, maestro de ceremonias de la Comisión del Centenario, no se moriría de hambre en la aristocrática Europa, dirigiendo las procesiones de cortesanos y magnates por las anchas galerías de algún palacio, siempre que aprendiera, y dispense que le hagamos esta pequeña advertencia, que el presidente de una sociedad no llama al orden con los dedos, sino con una campanilla, que los diplomas están mejor en bandejas que por los suelos, y que las procesiones no deben entrar en un salón formados de dos en dos sus individuos y marcando el compás a los sones de un paso doble de orquesta, como salen las cuadrillas de toreros a la plaza, sino con la majestad de representantes diplomáticos que vienen a cumplir altas misiones (…) y nos permitimos esta pequeña digresión porque, aparte de estas trivialidades, Mr. Jhon Mc-Neil lo hizo todo perfectamente.

La sutil ironía deja entrever lo mucho que aún debían aprender de Europa los norteamericanos en cuanto a protocolo y organización de actos de este tipo. Los discursos, protocolarios y democráticos, le sorprenden por la mezcla de religión y asuntos profanos que se repite en todos los oradores. Si todo esto no fuera suficiente para indignar a Escobar, hubo un incidente que pudo haber tenido consecuencias

diplomáticas serias, puesto que mientras sonaba un *pot-pourri* con los himnos de las naciones allí presentes, vieron ondeando junto a las demás banderas la de Cuba como país independiente. La queja directa del presidente de la Comisión Española a la comisión general, hizo que la bandera cubana fuera retirada de inmediato. España aceptó gustosa las disculpas del presidente de la comisión general y la cosa no fue a mayores. Si en cuestión de protocolo Escobar está escandalizado por la sucesión de barbaridades que el maestro de ceremonias va cometiendo, no lo está menos cuando comienza a sonar el *Yankee doodle*, o como dice Escobar, "el himno de Riego americano", momento en que los jueces "pierden los estribos y acompañados por el público en general, le acompañan con los pies, haciendo el mayor ruido posible y levantándose entusiasmados al sentir los mágicos acentos de los pitos (…) La escena era embriagadora. Puede creer alguno que nos leyere que van escritos en broma los renglones anteriores, y nada más lejos de nuestro propósito borrarlo."

Para finalizar, Escobar resume brevemente el discurso del presidente de la comisión centenaria, Mr. Goshorn, lleno de tópicos referidos a la buena fe de los pueblos, las ideas de paz y confraternidad que unían a todas las naciones en la exposición. Pero más que el contenido del discurso nos interesa la interpretación que hace Escobar de la reacción que provoca en los representantes de las naciones que en aquellos momentos estaban enfrentadas entre sí o directamente en guerra:

> Estos discursos que, como ven mis lectores, fueron muy bonitos, se aplaudieron a palma seca. Sin embargo, nos pareció ver que la Inglaterra y la Rusia se agitaban un poco, como aquel a quien remuerde la conciencia; nos pareció ver que la Turquía se tapaba la cara con su gorro encarnado, llena de vergüenza, y que Francia y Alemania volvían la cabeza como temerosas de que se encontraran sus miradas; nos pareció ver que Méjico hacía un guiño a los Estados Unidos y éstos hacían otro guiño a España; nos pareció ver que las repúblicas americanas se agitaban como si alguien las mordiera, y que el resto de las naciones bajaban los ojos sin atreverse a mirarse frente a frente; nos pareció ver, en fin, que ese ángel que pinta la alegoría tendiendo un blanco lienzo, en el que se lee "paz a los hombres de buena voluntad", lo recogía a toda prisa, volando hacia las altas regiones, viendo que por la tierra maldito el caso que se le hacía.

Con estos comentarios, medio en broma medio en serio, Escobar acaba de perfilarnos el panorama político mundial en el que las grandes potencias europeas están enfrentadas entre sí, las repúblicas americanas están pidiendo su independencia definitiva de España y Estados Unidos está al acecho para empezar a extender su influencia sobre todos ellos. Para finalizar, Escobar informa de que los premios fueron entregados por orden alfabético de los países para "evitar distinciones". Del papel jugado por España en el reparto de premios se limita a decir

que “no ha salido mal librada, si bien ha contribuido para nuestra victoria el que solo los Estados Unidos nos han aventajado en el número de expositores.”

La visita de Escobar al pabellón de los Estados Unidos se había visto interrumpida por la crónica en la que daba cuenta de la entrega de premios y retoma su recorrido en las dos siguientes. La carta cuarenta y siete, fechada el 28 de septiembre, le sirve para seguir mostrando su asombro ante las máquinas y objetos que presentan los Estados Unidos, como en el caso de unas cajas fuertes tan seguras que “salieron ilesas de las ruinas de Chicago y de las manos de famosísimos bandidos.” Le sorprenden aún más si cabe las fábricas de raíles para el ferrocarril, los avances en el campo de la electricidad y lo que podríamos llamar la primera impresora de la historia: la pluma eléctrica presentada por Edison. También se lamenta de que el telégrafo para mensajeros, bomberos y policía, que pasa por ser invento americano, fuese un invento español rechazado en nuestro país y del que se han aprovechado en América sin apenas beneficios para su inventor, que se vio obligado por sus necesidades económicas a entregar la patente a la industria americana. La carta cuarenta y ocho, fechada el 8 de octubre, es la cuarta y última que Escobar dedica al país anfitrión:

> Es la Exposición de Industria Americana un caos donde se pierden los que quieren estudiarla, si no se rigen por una clasificación, o si, catálogo en mano, no dedican unos meses a revisarla, preparándose con anticipación a ver desfilar ante sus ojos las fuerzas industriales de este hermoso continente.
>
> No abrigando el que esto escribe la pretensión de profundizar nada, porque sería loca pretensión a sus años, puede terminar su visita cuando le agrade, y la termina con la presente, convencido de que una docena de cartas más no puede decir todo lo que encierra la mitad del Palacio, pues la mitad nada menos ocupa la Sección Americana.

Esta carta es, pues, un resumen apresurado y casi caótico de lo que termina de ver ese día, sin dejar de mostrar en ningún momento el asombro por la iniciativa y el empuje de los americanos que les lleva a inventar máquinas para casi todo y a copiar de quien produce bien para intentar hacerlo aún mejor. La reflexión final de Escobar vuelve a insistir en la falta de gusto, de elegancia y de sentido artístico de los americanos para los que, ante todo y sobre todo, prima la utilidad y el negocio. Eso le lleva a pensar que quizás ese sea el signo de los nuevos tiempos, que el siglo XIX va a tal velocidad, inventa tanto, que puede que el siglo XX llegue pidiendo un nuevo modo de ver el mundo. No andaba equivocado nuestro autor.

Las dos crónicas siguientes, la cuarenta y nueve y cincuenta (fechadas ambas el 12 de octubre) están dedicadas a Rusia y a Brasil respectivamente. El recorrido y los comentarios que hace de ambos países a vuelapluma siguen en la

línea de los que acabamos de ver en la exposición de los Estados Unidos. De Rusia dice expresamente que es el "imperio coloso de Europa" y de Brasil "que es el Imperio modelo de América". Para Escobar, Rusia ha hecho un buen papel, a pesar del enorme retraso con el que empezó los trabajos de su pabellón. Y le sorprende que empiece ya a vender como gangas los productos expuestos, con lo que muchos de los visitantes hacen un buen negocio. Respecto a Brasil, Escobar se muestra más que encantado. Sabiendo que el emperador, D. Pedro de Braganza, ha estado presente en la exposición desde mucho antes de su inauguración, que ha recorrido todos los Estados Unidos, que ha ofrecido a los miembros de las comisiones un buen número de fiestas y banquetes y que estuvo presente en la inauguración al lado mismo del presidente Grant, no son de extrañar los elogios que Escobar le dedica como gobernante modelo y como persona afable. Llega a afirmar incluso que "en la balanza de la felicidad de los pueblos, pesa más la sencillez encantadora de D. Pedro de Braganza que el orgulloso poder militar del zar Alejandro II Nicolaeïevich." Y tras enumerar a vuelapluma pero con entusiasmo todo lo que Brasil muestra, deteniéndose especialmente en los minerales y productos naturales, concluye el recorrido con otra frase con la que ensalza aún más la figura del emperador, que ante la sorprendente muestra de avances en la industria de todo tipo ofrecida por todos los países, afirmó: "Máquinas y no cañones quiero para la libertad de mi pueblo." Finaliza la carta con una brevísima referencia a la exposición de México, al que recrimina sus luchas internas, sus continuas "revoluciones y contrarrevoluciones", y le anima a provechar más y mejor las muchas fuentes de riqueza que posee.

En la carta cincuenta y uno fechada el 25 de octubre, Escobar cambia su tono habitual por otro entre indignado y sorprendido al hablar de la inauguración de una estatua en honor a Colón que la sociedad de italianos residentes en los Estados Unidos había encargado hacer con mármol traído expresamente de Italia. Escobar se sorprende de que no haya representación española pero sí italiana y francesa, lo que le causa una confusión aún mayor. Describe el monumento, sus dimensiones y alaba el escultor: "El escultor Salla, de Florencia, ha hecho una verdadera obra de arte al esculpir la estatua de Colón". Llegado el momento del discurso que debe pronunciar el Justicia Mayor, la indignación de Escobar estalla al escuchar los gravísimos errores históricos en que incurre el alto cargo que, al repasar la vida y hazañas de Colón (que para Escobar "es y será español toda la vida"), quita a España todo mérito en el descubrimiento del Nuevo Mundo. Para no ser tachado de imparcial y quizás para transmitir con exactitud las mentiras que se dijeron, reproduce casi todo

el discurso para que los lectores comprueben la ofensa que se hizo a España en aquel acto.

En la crónica cincuenta y dos fechada el 31 de octubre, Escobar reflexiona sobre cómo pensó en un principio organizar sus cartas y cómo resultaron en realidad. Sabe que recorrer los pabellones y enumerar todo lo que ve puede llegar a ser tedioso y pesado para sus lectores, y para él mismo, por lo que decide dejar los palacios y dar una vuelta por el Parque mientras va describiendo el ambiente que encuentra:

> Reclutas atrevidos en el difícil manejo de la pluma, quisimos enviar al lector nuestras impresiones con cierto orden, recorriendo primero el Palacio de la Industria y enseguida los demás palacios; pero como la narración se va haciendo pesada, y hoy empezamos a recorrer el Parque, guardando nuestros apuntes acerca del *Main Building* para mejor ocasión, si Dios nos concede mimbres y tiempo.

Ante la espectacularidad de todo lo que encuentra, hace un repaso de lo que fueron y lo que han llegado a ser las exposiciones originales, “ayer la cabaña del labrador y el mezquino puesto del mercader; hoy el almacén gigante y el palacio de la Exposición”. Con el paso del tiempo, el recinto de las exposiciones ha ido creciendo de tal modo que en Filadelfia una compañía de ferrocarriles ha construido uno para llevar a los visitantes de un pabellón a otro, de uno a otro lado del Parque, para que el recorrido sea lo más llevadero posible. También circulan “sillones con ruedas” dentro de los pabellones, conducidos por jóvenes en plena forma que a cambio de un precio establecido llevan a las señoras que visitan así con gusto hasta el último rincón del recinto de una manera cómoda.

Siguiendo con su recorrido, Escobar encuentra una construcción que “puede ser una torre de un monitor de guerra, o una cazuela vuelta del revés, o un morrión gigantesco de un miliciano realista, aunque sólo es un cosmorama donde se ven escenas palpitantes del sangriento sitio de París”. Precedente de lo que hoy sería una sala multimedia dotada de los últimos avances tecnológicos, Escobar transmite la primera impresión que le produce y que es la de un joven tan asombrado como los visitantes que podían contemplar en el cosmorama escenas de un realismo que sobrecogía. Al salir de allí, Escobar afirma: “En París habíamos visto algo parecido y muy bien presentado por cierto”. Esto confirmaría que esta de Filadelfia no es la primera exposición que Escobar visitó aunque, de haberlo hecho, en la de París de 1867 tan sólo contaba con once años. El recorrido continúa por el pabellón que ha montado la Compañía Imperial de Transportes, y allí Escobar, asombrado, describe las locomotoras, “cada vez más pequeñas pero muy potentes”, lo elevadores, las

grúas e incluso los barcos en los que se transportan trenes enteros. Parece extasiado con todo el material ferroviario y lo justifica: “Nos hemos detenido en recorrer este edificio, no porque lo que él se exhibe sea desconocido entre nosotros, sino por la manera de presentarlo.”

Escobar finalizaba la crónica prometiendo seguir con la galería fotográfica, pero no cumple su palabra porque las cartas que van de la cincuenta y tres a la cincuenta y seis, hablan ya de la clausura y del desmantelamiento de la exposición. Fechada el 11 de noviembre, justo un día después de la clausura, la cincuenta y tres es una carta que podríamos calificar de urgencia, puesto que está escrita al calor de los acontecimientos y redactada lo más deprisa posible para que la noticia llegara casi de inmediato a los lectores españoles a través del telégrafo, ese gran invento que a Escobar lo tiene literalmente boquiabierto.

“*It is over! It is over!* Se ha concluido, dicen a voz en grito americanos y extranjeros con pena o alegría, al ver ya terminado el plazo del fin que de antemano se había señalado a la feria internacional.” Así empieza una carta viva, en movimiento, que casi se oye, en la que Escobar narra y describe con detalle el banquete de la noche anterior y sus interminables discursos, el mal tiempo con el que amanece el día de la clausura, los ríos de gente que acuden a la exposición para apurar las últimas impresiones y el caos que se produce cuando las nubes que amenazaban lluvia comienzan a descargar un tremendo aguacero sobre la celebración y la multitud. La comisión decide entonces abrir el pabellón de los jueces y celebrar allí lo que estaba previsto que fuera al aire libre. Lo reducido del espacio, la multitud y el caos se ven multiplicados por unos extraños sonidos que ensordecen y confunden a todos, “una infernal algarabía, los espectadores se miran asombrados, las espectadoras se miran sorprendidas, y el nombre de Wagner y de su gran “Marcha *Centenial*” que más que marcha debiera llamarse el caos, corre de boca en boca y de gente en gente, haciéndonos a todos pensar la habilidad y el estudio que se necesita para formar de siete dulcísimos sonidos las desagradables discordancias que produce el profesor alemán.” La marcha ya sonó el día de la inauguración, pero entonces fue al aire libre y a pesar de que a nuestro autor no le había gustado en absoluto, esta vez, al oírla en un sitio cerrado y en esas condiciones, le parece literalmente “insoportable”. Al lector también.

Tras la serie de discursos oficiales en los que se hizo repaso de las vicisitudes por las que había pasado la exposición y su clamoroso éxito, la descripción que hace Escobar de sus últimos momentos se acerca mucho a lo que hoy sería la retransmisión en directo de un corresponsal de radio o televisión:

> Eran las tres y treinta y siete minutos. El general Hawley se levanta y anuncia que el general Ulises S. Grant, presidente de los Estados Unidos, cerraría solemnemente la exposición.
>
> Entonces se levantó el presidente, y dijo: "Señoras y caballeros: tengo el honor de declarar cerrada la Exposición". Y volviéndose hacia su izquierda hizo una señal a un telegrafista que tenía puesta la mano sobre el instrumento telegráfico, y marcó un 7-6, que al llegar al palacio de la Maquinaria indicaba que había de parar la gigantesca máquina Corliss, dejando por lo tanto sin movimiento todas las máquinas del palacio.
>
> En el mismo instante se puso en los alambres el siguiente despacho con destino a Londres, Liverpool, París y algunas de las principales capitales: "Terrenos de la exposición centenial internacional. Filadelfia 10 de noviembre de 1876. El presidente acaba de declarar cerrada la Exposición internacional. W.J. Phillips, director del telégrafo."
>
> Todos los presente cantaron una oración a renglón seguido, y la Asamblea se dispersó.
>
> Algunos expositores tendieron los paños como fúnebres mortajas sobre los escaparates parte del público abandonó el Parque, y parte se quedó arrojando la última ojeada. La Exposición de Filadelfia ha muerto. Viva la exposición de París.

Tras esta carta, las dos que siguen, las últimas que escribe desde la Exposición, están dedicadas al desmantelamiento de las instalaciones o, como lo llama Escobar, "las ruinas de la Exposición y del Centenario". La crónica cincuenta y cuatro fechada el 17 de noviembre es la primera de las dos que dan cuenta del desmantelamiento de la exposición. Y no lo hace como el notario que fríamente da cuenta de todo lo que hay o lo que ocurre, sino como alguien entristecido por el fin de algo que ha ocupado su vida durante casi un año, donde ha aprendido y reflexionado, y donde, en definitiva, se ha convertido en periodista, algo que no olvidará en toda su vida. Y si el tono es sincero y sentido, el lirismo que rezuma tiene un evidente interés literario:

> El día estaba lluvioso y triste; las pocas hojas que se pegaban con amor a las ramas, caían al lodo a impulsos de un viento muy poco agradable; el sol, disgustado sin duda con la barrera espesísima de nubes que le impedían presenciar el escenario del Parque, dos días después de la función, debió soltar brida a sus incansables caballos, porque el principio de la tarde parecía el principio de la noche; las aguas que caían, no teniendo que guardar consideración a nadie, se entrelazaban cariñosas, formando caprichosos charcos para pasar los cuales era preciso encomendarse a la amabilidad del dios Neptuno. Véase, pues, cómo ni a propósito hubiéramos podido escoger mejor día para recorrer el ya tranquilo y triste campo de batalla.
>
> Cuando íbamos a la Exposición a ver, a aprender y a gozar con el espectáculo de tantas maravillas, nos gustaba ver el cielo azul, seco el camino y agradable la temperatura. Cuando vamos a presenciar el entierro del que fue Gran Certamen, nos gusta en cambio que la oscuridad de los fondos acompañe a la tristeza de los cuadros.

Escobar llega a sentir la exposición como algo suyo, de modo que la tristeza que siente por su fin hace que tache de desagradecidos a los que se alegran por la desaparición de quien tanto les dio. En cambio hay quienes, como él, sienten el final como la pérdida de algo maravilloso. " (…) otros –entre los cuales nos contamos- que se acuerdan de la Exposición como si se acordaran de una novia que ya no nos quiere, que se ponen de mal humor cuando se habla de ella, y que serían capaces de asociarse a la empresa que tratara de conservar íntegras cuantas riquezas se hallan comprendidas en el Parque." Con añoranza hace un rapidísimo, pero a la vez muy completo resumen en el que sorprendentemente no falta nada de lo que ha estado contando desde la primera crónica. Si alguien que no quisiera tomarse la molestia de leer todas las anteriores y leyera solo esta carta se haría una idea muy próxima de todo lo que había sucedido en la exposición.

Si Escobar había sido testigo privilegiado desde el mes de enero de todos los trabajos y nos había ido presentando una exposición que se hacía día a día, cuando llega el momento de cerrar el círculo, describe cómo va desmontándose todo poco a poco, cómo los expositores y las naciones malvenden o incluso regalan lo que les resultaría más caro transportar a sus países de origen. Denuncia asimismo los aranceles abusivos que han tenido que soportar las comisarías y los expositores, así como el cobro abusivo por almacenaje y el desorbitado precio de las cajas de madera para embalar que tuvieron que adquirir después de que un incendio, a todas luces intencionado, destruyera todas las que los expositores tenían guardadas para embalar sus materias en el viaje de vuelta. Estas quejas y denuncias no las hacen solo Escobar y los expositores afectados, sino que el prestigioso diario *Herald* se muestra indignado por lo que ha ocurrido y por la imagen que el país anfitrión ha dado ante el mundo. Las palabras finales de la carta son más que contundentes: "Ya comprenderán mis lectores que cuando un periódico americano lo toma con tanto calor, la cosa debe ser grave. Canten los americanos las grandezas de su exposición *centenial* mientras que los expositores extranjeros recuerdan afligidos sus miserias."

Tras la carta cincuenta y cuatro encontramos otra publicada en *La Ilustración Española y Americana* con fecha 8 de diciembre pero que no fue recogida en el libro. Se trata, como dijimos antes, de una carta dedicada en exclusiva al incendio del teatro de Brooklin en el que perecieron casi trescientas personas. Las escenas desgarradoras y terribles son propias de una crónica de sucesos, la intensidad de la imagen dantesca que transmiten impresiona profundamente al lector:

> Lo que publican los periódicos horroriza.
>
> Con orgullo se cuentan las heroicidades del Cuerpo de policía, que llegó al sitio del suceso unos minutos después de haberse dado la alarma.

> Sin dudar un segundo, estos hombres arrojados se despojaron de sus grandes levitones y asaltaron las escaleras, ayudando a salvar a mucha gente que no podía revolverse entre las apreturas. Cuando las llamas les arrojaron de las galerías (…) en vano hicieron uso de su gran bastón de autoridad para restablecer el orden y evitar que se mataran unos a otros. En tan crítico momento el instinto de conservación se desarrollaba con toda su fuerza, y ni consideraciones, ni reflexiones, ni autoridad, lograban ser atendidas por aquellos infelices, que disputaban a las llamas un camino para salvarse. (…) Los que pudieron arrollar a los de delante y pasar sobre ellos, viven. Los débiles que se dejaron arrastrar por la corriente, murieron ahogados o abrasados entre las llamas.

Si la crónica cincuenta y cuatro se titulaba *Las ruinas de la Exposición*, la siguiente que recoge el libro, la cincuenta y cinco, fechada el 24 de diciembre, se titula *Las ruinas del Centenario*. El tono melancólico es también muy similar, "como se pierden los ecos de un sonido, o como mueren las olas del mar en una playa, así se va olvidando la que ha sido fiesta cosmopolita del año 1876. Hace dos meses la Exposición era una feria, hoy la Exposición es un recuerdo. Entusiastas cantores de sus glorias, hoy solo podemos inspirarnos en sus ruinas." La semejanza es evidente, y el contenido también, porque si en aquella se veía cómo los expositores empezaban a desmontar y empaquetar sus mercancías, en esta, una vez que los pabellones se han vaciado, vemos cómo se procede a su venta en pública subasta, cómo se malvenden los edificios que costaron una fortuna y cómo productos españoles de muy alto valor son regalados o donados a instituciones benéficas. Nuestro autor duda de que lleguen a su destino, dando por seguro que se perderán al pasar de mano en mano antes de llegar a su destino final.

La descripción del ambiente y el relato de la llegada de los oficiales de la subasta parece más bien el inicio de un cuento de terror:

> Antes de sembrar la desolación y el espanto en el Parque de *Fairmount*, deshaciendo a cuchilladas de martillo y a mandobles de mazo la armadura gigante que cubre el pedazo de Exposición, se anunció con toda solemnidad que se iban a repartir sus despojos entre los más influyentes postores (…) Era una mañana fría y desapacible en que la nieve azotaba con fuerza el rostro, no dejando siquiera ver el camino por donde se andaba.
>
> Fueron llegando a la puerta de la Exposición varios tranvías y apeándose hasta una centena de hombres, envueltos los unos en largos rusos, cubiertos de pieles los otros, y arropados muchos por luengas bufandas que arrollaban alrededor de orejas y cabezas.

Algunos edificios permanecen en pie, otros son cedidos a la ciudad o son adquiridos por avispados comerciantes en busca de negocio, como el Palacio de la Industria que se convierte en sede permanente de exposiciones, porque "una Compañía que ha visto el negocio que ha hecho la de la Exposición, trata de introducir las Exposiciones y exponer en él productos americanos".

En lo que se refiere al éxito de la exposición, también Escobar hace su propio balance. Sabe que las exposiciones, aunque tengan éxito, no son precisamente rentables porque, como afirmó en la carta anterior, “Es bien sabido que todas las anteriores, que en nombre del lustre que a las naciones dieron y en nombre de las glorias que alcanzaron, merecieron bien de la patria, en nombre del negocio dejaron muchísimo que desear. La de Filadelfia aún no ha puesto en limpio sus cuentas (…)”. Precisamente el General Welsh, presidente la Comisión de Hacienda del Centenario, rechaza todos los regalos que le quieren hacer por su labor al frente del organismo y solo admite uno: la creación de una cátedra de historia con su nombre en la Universidad de Filadelfia, algo que finalmente se hizo porque el millón de reales que costaba el capricho del señor Welsh pronto fue recaudado por medio de boletos de suscripción entre “personas extrañas a las Comisiones”.

Esta carta, fechada en Filadelfia el 24 de diciembre fue la última de las que fueron recogidas en el libro, pero no la última que escribió Escobar desde lo que había sido la exposición. La clausura no pone fin al viaje porque todavía bajo el título de “Cartas de Filadelfia”, con nueva cabecera, Escobar sigue publicando sus cartas, hasta que vuelva a España. Fechada en Filadelfia el 2 de enero de 1877, la primera presenta a un Escobar invitado a una cena familiar navideña, y que aprovecha para ofrecernos una serie de escenas costumbristas sobre cómo los americanos se reúnen para celebrar la Navidad y el Año Nuevo y cómo intercambian regalos. Hoy nos sorprende ver cómo esas costumbres que Escobar vivía como una novedad absoluta se han incorporado a nuestra sociedad. Quizás Escobar fuera uno de los primeros en contribuir a que estas costumbres se extendieran y llegaran a Europa. A pesar de todo, la solemnidad con que la familia se sienta a la mesa y festeja la Navidad le parece demasiado fría y echa de menos los gritos de los niños y la algarabía de una cena de Nochebuena en una familia española.

Bajo el título de *La penitenciaría de Filadelfia*, fechada en Filadelfia el 20 de enero de 1877, simula una carta auténtica dirigida a D. Francisco Lastres, su antiguo profesor de Derecho, comienza con un “Mi querido maestro” y en ella utiliza el tono personal y respetuoso del alumno que se dirige a su profesor de Derecho Civil para compartir con él la descripción minuciosa de la penitenciaría de Filadelfia. Antes de iniciar propiamente la carta, Escobar hace una pequeña introducción en la que destaca la creación del ambiente y el momento en el que quiere que se enmarque su texto: “Me figuro que estamos en su despacho de la calle de la Reina; que acabo de explicar mi lección de Derecho civil, y que, en vez de marcharme, me quedo contándole a Vd. lo que he visto. Acoja, pues, mi carta como acogía hace muy poco

tiempo mis explicaciones, teniendo en cuenta que no merezco sino ser discípulo todavía". A la vez que describe la penitenciaría, también reflexiona y comenta el sistema judicial y penitenciario americano, dando indicios de un conocimiento profundo de derecho y de una sensatez y madurez realmente sorprendentes para alguien que apenas contaba con dieciocho años.

Otra de las que hemos denominado cartas finales, sin cabecera de la exposición, ni título, ni sumario, está fechada en Washington el 24 de enero de 1877 e informa de la recepción que la legación española dio en Washington. "Las recepciones son como los viajes. Se dan, más que por darlas, por haberlas dado." Ese es el comienzo de una carta en la que Escobar una vez más se deshace en elogios hacia los anfitriones, los señores de Mantilla:

> No nos faltan frases para describir la gran fiesta del año, que ha dejado oscurecidas cuantas esta capital ha presenciado y presenciará en mucho tiempo, porque el motivo era regio la legación debió portarse regiamente, y preparó una fiesta de esas que cuando se acaban hacen suspirar de pena a los que se retiran; no nos faltan frases, decimos, pero cuando los periódicos en masa llenan columnas y columnas, elogiando hermosuras, describiendo trajes y citando nombres, nos parece más oportuno vestir a la española las revistas publicadas, llenando luego los huecos que dejan en sus relaciones.

No contento con tal cúmulo de alabanzas, reproduce fragmentos de lo que dicen los periódicos americanos sobre la gran fiesta. Toda una crónica social que se detiene, quizás en exceso, en el lujo, los vestidos y las joyas que lucen las señoras, y se extiende a los halagos y piropos que recibe la deslumbrante belleza de la señora de Mantilla que tiene a Escobar cautivado.

Con fecha 15 de febrero, se publica en *La Época* una nota con la que informa a sus lectores de que se inicia el regreso de la delegación española:

> El Sr. Fabra y casi todos los empleados de la comisaría española en Filadelfia deben llegar de un momento a otro a España, puesto que hace tres días se embarcaron en el Havre, según telegrama recibido en el ministerio de Fomento.
>
> El Sr. Fabra es portador de los diplomas obtenidos por nuestros expositores.
>
> Creemos que el Sr. Fabra se dirija a Barcelona con los objetos pertenecientes a las provincias de Cataluña. Otro de los empleados traerá a Madrid los del resto de España. El segundo secretario de la comisión, don Alfredo Escobar, y el cronista D. Luis Alfonso están viajando por los Estados Unidos.

Es el único dato que nos informa de la relación y el contacto que pudo haber entre los dos, porque si Escobar ha nombrado en alguna ocasión a Luis Alfonso, este ni siquiera lo cita.

Con el título de *El Capitolio de Washington*, Escobar envía tres cartas muy extensas que sólo se publicarían en *La Ilustración Española y Americana* los días 30 de marzo, 8 y 22 de abril respectivamente. Sin cabecera oficial, sin sumario y sin más título que el que acabamos de señalar, la primera de las tres se inicia con un Escobar que pasea cerca del Capitolio en una fría tarde de enero y nos ofrece una imagen realmente original del edificio: "Aquí la niebla tiene vida, y cuando rodea la mole colosal del Capitolio, parece que millones de alas confundidas baten el aire y trabajan por arrancar de sus cimientos este gran monumento americano." Pero a pesar de esta imagen tan poética, una vez más va a desarrollar la idea de que el pueblo americano rechaza el arte o simplemente no sabe apreciar la belleza, le falta el espíritu artístico y sólo valora lo útil, "en vano fue que la naturaleza le enseñara lo hermoso, cuando su instinto lo arrastraba hacia lo útil."

A pesar de que hace tiempo que terminó la exposición, en esta primera carta dedicada al Capitolio hace referencia a ella:

> Si al recorrer con ánimo tranquilo la gran Exposición de este gran pueblo la comentábamos, más que con frases, con gritos de entusiasmo, es porque la veíamos con los ojos del hombre del progreso, y su gran adelanto nos anonadaba. Pero cuando nos encerramos en artístico ensueño, venderíamos la América toda por comprar el maltratado torso de la Venus de Milo; cuando el cuerpo se duerme y se despierta el alma, sedienta por aspirar algo más que telégrafo y vapor; cuando no se piensa, sino que se siente, parece que cada monumento se transforma en amenazador gigante que grita al artista "atrás, aquí no hay nada para ti, porque nuestros monumentos son ecuaciones y no sueños".

Para Escobar, el Capitolio es fruto de decisiones políticas, "no ha salido de la cabeza de un arquitecto". Jefferson decidió su estilo y dimensiones al viajar por Europa y sugerir la idea de que se copiara lo mejor de los monumentos de la antigüedad, pero todo lo que se copió del viejo continente no mueve a emoción ni tiene más valor artístico que la mera copia fría y sin alma, "mezcla impura compuesta de mucho malo y mucho bueno." Se adivinan en sus formas las del Partenon y las del Vaticano, y afirma que "el edificio sorprende, pero no fascina (…) Cuando la crítica severa juzga los primeros versos de un niño, lo hace siempre con indulgencia. Pues bien: el Capitolio es la obra inventada por un pueblo niño". De nuevo una referencia al carácter infantil del pueblo americano.

Escobar completa las tres cartas siguientes con todo tipo de datos sobre la historia del edificio, sus diseñadores, los presidentes que contribuyeron a su diseño, sus dimensiones, proceso de construcción, etc. Lo recorre por dentro, dando detalles, quizás demasiados, de un edificio que no le gusta en absoluto y en el que ve materializada la victoria del dinero y de la utilidad sobre la belleza y la emoción.

Para dar fin a las crónicas sobre el Capitolio, afirma: “Pero el Capitolio juzgado con frases se puede resumir en una. Un monumento grandioso construido por comerciantes millonarios, y expresión gigante de la soberbia de un pueblo sin gusto artístico. Es decir, un palacio construido por un maestro de obras y alhajado por un plebeyo”.

El 31 de marzo de 1877, *La Época* publica una nueva carta que Escobar titula *Crónica Yankee*, fechada en Nueva York el 15 de marzo de 1877. Si desde que terminó la exposición Escobar se está dedicando a enviar cartas que van del costumbrismo (la que dedicó a la Navidad), a la crónica social (la recepción de la legación española), pasando por la mera descripción de lugares de un viajero (penitenciaría y Capitolio), ahora le toca el turno a la crónica política. Escobar ofrece un completo repaso del panorama político norteamericano y se detiene en explicar con todo detalle lo que pasó en las últimas elecciones y el origen del bipartidismo entre demócratas y republicanos, que celebran elecciones cada cuatro años y se alternan en el poder moviendo intereses y rencillas entre el Norte y el Sur. La claridad expositiva de Escobar y la madurez y lógica de sus argumentos alcanza cuotas altísimas cuando reflexiona sobre cómo puede la política americana influir en la insurrección de Cuba y en la vida política española. Cuando cambia de tema y empieza a hablar de Nueva York, “que es y será el París de Occidente, pero un París yankee que se diferencia un poco del París parisiense”, la crónica política se convierte en crónica social y de espectáculos, en crítica feroz de las lujosas puestas en escena de obras europeas y el extraño gusto que han adquirido los americanos de llevar a escena obras que no son precisamente dramáticas como *El viaje a la luna* de Julio Verne.

No nos atrevemos a calificar de “crónicas” las dos siguientes entregas fechadas en Nueva York en marzo de 1877. En un ejercicio de jugueteo o de divertimento, Escobar inventa un personaje, Manolito Sarmiento, que es una especie de *alter ego* del autor y al que convierte en protagonista de la primera, titulada *Un español en Estados Unidos* y de la segunda, *Un español en Nueva York*. Como acabamos de decir, no son crónicas propiamente dichas, aunque lo parecen por la estructura, el sumario que las encabeza y el lugar y fecha con que firma. En un guiño cómplice que lanza a los lectores, en nota a pie de página aclara lo siguiente: “El autor, que no es más viejo que el héroe de este cuento, protesta, sin embargo, que al recoger en notas taquigráficas las impresiones de su amigos, responde de la exactitud de las descripciones hechas por este.” En fin, que uno y otro son el mismo. Es la segunda vez que Escobar utiliza este “truco” narrativo. Recordemos que tras el

viaje a las cataratas del Niágara también inventó otro narrador, imitando a su admirado Castro y Serrano.

Pero en esta ocasión la crónica difumina la línea divisoria entre realidad y ficción para convertirse en cuento como él mismo dice, y entre bromas y veras presenta las anécdotas que con toda seguridad vivió el mismo Escobar contadas con desenfado, buen humor y un punto de picardía. En la primera de ellas, presenta al protagonista aún en España, despidiéndose de la familia y abordando las dificultades de los primeros días del viaje en barco, su llegada a Nueva York y su asombro y sorpresa por el modo de vida que allí hay. En la segunda algunas anécdotas más, su asombro al ver un ascensor, y su recorrido por Broadway que lo deja con la boca abierta: “Manolito se quedó tan aturdido que al fin concluyó por no admirarse, y parecíale la cosa más natural del mundo todo lo que pasaba a su alrededor”. La segunda termina con el protagonista subido en un ómnibus expresando su admiración por el conductor que debe hacer cien cosas a la vez. Y no hay más. Este final repentino nos hace pensar que quizás el proyecto de Escobar fuera mucho más ambicioso. Lo hemos visto detenerse en detalles pequeños en la presentación del personaje y su deseo de viajar para conocer América, de modo que deja al lector con ganas de más y sin saber qué fue del pobre Manolito Sarmiento, después de cantar las virtudes y aptitudes excepcionales que debe poseer un conductor de ómnibus en Nueva York.

La última carta, fechada a bordo del Wieland el 3 de abril de 1877 y titulada “De Nueva York a Madrid”, relata el viaje de regreso a España. Con ella Escobar cierra el círculo que abrió con una muy similar fechada en diciembre de 1875 cuando emprendió su viaje. Ha pasado más de año y medio y Escobar regresa por fin a España, después de cuatro meses sin decidirse a hacerlo como confiesa nada más empezar la que es, esta vez sí, su última carta. Si salió como un joven de apenas dieciocho años lleno de entusiasmo por viajar a América y por ser nada menos que cronista de la primera exposición universal que se celebraba fuera de Europa, vuelve a punto de cumplir los veinte años después de haber recorrido casi todos los Estados Unidos, de haber visto cómo se iba haciendo la exposición día a día, de ver su inauguración y su éxito de público y, una vez finalizada, haber sido testigo de su desmantelamiento para después viajar recorriendo los Estados Unidos sin ganas de volver a España y a su antigua vida. Aún así, tiene que volver, y cuenta con todo detalle sus deseos e inquietudes como buen cronista viajero porque, como afirma, “sin confidencias no hay viaje”, rasgo imprescindible, pues, en la literatura de viajes.

> Era un jueves de abril, el 22, y era una hora de la mañana, las ocho.
> Hacía cuatro meses que estábamos pensando volver a Europa; pero todavía no habíamos acabado de decidirnos.
> Trocar Broadway por la carrera de San Jerónimo, era una hazaña de amor patrio de que no nos sentíamos capaz.
> Dejar los Estados Unidos cuando ya empezábamos a chapurrear el inglés; cuando ya podíamos asistir a los teatros sin dormirnos; cuando ya podíamos ir a las tiendas sin que nos engañaran; cuando ya podíamos *flirt* con las americanas sin que se rieran de nosotros; cuando ya empezábamos a usar cuellos postizos y a limpiarnos las botas; en fin, cuando ya estábamos completamente aclimatados, nos parecía horroroso y desconsolador…

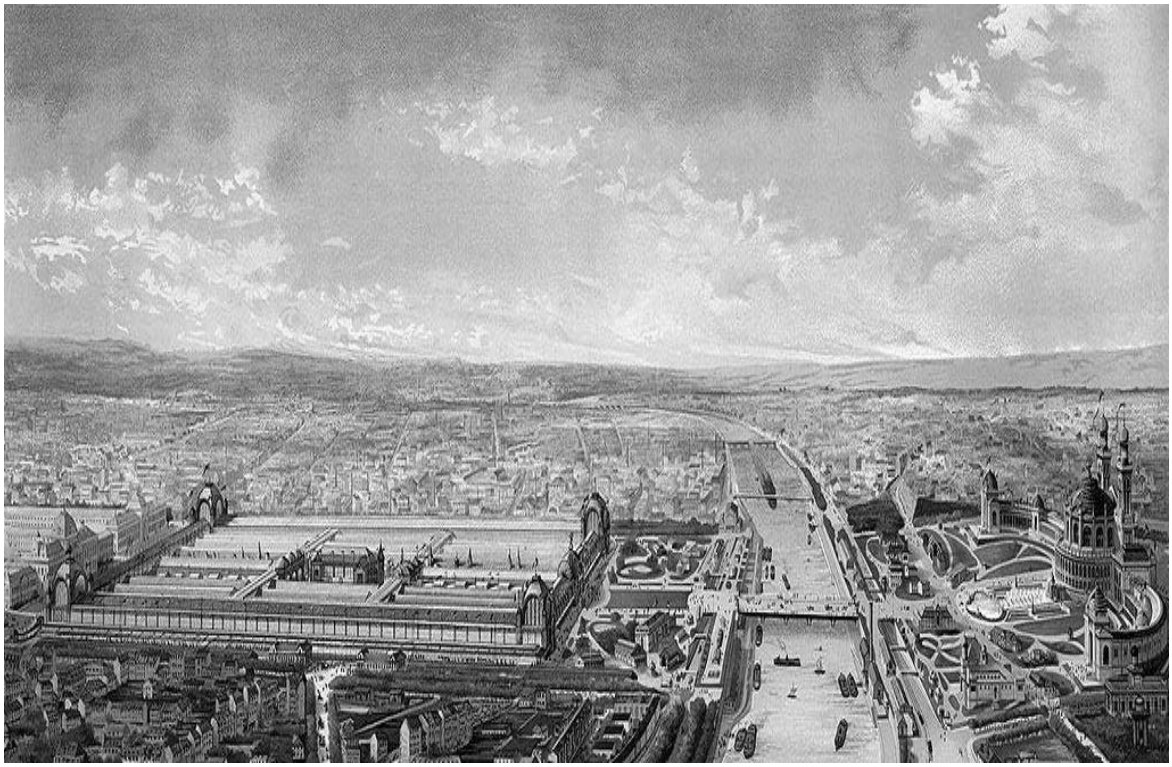
Como vemos, no encontramos en nuestro joven cronista el deseo de volver a la patria que habíamos encontrado en otros viajeros. Escobar es muy joven y sabe que el estilo de vida que lleva en los Estados Unidos no lo va a poder llevar ya en España. Confiesa en un tono entre burlón e irónico que son tres las *atractions* que Nueva York brinda, "capaces por sí solas de motivar un viaje, y con mucha más razón de detenerlo." La primera de ellas es el festival de Wagner al que iba, a pesar de no entender absolutamente nada de su música, como el resto de la sociedad neoyorquina "para poder decir que había asistido a él". La segunda de las razones es el cristal azul o *blue glass*, una especie de piedra azul que obra milagros y cuyo inventor, a semejanza de un tal doctor Garrido que hay en Madrid, tiene un "oficio que consiste en explotar la eterna raza de los tontos." Y la tercera de las razones, y deducimos que la única por la seriedad del tema, no es otra que el teléfono. Ese gran invento que ha sido presentado por Graham Bell en la exposición ante la incredulidad del público general. Pues bien, Escobar dedica casi la mitad de su crónica a explicar en qué consiste el nuevo invento y cómo funciona, de su utilidad a la hora de transmitir sonidos, sobre todo los de los conciertos que pueden emitirse en un lugar y escucharse en otro muy lejano, "cuando el aparato se perfeccione, hasta los particulares podrán permitirse el lujo de tener su hilito". Es más, se siente capaz de predecir lo que sucederá: "Hasta hoy hemos escrito por medio del telégrafo; desde hoy podremos hablarnos por medio del teléfono; día llegará en que por medio del telescopio podamos vernos a 5.000 millas de distancia, y si ese día no llega, crean mis lectores que no tendré yo la culpa". Así pues, a pesar de que muchas cosas lo retienen en Norteamérica, si no decide "tomar la heroica resolución de comprar nuestro pasaje en un vapor cualquiera, nos sorprendería el verano en Nueva York. (…) Nos despedimos con los ojos de todo, al pensar si volveríamos a ver una América tan querida (…) y nos metimos en el camarote del Wieland, que así se llamaba nuestro vapor, sin saber a punto fijo por qué dejábamos la América, en la cual hemos pasado días tan felices". Finaliza la crónica, fechada "a bordo del Wieland, en el mar del Norte, el 3 de abril de 1877." Como vemos, Escobar se niega

a cerrar el círculo por completo porque no habla de su regreso a España, sino de su marcha de América. Lo cierto es que no desea regresar a su país, por no dejar de llevar una vida tan radicalmente distinta a la que le espera[13]. La fecha real de su vuelta no la da él mismo, sino que de nuevo es *La Época* quien informe, cuando el día 14 de abril anuncia que su padre y su hermano se trasladan a París para recibirlo y un día después, el 15 de abril, para dar la noticia exacta en una breve nota: "De París ha llegado hoy, como ayer anunciamos, el Sr. Escobar con sus hijos D. Alfonso y *D.* Alfredo. Este último regresa de Filadelfia." Solo permanece unos meses en España, porque enseguida emprende viaje a París para cubrir la siguiente, la de 1878[14].

La exposición universal de Filadelfia no ha sido para Escobar un trabajo más, una serie de cartas o crónicas más, como para el resto de cronistas que hemos estudiado hasta el momento. Podríamos afirmar que para él ha sido un viaje iniciático del que sabemos sólo lo que nos ha querido contar, pero del que adivinamos muchas más cosas que ha ido dejando como por descuido entre líneas: su admiración sin límites por la señora Mantilla, su coqueteo con las americanas, su afición por las fiestas, sus viajes fuera de la exposición mientras esta duró, y los que continuó haciendo una vez finalizada, etc. En fin, una vida de libertad, de diversión y de aprendizaje que de seguro marcaron el carácter y el oficio de Escobar.

[13] La fecha real de la vuelta de Escobar no la da él mismo, sino que de nuevo será *La Época* quien informe de ello, primero el día 14 de abril anunciando que su padre y su hermano se trasladan a París para recibirlo y luego, el 15 de abril, para dar la noticia exacta en una breve nota: "De París ha llegado hoy, como ayer anunciamos, el Sr. Escobar con sus hijos D. Alfonso y *D.* Alfredo. Este último regresa de Filadelfia".

[14] *La Época* publica el 19 de noviembre de 1877 la primera de las crónicas que Escobar escribe sobre la Exposición de París 1878 bajo el título de *Del Manzanares al Sena.*



3.7. PARÍS 1878. SE INICIA UNA NUEVA ETAPA

Tras las dos últimas que se habían celebrado en Viena (1873) y en Filadelfia (1876), las exposiciones universales vuelven a Europa y de nuevo a París. Estas grandes muestras parecen entrar entonces en un nuevo ciclo en el que lo extraordinario y lo espectacular de su celebración se convierte casi en rutinario, de modo que ya no levantan la expectación ni el entusiasmo que despertaban las primeras entre el público y los países participantes. Los grandes costes que suponen su celebración para el país organizador, unidos a las pérdidas económicas difícilmente compensadas por la fama y el prestigio que sin duda conllevan, hacen que con esta de París de 1878, las exposiciones universales inicien una etapa que culminará cuando, con la de 1900, dejen de ser definitivamente lo que fueron desde su nacimiento en Londres en 1851. Seguirán celebrándose en el siglo XX, pero ya con otro espíritu y otros intereses, los que trae el nuevo siglo.

Celebrada entre el 1 de mayo y el 10 de noviembre, con el nombre de *Exposition Universelle Internationale de Paris*, la muestra se centró en la Agricultura,

las Artes y la Industria. Tras la derrota en la Guerra Franco-Prusiana, Francia seguía sumida en una profunda crisis política y económica, pero quería mostrar al resto del mundo que su confianza en las instituciones y su voluntad de seguir por la senda de la paz y el trabajo eran definitivas. La Tercera República quería a toda costa asentar la ideología y los valores republicanos y, sobre todo, recuperar para Francia el papel de potencia política mundial que había quedado dañado tras su derrota en 1870. La construcción del Palacio del Trocadero fue todo un símbolo que pretendía mostrar no solo una incipiente recuperación de la economía francesa, sino un llamamiento a la paz y la confraternidad universal. Hubo muchas voces críticas en contra de la celebración de la muestra, toda vez que Francia aún no se había recuperado ni económica ni moralmente de la derrota. Esas voces abogaban por invertir el dinero en la finalización de los trabajos de reconstrucción de las ciudades más afectadas por la guerra y en la mejora de las infraestructuras y de la calidad de vida de los franceses en general. Las obras de la exposición y de las instalaciones del recinto sufrieron importantes retrasos, pero aun así se respetó la fecha de apertura.

Esta exposición fue mucho mayor que ninguna otra de las organizadas anteriormente, el edificio principal situado en el Campo de Marte ocupaba más de doscientos mil metros cuadrados y, como ya era costumbre de los países anfitriones, Francia se reservó la mitad del espacio expositivo, dejando el resto para los demás países participantes. Luis Ángel Sánchez Gómez[1] afirma que es quizás la que menos se ha valorado y sobre la que menos se ha escrito. Cree que las causas de esta infravaloración se deben, fundamentalmente, a que se ubica entre otras dos exposiciones francesas que tuvieron un clamoroso éxito, la de 1867 que había servido para mostrar al mundo la grandeza del Segundo Imperio, y la de 1889 que conmemoró el primer centenario de la Revolución Francesa. La comparación con el resto de exposiciones parisinas decimonónicas también la deja en inferioridad de condiciones. Tampoco ayuda el que se celebrara entre otras dos que fueron organizadas para conmemorar dos grandes acontecimientos históricos, la de Filadelfia en 1873 que conmemoraba el primer centenario del nacimiento de los Estados Unidos y la de 1889 celebrada también en París, que conmemoraba el primer centenario de la Revolución Francesa. Tampoco se presentaron en ella inventos sorprendentes y, para colmo, fue

[1] Luis Ángel Sánchez Gómez, “Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, vol. 28, pp. 191-212. Universidad Complutense de Madrid. Accesible en: http://eprints.ucm.es/8524/

la más ruinosa en términos económicos, ya que tuvo un déficit de unos treinta millones de francos, a pesar de haber recibido más de dieciséis millones de visitantes.

De todas formas, sigue afirmando Luis Ángel Sánchez, no parece que se hayan valorado todas las aportaciones de esta exposición que, sin ser deslumbrante, sí tuvo un porcentaje de aciertos que no deben caer en el olvido. Entre ellos la enorme importancia que alcanzó la celebración en el Palacio del Trocadero de un buen número de reuniones, conferencias, congresos y exposiciones temáticas, algunas de las cuales "desempeñan un relevante papel en el proceso de consolidación de determinadas disciplinas académicas durante aquel último tercio del siglo XIX"[2]. Entre todas merece destacar los encuentros y conferencias para conseguir consenso sobre normas internacionales, como en el caso del Congreso para la Protección de la Propiedad Literaria, (presidido por Víctor Hugo), que condujo a la consiguiente formulación de las leyes internacionales del Copyright. Igualmente, otros encuentros condujeron a normalizar el correo internacional y el Congreso Internacional para la mejora de las condiciones de los ciegos llevó a la adopción mundial del sistema Braille. Ante la escasez de carbón para alimentar las máquinas de vapor, hubo reuniones y conferencias encaminadas, por un lado al ahorro de energía y por otro a buscar nuevas fuentes de energía alternativas.

Como dijimos antes, no hubo presentación de inventos sorprendentes, pero sí hubo importantes mejoras y perfeccionamiento en todos ellos, como en el teléfono de Alexander Graham Bell que ya había sido presentado en Filadelfia, el micrófono de Hugues modificado y mejorado por M. Gaiffe, el frigorífico, el motor electromagnético, el coche de caballos con ruedas neumáticas, una máquina de escribir eléctrica, el ascensor y el imponente martillo pilón de Creusot. Asimismo, las bombillas inventadas por Edison iluminaron la Plaza de la Ópera, la primera en disponer de una instalación eléctrica. Edison también aportó a la exposición un megáfono y un tocadiscos. El globo cautivo, aunque fuera de las instalaciones del recinto, fue una de las atracciones más visitadas por los curiosos, que encontraban en él la distracción perfecta tras el cansancio que suponía recorrer durante horas el recinto lleno de novedades sorprendentes. También llamó mucho la atención la exhibición de tiendas árabes que presentaba Argelia y los cinco imponentes negros senegaleses, delegados de su país en la exposición[3]. Como novedad absoluta se presentó *La calle de las Naciones*, donde se ubicaron los distintos pabellones de los países participantes, lo que ayudó a

[2] *Ibid.*. p. 193

[3] Cfr. *Le livre des expositions universelles, 1851-1989,* Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1983, p. 69.

acentuar aún más en el visitante la sensación de que aquello era un mundo en miniatura. Pero sin duda alguna, el gran éxito de esta exposición fue la explosión definitiva de una moda, que ya había asomado tímidamente en la de Londres 1862, el *japonismo*. Desde aquel año el interés y el gusto por todo lo oriental, y en especial lo japonés, había ido creciendo sin cesar. Fue en esta exposición de 1878 cuando la moda de lo japonés se convirtió en una especie de fiebre colectiva que invadió las artes, y la influencia del Imperio del Sol Naciente se extendió desde la cerámica a los cristales, desde los muebles a los papeles pintados, desde las piezas del famoso joyero americano Tiffany a la pintura de los impresionistas. El pabellón japonés fue el centro de todas las miradas y el más concurrido de cuantos se presentaron en la exposición.

En lo que al arte se refiere, además de la polémica que había suscitado el palacio del Trocadero, que algunos calificaron de horroroso "pastiche", lo que más llamó la atención del público en general fue la impresionante cabeza de La Estatua de la Libertad, cuyo brazo con la antorcha había sido expuesto dos años antes en Filadelfia. Ubicada a la entrada del palacio de la exposición, impresionó a propios y extraños, lo que puede comprobarse en los muchos grabados y fotografías que se conservan. Bartholdi aún no había terminado la estructura completa de la estatua que se instaló definitivamente en una pequeña isla en la bahía de Nueva York el 28 de octubre de 1886, diez años después de lo previsto. La Estatua de la Libertad simbolizaba para los franceses el recuerdo de la independencia americana y la unión de los dos pueblos, el americano y el francés.

En cuanto a las Bellas Artes, la censura prohibió expresamente que se mostraran cuadros con escenas de la guerra franco-prusiana, lo que provocó las protestas airadas de muchos artistas. Los impresionistas aún no contaban con el favor del público ni el reconocimiento académico, por lo que no formaban parte de la exposición oficial y de nuevo tuvieron que exponer sus obras por su cuenta fuera del recinto. El mismo Zola[4], convertido para esta exposición en crítico de arte, escribe las crónicas tituladas "Lettres de Paris", donde afirma que a pesar de todas las críticas y trabas que los academicistas les ponían a cada paso, sin duda alguna el futuro era de los impresionistas[5].

[4] Para conocer la presencia de Zola en las exposiciones universales, y en esta especialmente, consultar el artículo de F. W. J. Hemming, "Emile Zola devant l'Exposition Universelle de 1878", *Cahiers de l'Association internationale des etudes françaises*, 1972, N°24. pp. 131-153.

[5] Cfr. *Le livre des expositions universelles, 1851-1989,* Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1983, p. 75.

Las obras que hemos encontrado reflejan de algún modo lo que acabamos de decir de ella. El ambiente político y social de la España de la Restauración pasaba por un periodo de relativa calma. La monarquía asentaba su prestigio con la boda del rey Alfonso XII, que entonces tenía veinte años, con su prima María de las Mercedes, de apenas diecisiete, en enero de ese año. Pero la repentina muerte de la reina apenas unos meses después, el 26 de mayo, causó una profunda conmoción en toda la sociedad madrileña y española.

Los viajes a París se habían convertido en algo relativamente frecuente y así lo expresa Alfredo Escobar en la primera de las cartas que escribe cuando inicia su viaje: "Ir de Madrid a París es, queridos míos, un viaje tan vulgar en nuestros tiempos, que solo por ser a vosotros, y porque a vosotros os ha de parecer interesantísimo, saco mis apuntes de viaje…". Efectivamente, el interés del público y la facilidad en los transporte hace que haya muchos españoles visitando la exposición y escriban un buen número de obras, sobre todo crónicas periodísticas. Pero entre todas ellas no hay ninguna que sorprenda, ninguna que podamos calificar de verdaderamente significativa o que aporte alguna novedad fundamental respecto a las que hemos venido analizando hasta ahora. Se observa, eso sí, que en comparación con otras exposiciones, crece de forma espectacular el número de revistas y de publicaciones periódicas que no solo informan de la celebración de la exposición universal, sino que publican un buen número de grabados y de crónicas de uno o incluso varios corresponsales en un mismo periódico y que desde distintas perspectivas informan, comentan y reflexionan sobre una misma realidad.

Tras el éxito de las crónicas de exposiciones anteriores, son muchas las publicaciones periódicas que envían corresponsales a París para cubrir la e esta nueva muestra, o bien hacen que los que tienen allí de forma continuada informen puntualmente sobre ella. También periódicos locales y de tirada muy limitada incluyeron en sus páginas información relativa a la exposición. Valga como ejemplo *La Ilustración Popular* de Alicante, un periódico científico-literario de muy corta vida que con fecha 30 de junio de 1878, comunica a sus lectores en su sección "Misceláneas" que D. Rafael Santonjuna Péres, escribirá algunas "cartas particulares" desde la Exposición Universal. En ese mismo número, se ofrece una breve historia de las exposiciones universales, antes de la publicación de la primera carta el día 07 de septiembre, sin más firma que una X. En esta exposición echamos de menos a José de Castro y Serrano, que no había asistido a la anterior exposición en Filadelfia y que mientras en la prensa española se publican las crónicas de esta exposición, él envía a la *Ilustración Española y Americana* sus crónicas de viaje desde el Monasterio de

Piedra. Recordemos que Castro y Serrano había asistido desde 1855 a todas las exposiciones, excepto a la de Filadelfia a la que no acudió por “problemas de salud” como vimos en sus momento.

Por un lado encontramos las crónicas escritas para *El Imparcial* por dos corresponsales desde París. En primer lugar las del crítico de arte José Octavio Picón, que por entonces se encontraba en la capital francesa para perfeccionar su formación[6] y cuyas crónicas se publicaron entre el 19 de junio y el 22 de noviembre de ese mismo año. Picón distribuye sus crónicas “París y la Exposición” entre el periódico de tirada diaria y el suplemento de *Los lunes de El Imparcial*. En el primer caso Picón se fija fundamentalmente en la parte artística, mientras que las del suplemento están más enfocadas a hacer la crónica social y política de la semana transcurrida, dar cuenta de todo lo sucedido y recoger anécdotas y sucesos menores relacionados con la la celebración de la muestra. Por otro lado, Arturo Bel Asa, (que casi siempre firma simplemente como *S*.) no es un cronista enviado expresamente a la exposición, sino que es el corresponsal que *El Imparcial* tiene fijo en París y que envía sus crónicas al periódico con el título de “Carta de París”. Antes de la colaboración semanal de Picón, el mismo Bel-Asa tenía una sección en *Los lunes del Imparcial* titulada “La semana en París” de similares características y contenidos. Ninguno de los dos reúne sus crónicas en volumen, no presentan novedades significativas y siguen la estructura y el estilo fijado por cronistas anteriores, aunque las de Picón están más enfocadas a la parte artística.

La Ilustración Española y Americana, fue la publicación que junto con *La Época* más y mejor informó sobre las exposiciones universales del siglo XIX, incluyendo además grabados*.* En este caso fue, con diferencia, la que más informó de la exposición universal en todos sus números correspondientes al año 1878. Por un lado dedicaba un buen número de páginas a reproducir grabados con imágenes de los pabellones, de la muestra de Bellas Artes, el Palacio del Trocadero y escenas cotidianas del público que asistía a la exposición. Desde finales de 1877 dedicaba un apartado fijo al gran evento en su "Crónica General" que recogía todas las noticias relativas a las obras, la llegada de personalidades, retrasos o incidencias. Además de esto, tuvo dos corresponsales que en sus respectivas secciones informaban puntualmente de todo lo que acaecía en la gran muestra. Uno de ellos fue el periodista y escritor Ángel Fernández de los Ríos, corresponsal de ese periódico en París desde 1875 y que continuó siéndolo hasta su muerte en 1880. Tenía sección fija titulada La Quincena Parisién, en la que informaba de la vida política y social de la capital

[6] Noël Maureen Valis, *Jacinto Picón, novelista*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 30.

francesa. Durante el tiempo que duró la exposición tuvo además otra sección fija titulada “Exposición universal de 1878”. Aprovechando su conocimiento de la ciudad y de la gran muestra, ese mismo año recopiló los artículos que fue publicando en varios periódicos[7] para que sirviera de guía a los visitantes españoles, con el título de *La exposición universal de 1878: guía-itinerario para los que la visiten; descripción razonada para los que no hayan visto*, y que publicó en Madrid, la Imprenta de Enrique Rubiños.

El otro corresponsal de *La Ilustración Española y Americana* fue Alfredo Escobar, al que ya conocemos por sus *Cartas de Filadelfia.* Aunque ambos corresponsales hablan de la misma realidad, lo hacen de una forma muy diferente. De los Ríos de un modo más serio y oficial, mientras que Escobar utiliza un tono mucho más ligero y cercano al lector, aunque no por eso menos eficaz. Escobar había empezado a publicar en *La Época* una serie de crónicas tituladas "Del Manzanares al Sena", en las que daba cuenta del viaje que había iniciado en noviembre de 1877 camino de París para visitar la exposición. En este viaje hace constantes referencias a su viaje a Filadelfia y vemos a un Escobar que ha madurado y que sabe valorar los pequeño rincones de su país. Las cartas de "Del Manzanares al Sena" están llenas de nostalgia y en el viaje de ida hacen un recorrido en el que el autor se deleita en el paisaje de las tierras de España que recorre hasta llegar a la frontera, las gentes y los espacios que ha aprendido a valorar. Las crónicas que escribe una vez en París y que fueron publicándose tanto en *La Época* como en *La Ilustración Española y Americana* (aunque de forma muy irregular) no mantienen el título inicial como sí había hecho en Filadelfia, ni una entrega en días o secciones fijos. Encontramos crónicas tituladas “La semana en París”, “París a vuelapluma”, “París de día y de noche”, “París y la exposición universal”, “Paseos por París”, o simplemente “La Exposición Universal de París”, de modo que el lector no tiene la sensación de unidad y su atención se dispersa, toda vez que la periodicidad de las crónicas tampoco era fija. A diferencia de lo que hizo con las cartas que escribió desde Filadelfia, esta vez no recopilará las crónicas en forma de volumen, quizás porque ni él mismo tenía esa idea de unidad como sí la tuvo en las de Filadelfia. Queda abierta, pues, otra línea de investigación más exhaustiva para recopilar y analizar todas las cartas escritas por Escobar desde esta exposición de París.

[7] El mismo autor, al final del libro da el nombre de las tres publicaciones periódicas en las que fueron aparecieron los artículos, aunque sin fecha concreta de cada uno de ellos: *La Ilustración Española y Americana (algunas quincenas), La Correspondencia Europea (varias cartas) y Columnas de diferentes periódicos (sin especificar).*

Caso muy significativo es el de dos catalanes, el escritor Narcís Oller y su primo y también amigo José Yxart. Los dos viajan por primera vez a París en 1878 para visitar la exposición universal y entrar en contacto con el ambiente cultural y literario de la capital francesa. Este viaje fue un punto de inflexión que marcaría profundamente la obra de ambos. Rosa Cabré, en un libro titulado *La descoberta de la gran ciutat: París, 1878,* ha analizado y editado los textos que ambos escribieron con motivo de esta exposición para *La Renaixensa*. El primero de esos textos es el *Diario de viaje* que Yxart escribió en castellano con breves anotaciones de viaje, los lugares visitados y notas casi telegráficas de lo visto en la ciudad y en la exposición, donde apenas permaneció dieciocho días. El segundo es el texto completo del artículo que ambos primos escribieron en catalán y firmaron conjuntamente bajo el título de "Les arts en l'Exposició de Paris" y que fue publicado en *La Renaixensa*[8]. Para Rosa Cabré este viaje fue: "especialmente significatiu desde el punt de vista professional per a aquests dos escriptors. El de 1878, situat, als inicis de la seva carrera literària, suposa el primer contacte amb la capital de l'art i la cultura europea en aquell moment"[9]. Sin duda alguna sirvió a Oller en su incipiente carrera como periodista y escritor, y por su puesto a Yxart para su carrera periodística en general, pero especialmente para su famoso *El año pasado,* que escribió en la exposición de Barcelona de 1888 como veremos más adelante.

Los dos primos debieron coincidir en París con Andrés Avelino Comerma y Batalla, ingeniero de la Armada, que recogió su experiencia de la exposición en un librito titulado *Ligeros apuntes sobre la Exposición Universal de París de 1878 por un testigo ocular,* publicado en La Coruña por el Estudio tipográfico de *El Comercio Gallego*, en 1879. No nos ha sido posible consultar la obra, pero podemos hacernos una idea de su tono y contenido por la valoración que de ella hace Jaume Rodón[10] en la biografía de Comerma que ha publicado recientemente[11]:

> Josep Yxart i Narcís Oller coincidiren amb Comerma en el diari *La Renaixensa* i també a l'Exposició Universal de París de 1878, on tots tres

[8] Narcís Oller y José Yxart, "Les Arts en l'Exposició de París", *La Renaixensa*, Barcelona, A. VIII, v. I, pp. 525-527; v. II, pp. 27-32, 81-89, 132-143.

[9] Rosa Cabré, *La descoberta de la gran ciutat: París, 1878*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramón Berenguer IV, Diputació de Tarragona, 1995, p. 9.

[10] Jaume Rodón y Juan Prados, *Comerma: Un inginyer de l'Armada en el segle de les Llumns*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, Barcelona, 2011, p. 14.

[11] Creemos que Rodón confunde el trabajo de Narcís Oller con el de Yxart, puesto que, como hemos dicho más arriba, fue este último el que recogió en su diario las anotaciones del viaje y la estancia en la capital francesa.

> redactaren uns apunts significatius dels diferents estils que tenien: Narcís féu un relat del viatge i estada i les visites als difererents palaus de l'exposició; Yxart féu una crítica sobretot artística del material exposat, i Comerma es referí a la part científica i tecnológica en els seus *Ligeros apuntes sobre la exposición Universal de París de 1878*.

Si anteriormente la crónica periodística había sido uno más de los formatos utilizados por los enviados a las exposiciones, a partir de esta exposición, su éxito será fulgurante. Es tal la avalancha de crónicas, artículos, reportajes, columnas informativas y de opinión que inundan la prensa periódica, que es imposible dar cuenta de todo ello en este trabajo, por lo que queda abierta una nueva vía de investigación sobre cómo reflejó la prensa periódica todo lo relativo a las exposiciones universales.

Dejando ya de lado las crónicas que se publicaron en los periódicos, veamos ahora los libros editados en volumen que dan cuenta de la exposición universal. Antes de entrar de lleno en obras plenamente literarias, comprobamos que al igual que sucedió con la exposición de París de 1867, estudiosos y e especialistas de diferentes materias escriben memorias y tratados más o menos personales que recogen sus impresiones y recuerdos de su viaje a la exposición, aunque no llegan a alcanzar la categoría de obras literarias. Así, a caballo entre una memoria oficial y un texto con pretensiones literarias, encontramos de nuevo el nombre de José Emilio de Santos, miembro de la Comisión Española, con su obra *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878,* que fue publicada en Madrid por la Imprenta y Fundición de M. Tello, (1880-1881). Es memoria oficial pero con tintes muy subjetivos y literarios tanto en el prólogo como en la redacción del texto. Dada la larga experiencia del autor como comisionado en muchas de las exposiciones universales anteriores, ofrece un completo y detallado recorrido diacrónico por todas ellas. Un libro peculiar, aunque sin pretensiones literarias, es el de Claudio Boutelou y Soldevilla, *Estudios de los pueblos en la exposición de París de 1878*, publicado en Madrid por Imprenta de R. Baldoraque en 1878. Experto en disciplinas tan diferentes como arte, agricultura, horticultura y plantas de adorno y de jardín, viajó por toda Europa y redactó tratados de todas ellas. Cuando visitó la exposición de 1878, que tenía como tema central la Agricultura y la Horticultura, le interesó especialmente estudiar el carácter de los pueblos allí reunidos y "a mi regreso he comenzado a ordenar mis numerosas notas de viaje, en particular las relativas a la Exposición, y en vista de ellas, he creído que podría ser de algún interés el reunir mis recuerdos en el presente libro (...)No intento hacer una descripción detallada de lo presentado por cada pueblo, pero sí me propongo ocuparme de lo más característico, a fin de que se aprecien y se conozcan las naciones en esta relación. (pp. 5-7)Peculiar también es el libro de José Jordana y Morera, inspector General del Cuerpo de Ingenieros de

Montes, que ya comentamos al hablar de las obras de la exposición de Filadelfia de 1876, *La Agricultura, la Industria y las Bellas artes en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de Paris (1878).* En lo que se refiere a esta exposición de París, la obra destaca por reflejar la enorme difusión que supuso la moda del *japonismo* y de toda la cultura japonesa. Mención especial merece el apartado que dedica a todo lo relativo a las leyendas y tradiciones del cultivo del té. El escritor, historiador y archivero catalán Antonio Elías de Molins, escribió su *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*. En el capítulo titulado "Sección española: "Recuerdo de mi visita a la exposición universal de París 1878", vierte algunas impresiones personales sobre la visita, aunque la mayor parte del texto se centra en describir la colección de monedas conmemorativas. De nuevo encontramos al médico Enrique Suénder Rodríguez, que con sus *Apuntes de la Exposición Universal de Paris de 1878,* publicado en Madrid por la Oficina Tipográfica del Hospicio en 1878, vuelve a hacer lo mismo que ya hiciera en 1867. Tampoco la obra de Marcelino 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,* publicado en Madrid por la Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1879 no se concibe como obra literaria pero ofrece una visión del papel de España en la exposición, centrada en los aspectos recogidos en el título. El Ingeniero Industrial Gumersindo Vicuña escribió un librito titulado, *Impresiones y juicio de la Exposición Universal de 1878,* publicado en Madrid por la Imprenta *La Guirnalda*, en 1878. No se trata en absoluto de una memoria oficial ni de un tratado técnico y tampoco de un libro de viajes. Tal como indica el título, recoge las impresiones personales y con un estilo ágil y ameno, de un ingeniero que recorre la exposición dando su opinión desde un punto de vista técnico pero mezclado con reflexiones personales. En contra de lo que pudiera parecer, la obra se hace amena y agradable y el lector agradece la falta de pretensiones y la cercanía del tono amistoso y cercano del autor. El escritor y periodista Francisco Miquel y Badía envió desde la exposición universal una serie de crónicas a *El Diario de Barcelona*, que luego recopiló y publicó con el título de *La Exposición Universal de París en 1878: cartas publicadas en el Diario de Barcelona* en Barcelona en la Imprenta Barcelonesa (1878). El librito, de apenas 130 páginas, y sin grabados, contiene una "Advertencia" y veintiún capítulos que se corresponden con otras tantas cartas. Las crónicas se inician ya dentro de la exposición y no dan información sobre el viaje de ida ni del de regreso. El recorrido y las reflexiones que hace el autor en primera persona por el interior de la muestra se atiene a los modelos

ya establecidos por cronistas anteriores. Como veremos enseguida, cuando Teodoro Llorente visite la exposición en septiembre, confiesa que estaba al tanto de la exposición gracias a que leía en la prensa estas cartas de Badía.

Otra obra peculiar y que desde el inicio se enmarca en los libros de viajes es la del cirujano y veterinario aragonés Pedro Martínez de Anguiano. *Recuerdos de un viaje a la Exposición de París de 1878*, publicada en Zaragoza por la Tipografía de Mariano Salas en 1879. Esta brevísima obra de apenas ochenta páginas, es una especie de diario de viaje de un médico que acude a la exposición como miembro de la Comisión de Agricultura. No redacta una memoria oficial, sino una especie de diario de viaje, una serie de páginas en las que va anotando las incidencias y anécdotas de un viaje singular en el que las peripecias del trayecto de ida y el de regreso son para el autor mucho más importantes que todo cuanto descubre en la exposición y en París. Describe la ciudad y la exposición, el Parque, el Palacio del Trocadero y recorre los distintos pabellones, pero sin detenerse en exceso. No hay asombro, no hay reflexiones sobre el avance de la industria ni la fraternidad universal, ni tampoco alabanzas a la gran metrópoli o ideas de regeneración nacidas del nefasto papel jugado por España. Lo que hace Martínez de Anguiano es, en sí, toda una novedad por cuanto da importancia a pequeños detalles y aspectos inusuales, por lo cotidiano, que recibe con agrado un lector que, dejándose llevar por el tono amistoso y casi confidente del autor, llega incluso a olvidar que el objetivo del viaje era la gran exposición de París.

3.7.1. TEODORO LLORENTE

Cartas sobre las dos últimas esposiciones (sic) universales de París y apuntes de viaje

Dejamos para el final la obra que, sin presentar excesivas novedades, hemos elegido como representativa de esta exposición. Se trata de la colección de crónicas que con formato epistolar envía el periodista y director de *Las Provincias*, Teodoro Llorente, y que luego publicó en un volumen junto con las de París 1867 con el título de *Cartas sobre las dos últimas esposiciones(sic) universales de París y apuntes de viaje*, en Valencia en 1879. En su momento ya hablamos de la figura de Llorente cuando comentamos las cartas relativas a la exposición de París en 1867, cuando aquel viaje y aquella visita a la exposición se vieron frustrados por un adelanto inesperado de la vuelta del autor a España debido a un grave acontecimiento

familiar. Si de aquella exposición Llorente recogió sólo doce cartas, en esta serán treinta y una.

Han pasado once años desde que en aquel primer viaje fuera de España, Llorente descubriera el país vecino y enviara sus crónicas de viaje desde la exposición. En ese tiempo, Llorente siguió llevando a cabo su labor como escritor, traductor y director de *Las Provincias* y en ese mismo año de 1878 participó en la fundación de la entidad cultural Lo Rat Penat de la que sería nombrado presidente un año más tarde. No tenemos constancia de que visitara las exposiciones de Viena (1873) o Filadelfia (1876), aunque sí debía estar al tanto de todo lo que se publicó al menos de la última, porque como vimos al hablar de la exposición de Filadelfia, el periodista y escritor Luis Alfonso, que por entonces colaboraba en *Las Provincias*, le comunica a LLorente en una carta su nombramiento como cronista oficial. Así pues, Llorente viaja de nuevo a París y, a pesar de que se había propuesto visitar la exposición sin más objetivo que pasear y contemplarla a placer, al final termina por convertirse en cronista, como confiesa en la primera de sus cartas fechada en París el 8 de septiembre de 1878:

> Al despedirme de V. hace pocos días, díjele que no esperase cartas mías para el periódico. No me proponía ser cronista de la Exposición Universal. Se ha hablado ya tanto de ella, que el asunto está por completo desflorado y ha perdido el interés de la novedad, que es la *great attraction* de los periodistas. Pensaba visitar descansadamente el gran concurso, sin el apremio de la cotidiana correspondencia; tomar notas de más interesante para Valencia, y aprovecharlas luego. Pero, amigo mío, las manos se me vienen también al gatillo, y allá van cuatro tiros sueltos, que no sé si darán en el blanco." (pp. 145-146)

Al igual que en 1867, Llorente es a la vez viajero y narrador en primera persona que comparte su viaje y todo lo que le sucede con el lector a través del destinatario de las cartas, que no es otro que el director del periódico. En realidad se trata de un truco narrativo puesto que el director era él mismo. Así pues, vemos al LLorente periodista dejándose llevar por su vocación y por ese deseo irrefrenable de escribir y contar para el periódico. Y lo hace, como en 1867, con una libertad absoluta, desde una perspectiva abierta y sin ataduras, no es comisionado ni ocupa cargo público por el que deba rendir cuentas, tampoco es un simple cronista que tenga que atenerse a unas directrices impuestas. Recordemos que Llorente inició su viaje a primeros de septiembre, y por tanto llegó, como lo hizo también en 1867, a una exposición hecha, en pleno funcionamiento y con un rodaje de meses. En estos primeros comentarios ya queda patente no solo que Llorente estaba informado de todo cuanto había sucedido desde la apertura, sino de la avalancha de información

que hubo en todos los periódicos sobre la gran muestra, lo que hacía que nada de lo que pudiera contar fuera realmente nuevo o significativo para sus lectores. Por la datación de sus cartas sabemos que su estancia duró un mes aproximadamente, y que no presenció la clausura, que se llevó a cabo el 10 de noviembre.

Como las de 1867, estas cartas son, en sí mismas, un completo libro de viajes que da cuenta de la salida, el itinerario seguido hasta llegar a la capital francesa, la estancia y el recorrido por la exposición, y, por último, el itinerario y todos los detalles del viaje de regreso. Si el primer viaje se vio interrumpido de forma brusca, este en cambio se completará a placer y vemos a un Teodoro Llorente que con cuarenta y dos años, es un viajero pletórico, casi entusiasmado, disfrutando de todas y cada una de las etapas de su viaje mientras que, como periodista, disfruta también comunicándoselo a sus lectores. Si todo lo que podía decirse de la exposición universal estaba ya dicho, ¿qué hay de nuevo en estas crónicas? ¿Cómo consigue Teodoro Llorente interesar a un lector que ya sabía todo sobre ella? ¿Qué cuenta y cómo lo hace? Y sobre todo, ¿por qué las elegimos como obra representativa de esta exposición? Veámoslo.

La primera funciona como introducción, de la 2 a la 7 están dedicadas al viaje de ida y recogen el itinerario que sigue desde que sale de Valencia hasta que llega a París. De la 8 a la 21 están dedicadas exclusivamente a la exposición y de la 22 a las 30 dan cuenta del viaje de regreso hasta Valencia.

La primera carta, además de servir de introducción, contiene una serie de recomendaciones para asistir a la exposición a quien aún no lo haya hecho porque "estos esfuerzos de la actividad humana son muy costosos y, después de todo, yo creo que van cansando a las naciones y no han de repetirse con tanta frecuencia en lo futuro." (p. 148) Queda reflejada en esas palabras esa especie de cansancio que empezaba a invadir a los que antes se habían sentido entusiasmados por las exposiciones. Lo que sigue es una verdadera avalancha de consejos al futuro viajero con indicaciones del mejor itinerario, las dificultades, comodidades o ventajas de uno y de otro y en cualquier caso, lo que él hace. El tono es agilísimo, vibrante, mucho más que el que tenía en las cartas de 1867. Comenta con sus lectores que irá comentando su itinerario real desde que salió de Valencia y que se detendrá en todas las etapas del viaje por algunas ciudades francesas hasta llegar a París.

En las cartas que siguen, de la 2 a la 7, describe y comenta lo más significativo de las ciudades por las que pasa. Si en 1867 había elegido cruzar la frontera y llegar a Paris pasando por Narbona y Orleans y en apenas tres cartas había dado cuenta del viaje de ida, en esta ocasión se detiene algo más en las

etapas del recorrido al que dedica cinco cartas y así relata su paso por un nuevo itinerario no seguido antes por los cronistas de exposiciones que hemos visto hasta ahora: Barcelona, Marsella y Lyon. Aprovecha también para contar con detalle algún episodio costumbrista, como el de la romería de los marselleses al santuario de Nuestra Señora de la Guardia en la carta III, o el que titula "Diversiones domingueras" de los vecinos de Lyon en la carta VII. Cumple así con la labor casi obligada de los viajeros de dar cuenta de lo que encuentra, describir los edificios y monumentos más significativos y contar algo de la historia del lugar o del sus ciudadanos ilustres, además de añadir consejos útiles o recomendaciones singulares para futuros viajeros. No parece que las cartas fueran redactadas en el momento del viaje, o al menos no en su totalidad, porque todas ellas están redactadas y fechada en París entre el 10 y el 19 de septiembre.

El final de la carta VII contienen ya su llegada a París, pero a diferencia de la primera vez ya no se detendrá en describirlo o recorrer sus calles. En esta ocasión habla de "movimiento babilónico" para transmitir la sensación que le produjo el enorme gentío de todas las nacionalidades que encontró por las calles. La carta VIII está dedicada en exclusiva a dar una visión de conjunto de toda la exposición desde todas las perspectivas posibles, el palacio del Trocadero y todo el recinto, y sobre todo la gran novedad que fue La Calle de las Naciones, a pesar de que Llorente era consciente de que el lector las conocía ya por las crónicas de los numerosos corresponsales que desde su apertura estaban informando en prácticamente todos los periódicos del momento. Quizás por eso la carta se inicia comentando a sus lectores que está al tanto de lo que otros cronistas han dicho, y en concreto cita las cartas que Miquel i Badía había publicado en *El Diario de Barcelona* y que también habían aparecido en *La Época*:

.

> Para recorrer todas las galerías y pabellones de la Exposición Universal del Campo de Marte, y para ver superficialmente lo que contiene, se necesitan quince días. Para examinar con algún detenimiento los más notables, porque todo es imposible, habría que emplearse dos o tres meses. Para describirlo, varios gruesos volúmenes. Ni tengo tiempo, ni competencia para ello; ni, aunque lo tuviese, pueden prestarme el suficiente espacio las columnas del periódico. Por otra parte, la abreviada relación, propia de la prensa cotidiana, la ha hecho ya nuestro querido colega del *Diario de Barcelona*, el Sr. Miquel y Badía, cuyas cartas han copiado VV. y se propone ahora ampliarla, en la parte referente a la industria manufacturera, otro redactor de aquel periódico y amigo nuestro, el Sr. Cornet y Mas, cuyas correspondencias recomiendo también a VV. Yo no voy a decir más que cuatro palabras sobre el efecto general.
>
> A los que hayan visto la Exposición celebrada el año 1867 en este mismo Campo de Marte, aunque no hayan podido visitar las verificadas después a las orillas del Danubio y en el Parque de la americana Filadelfia, no ha de

> causarles gran impresión de novedad y asombro el actual alarde del pueblo francés. (pp. 209-210)

En el último párrafo queda patente que no queda rastro del asombro que hasta este momento era la tónica habitual de los corresponsales. Es más, se insiste en lo poco original que fue esta exposición respecto de las anteriores, a lo que Llorente suma una serie de datos que lo confirman como que la visita de reyes y emperadores fue mucho menor, que la ceremonia inaugural no fue, ni con mucho, tan lucida como las anteriores y que la entrega de premios apenas tuvo interés. Como novedad ofrece la actualidad de lo que encuentra a su llegada en septiembre, cuando ya se puede hacer un balance más o menos aproximado de los resultados de la exposición: "No le queda a la Exposición, desprovista del lujo y ostentación oficial, más que su propio interés y su natural atractivo." (p. 211) (pp. 209-210). Alaba lo que le parece la aportación más significativa, La Calle de las Naciones:

> Esta acumulación de pabellones, exigida sin duda por la necesidad de ganar terreno, perjudica al efecto del colosal palacio. Requería este, en su centro, un gran jardín, que le diese desahogo y permitiese apreciar interiormente sus proporciones. Y eso es más de lamentar porque allí está una de las cosas más interesantes y llamativas de la Exposición, la celebrada *Calle de las Naciones*. (p. 214)

Pero a pesar de la opinión generalizada y de los datos abrumadores, Llorente se resiste a aceptar que esta sea una exposición menor y en la carta IX, además de hacer un repaso de los perfeccionamientos de los inventos presentados en exposiciones anteriores, resalta la enorme importancia y el alcance casi inimaginable que pueden llegar a tener los dos inventos que considera "la maravilla de la exposición", el teléfono y el fonógrafo. Asimismo le parece inaudito que no se haya dado la importancia y el reconocimiento que merecen a sus inventores, Thomas Alba Edison y Graham Bell respectivamente. Quiere ver cómo funciona el fonógrafo, lo describe minuciosamente para que los lectores se hagan una idea y por último cuenta con emoción contenida cómo se lleva a cabo una prueba de grabación. Y aquí sí aparece el asombro. Se queda maravillado ante el resultado. El lector de hoy, acostumbrado a novedades tecnológicas que a Llorente le habría provocado incredulidad sin duda alguna, también se asombra ante la descripción de la experiencia de alguien que por primera vez asiste a la grabación y reproducción de un sonido:

> Que se estremezca un disco metálico a las vibraciones de la voz; que comunique su movimiento a un estilete, y que este produzca cierta huella en una lámina de estaño, cosa es que nada tiene de maravilloso. Pero que el estilete, al seguir de nuevo la huella marcada, produzca sobre el disco sonoro

> tal movimiento que renazca de él la voz anterior, con todas sus inflexiones y tonalidades, es, aunque científicamente se conciba, el mayor de los prodigios, y hay que oírlo para creerlo. (p. 221)

La carta número X y XI, fechadas en París el 21 y el 22 de septiembre respectivamente, no aportan gran novedad. En la primera, Llorente reflexiona, ante el Palacio del Trocadero y su polémica construcción, sobre la suerte que han corrido los palacios de todas las exposiciones anteriores. ¿Hay que derribarlos o mantenerlos? En la segunda, además de informar del inminente aniversario de la Revolución Francesa, se detiene en ese paso obligado, y siempre difícil, que es valorar el papel que ha jugado España. Llorente no se detiene en las críticas, no da soluciones ni hace reflexiones sobre la regeneración del país, sino que ante la evidencia de que la representación española no ha sido mucho mejor que en las anteriores exposiciones, adopta una actitud salomónica, resaltando lo bueno y lo malo, lo que falta y lo que sobra. Para dejar un buen sabor de boca, lleva al lector en las cartas XIII y XIV hacia la representación artística, donde España sí jugó un papel destacable.

Entretanto, la carta XII es un soplo de aire fresco. Fechada en París el 20 de septiembre, la carta se inicia con una expresión de alegría: “Acabo de cumplir uno de mis sueños”. Llorente se muestra ilusionado como un niño porque acaba de subir al globo cautivo, y muestra orgulloso en su solapa una medalla que da fe de su experiencia:

> “¡Qué cuadro se ha presentado a mis ojos¡, ¡Qué sensación tan temerosa y grata a la vez he experimentado, al contemplar la vasta extensión de París desde quinientos metros de altura! De tantos espectáculos, sorpresas y maravillas como ofrece esta gran metrópoli, en la presente extraordinaria época de la Exposición, no hay ninguna que impresione tanto como la ascensión aerostática que acabo de verificar.” (p. 248)

Recordemos que en1867, Baldorioty había recogido una experiencia similar, pero no es seguro que las crónicas del corresponsal de Puerto Rico, ni el libro que las recogía se conocieran en España. Este es, pues, la primera vez que llega a España el testimonio de un corresponsal español a una exposición universal sobre una ascensión en globo y la primera descripción de su recorrido aéreo sobre París. Junto con la experiencia del fonógrafo esta es, sin duda alguna, una de las novedades más significativas de estas crónicas de Teodoro Llorente.

Las cartas XIII a XX están dedicadas en exclusiva a las Artes, pintura, escultura, arquitectura y música. No aporta ninguna novedad respecto a lo que hicieron otros corresponsales en otras o incluso en esta exposición. Hace un repaso de lo que exponen los países participantes, reflexiona sobre lo que España muestra y

compara su valor artístico hasta llegar a la conclusión de que nuestro país, en las Bellas Artes, es de los mejores del mundo.

En la carta XXI, fechada en París el 28 de septiembre de 1878, Llorente se despide de la exposición. A pesar de lo mucho que había leído sobre ella, de las críticas al palacio del Trocadero, de lo poco nuevo que hay y de ese supuesto cansancio que el público siente ante las exposiciones que ya han dejado de ser una excepción, a Llorente el mes que ha pasado en París le sabe a poco y le cuesta marcharse. Veremos que las expresiones y el tono son muy similares a los de Escobar cuando se despide de América: "¡Esto es hecho, amigo mío!", esa es la expresión que inicia la carta y que se dice Llorente a sí mismo en voz alta para convencerse de que debe dejar una exposición de la que aún le queda mucho por ver:

> Hay que dejar la Exposición, hay que arrancarse, con un esfuerzo enérgico, al avasallador atractivo de todas estas maravillas. (…) Un mes que he podido dedicar al universal certamen, ha pasado como un soplo, y apenas he desflorado lo que exige, no superficial, sino detenidísima atención. (…) Lo de menos es, sin falsa modestia lo digo, estas volanderas cartas, escritas al correr la pluma, sobre asuntos que, siendo muy gratos para mí y creo que para V. no enteramente desabridos, parecerán fútiles y frivolísimos a muchos lectores sesudos y formales. Para estas respetables gentes positivas, que necesitan saber cuál es la mejor bomba o noria para regar sus naranjos, el último mecanismo para extracción del azúcar (…), etc. tengo una maleta llena de prospectos, memorias, diseños y toda clase de antecedentes consiguientes, y lo que vale más que todo esto, la seguridad de que amigos y compañeros nuestros, competentísimos en los diversos ramos de la industria y la fabricación, han estudiado bien todo eso, y comunicarán la sustancia, lo útil, lo inmediatamente aplicable, a los lectores de *Las Provincias*, ¿No es esto lo que usted deseaba?" (p. 336)

Lleva en su maleta mucho más de lo que ha podido expresar en sus cartas, en especial todo lo que pueda ser de utilidad para el desarrollo de las gentes de Valencia y sus esfuerzos diarios. Echa una última mirada a París y se despide de la ciudad expresando, lo que no pudo hacer en 1867 cuando tuvo que irse precipitadamente.

Las cartas que van de la XII a la XXXI contienen un completísimo y detallado relato del viaje de regreso. Esto supone una novedad absoluta en todos los cronistas que hemos analizado hasta ahora. Habíamos encontrado algunos que informaban de su viaje de regreso, pero nunca con tanto detalle. Cuando sale de París, Teodoro Llorente lleva como primer destino de su itinerario un lugar absolutamente opuesto. Del bullicio y el "movimiento babilónico", Teodoro Llorente se dirige a la Cartuja de Vauclaire, donde fecha las cartas XXII y XXIII el 29 de septiembre. Nada más llegar exclama, "¡Qué soledad!". En ambas cartas cuenta cómo es recibido por el prior, que

es español y dirige una comunidad de cartujos españoles, cómo se entrevista con él en una pequeña celda, cómo es la vida retirada y pobre de los monjes. Teodoro Llorente alaba y envidia la paz en la que se encuentran y la felicidad que esto les produce. Tras esta parada de recogimiento y descanso, elige otra ruta para volver a España y si en el viaje de ida había pasado por Narbona y Lyon, en el de regreso lo hace por Burdeos, del que alaba su excelente vino, por Arcachon, al que compara con Biarritz por el lujo de su Gran Hotel, su Casino, y los turistas que llegan en verano. Pasa también por Pau y visita su castillo antes de detenerse en Lourdes a cuya historia y peregrinaciones dedica dos cartas. Se detendrá por último en el balneario de Luchon para descansar y ya en la última carta, fechada ya en Valencia el 07 de octubre, informa de que en Luchón cogió el tren para regresar ya a España sin detenerse más, pasando por Tolosa, Narbona y Perpiñán antes de cruzar la frontera española con un grito de alegría “¡España!” La despedida de la carta es también el final de todas ellas: “Tome V. amigo director, si quiere V. la última carta de mi viaje; tome V. estas hojas arrancadas de mi cartera.” (p. 439)

3.8. BARCELONA 1888. LA PRIMERA EXPOSICIÓN UNIVERSAL EN ESPAÑA

En 1888 las grandes muestras llegan a España y Barcelona celebra su primera exposición universal. En los diez años que van desde la última de París hasta la de Barcelona, el éxito de las exposiciones fue tal que proliferaron en numerosas ciudades muestras que pretendían ser universales, pero que no pasaban de internacionales o locales. En 1887, y coincidiendo con la de Adelaida en Australia, Madrid había organizado la Exposición Hispano Filipina que apenas despertó interés ni tuvo apenas repercusión internacional, política o comercial. De esa exposición queda el recuerdo del Palacio de Cristal que aún puede admirarse en el Parque del Retiro de Madrid. En 1888 se celebraron otras cuatro grandes muestras internacionales, aunque sólo Barcelona llevó el nombre de Exposición Universal, fueron la *Centennial International Exhibition* celebrada en Melbourne (Australia); la *International Exhibition* de Glasgow en Escocia; el *Grand Concours International des Sciences et de l'Industrie* de Bruselas (Bélgica) y la *Exposição Industrial Portugueza* de Lisboa (Portugal).

Barcelona era, de todas las ciudades españolas, la única que poseía el potencial industrial, y el empuje europeísta y cosmopolita que exigía la organización de

un certamen de tal envergadura. Todos los cronistas de la época coinciden en este sentido al afirmar que frente al inmovilismo y la falta de iniciativa del resto de regiones españolas, Cataluña, con su empuje y su laboriosidad, se mostraba dispuesta a avanzar al ritmo que entonces marcaba al avance imparable de la industria europea[1]. Autores como Yxart o Pardo Bazán defendían que Barcelona era, con diferencia, la única ciudad española capaz de albergar un certamen de esas características:

> Esta ciudad es la más hermosa de España, sin duda el día que consiga extenderse del Llobregat a Besós, podrá competir con las mejores de Europa y América. ¿En cuál otra ciudad de mi patria podía celebrarse una Exposición Universal? Seamos francos: calle Madrid; ríndase Bilbao: en ninguna. Ella es la única donde el espíritu comercial y cierto simpático cosmopolitismo hicieron posible esta solemnidad moderna. Con mucha razón lo afirma uno de nuestros más discretos escritores, mi amigo Pepe Ixart (*sic*), que ha consagrado al certamen barcelonés muy lindos estudios.[2]

Efectivamente, la obra de Yxart reúne en un volumen todos los artículos que escribió sobre la exposición para diferentes publicaciones periódicas. El volumen incluye, además, un capítulo inicial titulado "Antecedentes" en el que el crítico catalán relata con detalle las vicisitudes, dudas, proyectos fallidos, críticas, e incluso intrigas políticas por los que tuvo que pasar la ciudad condal hasta convertirse en la sede de la exposición universal. También Valero de Tornos dedica la amplia introducción (más de cuarenta páginas) del volumen en el que recoge sus crónicas, a defender la celebración de la exposición universal, en contra de los que la estuvieron denigrando hasta la saciedad.

En ese momento, Barcelona tenía algo más de medio millón de habitantes, era la segunda ciudad más importante de España y la primera a nivel industrial. En lo político, España vivía el período de la Restauración borbónica, el rey Alfonso XIII tenía apenas dos años y su madre ejerció la regencia durante su minoría de edad hasta 1902. Había empezado a manifestarse el nacionalismo catalán que, con Valentí Almirall a la cabeza, considerado el fundador del catalanismo político, ya exhibía sus símbolos. La organización de la exposición universal de 1888 fue el reflejo de la buena relación entre la restaurada monarquía y la burguesía industrial catalana, que había apoyado el regreso monárquico en parte como búsqueda de una paz social que

[1] Manuel Viera de Miguel ha analizado el papel fundamental de Barcelona en la exposición y en la industria española en su artículo "Estereotipos nacionales e imágenes de poder en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: *honra y orgullo de la patria española*", UCM, *Anales de Historia del Arte* 2013, Vol. 23, Núm. Especial, 19-35.

Accesible en: http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/41894/39914

[2] Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel, crónicas de la Exposición*, Madrid, La España Editorial, 1889, p. 67.

favoreciese el esperado desarrollo económico y en parte como freno a las aspiraciones independentistas de los líderes catalanistas[3]. En 1886, dos años antes del evento, se había fundado la *Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona*, con el objetivo de velar por los intereses de los industriales catalanes y aprovechar la exposición para fomentar el flujo comercial con el extranjero, y los países europeos en particular, en un momento en que la economía catalana se había limitado a comerciar con el mercado español. Todo este contexto social, industrial y cultural, sirvió de telón de fondo para ambientar la trama de una novela española que se cuenta entre las más importantes del siglo XX, *La ciudad de los prodigios* que Eduardo Mendoza publicó en 1986[4].

Hay mucha bibliografía sobre esta primera exposición celebrada en Barcelona, tanto la que se genera en aquellos años como la que se ha producido después. Sin embargo, apenas hemos encontrado estudios que hablen de la literatura que generó. En 1988 se celebraron actos conmemorativos para celebrar el centenario de la exposición y se editaron numerosas publicaciones y estudios, casi todos basados en los cambios urbanísticos y de modernización de la ciudad. De todos ellos destaca el espléndido *Libro del Centenario*[5] que editó la Comisión Ciudadana para la conmemoración de aquel certamen, y que tal como afirma Ana María Freire[6], es modelo de lo que se podría hacer con cualquiera de las demás exposiciones universales. La muestra no ha dejado de despertar interés y en fechas muy recientes, en 2013 y 2014, se celebró en el Caixa Forum de Barcelona y de Madrid una exposición en la que se reprodujo el pabellón japonés de la exposición universal de 1888[7], como muestra de la influencia del *japonismo* en la cultura y la sociedad

[3] Para una mayor información sobre las controversias que levantó la convocatoria de la exposición y su relación con el nacionalismo catalán, consultar el artículo de Antoni Ramons Graells "L'hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner: arquitectura moderna i nacional", R*evista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales,* Universidad de Barcelona, Vol. XVI, nº 966, 15 de marzo de 2011.

Accesible en: http://www.ub.edu/geocrit/b3w-966.htm

[4] La importancia de la exposición universal en la trama de esta novela es analizada en un interesante programa de RTVE, *La mitad invisible*. Accesible en:

http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-ciudad-prodigios-eduardo-mendoza/1358167/

[5] *Exposición Universal de Barcelona: libro del centenario. 1888-1988*, Barcelona, L'Avenc, 1988.

[6] Cfr. Ana M.ª Freire López. Ponencia presentada en el congreso *Vision de l'Autre dans une Europe des cultures aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles*, publicada en francés en sus actas como "Les Expositions Universelles du XIXe siècle dans la Littérature espagnole: La vision d'Emilia Pardo Bazán", *Les Cahiers du CICC*, nº 3, Mai 1997.

[7] Toda la información con vídeos e imágenes están accesibles en estos tres enlaces: http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-japonismo-caixaforum-madrid-esp__816-c-18987__.html

catalana y europea de la época. Más recientemente, cuando el 20 de mayo de 2013 se cumplieron los 125 años de su celebración, Google publicó en su página de inicio un "doodle" conmemorativo que sirvió de acicate para que los principales medios de comunicación se hicieran eco del aniversario e incluyeran en sus páginas referencias y artículos sobre la primera muestra universal española, con pequeña polémica de banderas incluida[8]. También en esa fecha periódicos gallegos, entre los que destaca *La Voz de Galicia*[9], reivindicaron la figura del gallego Serrano Casanova como auténtico impulsor de la exposición universal de Barcelona. Comisionado en varias de las que se habían celebrado con anterioridad, parece ser que fue en la de Viena donde concibió la idea de una muestra de similares características para la capital catalana. Suya fue la idea de la ubicación en el Parque de la Ciudadela, donde proyectó la construcción de un recinto a imitación de las que se habían hecho en Europa, con edificios perecederos y baratos. Presentó su plan como sostenible y funcional, pero fue inviable desde el punto de vista arquitectónico. De hecho, ninguno de los edificios que empezaron a construirse bajo su mandato llegó a finalizarse. Hay voces que apuntan a que Serrano hizo lo más difícil y, cuando los políticos vieron que la celebración de la muestra era posible, le arrebataron el proyecto y fue ninguneado en todos los actos y celebraciones. Sea como fuere, ante la imposibilidad de Serrano de llevar a cabo el evento en solitario, asumió el proyecto el alcalde de Barcelona, Rius i Taulet, que se rodeó de un grupo de empresarios de la ciudad y formó el llamado "Comité de los Ocho". Eran, además de Rius i Taulet, Elies Rogent, Lluís Rouvière, Manuel Girona i Agrafel, Manuel Duran i Bas, Josep Ferrer i Vidal, Claudio López Bru y Carles Pirnozzini. Atendiendo a los principios de la corriente nacionalista que inundaba la política catalana, lo primero que hicieron fue encargar los proyectos de las instalaciones a ingenieros y arquitectos locales, recomendando que los materiales fueran aportados por las industrias del país y que se contratara mano de obra de la región.

https://delmodernismo.wordpress.com/2013/06/14/japonesismo-en-caixa-forum/

http://multimedia.lacaixa.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/japonismo/ca/visita4.htm

[8] La polémica surgió a raíz de la imagen del *doodle* que contenía siete banderas españolas mientras que sectores catalanistas defendían en las redes sociales y algunos periódicos catalanes que debían aparecer banderas catalanas.

[9] *La Voz de Galicia*, 20 de mayo de 2013, "Exposición Universal de Barcelona 1888: el despegue del modernismo catalán":

Accesible en:

http://www.lavozdegalicia.es/noticia/informacion/2013/05/20/exposicion-universal-barcelona-1888-despegue-modernismo-catalan/00031369007045001148444.htm.

Así empezó a diseñarse de una manera seria un recinto de 380.000 metros cuadrados, formado por el Parque de la Ciudadela, parte del Paseo de San Juan por el norte y el Fuerte de Don Carlos por el sur, de modo que se conformaba un recorrido norte-sur que se iniciaba en el Arco del Triunfo, puerta de acceso a la exposición, seguía con el zoológico y parte de la actual Estación de Francia, tenía como centro teórico la plaza de Armas de la Ciudadela y finalizaba en la orilla del mar, donde se tendió el puente de la Sección Marítima, lugar donde hoy se ubica el Hospital del Mar, en la Barceloneta. El proyecto de remodelación del parque de la Ciudadela, se encargó a Josep Fontserè, que contó con la colaboración de un joven Antoni Gaudí, especialmente en la Gran Cascada. Intervinieron además varios escultores reconocidos, de modo que el recinto se convirtió en un campo de pruebas para la arquitectura modernista que comenzaba a florecer en la ciudad condal. Muchos de los edificios construidos para la ocasión han desaparecido, pero a ella se deben lugares tan emblemáticos como la Plaza de Cataluña, el monumento a Colón, el parque de la Ciudadela, o el Arco del Triunfo que sirvió de puerta de entrada a la muestra. También se conserva el Castillo de los Tres Dragones, Café Restaurante de la exposición, luego convertido en Museo de Zoología y desde 2011 en Museo de Ciencias Naturales, así como el Museo de Geología y otros edificios menores. Como anécdota, cabe anotar la idea no contrastada pero extendida como la pólvora, de que el ingeniero francés Gustave Eiffel presentó a los organizadores de la exposición universal su proyecto para construir en Barcelona la Torre Eiffel[10], pero parece ser que a los responsables del ayuntamiento barcelonés les pareció una construcción extraña y cara, que no encajaría en la ciudad, de modo que eligieron el proyecto del Arco del Triunfo, de estilo más clásico. Además de esta puerta de entrada a la exposición y del Café Restaurante, una de las grandes atracciones fue el Gran Hotel Internacional que como ya dijimos fue proyectado como construcción provisional, construido en el tiempo récord de cincuenta y cinco días y demolido poco después de finalizar la exposición. Ambas obras, de Doménech Muntaner son dos claros ejemplos de corriente modernista que tanto influiría en la configuración de la Barcelona moderna.

[10] El historiador Lluís Permanyer, con fecha 01 de junio de 2009 publicó en *La Vanguardia* un artículo titulado "Eiffel jamás ofreció su torre de Barcelona", y en el que ofrece datos muy interesantes con los que argumenta su teoría.

Accesible en:

http://www.lavanguardia.com/ciudadanos/noticias/20090601/53714791930/eiffel-jamas-ofrecio-su-torre-a-barcelona-francia-sagrada-familia-la-vanguardia-joan-torras-ciutadel.html.

Calvo Teixeira[11] también presta atención a esta exposición desde un punto de vista más crítico que merece la pena tener en cuenta. Tal como dijimos en el capítulo que dedicamos a la relación entre arquitectura y exposiciones universales, Barcelona tuvo los ojos puestos en París cuando proyectó la exposición que transformaría radicalmente la ciudad e introduciría en España los avances que hasta entonces parecían ser patrimonio de la Europa transpirenaica. Las grandes compañías europeas que patrocinaban la energía eléctrica iniciaron su negocio en España empezando por Barcelona. La implantación de la energía eléctrica en España, lo que supuso la transformación no sólo de las ciudades, sino de la vida cotidiana de la población en general. En lo urbanístico, la ciudad se modernizó, se derribaron las murallas medievales y se aprovechó un terreno militar desafectado, de modo que produjo el ensanche real de la ciudad, dejando como recuerdo de la misma unas infraestructuras y servicios que la acercaban a las más modernas ciudades europeas.

La exposición estuvo abierta entre el 8 de abril y el 9 de diciembre de 1888. La inauguración oficial tuvo lugar el 20 de mayo de 1888. Fue presidida por Alfonso XIII que entonces tenía dos años, la reina regente María Cristina, la princesa de Asturias María de las Mercedes, la infanta María Teresa, el presidente del consejo de ministros Práxedes Mateo Sagasta, y el alcalde de Barcelona Francesc Rius i Taulet. La gran novedad de esta exposición frente a todas las celebradas anteriormente fue la de ofrecer por primera vez una sección marítima al celebrase en una ciudad con puerto de mar y hacer que el recinto de la exposición llegase hasta la misma orilla. Una de las atracciones más significativas fue la llegada de numerosas embarcaciones y la parada militar naval que presidió la reina regente, que superó con mucho las que se habían celebrado en el gran lago de la exposición de Chicago.

Proyectada en principio para celebrarse un año antes, en 1887, los retrasos del proyecto hicieron que fuera en 1888, lo que condicionó muy negativamente la participación de la mayoría de los países, que preferían volcar todos sus esfuerzos y sus recursos económicos en la futura exposición universal de 1889 con la que París iba a conmemorar el primer centenario de la Revolución Francesa, aunque esto provocara la reticencia de muchas de las monarquías europeas. El enorme gasto que suponía la participación en una exposición hacía casi imposible que los países acudieran dos años seguidos. Participar en la de Barcelona levantó muchas dudas entre los potenciales países participantes y hubo periodistas que, recogiendo las opiniones de la calle afirmaron que se trataba de "una exposición-ruina o exposición-

[11] Cfr. Luis Calvo Teixeira, *op. cit*. pp. 51-55.

camelo, por eso algunos países americanos no han asistido"[12]. A pesar de todo, Francia envió a Barcelona una muestra más que digna, a tenor de lo que afirmaba uno de los corresponsales de *La Ilustración Artística* el 10 de septiembre de 1888: "En suma, el número de expositores franceses alcanza casi al de los españoles, y aun cuando en las instalaciones de esa nación encontramos a faltar en absoluto ciertos artículos como tejidos de algodón, lana y seda, por motivos que se nos ocultan, es indudable que Francia ha sido la nación que mejor ha correspondido a la invitación de España; lo cual siempre fuera de agradecer y lo es aún más en víspera de su certamen universal de 1889". (p. 350) En lo demás, hubo una frenética actividad, pero no siempre con resultados positivos. Al seguirse una clasificación de los productos expuestos siguiendo un criterio nacionalista, se rompió la lógica científica y dada la pobre participación extranjera quedó bastante deslucida. Aún así, el visitante quedaba fascinado por la acumulación de maquinaria de proporciones inusitadas que hacía un ruido ensordecedor, pero sobre todo por la riqueza de las obras que se exhibían en el Pabellón de las Artes. De todo ello dan buena cuenta revistas como la *La Ilustración Artística*, que se editaba semanalmente, reproduciendo grabados o fotografías con numerosas imágenes de la exposición.

La ciudad fue visitada por más de dos millones de personas y los barceloneses vivieron por primera vez un ritmo inusitado y un despliegue de delegaciones oficiales sin precedentes: visitaron la ciudad reyes y jefes de estado de numerosos países, llegaron al puerto las escuadras más poderosas de Europa. Asistieron a acontecimientos vistosos y populares como la Gran Cabalgata Conmemorativa del Descubrimiento de América y otros de repercusión social como numerosos congresos de muy distintos temas o la creación de la Unión General de Trabajadores. La exposición cerró sus puertas el 9 de diciembre y el balance final, a pesar del déficit económico no fue negativo. Pese a que las actividades que se desarrollaron en el interior del recinto ferial, la exposición universal contribuyó, como ya hemos dicho, a la mejora de Barcelona en general. Por una parte, sirvió como acicate para finalizar obras iniciadas muchos años antes, y por otra, se aprovechó para poner en marcha nuevas infraestructuras y servicios que no sólo mejorasen la vida de los ciudadanos, sino que dieran una imagen de modernidad de la ciudad a ojos de los visitantes. Al finalizar la exposición, el Parque de la Ciudadela se convirtió en el parque más grande de la ciudad; se finalizó la urbanización de todo el frente marítimo de la ciudad, entre el Parque y Las Ramblas, se construyó el paseo de Colón y un nuevo muelle, el actual

[12] Juan Valero de Tornos, *Cuarenta cartas: conato de historia de la Exposición Universal de Barcelona,* Barcelona, Pedro Ortega, 1888, p. 35.

Moll de la Fusta; asimismo se construyeron el Palau de Belles Arts y el Monumento a Colón que se inauguró el 1 de junio de 1888, en plena celebración de la exposición; ese mismo año se inauguró el servicio de l*as golondrinas*, embarcaciones de recreo que salían frente a la estatua a Colón y hacían las delicias de los visitantes, y que aún hoy son unos de los atractivos típicos de la ciudad.

La exposición, planteada en un momento de depresión económica, revitalizó el sector de la construcción, y el número de visitantes proporcionó grandes ingresos a todos los sectores de la ciudad. Económicamente supuso el primer gran paso de la economía catalana hacia una incipiente europeización. Valga como muestra el testimonio del escritor y crítico Joan Sardá para saber de qué modo la exposición influyó en la vida y en el ambiente cultural de la ciudad:

> Ella (la Exposición) determinó y dio vida a su movimiento artístico, influyó en su movimiento literario, fecundó el de sus industrias, aceleró por inolvidable modo su movimiento social, azotó nuestra sangre y puso en vibración nuestros nervios haciéndonos vivir en un solo año muchos años, y alzándonos por un momento del bajo nivel de capital de provincia en que vegetamos semiadormilados a la altura de gran ciudad, de las que influyen en el adelantamiento colectivo de las grandes agrupaciones civilizadas.[13]

El primer gran evento que se organizó en Barcelona, pasó a la historia como un modelo de desarrollo que posteriormente, en diferentes momentos históricos, volvió a aplicar la ciudad, organizando grandes eventos internacionales como la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 o, más adelante, los Juegos Olímpicos de 1992[14].

Esta primera exposición universal celebrada en España generó en su momento numerosísimas noticias y crónicas periodísticas en los periódicos más importantes del país, así como un buen número de guías y memorias oficiales que la describen y la estudian desde múltiples perspectivas. La llegada de los cronistas madrileños a Barcelona, casi en avalancha, queda registrada en la prensa catalana que estuvo volcada en la información de la muestra desde el mismo momento de la aprobación del proyecto. Y fueron ellos, los escritores y periodistas catalanes, los que mejor reflejaron lo que fue la exposición, vista por primera vez desde el país que la celebra como una novedad absoluta.

[13] El artículo completo está accesible en:

http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1889/04/25/LVG18890425-001.pdf

[14] A pesar todo, el éxito fulgurante de la exposición de París de 1889 eclipsó en gran medida el de esta exposición, hasta el punto de que ni siquiera figura en *Le livre des expositions universelles*, uno de los grandes libros sobre las exposiciones universales, que ya hemos citado en más de una ocasión como guía imprescindible de nuestro trabajo de investigación.

La literatura generada por la exposición ha sido estudiada por Antònia Tayadella que en su libro titulado *Sobre la litèratura del segle XIX*[15], dediva un capítulo final a *L'exposició universal de 1888 y la literatura. L*a autora ofrece una panorámica esclarecedora, aunque creemos que muy parcial, de la literatura generada por la exposición. Este estudio, valiosa fuente de referencias bibliográficas, se centra fundamentalmente en los certámenes literarios y en los juegos florales que venían celebrándose en Barcelona desde hacía décadas y que ese año se celebraron con motivo de la exposición, pero apenas si hace referencia a otro tipo de obras, a excepción de la obra de Yxart. El panorama que ofrece queda patente en estas líneas:

> Sense assolir, en realitat, el grau d'internacionalisme desitjat, la presència literària a l'Exposició Universal del 88 es va concretar, efectivament, en una sèrie d'actes en la línia de les directrius formulades a La Exposición: una celebració *ad hoc* dels Jocs Florals, una vellada literària dedicada al a Infanta Isable i diverses lectures d'obres en institucions culturals com l'Ateneu o la seu de la Lliga de Catalunya[16].

La importancia de la celebración de estos juegos florales durante la exposición fue mucho más allá de la presentación de trabajos y entrega de premios. Supuso, tal como recoge en su trabajo Antònia Tayadella, y como el mismo Sardá reconoció, una toma de contacto con otros escritores europeos y españoles de la talla de Galdós y Pardo Bazán[17] que desde hacía años habían establecido una estrecha relación de amistad y literaria con otros autores y críticos catalanes como Oller, Yxart y Sardá y cuya presencia en Barcelona fomentó las relaciones y el intercambio de inquietudes literarias e intelectuales entre todos ellos. También Narcís Oller deja constancia de ello en sus memorias:

> A més de la Pardo i d'En Galdós, que foren els primers a a compareixer, desfilaren llavors per aquí les amics Paulousky, Menéndez Pelayo, LLorent, un sens fi de periodistas de Madrid, i de París, publicistes com En Castro Serrano, Manuel del Palacio, Fernán i Ortega Munilla, (…) i d'altres com el Marquès de Figueroa, Tolosa de Latour, etc. Les converses, les passejades, els dinars a casa o al restaurant, avui amb uns, demà amb

[15] Antònia Tayadella, *Sobre la titèratura del segle XIX*, El Vuit-cents, 8, Universitat de Barcelona, Societat Verdaguer, 2012. Ver capítulo final titulado "L'exposició univesal de 1888 y la literatura", pp.395-408. El contenido de este capítulo se corresponde con el titulado "Els corrents literaris", que formaba parte del libro *Exposició Unviversal de Barcelona, Llibre del Centenari. 1888-1899*, Barcelona, comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888, 1988, pp. 480-489.

[16] *Ibid.,* p. 397.

[17] *Ibid.* pp. 403-405.

> altres, em treien de polleguera i ja no sabia com dur els plets ni com donar cap a tot.[18]

Oller va más allá, sugerir el posible romance entre Pardo Bazán y Lázaro Galdiano[19] (a los que él mismo acaba de presentar), que parece ser quedó reflejado en el argumento de obra La Insolación, de Pardo Bazán. La literatura española de aquellos años se vio así enriquecida gracias, en buena parte, a los contactos promovidos por la exposición.

Ninguna de las que vamos a comentar se plantea de inicio como literatura de viajes. Como en anteriores muestras, el formato bajo el que se presentan las obras es variado, con un claro predominio de la crónica o artículo periodístico. En segundo lugar, lo que más abundan son las memorias oficiales, que quedan fueran de nuestro trabajo de investigación. Así, encontramos la de Gregorio del Álamo, con el título de *Memoria de la Exposición Universal de Barcelona*, publicada en 1989 en Madrid por la Editorial El Fomento de las Artes. También como memoria oficial aparece la obra de uno de los primeros autores del castellanismo político, Elías Romera, *Memoria sobre la Exposición Universal de Barcelona presentada a la Excma. Diputación Provincial de Soria*, publicada en Soria por la Imprenta Provincial en 1889. Antonio Elías de Molins, al que ya encontramos en la exposición de París de 1878, presenta en esta ocasión su *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona,* (Sección española: "Recuerdo de mi visita a la exposición universal de París 1878"), publicado en 1888 por el mismo Museo y n o pasa de ser un catálogo de monedas conmemorativas. La obra de Nicolás Fort y Roldán, *Anuario español de 1888,* publicado en Madrid en 1889 por el Establecimiento Tipográfico de Ramón Angulo, titula la sección del Año I, "Diario del año 1888: La Exposición Universal de Barcelona", donde recoge datos en informes a modo de memoria oficial. También Saturnino Lacal, tío de la escritora Eva Canel y uno de los más influyentes personajes políticos de la época, publica su *El libro de honor: Apuntes para la historia de la exposición universal de Barcelona. Premios concedidos y dictámenes que los productos expuestos merecieron del Jurado internacional, en* Barcelona en 1889. Por su parte, un desconocido Rafael Breñosa publica en Madrid en 1888 (sin datos de edición) una curiosa obra titulada *Descripción del establecimiento central de piscicultura del Monasterio de Piedra inaugurado con motivo de la Exposición Universal de Barcelona.*

[18] Narcis Oller, *Memories literàries*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 105-106.

[19] *Ibíd.,* p. 108.

Quedan fuera de nuestro trabajo las numerosas guías de la ciudad y de la exposición, aunque recogemos aquí los títulos de las más significativas. Así, Juan Artigas y Feiner publica su *Guía itineraria y descriptiva de Barcelona, de sus alrededores y de la exposición universal,* en la Librería y Tipografía Católica de Barcelona en 1888. Juan Valero de Tornos, del que hablaremos más adelante, escribió para los turistas extranjeros la *Guía ilustrada de la exposición universal de Barcelona en 1888: de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores*, que fue publicada en Barcelona por la Imprenta López Robert en 1888.

Algunas obras recopilaron una serie de conferencias o discursos que se pronunciaron en los numerosos actos que se organizaron con motivo de la exposición. Es el caso de *Conferencias públicas relativas á la Exposición Universal de Barcelona*, publicada en Barcelona por la Tipo-Litografía de Busquets y Vidal en 1889. Asimismo, Francisco Tomás y Estruch publicó su obra *Educación artística de la mujer: discurso leído ante el Congreso Nacional Pedagógico, celebrado en el Paraninfo de la Universidad Literaria de Barcelona con motivo de la Exposición Universal, y por el Jurado de ésta premiado con Medalla de Plata,* en Barcelona por los Sucesores de N. Ramírez y Cª en 1888. Es interesante por lo que tiene de reivindicación de la educación de la mujer y de su papel en la sociedad de la época, pero tampoco se atiene a los criterios necesarios para formar parte de nuestro trabajo de investigación.

También encontramos obras con el título de recuerdos o memorias. Un título prometedor es el de la obra de Antonio Bastinos, *Hojas secas. Colección de escritos insertos en distintas publicaciones y otros inéditos, de recuerdos varios*, publicada en Barcelona por la Imprenta de Jaime Jepus y Roviralta casi seis años después de la exposición, en 1894. Se trata de una serie de textos, a veces inconexos, reunidos a modo de memorias y recuerdos en los que el autor hace alguna referencia aislada a la exposición de Barcelona de 1888 y describe minuciosamente rincones de la ciudad, reflexionando sobre los cambios que ha sufrido desde su juventud. También como colección de recuerdos dispersos se publica la obra del Cónsul General de Colombia en España Manuel Camprubí, *Recuerdo de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, publicada en Barcelona por la Imprenta de los Talleres Salesianos, 1889. Se trata de un conjunto de reflexiones personales y recuerdos de la exposición, de apenas cuarenta páginas con escaso valor literario, entre las que sobresalen los comentarios dedicados a los pabellones de algunos países hispanoamericanos y a productos muy concretos. Destaca el estilo barroco, florido y rebuscado de las primeras líneas introductorias y de algunas descripciones.

Un caso peculiar es el libro de Carlos Frontaura titulado *Barcelona en 1888 y París en 1889: narraciones humorísticas,* publicado en Valencia, por Pascual Aguilar, en 1990. Después de aquel *Viaje cómico* que escribió sobre la exposición de París de1867, no habíamos vuelto a encontrar nada de Frontaura. Al hilo de la actualidad también reflejó algo de la exposición en las crónicas que publicó en 1888 en *La Ilustración Española y Americana* recogidas en las secciones "De Barcelona. Al Doctor Thebussem en Medina Sidonia" y "Crónica General". Tal como figura en el título, además de las de París de 1889, recoge en volumen las narraciones humorísticas que escribió para *La Ilustración Española y Americana* con el título de "Barcelona en 1888". No se trata de crónicas, ni siquiera de un viaje que se ofrezca como real o factual al lector. Antes al contrario, con ese carácter socarrón y dicharachero que lo caracteriza, Frontaura teje une entramado de ficción en el que incrusta experiencias de lo que debió ser su recorrido real, creando una serie de personajes a los que hace viajar y recorrer la exposición. El protagonista es un narrador viajero, alter ego de Frontaura, alrededor del cual pululan una serie de personajes secundarios. Deliciosas y divertidas son las escenas del viaje o del recorrido de los personajes y sus comentarios por el recinto de ambas exposiciones. Si en su *Viaje cómico* de 1867 a París Frontaura se confesaba frustrado por no encontrar el modo de hacer reír al lector, quizás por atenerse al viaje real, en esta ocasión, en cambio, se siente como pez en el agua y encuentra en la ficción el tono humorístico, socarrón, divertido, costumbrista y tremendamente convincente que le faltó en aquella obra. Las reacciones de asombro de los personajes parecen reales:

> Imposible sería dar idea siquiera de la sorpresa que experimentó D. Pedro ante el grandioso espectáculo que se presenta a su vista en el interior del Palacio de la Industria. Su primer pensamiento fue que todo aquello era infinitamente superior a las descripciones primorosamente escritas que había leído en la prensa y un vivísimo sentimiento de admiración le hizo prorrumpir en exclamaciones de entusiasmo, con que hacía fijarse en él la atención de todos los visitantes… (p. 31)

La muestra contó con una revista oficial titulada *La Exposición*[20] que se editó entre el 27 de agosto de 1886 y el 30 de septiembre de 1889 y que recogía toda la documentación oficial y textos conmemorativos, desde la reglamentación oficial hasta la evolución de los trabajos o la visita de mandatarios y personalidades oficiales. Esta

[20] Todos los números de esta revista están disponibles en versión digital en el siguiente enlace: http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/expoorgano/order/title/ad/asc

publicación es una fuente inagotable de datos e informaciones, imprescindible para conocer a fondo la historia de la muestra barcelonesa. Sería casi imposible dar cuenta de las numerosísimas crónicas periodísticas que inundaron la prensa española del momento, pero trataremos de dar una visión general y reseñar los nombres más significativos. Muy valioso es el apartado final de la obra de Valero de Tornos, una vez terminada la exposición, ofrece una interesante bibliografía de todo lo publicado sobre la misma hasta ese momento. Sobre los cronistas afirma: "Los artículos que aquí ha publicado Yxart y los que en Madrid están dando a la luz Frontaura y Fernanflor en *La Ilustración Española y Americana*, también pueden ser muy útiles al que quiera formar concepto exacto de la Exposición Universal".

Para empezar, nos parece imprescindible señalar que por primera vez en una exposición universal coinciden tres mujeres escritoras, la religiosa española Antonia Opisso y Vinyas, la periodista e infatigable viajera Emilia Serrano, baronesa Wilson, y la polifacética Emilia Pardo Bazán. De la primera tan solo hemos encontrado la referencia de una serie de crónicas sobre la exposición para los diarios *El Correo* y *La Oceanía Española*, ambos de Manila, aunque no nos ha sido imposible consultarlos. La segunda, Emilia Serrano, baronesa Wilson, recogió varias crónicas en un pequeño folleto de apenas quince páginas titulado *El mundo americano y la exposición de Barcelona,* que editó en 1887 en Barcelona el Establecimiento Tipo-litográfico de los sucesores de N. Ramírez y Cª. La obrita está dedicada a D. Joaquín Crespo, miembro del cuerpo diplomático venezolano. Tras una cariñosa dedicatoria, la autora habla propiamente de la exposición, sino del proyecto y de su más que posible realización. En la introducción hace un repaso del origen y características de las exposiciones universales, aboga por la participación en ella de los países americanos, que tan bien conocía, y por la colaboración con España que considera imprescindible. Nada dice de la exposición en sí, ni de si llegó a visitarla o verla terminada. Por último, también Emilia Pardo Bazán asistió a la exposición universal de Barcelona, aunque no escribió "nada sobre ella", según ella misma confiesa en una de las cartas que escribe desde París un año después:

> Nada escribí sobre el certamen español, porque, lo repito, iba como *dilettante,* como viajera perezosa, a gozar un mes de libertad y de recreo estético y ensoñador; pero hoy, que ya faltan pocas horas para la apertura de la Exposición francesa, séame lícito consagrar un *memento* á Barcelona y ufanarme con esta gloria de la patria, no suficientemente ensalzada, á mi ver, si se considera bien lo que significa.

Si no escribió en su día, sí lo hace un año más tarde, recordando aquella visita. Transmite así la sensación de que, a pesar del éxito de la primera exposición universal

española, la muestra recibió muy poco reconocimiento internacional, y en esa misma carta recuerda y describe con emoción una de las escenas que presenció:

> El azul espléndido del firmamento, reflejado en la superficie del mar, que brillaba como empavonada placa metálica; el regocijo de la engalanada multitud que cubría la extensa línea de los muelles y se tendía y desparramaba hasta trepar por la majestuosa falda del Monjuich; el sublime tronar del cañón, ruido cuya fuerza estética sólo comprenden los que le oyeron retumbar en días de batalla o en horas solemnes para un pueblo; los hurras con que la marinería saludaba el paso de la Reina... todo formaba un conjunto tan grandioso y de tan teatral pompa, que la Exposición francesa, con su inmensa balumba de construcciones, pabellones y palacios; con haber renovado la leyenda oriental de la torre de Babel, no ofrecerá espectáculo semejante. (…)Yo lo confieso: en aquellos instantes (a pesar de mi invencible afición a las cosas del pasado, a la España clásica, con todo su atraso y toda su herrumbre de fiereza o ignorancia) sentí una alegría misteriosa.[21]

De las muchas crónicas que aparecieron en casi todas las publicaciones periódicas de la época, destacamos las que el escritor y crítico Joan Sardá publicó en *La Vanguardia*[22] que posteriormente recogió en sus *Obras escogidas*[23] bajo el epígrafe de "Crónicas de la exposición". Asimismo, el escritor y cronista de la sociedad catalana de la época, Narcís Oller, que ya había escrito algo de la exposición de París 1878 junto con Yxart, dedica un capítulo completo de sus *Memories Literàries*[24] a recordar cómo la exposición universal y todo lo que la rodeó influyó en la ciudad, en sus vida personal, en su relación con otros escritores y amigos, y sobre todo en la composición de su obra *La fiebre del oro* (1890). Oller escribió también algunos artículos en varias publicaciones, tres de los cuales recogió en esas memorias, junto a la confesión de que le hubiera gustado componer una obra completa sobre la gran exposición de la que incluso llegó a escribir un índice pormenorizado:

> I amb tot remenant papers he vist! ara, que fins tenía temps per a prendre, bé que sia a volaploma, nota de moltes coses que veia, com les qui les transcric *(se refiere a los tres artículos sobre la exposición que recoge en rotas 3, 4 y 5)*, on trobo viva encara la visió directa d'aquelles espectacles i la vibrant tensió amb què els considerava llavors el meu esperit; que en tenia fins per pensar tot un llibre i planejar-me'l ja en l'index o pauta que també

[21] Emilia Pardo Bazán, *Op. cit*., p.70.

[22] Cfr. Tayadella, *Op. cit*., p. 395.

[23] Joan Sardá, *Obras escogidas*, Serie Castellana, vol. II, Barcelona, Librería de Francisco Puig y Alfonso, 1914. pp. 259-295. Los seis artículos recogidos por Sardá bajo el epígrafe de "Crónicas de la exposición" fueron publicados en *La Vanguardia* entre el 01 de junio de 1888 y el 24 de junio de 1889. El último de ellos está dedicado a la exposición de París de 1889. Todos pueden consultarse libremente en la Hemeroteca Digital de *La Vanguardia*.

[24] Narcis Oller, *Op. cit*.

> copio *(se refiere a un índice completísimo de lo que proyectaba como libro sobre la exposición que recoge en nota 6)*, on, pel que hom veu, desitjava deixar historiada la gesta més esplendorosa de l'estimada Barcelona dels meus dies.[25]

El periodista Juan Valero de Tornos publicó, además de la guía a la que nos hemos referido antes, un volumen titulado *Cuarenta cartas: conato de historia de la Exposición Universal de Barcelona,* editado ese mismo año en Barcelona, en el que recopilaba la serie de artículos que con formato epistolar había dedicado a la muestra y que habían aparecido en varias publicaciones, entre ellas *La Ilustración Nacional*. Como ya dijimos antes, en sus primeras cartas hace una encendida defensa de la ciudad como sede de la exposición frente a las críticas destructivas que encontraba por todas partes aún antes de la inauguración. Quiere informar sin más pretensiones que la de transmitir a los lectores sus "impresiones" y la de que perdure en el tiempo. Si hacemos caso de sus palabras, justifica la publicación en volumen de estas cuarenta cartas, "para que sirvan de de apuntes para más concienzudos trabajos hechos por más docta pluma". Muy curiosa resulta esa intención informativa que separa de forma radical de la literaria al afirmar que "no se trata de literatura, sino de periodismo". (p. 42) Para ello, se traza unos objetivos claros: "Voy a ver si prescindiendo de bellezas de estilo puedo dar a los lectores de ese periódico una idea aproximada de lo que es hoy de lo será la exposición". (p. 43) Por último, Antonio García Llansó, médico, escritor y periodista, designado por Japón como miembro del jurado de la exposición, reunió en un volumen titulado *La Primera Exposición Universal española* las crónicas que publicó en *La Ilustración* de Barcelona desde mayo de ese mismo año. El estilo es entre oficial y subjetivo, aunque apenas tiene interés literario.

Todos ellos se atienen al formato de crónica periodística, y todos informan, comentan, reflexionan y critican el certamen desde su perspectiva personal, pero también la mayor parte de ellos construyen sus crónicas desde un punto de vista informativo, dando cuenta al lector de lo que puede encontrarse en la muestra, de los edificios, su forma, así como de los actos oficiales y resultados económicos o diplomáticos. Ninguno de ellos destaca especialmente por su calidad literaria ni ofrecen nada nuevo que los distinga de los demás, ni se apartan de la línea seguida por la mayoría de cronistas sobre exposiciones universales.

Un caso especial, sin ningún género de dudas es la figura indiscutible de José Yxart, y su espléndido *El año pasado*.

[25] *Ibíd.*, p. 105.

3.8.1. JOSÉ YXART

El año pasado: Letras y Artes en Barcelona

Ya habíamos encontrado a José Yxart en la anterior exposición, la de París de 1878. En aquella ocasión, como ya hemos dicho, además del pequeño diario de viaje, había escrito junto con su primo y amigo Narcís Oller un extenso artículo en catalán que, con las firmas de ambos se había publicado en *La Renaixença*. Transcurridos diez años desde entonces, Yxart ya se había convertido en uno de los críticos literarios más relevantes y respetados de la época de la Restauración. Desde 1885 editaba cada año un ejemplar de su colección de *El año pasado*, donde daba cuenta de lo más granado de la producción literaria y artística de la ciudad. El mismo Clarín se fija en la calidad y acierto de sus apreciaciones y le dedica palabras realmente elogiosas:

> La serie de *cronicones* literarios, artísticos, científicos, y aun algo más, que desde hace tres o cuatro años viene publicando con tan buen éxito el muy discreto y elegante escritor barcelonés señor D. J. Yxart, es una buena prueba, por dos conceptos, de este adelanto envidiable de la cultura en la capital catalana. Cada año, la Barcelona activa en las artes liberales da ocasión al Sr. Yxart para escribir un libro bien abultado, repleto de asunto, no como tantos otros donde las ideas y las narraciones o descripciones de cosas interesantes recuerdan los garbanzos de la olla del famoso Cabra, aquellos tristes garbanzos que naufragaban en un mar de caldo. No: no flotan en un mar de palabras los sucesos importantes de la vida del arte o de la ciencia en Barcelona, que sirven de exclusivo tema a estas colecciones del crítico barcelonés. Mas no se entienda que tales libros, si avaros de palabras, por llenarse con hechos, no abundan también en ideas.[26]

Tras un breve prólogo titulado “Dos palabras”, en el que hace una declaración de intenciones, Yxart dedica la primera parte, como en años anteriores, a comentar los acontecimientos culturales más destacados de la Barcelona del año de la exposición (pp. 11-162). La segunda parte, mucho más extensa, supone una novedad absoluta en estas entregas anuales de Yxart, puesto que bajo el título de “La exposición universal”, reúne todos los artículos que publicó en diversos periódicos, entre ellos *La Ilustración Artística* y *La Vanguardia*, de Barcelona, y *El Liberal*, de Madrid. Tras un primer capítulo titulado "Antecedentes" al que nos hemos

[26] Clarín, "El año pasado (1888), por Yxart", *Ensayos y revistas: 1888-1892*, Madrid, Manuel Fenández Lasanta, 1892, pp. 167-184. Este artículo fue publicado inicialmente en *La España Moderna*, año I, num, 7, 1889, pp. 212-223.

Accesible en:

http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371847559016066310624/p0000003.htm#I_14_

referido antes, los veintidós capítulos restantes coinciden, salvo pequeñas variaciones de forma y de orden que no afectan en absoluto a su contenido, con los veintidós artículos originales que constituyen un valiosísimo instrumento de primera mano, no solo para conocer todo lo relativo a lo que se mostró de Bellas Artes en la exposición, sino a todo lo que rodeó a la muestra. Es, con diferencia, una de las obras más valiosas y con más calidad literaria de todas cuantas hemos localizado sobre exposiciones universales. No exageramos si afirmamos que su lectura nos ha proporcionado los momentos más agradables y placenteros de los muchos que han ocupado nuestro trabajo de investigación. Aún antes de leer lo que otros, con mucha más autoridad y criterio que el nuestro, han dicho de la obra de Yxart, podemos afirmar que esta colección de artículos transmite mucho más de lo que su título indica, y zambullen literalmente al lector en las impresiones de la exposición, en su ambiente, entre sus gentes.

El valor de esta obra fue reconocido casi de inmediato por un enorme éxito de público y de crítica, aún antes de publicarse en volumen. En el trabajo citado sobre la literatura catalana del siglo XIX, Antonia Tayadella considera a Yxart el cronista más cualificado de la Exposición[27] y aporta datos sobre la crítica y los elogios que el también crítico y escritor Joan Sardá le dirigió en un artículo publicado en *La Vanguardia* el 25 de abril de 1889[28]:

> Yxart que, como pocos, sintió la fiebre de aquel periodo, ha querido enardecer con ella las páginas de su libro, y ha hecho bien. Para conseguirlo le ha bastado sólo con reunir, enlazar y coordinar las notas que día por día había escrito, en el ardor de la sobrexcitación producida por cada espectáculo, y con la publicación de las cuales en revistas y diarios de España y de América había contribuido a difundir y popularizar las grandezas de nuestro Certamen. Porque es de saber que, sin las alharacas ni las exhibiciones a que tan aficionados se mostraron ciertos propagandistas de la Exposición, hizo probablemente Yxart por ella más, bastante más, que muchos de los que se rebullían y meneaban por comisiones y juntas de propaganda por amor... al país. Y ¡detalle curioso y que pinta a nuestro escritor! Fue uno de los pocos barceloneses que no tuvieron pase gratuito, con la particularidad de que por una de sus distracciones proverbiales, ni "siquiera benefició la rebaja del abono, sino que pagó su peseta en el torniquete cada vez de las muchas veces que visitó la Exposición.[29]

[27] Tayadella, *Op. cit.,* p. 395.

[28] Joan Sardá, "Al año pasado, por José Ixart", *La Vanguardia*, 25 de abril de 1889.

Accesible en:

http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1889/04/25/LVG18890425-001.pdf

[29] En la grafía del texto original del artículo de Sardá aparece "Ixart" en lugar de "Yxart". Nosotros actualizamos y unificamos la grafía en las citas sacadas de dicho artículo.

Sardá, que como hemos dicho antes, también escribió sus propias crónicas sobre la exposición, reconoce que el valor de la obra de Yxart, además de transmitir todo lo relativo a la muestra, reside en la belleza de sus descripciones y su colorismo. Sardá destaca los pilares sobre los que se sustenta la estética que Yxart desarrolla en este libro en unas líneas en las que creemos que se encuentra la crítica más acertada, a la vez que sincera y sentida, que se ha hecho de esta obra:

> La estética de Yxart se afianza en dos bases capitales de sustentamiento: la naturalidad y la sinceridad. La naturalidad, como característica de la forma de realización del tema de arte; la sinceridad, como característica de la expresión que imprime el artista a aquella labor de realización. (...) Un tercer factor, un tercer elemento distingue y peculiariza aquel credo, y acaso es su rasgo más saliente y personal: la posposición de la imaginación al sentimiento y a la sensación, entendiendo por sensación la impresión intelectual de las realidades vivientes, así vivan y se produzcan en la esfera positiva del mundo de los sentidos como en el foro metafísico del mundo espiritual.
>
> Naturalidad, sinceridad, sensibilidad; esto es lo que predica Yxart, esto lo que busca y aplaude en la obra de arte. El artista, para él, ha de trasladar á la obra que produce un aspecto preciso de la realidad: realidad visible á los ojos cuando se concreta en lo presente; realidad visible al través de los testimonios históricos auténticos cuando se haya concretado en lo pasado; realidad corporal cuando se trate de concreciones materiales; realidad espiritual cuando se trate de concreciones psíquicas, de fenómenos internos ajenos o propios.

Clarín, en el artículo que hemos citado más arriba, habla de Yxart como de uno de los críticos más adelantados y modernos de su tiempo:

> Estas crónicas de Yxart son obras de verdadera crítica muy *a la moderna*; y este era el segundo concepto por el cual *El Año pasado* del distinguido colega catalán me parecía buena prueba de lo que vale y adelanta la Barcelona que estudia, medita y saborea el arte. En efecto: es el Sr. Yxart un crítico que revela en cuanto escribe, no sólo un talento notable, un juicio y un gusto espontáneos y equilibrados, seguros y amplios, sino cualidades del ambiente intelectual en que vive, las cuales lleva como pegadas al cuerpo de su estilo, y nos hablan de una seria cultura, de un razonado criterio *moderno*, de una educación armónica, de relaciones constantes con la civilización más perfeccionada de los centros europeos; todo lo cual el individuo, por mucho que valga, no puede adquirirlo por sí solo; y con tenerlo, nos indica que en rededor suyo hay elementos suficientes que le permiten asimilarse la sustancia de esta clase de vida.

También Emilia Pardo Bazán tuvo palabras de elogio para *El año pasado*. Su amistad con Yxart y la abundante correspondencia intercambiada entre ambos nos permiten conocer la admiración de la autora gallega por la obra del crítico catalán. De hecho, ella misma confiesa que llevó el "precioso libro" bajo el brazo como "viático" en su viaje a París un año más tarde y lo utilizó como modelo para las crónicas que escribió sobre la exposición universal, desde donde intercambió numerosas cartas con

Yxart[30]. En una de esas crónicas escritas desde la capital francesa un año después, cita un fragmento de *El año pasado* en el que se refiere a Barcelona como la única ciudad española capaz de albergar un certamen universal: "He citado este fragmento del precioso libro de Pepe Ixart (*sic*), *El año pasado* (que me traje como viático durante el camino), porque él condensa perfectamente los recuerdos de la Exposición de Barcelona, que hoy acuden a mi memoria en tropel."[31]

Todas estas manifestaciones de voces tan prestigiosas dejan muy claro el valor absoluto de la obra de Yxart y poco nos queda añadir que no se haya dicho ya. Nosotros hablaremos de ella en la medida en que se inserta en el resto de obras que forman parte de nuestro trabajo de investigación. Veremos cómo enlaza con las anteriores y cómo influye en las que vienen después. Intentaremos ver si se desvía de lo que otros hicieron o si por el contrario se inserta en los modelos preestablecidos por otros cronistas. Yxart había asistido diez años antes a la exposición de París y aquel artículo escrito en catalán y publicado junto con su primo y amigo Narcís Oller fue la primera manifestación de su participación en una exposición universal. En aquella ocasión se limitó a valorar las obras artísticas que se habían expuesto, y sus impresiones y opiniones sobre la exposición quedaban apenas esbozadas en esa especie de diario de viaje que constituían una serie de páginas emborronadas en el camino y al que ya nos referimos al hablar de la exposición de 1878.

El año pasado, en cambio, supone la fusión de lo que en París había separado de forma tan radical porque da cuenta, por supuesto, de las Bellas Artes en la exposición, pero a la vez recoge sus impresiones sobre la exposición y todo lo que la rodeó, dándole mucha más importancia y espacio que a la muestra artística en sí. Al abordar el análisis de esta obra debemos señalar que, como el resto de las que se escriben en esta exposición, no se plantea en principio como literatura de viajes. La celebración de la primera exposición universal en España cambia, pues, la perspectiva de quien escribe sobre ella. No hay viaje ni se hace necesario trasladarse hasta el lugar donde se celebra la exposición. Por tanto, ya no se trata de presentar una realidad lejana y desconocida a los lectores que se quedaban en el país de origen. Antes al contrario, lo que hace Yxart y todos los cronistas, en su mayoría catalanes y que escriben para publicaciones catalanas, es ensalzar la ciudad propia cantando sus virtudes y su valor al aceptar el proyecto y llevar a cabo una muestra universal de tal

[30] María Isabel Jiménez Morales, "Emilia Pardo Bazán, cronista en París", *Revista de Literatura,* 2008, vol. LXX, nº 140, pp. 507-532.

Accesible en:

http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/68/74

[31] Emilia Pardo Bazán, *Op. cit*., p. 68.

envergadura, nunca antes imaginada en suelo español. El viaje, el recorrido, se limita exclusivamente al interior del recinto y de la ciudad que la alberga. Pero la mirada del propio habitante de la ciudad es de asombro ante los cambios que ha sufrido un paisaje que conoce y que se ha renovado, modernizado, limpiado y mostrado orgulloso a los ojos del mundo. Ya no es el narrador el que viaja y cuenta, es el mundo el que viene a Barcelona a mostrarse y a contemplarla. La ciudad se muestra con orgullo.

Desde la primera crónica[32], y utilizando una primera persona narrativa en plural que a veces cambia por la del singular, Yxart se presenta como el cronista de un acontecimiento excepcional. Si el trabajo de obreros, ingenieros y constructores se ve materializado en el recinto y los edificios, él se propone colaborar con una "construcción intelectual" para levantar el "monumento literario" de la exposición. No se siente superado por la labor, ni empequeñecido ante tamaña responsabilidad, tampoco adopta la actitud arrogante del crítico reconocido y admirado que está por encima de la realidad que transmite, sino antes al contrario, se muestra como un pequeño artesano laborioso que colabora en la medida de sus posibilidades en la creación de un acontecimiento para el que cada cual ha puesto su granito de arena. Califica entonces su obra de "ligeros apuntes, comentarios, observaciones personales, notas tomadas al vuelo". Esas notas, si realmente fueron tomadas al vuelo, debieron de ser revisadas y trabajadas para aquilatar una expresión que las transforma en pura literatura de una belleza poco común con la que consigue ese "monumento literario" al que se refiere. Si el lector esperaba que el crítico Yxart sólo incluyera en ese concepto las obras que entran en los museos, se equivoca porque la mirada de nuestro autor lo encuentra por todas partes:

> De todos los caracteres que impriman a la Exposición tantas actividades, nosotros intentaremos descubrir y analizar el que le imprima el arte. (...) Pero no será este nuestro único objeto. Para el aficionado, para el idólatra de la belleza, no se halla esta únicamente en la estatua sobre su pedestal, en la pintura dentro de su marco. Hay en toda Exposición, junto a la belleza artística, la belleza natural, junto a la estatua y el cuadro, el grupo animado y vivo que los contempla, y junto al palacio de las Artes, ese otro escenario de la vida pintoresca de la multitud que acude al salón de conciertos, que cruza paseando los jardines, que restaura sus fuerzas alrededor de las mesas del café... El espectador trae a estos sitios un elemento dramático tan digno de observación como el elemento artístico; tan vario y múltiple en sus pequeños episodios como las infinitas combinaciones de los matizados cristales de un caleidoscopio. También esos episodios figurarán en nuestros apuntes.

[32] Esta primera crónica fue publicada en *La Ilustración Artística* de Barcelona el 21 de mayo de 1888 con el título de "Nota preliminar. La llegada de S. M."

Así, pues, la vida que bulle y se desarrolla en la exposición parece ser el objetivo fundamental de las crónicas de Yxart, que, como si utilizara una cámara y abriera un poco más el objetivo par ampliar el plano que observa, sabe que la exposición y su recinto no pueden contemplarse como algo aislado de la ciudad que los acoge. Esta manera de ver y transmitir las costumbres, la realidad, ya no es la misma que tuvieron Castro y Serrano o Alarcón. Yxart inicia su crónica con una imagen precisa. No es la de la primera entrada en la exposición, ni la del asombro del espectador ante el espectáculo inabarcable de una gran muestra. Yxart ha estado atento a la evolución de las obras y con toda seguridad ha ido tomando notas de los trabajos, de manera que en pocas líneas, y con una claridad meridiana, ofrece al espectador la imagen precisa:

> No ha estado aún allí el espectador, porque en realidad apenas hubo aún otro espectáculo que el que vería quien acudiese al teatro antes de encenderse las luces y de correrse el telón para empezar luego: esto es, el que ofrecen los operarios colocando las decoraciones, los concurrentes al proscenio, paseándose importunos entre ellas a riesgo de que se desplomen sobre su cabeza. Tanto dentro de los edificios, como fuera de ellos, y en las mismas calles de nuestra ciudad, sólo hemos visto hasta ahora el vertiginoso é incesante rebullicio de un ejército de obreros aplicados en su tarea, la tarea portentosa y colosal; que sorprende eternamente como nueva, la obra del hombre, ser apenas visible, alzando el arco a vertiginosa altura, reduciendo a polvo y escombros el ingente murallón, o trocando en jardín animado y sonriente el área solitaria y pedregosa.

Al espectador se refiere y se dirige constantemente, bien como "el espectador" a secas, bien como "nuestro espectador, nuestro objetivo", o mucho más coloquialmente como "nuestro hombre". Así, pasa constantemente de su mirada a la del espectador, a veces lo ve, lo contempla y lo sigue. Otras, como si fuera el narrador omnisciente de un relato de ficción, transmite sus sensaciones, sabe de sus inquietudes, de sus preferencias o incluso su cansancio. Y llega un momento en que narrador y espectador se confunden en uno solo y el lector se limita a recibir las sensaciones de una manera natural: "Desde su balcón vio desfilar nuestro hombre ese mundo oficial, brillante y vistoso... ". Ofrece entonces la primera imagen, la de la llegada de la reina regente, de la que destaca no la pompa y el boato, sino la sencillez, que considera la verdadera grandeza:

> Deslizóse la teatral comitiva como visión resplandeciente, al galopar belicoso del escuadrón, a la chispeante rotación de la bruñida rueda; pero entre tanta gala y tantos vislumbres y colorines, solo un grupo ostentaba la elegante sencillez de la verdadera grandeza: el de la Reina, con el Rey y las Infantas; entre tantos representantes de la ley y la autoridad, con sus incontrastables armas y sus temidas insignias, sólo imponía, sólo atraía, la autoridad que acompaña á una madre rodeada de sus hijos.

En esta primera crónica, Yxart sienta las bases de todas cuantas vendrán después. La descripción se adueña del texto dejando a la narración en un segundo plano. Se trata de una descripción deslumbrante y colorista, como muy bien dijo Sardá, llena de brillos y matices, visual y sonora, pero no estática, sino en continuo movimiento de todos los elementos que la componen.

El paso casi obligado de todos los cronistas de dar cuenta de los actos de inauguración, lo da Yxart en la segunda de sus crónicas que titula precisamente "La inauguración". No se detiene en describir el acto, el protocolo, los asistentes o los discursos, sino que destaca, por encima de todo eso, incluso por encima del de la apertura, algunos aspectos y elementos de la ceremonia celebrada frente al mar y presidida por la reina, con Barcelona como protagonista exclusiva. Los elementos visuales y sonoros que utiliza en las descripciones son de tal efectividad que el lector cree ver y escuchar todo cuanto transmite. Yxart que no da importancia a la etiqueta ni a los discursos encorsetados y oficiales, sino al hecho de ver hecho realidad lo que en su día solo fue el sueño de la exposición, afirma:

> ¡Majestuoso preludio a la apertura de la Exposición! Se celebró la ceremonia y no fue cabalmente ella lo más interesante: una de tantas por el gran concurso de personajes uniformados y de gente etiquetera, con los consabidos discursos que apenas se oyen, y la fórmula de rigor, concisa y llana, el hecho, no la solemnidad, conmovía hondamente. La primera Exposición universal que se ha celebrado en España, considerada un imposible, era una verdad positiva; el esfuerzo, hasta ahora no apreciado en toda su trascendencia, ese esfuerzo que ha realizado Barcelona, se ofrecía como un triunfo.

El recorrido que inicia tras la inauguración no parece tener un plan prefijado ni un itinerario previsto. A diferencia de otros cronistas, Yxart no está aturdido por el asombro, ni sufre el vértigo propio de quien se encuentra en medio de una realidad que lo supera. Antes al contrario, transmite en sus crónicas la sensación de equilibrio y seguridad, de estar en su medio, como pez en el agua. Su misión, como dejó claro en la primera crónica, es la de dar cuenta de todo lo que de arte pueda encontrar en la muestra, y por ello se encamina al pabellón de Bellas Artes. Pero como también dejó muy claro, el arte no está solo en lo que se expone en los museos, sino en la gente y en los lugares, en la realidad misma que está en constante movimiento y al inquieto Yxart todo le interesa: "La curiosidad nos fuerza a no parar, a no detenernos en sitio fijo". Así empieza la tercera crónica, titulada "Impresiones". En ella sigue mostrando su admiración por la ciudad que muestra su mejor cara en un recorrido en el que hace de anfitrión para mostrar al forastero su ciudad: "Hay toda una enseñanza para los ojos, y también para el entendimiento, en esos paseos del que obsequia y hospeda para con

su obsequiado y su huésped". El recorrido entonces se convierte, ahora sí, en un viaje a una ciudad que conoce, pero que le sorprende porque enseña una cara nueva, más amable, más atractiva, en algunos casos irreconocible:

> Realmente, Barcelona está hermosa, y presenta para el forastero, en sus principales vías, perspectivas y panoramas de una gran capital. Como este forastero ignora o no visita nuestros inmundos callejones, la impresión es encantadora; y como nosotros, sus acompañantes, los olvidamos también, felizmente obligados a enseñarle lo mejor, participamos de ella sin reparos. Momentos hubo en estos Últimos días en que algunas calles y plazas, algún fragmento, visto de paso, desde un carruaje, nos causaron el efecto de un lugar desconocido y bellísimo. Tómese al pie de la letra esta observación. Seguramente coincidirá con la de algún lector. La iluminación, extraordinaria en ciertos puntos; nuevos focos de luz eléctrica en otros; un gran concurso de gente dan inesperados y maravillosos aspectos al más conocido trozo de una calle, que quizás hemos recorrido cotidianamente con la mayor indiferencia.

Como contraste, Yxart no se resiste a ofrecer, aunque de manera indirecta, la imagen de la Barcelona cotidiana. Una vez que el narrador, convertido en anfitrión del extranjero al que enseña su ciudad, se dispone a visitar la exposición, inicia el recorrido saliendo del Gran Hotel Internacional siguiendo por la Rambla, el monumento a Colón y la Plaza Cataluña. La descripción es entusiasta, colorista, marcada constantemente por las impresiones del paseante y pintada, literalmente, como si de un cuadro se tratara:

> El horizonte que circuye el cuadro está henchido de aire, de luz; tiene esa transparencia sutil, esa infinita lontananza que nos denuncia el mar, aun antes de que podamos verle.
>
> Al pie del monumento a Colón, junto a la escalera-embarcadero de la antigua Puerta de la Paz, la marina pintada sobre el infinito muro del cielo, cambia de color, de tonos y de asunto a cada instante. Por el día, las aguas de un azul intenso recuerdan las pinturas de la bahía de Nápoles; a la caída de la tarde, la melancólica suavidad de los matices, el chapoteo de la onda sollozante, alguna que otra luz serpenteando a lo lejos en la tersa superficie del agua comunican una impresión tan idealmente poética que nadie se atrevería a describirla en estos tiempos por cursi: y sin embargo, el cuadro ideal, veneciano, románticamente misterioso, lo tenemos delante, tan real y tan vivo como la mejor realidad naturalista.

En el arco del Triunfo, puerta de entrada a la gran muestra, había concluido la tercera crónica y allí mismo empieza la cuarta, que titula "Más inauguraciones". En ella, Yxart no entra aún en la exposición, sino que denuncia deficiencias que tiene la vida cotidiana de la ciudad y cuya solución se ha pospuesto por la celebración de la exposición. La mirada de Yxart ante el barrio viejo de la ciudad está llena de ese espíritu romántico que trata de registrar y preservar para la historia algo que sabe que se perderá irremediablemente con la llegada de la modernidad: “Lo que sí lamento, lo que en realidad anhelaría de todo corazón, es que antes de desaparecer para siempre

gran parte del casco antiguo, acudiéramos a sacar copia de él para conservar gráfico recuerdo de lo característico y de lo bello que contiene y que quizás desconocemos aún."

Consciente de que el lector se impacienta porque aún no ha entrado en la exposición ni ha dicho nada de ella, lo hace en la crónica que titula "Segundo paseo", porque paseo es lo que ha estado haciendo desde que salió del Gran Hotel Internacional y esa es la sensación, pausada, de observador y paseante, la que transmite al lector. Así pues, nada más cruzar el arco del Triunfo que da acceso al recinto, ofrece su primera impresión que no es la del asombro a la que acostumbran todos los cronistas de exposiciones. Yxart ofrece en una primera mirada de conjunto una panorámica general que continúa construyendo como si se trata de un cuadro. Pero en esta ocasión hay algo que no encaja y la mirada del crítico de arte capta de inmediato algo que definitiva e irremediablemente estropea el conjunto:

> Este primer panorama es grandioso y bello; tiene la simplicidad de la recta, monótona al cabo, pero grata en corto trecho, el atractivo de tos copudos árboles y las masas de verdura que rompen en último término la monotonía, y el hechizo mayor e incomparable que entona todo cuadro al aire libre; la bóveda del cielo, un cielo transparente y luminoso, dando saliente vigor a las masas de edificios, a los jarrones y esculturas con las reverberaciones del sol, o esfumando los fondos con las tintas desmayadas del crepúsculo. Sólo falta a las tres grandes vías del Salón paralelamente dispuestas, mejor y más propio afirmado, para que recuerden el panorama de una gran capital desplegándose anchurosas precedidas del gigantesco arco, y los altos mástiles de esbelto dibujo. Sin esta condición, con la polvorienta y terrosa faja que se desarrolla a la vista, manchada por las desiguales sombras de los árboles en hilera, la mayor perspectiva de nuestra ciudad se empobrece e impresiona de un modo desagradable: ¡el cielo arriba, satinado y espléndido, el bronce esculpido, la rica decoración a la altura de los ojos, y.. el polvo en los pies! No causaría un efecto más raro un caballero de frac, reluciente pantalón... y alpargatas.

Como vemos, la mirada de Yxart no es en absoluto complaciente. La fuerza y la contundencia de última comparación producen tal efecto en el lector que no puede ser más eficaz. El Palacio de Bellas Artes le parece correcto, pero no bello, "Inferior á muchos otros edificios del mismo estilo, los recuerda á todos; está pidiendo su reproducción en grabado, donde sus detalles y sus proporciones severas agradan al lector casero y curioso, aunque se diga que ha visto en otras partes una y otra vez construcciones análogas".

Antes de empezar con su labor de crítico de arte y entrar a valorar lo que se expone en el Palacio de Bellas Artes, Yxart regala a sus lectores una de las crónicas más sorprendentes y deliciosas de todas cuantas recogió en *El año pasado*. Se trata de la titulada "El globo cautivo". Ya antes que Yxart, Baldorioty en la exposición de París de 1867 y Teodoro Llorente en la de 1878, nos habían transmitido su interés por

el globo cautivo y habían relatado su aventura al montarse en la barquilla y hacer su primer viaje aéreo. Yxart, en cambio, más que contar, va a enlazar y transmitir una serie de sensaciones e impresiones visuales que junto con la descripción de lo que contempla (vista aérea panorámica de la exposición) forman una imagen total que envuelve al lector. Convertido ya en una atracción más de las que ofrecen las exposiciones universales, la observación del globo hace reflexionar a Yxart sobre la importancia de este tipo de distracciones para cuantos visitan las exposiciones, que no solo deben ser un lugar de intercambio comercial sino de recreo, "porque si bien se mira, nada tan ridículo como moverse en un radio más o menos extenso con el empaque de quien está delante de un público, y nada tan natural y, casi diré sano, como entregarse sin ceremonia a un ejercicio, a un riesgo, a una emoción nueva que absorbe por un momento todas las facultades. Este atractivo tiene, por ejemplo, las montañas rusas: será infantil, pero lo tienen". Así pues, Yxart contempla el globo como un niño asombrado, y siente una irresistible atracción que va transmitiendo al lector paso a paso. Primero, a ras de suelo, lo ve balancearse "como inmensa peonza", que "llama para una ascensión inmediata a la multitud que lo contempla, ya empequeñecida de antemano en torno de aquella mole". Luego, desde arriba, registra cada emoción de una primera experiencia, cada paso del ascenso. El descenso y la vuelta a la tierra firme devuelven al viajero a la realidad y, al igual que al contemplar la Barcelona renovada por la exposición, siente que mira la realidad con ojos nuevos: "Cuando el viajero desciende y pone por fin pie a tierra, todo recobra -inútil es decirlo- sus dimensiones y sus proporciones usuales, pero el aeronauta no puede disimular cierta superioridad, ni esa impresión de vaga ironía del que ha visto el mismo espectáculo con ojos distintos de los demás".

El recorrido de Yxart continúa en la siguiente crónica titulada "Nuevos panoramas" y el lector comprueba enseguida que no es el habitual de los cronistas. Se distancia de ellos y se distingue fácilmente porque más que enumerar edificios y pabellones de los diferentes países, hace un recorrido que podríamos calificar de pictórico, y sigue construyendo sus descripciones, pintando cuadros, enmarcando las imágenes que ofrece, deteniéndose especialmente en los elementos vivos del conjunto, los árboles, los jardines, el agua y las fuentes. "Indudablemente, sin el atractivo de la rica vegetación, hoy e la plenitud de su fuerza y de sus colores, la Exposición, aunque vasta, no hubiera tenido la amenidad de ahora; con este aliciente, no solo debe de impresionar al extranjero, sino que parece nuevo y más bello el sitio a los que tenemos los ojos acostumbrados a él". Esa vegetación y esa naturaleza son el

contrapunto indispensable que necesita el viajero, aturdido tras la contemplación de la ingente cantidad de productos expuestos, mareado de tanta novedad y tanta gente.

Por último, otro nuevo cuadro, también lleno de vida y de paz, se presenta como una ventana abierta al mar, colofón del recorrido:

> Cuando se ha atravesado el puente y descendido otra vez ala otra parte de la línea férrea, cambia de nuevo el cuadro. La brisa marina azota el rostro, agita los gallardetes del bello pabellón de la Trasatlántica, y la tendida lona de los kioscos; se cimbrean las palmeras que adornan el paseo transversal; se siente el inefable desahogo, se respira la singular alegría de la proximidad del mar que ensancha el alma como si la libertara de toda opresión, con impresión igual a la que produce para los ojos libertándolos de todo límite!

Hasta la séptima crónica, no entra Yxart en el Pabellón de Bellas Artes para empezar su labor de crítico de todo cuando allí se expone. Son un total de de ocho crónicas la que dedica a las Bellas Artes, entre las que Yxart va intercalando otras de diferentes temas durante su publicación en prensa. Sin embargo, al recogerlas en volumen, aparecen juntas. En la primera Yxart, más que enumerar o valorar lo que encuentra en la Sección española, reflexiona sobre el modo de exponer los cuadros, tanto en los museos como en las exposiciones y llega a la conclusión de que el modo de hacerlo no podrá nunca satisfacer a los artistas. En la segunda, relaciona y comenta los cuadros expuestos en la sección española. La tercera la dedica a la pintura de la sección extranjera, la cuarta a la escultura, la quinta a la Casa Real y a la exposición de Arqueología las tres restantes. En todas ellas, Yxart cumple con su labor de crítico de arte que observa y valora, utilizando para ello un criterio lúcido y sensato unido a la expresión cercana y la claridad expositiva con las que atrapa al lector no especialista. No nos detendremos, como no lo hemos hecho en autores y exposiciones anteriores, en enumerar o resumir lo que diga de cada obra que presenta, algo que, por lo demás, no entra en los objetivos de nuestro trabajo de investigación.

Una de las crónicas intercaladas entre las del pabellón de Bellas Artes, es la titulada “La verbena de San Jaime”. Si en la del globo cautivo Yxart había conseguido mantener el interés del lector y transmitirle todas y cada una de las sensaciones que experimentó, en esta también lo consigue al recorrer de nuevo la exposición, desde la entrada hasta la orilla del mar, pero esta vez es de noche y el recinto y todos los edificios ofrecen una imagen completamente distinta, por la novedad sorprendente que supone la iluminación de la luz eléctrica. El gentío abarrota las calles y apenas deja paso al viajero que quiere llegar hasta la orilla del mar. Yxart sigue saboreando la belleza de la noche y de la nueva imagen de los edificios iluminados:”La luna arriba y la luz eléctrica abajo bañan las copas de los árboles en ese fulgor indefinible de apoteosis teatral, que da al verde de la vegetación tonos y matices del verde

submarino, de la flora esmaltada y fantástica que crece en los jardines de hadas y sílfides". Llega entonces al espectáculo inédito de las fuentes de colores, donde "el rumor del agua se confunde con el zumbido de la multitud". Vuelve a cruzar el puente de hierro, como ya hiciera en el anterior paseo y desde allí ofrece una imagen bellísima, para olvidar por completo la exposición y quedarse absorto frente al espectáculo que contempla, maravillado, haciendo partícipe a un lector que se queda extasiado ante la belleza del texto que lo transmite:

> Nos aproximamos al mar. En la sección marítima circula la muchedumbre como sobrecogida por el sublime espectáculo. La claridad de la luna se esparce con mayor libertad, sin ser vencida por los más vivos destellos de la luz artificial... Todos nos dirigimos a la miranda, donde algunos permanecen horas enteras sin despegar los labios. El mar está en calma, pero aun en calma, su potente rumor los sofoca todos, y el tumbo de las olas estrenándose en el armazón de hierro del tablado resuena debajo de él, acompasado y sordo como lejano estampido. La luna riela en la inmensa y satinada sábana con ráfaga anchísima de luz, pero su reflejo se quiebra antes de llegar á la playa y solo se prolonga en desigual cabrilleo sobre la onda: trozos de espejo flotando en el agua.

Esa imagen de paz y de sosiego acaba pronto, porque al iniciar el regreso por el mismo camino de vuelta, estallan los fuegos artificiales, los cohetes, los petardos con un ruido ensordecedor que se mezcla con el bullicio del gentío. El broche final de la crónica es un grito de alegría del propio Yxart, feliz ante el espectáculo que ofrece su ciudad: "En las mesas del café de Novedades más gente, como si no hubiéramos visto lodos los aguaduchos, todos los cafés, todos los restauranes *(sic)* reunidos dentro de la Exposición... Y ni un grito, ni una disputa, ni una carrera... i Paz en el cielo y en... las calles!... Luz, más luz, mucha luz en todas partes... y animación, alegría y bienestar por fuera... ¡Qué pueblo este!"

Hemos visto que Yxart se diferencia bastante de lo que han hecho otros cronistas sobre exposiciones, especialmente en la forma, mucho más cuidada, más bella, más literaria. Hemos visto cómo hablaba de la inauguración y cómo ha recorrido el recinto de un extremo a otro, desde el arco de entrada hasta la orilla del mar, donde llega por primera vez una exposición universal. Pero ¿y el resto? ¿No habla de los pabellones de cada país, de lo que cada uno expone, de los bares o restaurantes, de los espectáculos y diversiones que se celebran siempre alrededor de una exposición universal? Sí lo hace, pero de manera bien distinta. Una de sus crónicas se titula precisamente "Pabellones e instalaciones". En ella alaba el buen gusto de las naciones extranjeras y ataca sin piedad la extravagancia de los industriales catalanes que han querido impresionar de tal modo que han llegado al ridículo: "A tal punto salta a la vista, como contagiada manía general, el carácter singular que presentan

particularmente las instalaciones catalanas en visible contraste con el buen gusto de las naciones extranjeras! De entre los que cree de buen gusto elige los que le parecen los más significativos, el de Sevilla, "reducido compendio del arte característico de aquella ciudad", o la casita japonesa, "peculiar modelo de habilidosa maestría con que improvisan los japoneses tales construcciones valiéndose particularmente del bambú y de la madera de enebro ene su estado natural". Y de forma contundente afirma:"Fuera de estas instalaciones al aire libre, las que encierra el Palacio de la Industria, no merecen, con escasas excepciones, elogio alguno".

Decir cómo era el pabellón de cada país o lo que cada uno exponía, lo deja para los muchos cronistas que cubren la información de la exposición, como el mismo Valero de Tornos, que también en la *Ilustración Artística* y *La Ilustración Nacional* publica casi a la vez que Yxart, las que luego recogió bajo el título de *Cuarenta cartas,* como dijimos antes. Sin embargo, sí visita un pabellón muy concreto, no porque lo hubiera planeado así, sino porque la casualidad y la lluvia le hacen refugiarse en él hasta que pase el aguacero, y así lo recoge en su crónica titulada "La galería del trabajo". Esta crónica contiene, junto con la del globo cautivo y la de la verbena de San Jaime, las mejores imágenes e impresiones de la exposición. "No siempre vamos donde queremos ni es medio absolutamente seguro para llegar a un punto encaminarse a él". Así empieza Yxart a relatar el conjunto de casualidades que, en una tarde de lluvia, le desvían de su camino hacia la Galería de Bellas Artes y lo conducen a la Galería del Trabajo. Ese amago de relato se ve enseguida superado por una de las descripciones más hermosas que hemos encontrado de la imagen de una exposición universal. Hay en ella algo de cuadro impresionista, que trata de captar el momento fugaz, la imagen de un instante que se perderá irremisiblemente si no se registra de inmediato y que recuerda inevitablemente a esa serie de cuadros que pintó Monet de la catedral de Rouen. La sensibilidad y la subjetividad de Yxart obligan al lector a fundirse con el paisaje del mismo modo en que él lo hace. La lluvia arrecia y le obliga a entrar en la Galería del Trabajo. Las palabras de Yxart dejan adivinar que ya la había visitado, pero, al igual que le sucede con su ciudad, transformada por la exposición, también lo que vuelve a contemplar en la galería le parece distinto, visto en otras circunstancias y con ojos nuevos: "La galería del trabajo, con lluvia y a semejante hora presentaba un aspecto absolutamente nuevo y distinto del que tiene los demás días". Entonces empieza un curioso recorrido por la muestra, detallando lo que ve, lo que le llama la atención, los comentarios que intercambia con otros visitantes, también guarecidos allí por casualidad y con los que establece una relación de familiaridad inusitada y reciente:

> Lo cierto es que, mientras otras veces al cruzar de paso la galería, me había parecido un vasto almacén de quincalla, de fútiles chucherías, de *recuerdos de la Exposición,* á real la pieza, observé entonces que, por el contrario, estaban reunido allí todos los utensilios caseros que puede codiciar y regatear una mujer hacendosa. (...) Cuanto iba viendo en los distintos mostradores, lejos de tentar al gasto superfluo y baladí, traía a la consideración del espectador ideas de previsora economía, y a su memoria, no el fausto de las industrias suntuarias, aun reducidas a formas diminutas y degusto dudoso, sino las prosaicas necesidades de la vida interior y las comodidades domésticas. Esto armonizaba perfectamente con aquel aire de vecinos que teníamos todos, yendo y viniendo de la puerta en pasajera intimidad, e igualmente fastidiados de aquella contrariedad material que hacía soñar con todas las ventajas de verse ya en casa, los pies metidos en unas zapatillas como las que vendía aquel turco... de Túnez, las manos bien lavadas con jabón igual al de aquella señorita de mostrador, y en la limpia mesa la vajilla común del escaparate de más abajo... sin flores ni nombres grabados en el cristal, por supuesto.

Por último, tras dedicar una crónica a la oratoria que despliegan los participantes en los numerosos congresos que se celebran con motivo de la exposición, ("¡Paréntesis de vida intelectual extraordinario al que no estamos acostumbrados, por desgracia!"), dedica dos extensas crónicas a los barracones donde se puede disfrutar de las atracciones y diversiones que por todas partes proliferan y se ofrecen en la exposición. La que dedica a las fiestas y espectáculos le sirve para alabar el comportamiento y ejemplo de convivencia y tolerancia de los espectadores que, a pesar de no estar acostumbrados a estas aglomeraciones, dieron un ejemplo al mundo entero. Para terminar, los actos de la inauguración del monumento a Clavé ocupan una crónica completa, en la que la mirada de Yxart se oculta tras la tercera persona, mientras utiliza a un espectador al que llama "mi hombre", para ofrecer la crónica del acontecimiento.

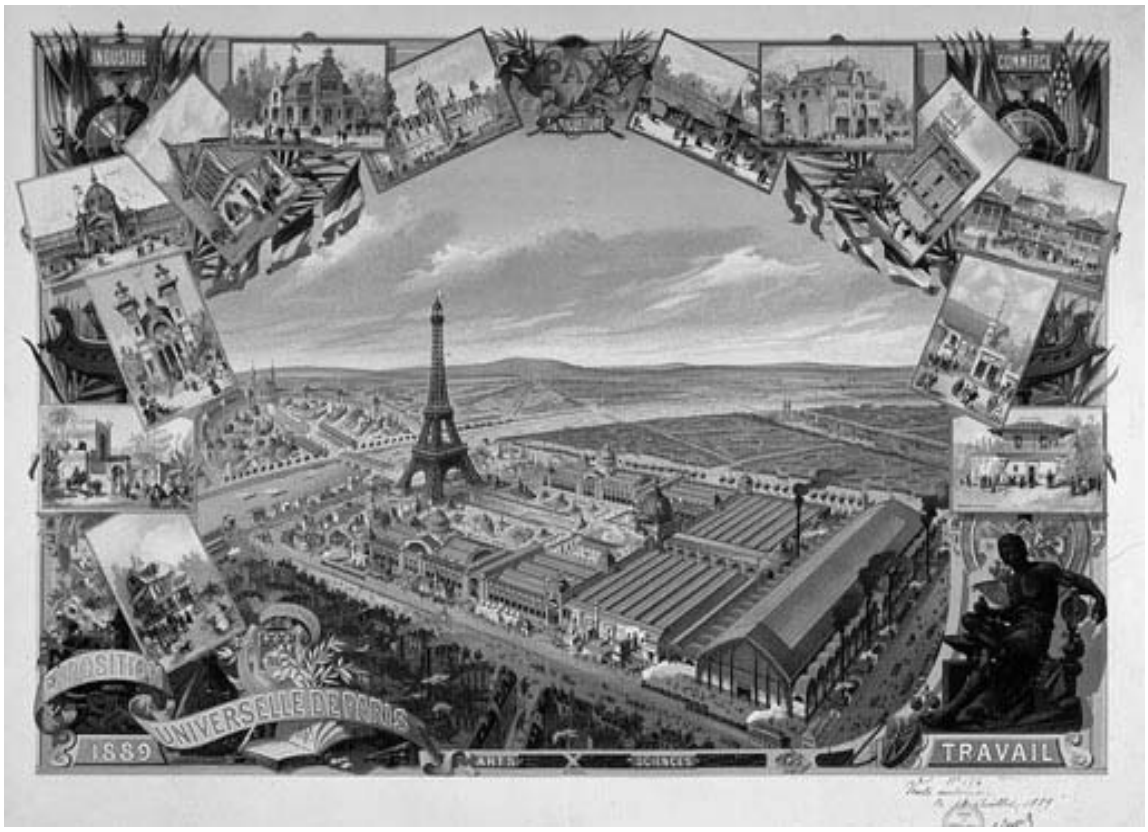
La última de las crónicas, da cuenta de otro de los pasos obligados de los cronistas de las exposiciones, el del acto de clausura. Con el título de "Fiestas de clausura", Yxart cierra el círculo que abrió con aquel primer capítulo titulado "Antecedentes" que añadió al publicar las crónicas en volumen. Si entonces hablaba de que la exposición era una realidad, al finalizar la muestra y hacer balance, vuelve a felicitarse por el rotundo éxito que ha supuesto la exposición y todos los actos que se han celebrado. La exclamación entusiasta del principio lo dice todo: "¡Digno remate de las que se celebraron en brillante serie no interrumpida por espacio de seis meses! Era de esperar". El éxito incontestable de la muestra le da pie para dirigirse a los que, bien desde la prensa, bien desde la política, atacaron la exposición desde el momento mismo de su aprobación como proyecto y ahora se suben al carro del vencedor para aplaudir un éxito en el que no han colaborado. La inmensa cantidad de gente que abarrotaba las calles el día de la clausura es para Yxart una prueba manifiesta de que

el triunfo fue total. Pasa como de puntilla por la relación de los actos y ceremonias de la clausura aunque consigna, eso sí, el coro de niños que cantaron y que provocó el entusiasmo de las madres y de los asistentes. Sin embargo, aprovecha para expresar, con una actitud que nos parece realmente moderna, lo poco que le gusta que se utilice a niños pequeños en espectáculos públicos. Tras el coro infantil, los desfiles, los discursos (que apenas se oían) y el gentío invadiéndolo todo:

> La verdadera ceremonia de la clausura se celebró en la puerta principal del Palacio de la Industria. Desde el centro del hemiciclo, no era posible divisar un claro en cuanto alcanzaba la vista, ni más allá de los jardines por detrás de los edificios de la ciudadela, ni en ambas esquinas de la rotonda. Había cerrado la noche, brillaban en todas partes, sobre la negrura de aquel mar de cabezas, los puntos luminosos de la iluminación, que se iban extendiendo y festoneando en faroles de colores los arcos de la portada y la vasta curva del hemiciclo. (...)
>
> Llegada otra vez la comitiva, agrupada junto a la puerta, pasó casi invisible el momento de la clausura, pero dada la señal, entonó la orquesta y el coro nutrido y vigoroso el himno a la Exposición, ardieron grandes luces de bengala en las torres y lejanos edificios derramando rojiza y vasta claridad de incendio sobre la gran multitud apiñada, y ascendieron por el espacio como una constelación de estrellas los globos iluminados también. Un rumor formidable, como gran coro wagneriano, se alzó de aquel inmenso publico!
>
> Terminaba la Exposición.

Y con ella confirma a sus lectores que terminan también sus crónicas. Añade entonces un extenso apartado al final y que aparece en el libro como capítulo aparte con el título de "Epílogo". Aprovecha Yxart para hacer un resumen de todo cuanto ha sido la exposición y lo que en el futuro se espera de la ciudad que ha sabido organizarla:

> Las más contrarias ideas, las más diversas manifestaciones se sucedieron en medio de la tolerante expectación de todos y con el aplauso, casi siempre acertado, de los más. Nos convencimos, por fin, tras el temor del principio, o la oposición antipatriótica, de la verdad del proverbio: *querer es poder.* Y puesto que Barcelona *puede,* en adelante, en cuanto le resta por hacer con las mismas enseñanzas de la Exposición y sus restos, debiera modificar aquel refrán por este otro: *poder obliga.*



3.9. PARÍS 1889. LA TORRE EIFFEL Y EL CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

La exposición universal de París de 1889 es, sin duda alguna, la más conocida para el público en todo el mundo. La que fue su innovadora puerta de entrada, la Torre Eiffel, se convirtió de inmediato en el símbolo por excelencia de París y, por extensión, de toda Francia. Sin embargo, la celebración de esta gran exposición no fue fácil y estuvo llena de inconvenientes y problemas que quedaron reflejados en las crónicas de los más importantes periódicos de la época. Francia quería celebrar por todo lo alto el Centenario de la Revolución Francesa, y siguiendo la estela de Filadelfia, que en 1876 había inaugurado las “exposiciones conmemorativas”, decidió que la celebración de una exposición universal serviría para que la conmemoración del primer centenario de la Revolución francesa no se limitara al suelo francés, sino que tuviera repercusión internacional.

Y así fue. París era, con diferencia, la ciudad que más veces había sido sede de exposiciones universales y esa experiencia fue fundamental para organizar un acontecimiento del que hoy, más de cien años después, aún se sigue hablando. Si la

Revolución Francesa había promulgado la declaración de los derechos del hombre, base de la vida moderna, no es menos cierto que supuso el golpe definitivo para la monarquía francesa. Esto último provocó que muchas monarquías europeas rechazaran la invitación o que sólo enviaran delegaciones y representaciones industriales "no oficiales". Podemos encontrar una completa información de todos estos pormenores políticos y diplomáticos mezclados con comentarios chispeantes en la obra de Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel,* de la que hablaremos más adelante:

> Al comparar los resultados internacionales de la primera Exposición Universal francesa y de la que hoy se anuncia, vemos clarísima la verdad de esta observación. Nótese cuál fue la actitud de las naciones al recibir el convite para tomar parte en la liza. Alemania, desde lo alto de sus victorias, y mostrando su perseverancia en la línea de conducta política que se ha trazado, contesta muy clarito a la nota de Flourens que no le es posible acudir, y que ni oficial ni extraoficialmente estará representada en el Certamen. Austria-Hungría, con menos sequedad, pues siempre se ha preciado de cortés, pero con igual escrúpulo, declara que si facilitará a sus industriales y artistas medios de acudir y lucirse, no puede tener representación oficial. Italia, con su coquetona impudencia de *bella mendica,* sonriendo, alega que es muy representada tampoco. Inglaterra, correcta y prudente según costumbre, aduce la fecha del Centenario que ha de conmemorar la Exposición para abstenerse; mas como al fin es el país de la actividad y la iniciativa individuales, el lord Alcalde no vacila en aceptar la presidencia del *Comité de la Exposición,* y la industria inglesa pide en el Campo de Marte, para su instalación, la friolera de doce mil quinientos metros de área. Rusia misma, la gran simpatizadora, la aliada resuelta de Francia, no se determina a comprometerse enviando un comisario oficial; y si privadamente se mueve y coopera todo lo posible llevando al Certamen el atractivo de su arte oriental, de sus curiosas costumbres y sus típicos productos, delante de gente no permite rozar el armiño del imperial manto con la escarapela tricolor del *saris culotte* parisiense.[1]

Todo eso lo resume en la siguiente afirmación: "La actitud de las potencias se funda en la fecha del Centenario que la Exposición conmemora, la demolición de la Bastilla: para unas habrá sido motivo, para otras pretexto; para todas razón, y razón fuerte."[2] España participó como pudo, con el recuerdo muy reciente del éxito y la transformación profunda que supuso para la ciudad de Barcelona la exposición universal celebrada el año anterior.

Lo más llamativo, sin duda alguna, fue la construcción de la Torre Eiffel. El joven arquitecto encontró numerosas dificultades para llevar a cabo su proyecto[3]. Se

[1] Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel,* p. 4.

[2] *Ibid.*, p. 13.

[3] Un documental dramatizado de la Televisión Francesa hace un repaso muy completo sobre la historia de las dificultades del proyecto y la construcción de la famosa torre.

Accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=2oiIYlUtzOI

planteaba la construcción de una torre como nunca antes se había visto, de unas dimensiones, una altura y una técnica constructiva tan innovadoras que muchos arquitectos de la vieja escuela pusieron el grito en el cielo y aseguraron que la torre no podría sostenerse en pie, y que su inmensa mole caerían sobre los numerosos visitantes que acudirían a la ciudad. También sobre esto da una muy completa información Emilia Pardo Bazán en sus crónicas. Eiffel, sin embargo, había diseñado hasta el último tornillo y tenía muy claro el modo y el proceso de construcción de la torre que, gracias a la fotografía, quedó registrado para siempre. La viva curiosidad y la enorme confusión que provocó hicieron que muchos la vieran como la moderna Torre de Babel. Un grupo de intelectuales y artistas firmaron un manifiesto en contra de la torre a la que calificaban de aberración o de "clavo" de mal gusto. La opinión popular, en cambio, era otra. La torre fue todo un éxito popular y pese a que en un principio estaba proyectado desmontarla una vez acabada la exposición, sólo la voluntad popular evitó que se derribase. Eiffel aguantó las embestidas, consciente de que estaba creando un monumento que admiraría al mundo, que entonces fue el edificio más alto del mundo y en el que se dan la mano la ingeniería y la arquitectura. Todo en la torre era desmesurado: Eiffel realizó 5.300 dibujos detallando cada una de las 18.038 piezas de hierro que hubo que unir como un inmenso mecano, usando casi siete millones de remaches siguiendo el diseño estructural de Maurice Koechlin y en ella trabajaron más de doscientos cincuenta obreros durante dos años. El riesgo de accidentes en la construcción era alto, ya que a diferencia de los rascacielos modernos, la torre es una estructura abierta sin pisos intermedios, con la excepción de las dos plataformas. Sin embargo, y gracias a las precauciones de Eiffel para con sus operarios (que incluían por primera vez el uso de arneses), solo uno de ellos falleció durante la instalación de los ascensores. Al terminar su construcción, Eiffel celebró una fiesta a la que, además de las autoridades, estuvieron invitados todos los obreros que habían trabajado en ella.

El recinto de la exposición superó con creces al de todas las anteriores, ocupó el Campo de Marte, el Trocadero y se extendía a lo largo del *Quai d'Orsay* hasta la explanada de los Inválidos. Además de la Torre Eiffel, que se convirtió en la protagonista indiscutible, el recinto contaba con pabellones entre los que se sobresalía la Galería de las Máquinas, que por sí sola era un auténtico prodigio de la construcción en hierro, y que junto a la Torre Eiffel representaba la apoteosis de la ingeniería y la arquitectura metálica del siglo XIX. El hierro, como material básico de la construcción había entrado en su edad de oro y el entusiasmo por este tipo de edificaciones era cada vez mayor. Dentro de la impresionante Galería, el visitante podía ver máquinas

de todo tipo en movimiento en medio de un ruido ensordecedor que lo aturdía y lo asombraba. Se mostraban máquinas de todo tipo, desde las más pequeñas que podía liar un cigarrillo en un instante hasta el enorme martillo “atmosférico”. Pero ante todo se ofrecía el panorama de lo que iba a ser el futuro inmediato, aunque no quedaba claro si esto haría más feliz al ser humano.

Frente a la Galería de Máquinas se situaron dos pabellones iguales: el Palacio de las Artes y el de Artes Liberales. El primero albergó la Exposición Centenaria de Arte Francés, que mostraba con orgullo el privilegio de ser la cuna del arte y del buen gusto, y que trató con cierto desdén los movimientos artísticos de otros países. El Impresionismo, la nueva corriente pictórica que invadía ya el arte parisino moderno, quedó una vez más fuera de la muestra oficial. En el Palacio de las Artes Liberales se pasó revista a la historia del trabajo, a las ciencias antropológicas y etnográficas, a las artes y oficios, a los medios de transporte, a las artes militares, etc. La fotografía, que se consideraba entonces el gran invento del siglo, seguía siendo una de las atracciones favoritas del gran público. Pasteur presentó su investigación sobre los microbios y el material quirúrgico empezó a diseñarse y fabricarse con la limpieza y la esterilización eficaz como principios básicos. Por último, la Calle de El Cairo, una evocación nostálgica de Oriente, llamó la atención del visitante y lo distrajo relajándolo después de verse aturdido y confuso ante tanto avance científico y tecnológico. Se trataba de una reconstrucción de viejos rincones de El Cairo que incluía dos mezquitas, una escuela, un minarete y tres puertas monumentales. Junto a ella se encontraba la Exposición Colonial en la que se mostraban tribus indígenas en su “estado natural”. "Un pueblo Negro" (*village nègre*), una atracción donde fueron mostradas más de cuatrocientas personas indígenas, constituyó la atracción principal.

Francia pretendía salir de la crisis económica en la que estaba inmersa con su habitual sistema de plantar al mal tiempo buena cara, y lo consiguió. Del 6 de mayo al 31 de octubre la exposición reunió a unos 62.000 expositores y más de 32 millones de visitantes. Los resultados económicos fueron inauditos: por primera vez en la historia de las exposiciones el balance fue positivo. Fue todo un éxito y no sólo económico: el visitante tenía la impresión, de haber recorrido el mundo sin haber salido de París, y así lo manifiestan todos los cronistas; como en Barcelona, la electricidad había colaborado de manera fundamental al éxito de la muestra al ofrecer unas espectaculares veladas nocturnas. Por último, la fascinación producida por la Torre Eiffel en el visitante, según muchos testimonios escritos, fue difícil si no imposible de olvidar.

Sería casi imposible registrar el número de memorias, diarios personales, crónicas periodísticas, noticias y estudios que generó, y sigue generando aún, la gran exposición francesa de 1889. De entre las que se escribieron y publicaron entonces, hemos seleccionado las que nos han parecido más significativas. Como veremos, hay obras de todo tipo y sobresalen, como en la exposición anterior, las crónicas periodísticas. Asimismo, es realmente significativo el aumento de la presencia de visitantes y cronistas hispanoamericanos que visitan la exposición, como los de José Martí y Aurelia Castillo. El contacto con las corrientes artísticas y literarias que por entonces florecían en la capital francesa, así como los viajes que realizaron por España y el resto de Europa, contribuyen a sentar las bases de las inquietudes intelectuales, artísticas y literarias que darían lugar al gran movimiento literario finisecular, el Modernismo, y que llegarían a su máxima manifestación con la exposición universal de 1900.

Empecemos por uno de los escritores que ya había visitado la anterior exposición de París, Narcís Oller, que en las notas que recoge en sus *Memorias literàries*, relata su viaje a la exposición acompañado de su esposa[4]. Es la tercera vez que Oller visita la capital francesa[5]. La primera fue en 1878 cuando, como ya dijimos, asistió con su primo y también amigo José Yxart y juntos escribieron un artículo en catalán para *La Renaixença* sobre la Exposición Universal. La segunda, en 1886, también con Yxart, y la tercera en 1889 junto a su mujer, no en calidad de cronistas, sino a título particular. En esta ocasión, Oller ofrece apenas unas cuantas páginas con anotaciones e impresiones, notas de viaje tomadas a vuelapluma sobre París y su exposición, y un buen número de recuerdos de sus visitas anteriores. No tenemos constancia de que escribiera crónicas, ni en catalán ni en castellano.

Una obra singular, aunque no estrictamente literaria, es la de Luis Bravo, *América y España en la exposición Universal de París de 1889* que, con un escueto pero valioso prólogo de Juan Valero de Tornos, ofrece la relación de los participantes más importantes que acudieron a la exposición, una breve semblanza biográfica de cada uno de ellos, y un grabado con su retrato. Otra es la ya conocida de Carlos Frontaura, *Barcelona en 1888 y París en 1889: narraciones humorísticas,* que ya comentamos al hablar de la exposición de Barcelona, una obra de ficción que recoge las peripecias de una familia provinciana española.

---

[4] Narcís Oller, *Memories literàries*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 331.

[5] Cfr. Rosa Cabré, *La descoberta de la gran ciutat: París, 1878*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramón Berenguer IV, Diputació de Tarragona, 1995, p. 9.

Con el formato de recuerdos y memorias encontramos dos obritas. En primer lugar, *Recuerdos de la Exposición Universal de 1889,* de Federico Guimerá Álvarez, secretario general de la Sociedad El Obrero Español que lo nombró comisionado en la exposición. Se trata de una obrita breve, de apenas cuarenta páginas, con formato de discurso que el autor lee ante la Sociedad que lo envió como comisionado oficial. Recuerda mucho a la primera obra que analizamos sobre exposiciones, la de Yllas y Vidal, también con formato de discurso y leído ante un auditorio compuesto por los mismos que lo nombraron comisionado. El valor literario que sin duda tiene lo da en primer lugar la perspectiva de un viajero que no acude por primera vez a una exposición universal, puesto que afirma que asistió a la de París de 1878, la Amberes de 1885 (que no fue universal sino internacional), y la de Barcelona. En segundo lugar el modo de construir su relato, utilizando una primera persona narrativa que resume en su testimonio su visita completa a la exposición y las impresiones que recogió de ella. La primera de esas impresiones es algo más que de asombro, a pesar de su experiencia en exposiciones anteriores: “Debo declarar que la impresión que sentí en mi primera visita a la Exposición (…) fue no ya de asombro, sino de verdadera estupefacción ante aquella inmensidad de maravillas y de grandiosas manifestaciones del genio humano, ante aquel índice práctico, y tangible de las conquistas del saber y del trabajo, distribuidas en un terreno inmenso” (p. 6). Las primeras dieciséis páginas merecen estar entre lo mejor que hemos encontrado en nuestro trabajo. En ellas, el autor ofrece la perspectiva de un obrero que ve y observa cómo trabajan otros o cómo deben haber trabajado para llegar a conseguir el resultado que ven sus ojos, muestra la realidad que le rodea y lo hace con una credibilidad sorprendente. Singular es la descripción que ofrece de lo que podríamos llamar la vida secreta de la exposición, esa vida que bulle una vez cerrada al público, de noche, cuando un ejército de obreros, repartidores y limpiadoras, trabaja incansable para que al día siguiente el público lo encuentre todo preparado.

> La organización de este importante servicio era en realidad verdaderamente difícil y complicada: que no era grano de anís la entrada y salida de aquella multitud de vehículos, peatones y mozos. Así es que las horas estaban reglamentadas, señalado el camino que habían de recorrer y determinadas las puertas de acceso, reglamentación que se hacía observar con una severidad absoluta. De otro modo hubiera sido imposible satisfacer las necesidades del servicio en el escaso tiempo en que era necesario hacerlo. (p. 11)

Por lo demás, sigue el itinerario habitual, recorriendo pabellones y comentando a vuelapluma todo lo que observa, siempre desde la perspectiva del obrero y del artesano que comunica a otros lo más sorprendente, lo que puede llegar a ser más

útil. No hay ni una sola mención al lujo, a la política, a la historia, a la literatura o a las artes. Sin embargo, el autor siente una fascinación casi infantil por el pabellón de teléfonos: “En mi camino halléme impensadamente el pabellón de teléfonos, y no pude resistir el deseo de visitarlo, aplazando para otro día mi excursión al de Economía social, de lo que he tenido que arrepentirme, puesto que tuve ocasión de ver funcionar el teléfono Ader-Bell en todas sus aplicaciones”. Explica con detalle el funcionamiento de la centralita, el modo de conectar a los suscriptores o “el curioso procedimiento para vulgarizar las audiciones teatrales telefónicas” (p.21). No hay crítica al papel jugado por España ni reflexiones sobre regeneración o posibles soluciones. Tampoco hay referencia alguna al viaje de vuelta.

También desde el punto de vista de un obrero es el que se presenta el arquitecto aragonés Félix Navarro Pérez. Aunque se titule memoria, no tiene formato oficial, *Memoria de la Exposición de París,* cuya edición facsímil ha sido editada en Zaragoza (1996) por la Institución "Fernando el Católico", con un buen número de grabados y fotografías de la exposición. La obra, de apenas cuarenta páginas, contiene una introducción y una serie de capítulos que se corresponden con otros tantos elementos de construcción y arquitectura que el autor, narrador en primera persona, presenta a su auditorio como auténticas novedades que pueden modernizar su modo de trabajar. Termina con un brevísimo apartado que contiene la conclusión y los agradecimientos. El magnífico estudio previo, a cargo de Jesús Martínez Verón, valora especialmente la calidad literaria de esta obrita en un capítulo titulado “Con la mirada fascinada por la exposición”:

> Muy elaborado y trabajado, pese al poco tiempo de que dispuso el autor para su redacción, entrelaza con fluidez y seguridad un torrente de ideas y datos que se recogen en unas pocas páginas. Culto, con reminiscencias clásicos y gusto por el adorno, el lenguaje es preciso, objetivo y monosémicos, como corresponde a la finalidad de un escrito dirigido a un lector especializado. Pese a ello, Navarro sabe no caer en la aridez gracias a oportunas particiones del propio autor, a referencias localistas o a momentos de apasionamiento en las descripciones. (p.17)

Con el título de *impresiones* hemos encontrado referencias a la obra de José Agustín Gómez, *Impresiones de viaje de un chileno. Correspondencias escritas desde las costas de América del Sur y diversos países del Viejo Mundo: 1889*, editado en Valparaíso por la Imprenta de El Independiente en 1889, aunque hay otra edición a cargo de El Taller Universal de 1891. A pesar de que tan solo hemos podido visualizar la portada de la primera edición, no nos ha sido posible consultar la obra completa. Por las fechas que contiene el título creemos que debe de haber alguna referencia a la exposición universal de París, y sería interesante conocer la perspectiva de una

exposición que ofrece por primera vez un chileno, en este caso y tal como figura en la portada, “presbítero cura párroco de San Felipe”.

Como ya sucediera en la exposición anterior, la mayoría de las obras que hemos encontrado con valor literario son crónicas periodísticas. La evolución y perfeccionamiento del transporte ferroviario facilita el traslado de los cronistas al país vecino, de modo que el viaje a París ya no es algo extraordinario, sino que entra incluso en lo cotidiano para quienes se mueven en el ambiente intelectual o periodístico. Ya lo había dicho Alfredo Escobar, cuando a los pocos meses de su regreso de los Estados Unidos donde había cubierto la información sobre la exposición de Filadelfia, había emprendido viaje a París en noviembre de 1877: “Ir de Madrid á París es, queridos míos, un viaje tan vulgar en nuestros tiempos, que solo por ser a vosotros, y porque a vosotros os ha de parecer interesantísimo saco mis apuntes de viaje y os cuento las modestas etapas de mi excursión modesta”[6]. Casi lo mismo dice la misma Emilia Pardo Bazán cuando emprenda viaje a París para visitar la exposición. Por otro lado, la inmediatez de las nuevas comunicaciones, como el telégrafo o el teléfono, permiten que las noticias lleguen al periódico, y por tanto al público, con mucha más rapidez. La importancia de la crónica periodística no está ya tanto en la noticia como en el modo de contarla y la interpretación que el autor dé de ella desde su perspectiva personal.

Se puede rastrear en la prensa nacional de la época un buen número de crónicas de comisionados, enviados especiales, escritores e informadores, así como artículos aislados de simples colaboradores ocasionales que escriben sobre la exposición aportando opiniones, impresiones o críticas desde muy diferentes puntos de vista en textos que no siempre tienen continuidad ni pueden calificarse de literarios. Así mismo hubo un aluvión de publicaciones que no solo informaron, sino que difundieron en sus páginas imágenes de la exposición, tanto de los edificios singulares como de escenas cotidianas de las gentes que las visitaban. Las imágenes y representaciones que reprodujo la prensa española de esta exposición y de la de París de 1878 han sido analizadas por Solange Hibbs Lissorgues en un interesante artículo que repasa algunos de los más importantes periódicos del país que reprodujeron en sus páginas imágenes y grabados de ambas exposiciones.[7] Queda por hacer un

[6] Alfredo Escobar, “Del Manzanares al Sena”, *La Época*, 19 de noviembre de 1877.

[7] Solange Hibbs Lissorgues “Imágenes y representaciones de las exposiciones Universales de París (1878-1889) en las ilustraciones españolas: tradición y modernidad”, *París y el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de hispanistas franceses (París, 21, 22 y 23 de marzo de 1997),* Paris, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 135-149.

Accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9h5

estudio detallado de la repercusión que tuvo en la prensa nacional todo lo concerniente a las exposiciones universales en general y a esta en particular que recoja y analice las diferentes perspectivas y los muchos tipos de textos a que dio lugar. Dejamos abierta una vía de investigación que sin duda completaría la que ofrecemos en esta tesis doctoral.

Una aproximación a lo que podría ser ese estudio, pero que se circunscribe solo a lo relativo a esta exposición en el periódico *La Vanguardia*, lo ha llevado a cabo Marta Giné-Janer en su artículo "La exposición universal de París (1889). Su recepción en *La Vanguardia*"[8], del que extraemos estas líneas:

> Se dedica a la exposición una crónica específica (mientras dura la misma) denominada « Desde París », firmada por un tal Lile (más adelante sustituido por M. Utrillo, colaborador habitual del periódico), con el formato de carta dirigida al director del periódico. Además, otras secciones, como el « Servicio Telegráfico de la prensa asociada », «Los telegramas de los corresponsales », las « Notas generales », las «Notas locales », y también las « Páginas para las damas », firmada por Josefa Pujol de Collado, desde Madrid, o artículos más *independientes*, como los firmados por J. Sardà y J. Yxart, así como algunos « Anuncios » dan abundante muestra de cómo se ve a Francia y su cultura, el progreso, etc., etc. Conforme avanza el periodo, se incluyen algunos grabados que muestran el interés cultural y social por difundir más claramente lo que supone la exposición.

A los nombres que aparecen en este fragmento hay que añadir el de Santiago Rusiñol que, a petición del director de *La Vanguardia*, viajó a París en mayo de 1889, y escribió varios artículos aislados en los que recoge sus impresiones de las primeras etapas del viaje[9] o la llegada a la exposición de personalidades como el Sha de Persia, mientras describe el ambiente bohemio de un París que “ha atraído millares de forasteros, venidos de todos los países para admirar la Exposición y subir a la torre Eiffel”[10]. Sólo las crónicas de su estancia en Francia que hacen referencia al ambiente bohemio y artístico de París fueron recogidas por Rusiñol en un pequeño volumen titulado *Desde el molino*[11], en clara referencia a los ensayos de Montaigne, pero

---

[8] Marta Giné-Janer, "La exposición universal de París (1889). Su recepción en La Vanguardia", *La culture de l'autre : l'enseignement des langues à l'Université – Actes 2010*, La Clé des Langues.

Accesible en:

http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/la-exposicion-universal-de-paris-1889-su-recepcion-en-la-vanguardia-92846.kjsp

[9] *La Vanguardia*, 6 de junio de 1889.

[10] *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1889.

[11] Santiago Rusiñol, *Desde el molino*, (con ilustraciones de Ramón Casas), Barcelona, Tipografía de L’Avenç, 1894.

haciendo alusión directamente al Moulin de la Galette como eje vertebrador de la vida bohemia de los artistas que pululaban entonces por París.

También Galdós visitó la exposición y escribió una serie de crónicas para periódicos hispanoamericanos. La presencia de Galdós en esta muestra, como en la de 1867, ha sido estudiada por Jean Louis Guereña[12], que hace un exhaustivo repaso por la obra periodística y de ficción del autor canario para rastrear la huella que dejaron en ellas las exposiciones universales. De su interés por este tipo de certámenes da cuenta Guereña en la nota 3 de su artículo, en la que recoge la información de los libros que sobre este tema había en la biblioteca de Galdós:

> En el catálogo de la biblioteca de Galdós establecido por BERKOWITZ (*La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio,* Ediciones El Museo Canario, Las Palmas, 1951, pp. 221-222) dos obras relativas a la Exposición universal de Londres de 1851 *(Nouveau guide* a *Londres pour* l'Exposition *de* 1851, París, 1851, y W. AYGUALS DE IZCO, *La Maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta, o sea, Una visita a París y Londres durante la famosa Exhibición de la Industria Universal de 1851,* Madrid, 1852), amén del libro de Emilia Pardo Bazán sobre la Exposición universal de París de 1900 *(Cuarenta días en la Exposición,* Madrid, 1900 -pero sin cortar), testimonian del interés de Galdós para las Exposiciones universales.

De esta información detallada se deduce que Galdós escribió sus crónicas para los periódicos hispanoamericanos *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires. El artículo titulado "La exposición de París", fechado en Madrid el 14 de mayo de 1889, y recogido en la edición de su *Cronicón*[13], informa de la celebración de la nueva exposición, pero se dedica a recordar la de 1867 a la que asistió y cuyas imágenes tiene aún vivas en su memoria. Cae en el error de afirmar que la de 1867 fue la primera celebrada en París, y habla también de la de 1879, que según él, no tuvo "el esplendor aristocrático" de su predecesora. En realidad, apenas dice nada de la de 1900, parece como si, teniendo en cuenta a sus lectores americanos, quisiera informarles de algo que cree que desconocen y así prepararlos para toda la información que pueda llegarles de la exposición que estaba próxima a inaugurarse.

La Ilustración Española y Americana, que dio cumplida cuenta a sus lectores de muchas de las exposiciones universales celebradas con anterioridad, también ofrece un buen número de colaboraciones y artículos que figuran en el índice del año

[12] Juan Luis Guereña, "Galdós en la exposición universal de París de 1867", *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,* Vol. I, pp. 37-52.

[13] Benito Pérez Galdós, *Cronicón*, *Obras inéditas*, Vol VII, edición de Alberto Ghiraldo, Madrid, Renacimiento, 192?. (pp. 211-217).

1889[14]: el ya veterano José de Castro y Serrano publica un total de cuatro crónicas con el título de "París en '89"; un enigmático IOB publica sus "Crónicas de la exposición de París 1889"; "Ocho días en la Exposición", de D. Ángel del Palacio; "París íntimo" y "La Exposición", de Pico de la Mirándola; y por último, "El camino de hierro en la Exposición de París", de Ernesto Thomas. Asimismo, *La Época*, que entonces dirigía Alfredo Escobar, y que había sido cronista en las exposiciones de Filadelfia 1876 y París 1878, publica las crónicas de su corresponsal en París, Eusebio Blasco, aunque las relativas a la exposición no parecen tener ni la continuidad ni el peso que en su día tuvieron las publicadas por el mismo Escobar. Sí tuvieron continuidad y son realmente significativas las que fueron reunidas en volumen y con gran éxito de público. Es el caso de dos cuyas autoras son dos mujeres que pueden contarse entre las más inquietas y avanzadas de su tiempo. Nos referimos a la cubana Aurelia Castillo y a la española Emilia Pardo Bazán que analizaremos con detalle.

3.9.1. JOSÉ MARTÍ

"La exposición universal de París"

Una de las sorpresas de esta exposición es la obra del cubano José Martí, con un original formato que entremezcla elementos de crónica, memoria y cuento para niños que escribió en Nueva York para la revista infantil que él mismo había fundado, *La Edad de Oro*[15]. Martí, además de ser uno de los políticos más importantes de su tiempo y principal impulsor de la independencia cubana, es considerado por la crítica como uno de los primeros autores modernistas de Hispanoamérica. Sus ideas revolucionarias le hicieron exiliarse desde muy joven, gracias a lo cual, entre 1871 y 1875, pudo estudiar en España y pasar una temporada en París, lo que influiría decisivamente en su obra literaria en general, y su concepción de la poesía en particular. Ese bagaje le sirvió sin duda para consolidarse como uno de los primeros poetas modernistas de Hispanoamérica. Cuando en el verano de 1889 Martí escribe su crónica-cuento "La exposición universal de París", se encontraba exiliado en Nueva York y era ya una de las figuras

[14] El índice completo está accesible en la Hemeroteca Digital en el siguiente enlace: http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=1066626&d=creation&d=1889&d=01&d=01&d=1889&d=12&d=31&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&y=1889&lang=es

[15] El ejemplar completo con todos los números de la revista está accesible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/M/Marti,%20Jose%20-%20Edad%20de%20oro,%20La.pdf

más importantes de la lucha por la independencia cubana. Su actividad intelectual y creativa era muy intensa, compaginando la poesía con la redacción de ensayos de carácter político, y de artículos para los principales periódicos hispanoamericanos como *La Nación* de Buenos Aires, y otros de México y Venezuela[16].

En 1889 fundó la revista infantil *La Edad de Oro,* cuyos cuatro únicos números se publicaron en Nueva York entre julio y octubre de ese mismo año. La revista contenía textos en prosa y en verso, cuentos, pequeños ensayos y poesías, con las que Martí, de acuerdo con su ideario, pretendía fomentar entre los más pequeños los valores universales del amor, la tolerancia, el compañerismo y la justicia basados en la dignidad humana. El número que contiene lo que hemos denominado el cuento-crónica de la exposición, es el de septiembre de 1889 y se ilustra con un grabado del pabellón de la República Argentina. Martí no visitó personalmente la exposición universal, pero conocía París, donde había residido una temporada en su primer exilio. Parece ser que escribió su relato sin moverse de Nueva York, ante una gran maqueta de la exposición y ayudado por las noticias, crónicas, fotografías y grabados que llegaban desde la capital francesa. Por tanto, no se trata del relato de un viaje real, aunque lo parezca. Pero tampoco es un relato de ficción propiamente dicho[17]. La perspectiva de Martí es la de un narrador en primera persona que se dirige a sus lectores infantiles y que trata de ponerse a su altura para explicarles la historia de Francia y los antecedentes de la exposición antes de describirla con minuciosidad como si la recorriera “a vista de pájaro”. La conmemoración de los cien años de la Revolución Francesa le da pie para explicar, desde el planteamiento ideológico del revolucionario Martí, una de las páginas más importantes de la historia francesa, llamando constantemente a la solidaridad entre los pueblos, a la dignidad del trabajo y de las clases trabajadoras, al valor de la democracia y de la voz de los más débiles. Al empezar a describir y enumerar todo cuanto hay en la exposición, quiere hacer presente al lector, como si caminara a su lado y viera lo que él ve: “Y eso vamos a ver ahora, como si lo tuviésemos delante de los ojos. Vamos a la Exposición, a esta visita que se están haciendo las razas humanas.” El recorrido es descriptivo y muy visual, a

[16] La presencia de José Martí en esta exposición y la construcción del sujeto desde diversos procedimientos compositivo-retóricos ha sido analizada por Mariana Domínguez en “La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París”., en Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Universidad Nacional de la Plata, 2012.

Accesible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/29712

[17] No es la primera vez que Martí escribe sobre una exposición. Ya en 1887 había enviado desde Nueva York sus “Crónicas de la exposición de ganado”, con un estilo una perspectiva radicalmente distinta a la que utilizará en las de París.

base de enumeraciones, con datos reales y constantes comentarios y reflexiones con las que incita a pensar a los más pequeños. El tono, cercano e incluso cariñoso, con el que el narrador se pone a su altura y se dirige a sus pequeños lectores, es una novedad absoluta en las obras sobre las exposiciones universales. El narrador parece querer llevar de la mano a sus lectores, entrar con ellos en el recinto, explicarle cómo es cada una de las puertas por las que acceden "grupos de gente asombrada", ofreciendo imágenes y comparaciones a su alcance:

> Vemos la Galería del Trabajo, en que cuecen los bizcochos en un horno enorme, y destilan licor del alambique de bronce rojo, y en la máquina de cilindro están moliendo chocolate con el cacao y el azúcar, y en las bandejas calientes están los dulceros de gorro blanco haciendo caramelos y yemas: todo lo de comer se ve en la Galería, una montaña de azúcar, un árbol de ciruelas pasas, una columna de jamones.

No podía faltar su visión de la Torre Eiffel, no solo la de su forma singular, sino la del modo en que los obreros han trabajado en ella. El narrador quiere contagiar su asombro y el que sienten los visitantes:

> Pero adonde va el gentío con un silencio como de respeto es a la torre Eiffel, el más alto y atrevido de los monumentos humanos. Es como el portal de la Exposición. Arrancan de la tierra, rodeados de palacios, sus cuatro pies de hierro: se juntan en arco, y van ya casi unidos hasta el segundo estrado de la torre, alto como la pirámide de Cheops: de allí fina como un encaje, valiente como un héroe, delgada como una flecha, sube más arriba que el monumento de Washington, que era la altura mayor entre las obras humanas, y se hunde, donde no alcanzan los ojos, en lo azul, con la campanilla, como la cabeza de los montes, coronado de nubes. (…) El mundo entero va ahora como moviéndose en la mar, con todos los pueblos humanos a bordo, y del barco del mundo, la torre en el mástil!

El recorrido, una vez descrita la torre, es vertiginoso. De la mano de sus pequeños lectores, las expresiones de asombro se suceden y se siente incapaz de describirlo todo, entusiasmado y loco de alegría, como un niño. El recorrido por el recinto llega a su fin tras una serie de enumeraciones que parecen dotar de vida a todos y cada de sus elementos, y transmitir la imagen de la multitud en constante movimiento. El broche final no podía ser otro: "La torre, en la claridad, luce en el cielo negro como un encaje rojo, mientras pasan debajo de sus arcos los pueblos del mundo". También en el número IV, correspondiente al mes de octubre, aparece un pequeño capítulo titulado "La Galería de las Máquinas" en el que de nuevo hace comentarios sobre la exposición, en esta ocasión como respuesta a las cartas de algunos niños que escribieron entusiasmados por todo lo que se contaba en el número anterior. El autor comenta un par de anécdotas y añade un grabado sobre La Galería de Máquinas. La aportación de José Martí es breve, pero innovadora.

3.9.2. AURELIA CASTILLO

"Cartas de Francia (Exposición de 1889)"

Aurelia Castillo, escritora y periodista cubana había nacido en Camagüey en 1842. Casada en 1874 con el militar español Francisco González del Hoyo, pero su encendida defensa de la abolición de la esclavitud provocó que ambos fueran expulsados de la isla y viajaran a España. La escritora empezó a darse a conocer publicando artículos en algunos periódicos de Cádiz y de otras provincias andaluzas. Poco después emprendió un viaje de estudios por Francia, Suiza, Italia y Alemania, lo que le permitió entrar en contacto con ambientes culturas e intelectuales europeos. En 1885, de vuelta en Cuba, inició una intensa labor intelectual y en 1887 publicó la biografía de la autora extremeña Gertrudis López de Avellaneda que consolidó definitivamente su fama como escritora. Cuando en 1889 viaja a Europa como corresponsal del periódico cubano *El País*, tenía cuarenta y siete años, era ya una periodista reconocida en España y en su Cuba natal y una activista incansable en defensa de los derechos humanos y de la abolición de la esclavitud en todas sus formas. En 1893 visitó también la exposición colombina de Chicago, como veremos más adelante.

Las crónicas que escribió desde ambas fueron reunidas en el segundo y tercer volumen de sus *Escritos*[18], bajo el epígrafe de "Cartas de viajes". Las primeras se titulan "Un paseo por Europa, Cartas de Francia (Exposición de 1889), de Italia y Suiza". Tal como indica en nota a pie de página en la primera de las cartas: "Estas cartas fueron escritas para *El País*, de la Habana, cuando se publicaron en su oportunidad." (p. 153). Se trata de un total de catorce cartas que conforman el relato completo del viaje que la autora cubana hizo a la exposición francesa y que continuó luego a las ciudades europeas que figuran en el título. Las cuatro primeras están dedicadas exclusivamente a la exposición universal (pp.153 a 227), las demás recogen sus impresiones sobre París en general, y su paso por Nápoles, Roma, Florencia, Venecia, Milán y Ginebra. El viaje a una exposición es la excusa, como en otros cronistas, para ampliar el itinerario y visitar lugares o países cercanos, de modo que las crónicas que escribe desde la muestra se insertan en un libro de viajes abarca

[18] Aurelia Castillo, *Escritos*, Imprenta *El siglo XX,* La Habana, 1913, Vol. III.

el recorrido completo. En este sentido, la labor de Aurelia Castillo se asemeja mucho a la de Emilia Pardo Bazán que planteó un viaje similar[19].

Cada una de las cartas dedicadas a la exposición tiene a su vez una subdivisión por días, lo que las convierte en una especie de diario de viaje con datos de itinerarios, incidencias, descripciones y pequeños detalles cotidianos de una narradora viajera que utiliza la primera persona tanto del singular como del plural para contar un viaje real a sus compatriotas cubanos. No tenemos constancia de que estas crónicas aparecieran también en la prensa española, por lo que tendremos que tener en cuenta que la redacción de las mismas está condicionada por el afán de mostrar y hacer presente una realidad desconocida y muy lejana para sus receptores.

A pesar de que presentan el relato de un viaje, la autora no se refiere en ningún momento a la salida de Cuba, ni del itinerario seguido hasta llegar a la capital francesa. Una vez en París, en la primera carta, fechada el 3 de septiembre de 1889, relata las incidencias del día de llegada y hace pequeñas alusiones a algunos de los lugares por los que ha pasado:

> Acabamos de admirar en Vichy la industria y la ciencia en lo menudo, en lo infinitamente pequeño, por decirlo así, y ahora, traídos a la gran ciudad por un tren rápido como una centella que nos hizo pagar con una verdadera lluvia de carbón de piedra el gusto de salvar la distancia que de ella nos separaba en el menos tiempo posible, nos encontramos con la ciencia y la industria en lo infinitamente grande, con el magno congreso de las naciones fraternizando dichosas en esta atmósfera de libertad que respira hoy Francia a plenos pulmones. (p. 153)

Tras descansar la primera noche, tiene prisa por entrar en la exposición. La expresión de asombro no va a ser la del que produce el recinto o los palacios, sino el que provoca la famosa torre que se puede ver casi desde cualquier punto de la ciudad, que atrae irresistiblemente trae todas las miradas y que a todos deja con la boca abierta. Si en la primera exposición londinense fue el *Crystal Palace* la maravilla que provocó el asombro más absoluto de cuantos lo visitaron; si cuando se amplía la extensión de las exposiciones y se convierten en recinto son los palacios y su distribución lo que asombra al viajero; si en Viena la Gran Rotonda superó todas las expectativas; si en Filadelfia la mano de la Estatua de la Libertad y el teléfono dejaban boquiabiertos a los visitantes, en la de París de 1889 la torre Eiffel se convirtió en el

[19] La participación de Aurelia Castillo en esta exposición y en la de Chicago de 1893 ha sido estudiada por Catharina Vallejo, "Writign the World and the Female Self: A Cuban Woman's Perspective of the Paris (1889) and Chicago (1893) World Expositions", *Decimononica*, 2004, Vol. 1, núm. 1, pp. 113-127. Accesible en: http://decimononica2.usu.edu/wp-content/uploads/2013/01/Vallejo_V1.1.pdf

punto de atracción de todas las miradas, en el símbolo de una ciudad y de una nación que se contaba entre las más grandes e influyentes del mundo entero.

La carta está fechada en septiembre, y Aurelia Castillo llega a una exposición que lleva ya más de cuatro meses en marcha, cuando la fama de su éxito y de su torre se ha extendido por todas partes. En un cao muy parecido al de Teodoro Llorente, la viajera encuentra, pues, algo que ya conoce por lo que ha leído en la prensa, pero cuya belleza y dimensiones la sorprenden:

> Ya, el día anterior, al entrar en París, la habíamos distinguido a gran distancia, envuelta en brumas que la hacían parecer de alabastro, fantástica y hermosa. Al verla de cerca, el aspecto macizo desapareció y nos encontramos ante una construcción de encaje de lindísimos dibujos, encajes férreos y colosales. La forma de este monumento la conoce ya todo el mundo. Hoy que todo se cuenta, sería acaso imposible contar las reproducciones que de ella se han hecho en toda clase de dijes, en elegantes pies de grandes relojes, en vajillas, en todos los metales, maderas, telas y papeles conocidos. Yo había visto de todo eso en Vichy, en Barcelona y Valencia hasta la saciedad, y al hallarme bajo la inmensa cúpula que deja entre sus enormes pies o estribos, comprendí que no tenía idea más que de su forma; aquel hermoso tejido de hierro se me presentaba nuevo enteramente, y el puente de Brooklyn era lo único que entre mis recuerdos evocaba en parte la elevadísima torre. (p. 154)

Al hablar de la torre utilizando términos y expresiones como “encajes” o “tejido de hierro” (muy similares a esa “blonda calada” de la que hablaba Martí, idénticos a los que utiliza Emilia Pardo Bazán), expresa la ligereza y transparencia de sus formas, en contraposición con los que utilizará cuando se coloque justo debajo de ella para transmitir la fortaleza y la seguridad de “sus enormes pies o estribos”, anclados en la tierra (“patazas del gigante”, las llamará doña Emilia). No sabemos si Aurelia Castillo conocía las crónicas que Emilia Pardo Bazán enviaba desde el mes de abril a *La España Moderna*, pero sus apreciaciones, sus calificativos y sus impresiones son tan semejantes, que dan pie a pensar que quizás la autora cubana los tomara prestados de la gallega.

La relación de los lugares recorridos en los días siguientes encabezan cada apartado que componen esta primera carta, como si de un diario se tratara: “Primeras ojeadas a la Exposición”, “Fuentes luminosas”, “Galería de las máquinas”. Pero la atracción de la torre es tal, que en la carta número dos, fechada el 13 de septiembre, dedica “Un día entero en la torre”, desde donde envían tarjetas postales para sus conocidos y seres queridos. El recorrido que sigue Aurelia Castillo se atiene al que ya es habitual de los cronistas de exposiciones. Empieza por los diferentes pabellones que va encontrando a su paso y se detiene especialmente en los de los países americanos. Si hasta ahora la autora no había calificado su obra, en esta segunda carta afirma: “Muchos días han pasado desde que hicimos nuestra visita al palacio-

joyel de la República Argentina; pero, no sé cómo, salté su turno en esta especie de crónica que voy haciendo, y se me ha ido quedando hasta hoy, que me resuelvo a no postergarle más." (p. 180) Así pues, esa "especie de crónica", que más parece diario de viaje, va detallando en la tercera carta, fechada el 17 de septiembre, el recorrido por el resto de pabellones de países iberoamericanos, y se detienen en la Galería de las Máquinas y dedicar dos apartados completos a Edison y a lo que entonces se llamó "la pluma de Edison", precursora de la actual impresora. El Trocadero, con su exposición de antigüedades, y la muestra de pintura, sobre todo francesa y española, llama poderosamente su atención. La cuarta y última carta, fechada en noviembre, casi dos meses después de la anterior, hace un repaso de todo lo mostrado en el Museo de la Revolución, el Panorama de la Bastilla y de las Tullerías para detenerse por último en el acto de clausura. Esta carta parece haber sido redactada ya fuera de Francia, (aunque la autora no lo especifica) con las notas y apuntes que debió de ir reuniendo en su momento. Para dar idea del inmenso gentío que se congregó en el acto de clausura, Aurelia Castillo recurre a una escena familiar y muy efectiva:

> Nadie faltó a la despedida de la Exposición (...) Veíanse a muchos hombres con paraguas y bastones levantados sobre las cabezas, a guisa de estandartes para ser reconocidos desde lejos por las familias que se les habían dispersado; pero las esposas, las hermanas, las hijas habían sido envueltas por las turbulentas ondas del piélago humano y arrastradas a distancias desde donde no era posible ya distinguir aquellos faros de nuevo modelo ni las voces de angustia con que se las llamaba. Es probable que ya hoy se hayan reunido todos, cada grupo en su respectivo hogar. (p. 223)

Apenas presta atención a los actos protocolarios ni a los discursos, prefiere ofrecer al lector la imagen de lo efímero de la exposición al reflexionar sobre lo que en pocos días podrá verse en el recinto. :

> Dentro de pocos días no quedará de todo esto más que la Torre Eiffel, la Galería de las Máquinas, la cúpula y las naves centrales y la calle del Cairo, de originalísimo aspecto, formada por casas al estilo árabe antiguo de aquel país y en cuya construcción han centrado materiales -puertas, balcones, etc. - que han pertenecido a antiguas casas egipcias y que tienen de fecha 200 y 300 años. Esta calle era la más bulliciosa de la Exposición, siempre paseada por niños y aun señoritas, jinetes en burritos, que es la cabalgadura usada en el país.
>
> Algunos edificios, entre ellos el argentino, que es de hierro, serán desmontados y montados de nuevo en sus países respectivos. Otros se venderán al público.
>
> Y además de esos recuerdos y de los copiosos escritos a que ha dado lugar el memorable acontecimiento, durará por mucho tiempo en la tierra la resonancia del inmenso clamor de gozosa admiración que ha arrancado a sus innúmeros visitantes. (pp. 226-227)

Nada más dice sobre la exposición, a excepción de algunos brevísimos comentarios intercalados en las cartas siguientes, cuando la autora se dedique a recorrer París antes de emprender viaje por Nápoles, Roma, Florencia, Venecia, Milán y Ginebra.

No sabemos si Aurelia Castillo y Emilia Pardo Bazán llegaron a encontrarse en París. La autora gallega llegó el 7 de mayo y el 28 de octubre envió desde allí su última crónica. La primera de Aurelia Castillo estaba fechada el 3 de septiembre y la última en noviembre. Ninguna de ellas ha dejado constancia ni de un posible encuentro o de un conocimiento o amistad mutuos, a pesar de que las crónicas de Aurelia Castillo contienen datos y coincidencias que hacen pensar que debía de haber leído con atención las de la autora gallega. Sea como fuere, las crónicas de ambas se cuentan entre lo mejor de todo lo que hemos encontrado sobre la muestra francesa.

3.9.3. EMILIA PARDO BAZÁN

Al pie de la torre Eiffel. Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición

Con la figura de Emilia Pardo Bazán llegamos a una de las obras más leídas y estudiadas de todas cuantas se han escrito sobre exposiciones universales. La presencia de la autora gallega en estas grandes muestras ha generado una abundante bibliografía de los estudiosos de la obra de Pardo Bazán, entre los que destacan nombres como los de José Manuel González Herrán, Ana María Freire, Cristina Patiño, Dolores Thion, etc.

Cuando Pardo Bazán viajó a París para visitar la exposición universal, tenía treinta y siete años, estaba en la cumbre de su carrera, era ya una escritora conocida y admirada, tenía tres hijos y se había separado definitivamente de su marido. Era pues, una mujer poco convencional, que defendía su independencia personal y sus convicciones literarias y estéticas como nunca antes se había hecho en la literatura española. Para entonces ya había publicado sus novelas más famosas, *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), e *Insolación* (1889) y sus discrepancias y polémicas con otros autores contemporáneos sobre el Naturalismo que llenaron durante meses las publicaciones de la época, habían sido recogidas en *La cuestión palpitante* (1882).

Su gusto por los viajes era bien conocido y ella misma no perdía ocasión para reflejarlo así en sus escritos. En 1873 emprendió su primer viaje junto a sus padres y su marido por diversas ciudades europeas, que se prolongaría después con la visita a la exposición universal de Viena. Todo esto quedó recogido en unos apuntes de viaje que han sido analizados por Ana María Freire en un artículo titulado "Un *cahier de voyage* inédito de Emilia Pardo Bazán"[20]. Esos apuntes han permanecido inéditos hasta que recientemente han sido publicados en edición facsímil por el profesor José Manuel González Herrán[21], como ya dijimos en el capítulo dedicado a la exposición vienesa; en 1880 viajó a Vichy por problemas de salud y allí entró en contacto por primera vez con novelistas franceses como el ya anciano Víctor Hugo, que moriría cinco años después; en 1886 viajó a París y conoció a Zola, Daudet y los Goncourt; en 1887 viajó a Roma con motivo del jubileo sacerdotal del papa León XIII y, desde allí por primera vez ejerce como corresponsal escribiendo sus crónicas de viaje para *El Imparcial,* que luego reunió en un volumen titulado *Mi Romería* (1888). Su amistad con otros grandes escritores españoles y franceses de la época también había quedado de manifiesto en muchos de sus artículos y en su amplísima correspondencia personal. De su visita a la exposición universal de Barcelona en 1888, y de los muchos y estrechos contactos que estableció allí con otros escritores, da cuenta Narcís Oller en sus *Memorias literàries*, como ya dijimos al hablar de la exposición barcelonesa. En aquella ocasión, Emilia Pardo Bazán no asistía como cronista, sino como simple turista, viajera que deseaba descansar de su viaje a Roma. Allí, además de los numerosos encuentros con otros escritores y el inicio de su ya conocido romance con Lázaro Galdiano[22], Emilia Pardo Bazán leyó y admiró *El año pasado,* de su amigo José Yxart, que le sirvió de modelo y guía para las crónicas que escribió un año después desde la exposición universal de París, donde había sido enviada como corresponsal de *La España Moderna,* cuyo director era precisamente Lázaro Galdiano. Esas crónicas fueron reunidas en dos tomos,

[20] Ana María Freire López, "Un *cahier de voyage,* inédito de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna* 6 (2009), pp. 129-144.

[21] Emilia Pardo Bazán*, Apuntes de un viaje. De España a Ginebra.* Edición facsímil a cargo de José Manuel González Herrán, Real Academia Galega. Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

[22] Narcís Oller, que según sus propias palabras fue quien los presentó, también fue el primero en dar las primeras indicaciones sobre el posible romance de la escritora gallega con el joven escritor Lázaro Galdiano, así como la más que posible similitud entre la historia real y la que Emilia Pardo Bazán reflejó en *Insolación,* que publicó un año más tarde. El romance entre Lázaro Galdiano y Emilia Pardo Bazán ha sido analizado por Dolores Thion en su obra *Pardo Bazán y Lázaro: del lance de amor a la aventura cultura, 1888-1919,* Madrid, Ollero y Ramos, 2003.

titulados respectivamente *Al pie de la torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, y subtitulados ambos *Crónicas de la Exposición.*

El primero recoge un total de diecinueve crónicas, que contienen datos del viaje desde antes de su salida de Madrid, su paso por Burdeos y su llegada a París, así como casi toda la información relativa a los antecedentes y problemas, políticos, económicos, arquitectónicos y de rechazo por los que pasó la exposición. El segundo tomo, con diecinueve cartas y un epílogo, contiene dos crónicas fundamentales, la de la Galería de Máquinas y, sobre todo, la dedicada a la torre Eiffel titulada "El gigante". El resto de las que componen este segundo volumen, a excepción de un dedicada a la pintura española en la exposición, dan cuenta de la visita a distintas ciudades europeas. Al ser reunidas en volumen, las crónicas apenas sufren variaciones, aunque sí prescinden, como la misma autora afirma, de datos o noticias que en su momento fueron importantes, pero que con el paso del tiempo perdieron el interés o incluso las referencias para el futuro lector, ya alejado del contexto político y social en que fueron escritas.

Esta es, con diferencia, la obra más conocida, estudiada y valorada, de todas cuantas se han escrito sobre exposiciones universales, no solo porque su autora es una de las grandes figuras de literatura española de todos los tiempos, sino por su valor literario y testimonial. Enmarcada dentro de la literatura de viajes del XIX, la crítica le ha prestado especial atención. De hecho, el artículo que le dedicó Ana María Freire, "Las Exposiciones Universales del siglo XIX en la literatura española: la visión de Emilia Pardo Bazán en sus libros de viajes"[23], está en el origen mismo de este trabajo de investigación. Al analizar los dos libros que la autora gallega escribió con motivo de sendos viajes a las exposiciones universales celebradas en París en 1889 y 1900 respectivamente, Ana María Freire intuyó que las exposiciones podrían haber llamado la atención de otros autores y que existía sin duda una literatura generada por ellas, aún por descubrir. Asimismo, en su artículo "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística"[24], reflexionó sobre el estilo y el formato de estas crónicas a las que Emilia Pardo Bazán imprimió su sello personal:

[23] Ponencia presentada en el congreso *Vision de l'Autre dans une Europe des cultures aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles*, publicada en francés en sus actas como "Les Expositions Universelles du XIXe siècle dans la Littérature espagnole: La vision d'Emilia Pardo Bazán", *Les Cahiers du CICC*, nº 3, Mai 1997, págs. 124-133.

[24] Ana María Freire, "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística", en Salvador García Castañeda, ed., *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-Ohio State University, 1999, págs. 203-212.

> Su dominio de la forma, su propio estilo, aportan al género un valor literario que no es frecuente. Emilia Pardo Bazán salpica sus crónicas con recuerdos históricos, anécdotas, episodios humorísticos, citas, recursos de intertextualidad, que no sólo amenizan el relato sino que enriquecen su valor cultural, aunque sea a un nivel divulgativo. Consciente de sus excursos, comenta en una ocasión: «Si siempre me gustan las digresiones, en viaje especialmente las encuentro sabrosas y necesarias». Dentro de los cánones de la crónica periodística, quiere marcar su impronta, desea que las suyas sean diferentes en algún sentido.

Ana María Freire defiende que el estilo, el tono, y las constantes digresiones y referencias personales con que la autora gallega trufa sus escritos, no sólo los dotan de ese carácter peculiar y único, sino que ayudan a conocer un poco más los rasgos de su personalidad:

> El tono de sus libros de viajes es bienhumorado, a veces incluso festivo, con punzadas de ironía, que nunca es amarga. Son las crónicas de una viajera entusiasta, que se desquita de un viaje haciendo otro, que acude a la Exposición de Barcelona como turista, para descansar -así lo dice- del viaje que acaba de hacer a Roma como corresponsal, y que sabe contar lo que al lector le importa, de modo ameno y ágil. El tono coloquial que imprime a sus crónicas -a veces con expresiones algo vulgares, y otras atrevidas, que escandalizaron a sus contemporáneos- no está reñido con una gran riqueza de vocabulario, sin desprecio de neologismos, cuando una palabra extranjera no tiene claro equivalente en castellano.

Ante lo acertado de esta valoración[25], a nosotros solo nos resta ver cómo esas crónicas encajan en la literatura de viajes sobre exposiciones universales, hasta qué punto sigue modelos ya establecidos o hace aportaciones nuevas. Aplicaremos el mismo modelo de análisis que al resto de obras y veremos cómo enlaza con las anteriores y cómo influye en las que vienen después.

Emilia Pardo Bazán, como dijimos antes, fue enviada como corresponsal de *La España Moderna* a París para cubrir la información de la exposición universal. Su labor, es pues, la del cronista que es absolutamente independiente y libre a la hora de escribir, pero que se debe al periódico y a su público lector, español en este caso. La autora gallega pisa un terreno que conoce y no se arredra ante el encargo que recibe, antes bien, se siente cómoda y segura, mucho más que otros cronistas como Luis Alfonso, empequeñecidos por una tarea que les sobrepasaba.

Desde el primer momento, la autora es consciente de que lo que escribe es literatura de viajes, y con una expresión cervantina, “puesto el pie en el estribo”,

[25] Ver también el artículo de María Isabel Jiménez Morales, “Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)” *Revista de Literatura,* 2008, vol. LXX, nº 140, pp. 507-532.
http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/68/74

emprende una labor que en principio no califica como crónicas, informes, o impresiones, tan solo dice que viaja a París "con objeto de escribir cuanto en mi opinión merezca ser referido del magno acontecimiento de la Exposición Universal de 1889". (p.1) Más adelante, en una digresión sobre los hermanos Goncourt que ocupa toda una carta y que se aparta por completo de todo lo que se refiere a la exposición, califica estas crónicas con formato epistolar y trata de apartarse de tópicos y moldes del género que no le satisfacen:

> Me he propuesto no dar a estas cartas el trillado carácter de crónicas o reseñas de la Exposición, y alternar las descripciones del gran Certamen internacional con impresiones más íntimas, aunque de general interés, por referirse a cosas o personas que siempre y con justo derecho han ocupado la atención pública. (p. 107)

Emilia Pardo Bazán aporta a la crónica periodística su sello personal, enriquece el formato y le da la forma definitiva, como defendía Ana María Freire, pero se atiene al modelo ya establecido por otros cronistas, mucho más de lo que pudiera parecer. De hecho, debía de haberse documentado y de seguro conocía, si no todas, sí muchas de las numerosas crónicas escritas por autores a los que conocía e incluso con los que había establecido lazos de amistad como Castro y Serrano, Alarcón, Alfredo Escobar o Carlos Frontaura. Como iremos viendo, la influencia de todo ellos puede rastrearse en estas cartas que vamos a analizar. Sin embargo, el más destacado y al único que nombra como modelo a seguir es José Yxart y su *El año pasado.*

A diferencia de otros cronistas, no inicia su labor directamente en la exposición, ni siquiera en el momento de emprender viaje, sino mucho antes. Escribe su primera crónica, fechada en Madrid el 7 de abril de 1889, antes de iniciar su viaje rumbo a París, ciudad que "conoce como la palma de la mano", tratando de transmitir al lector las inquietudes y la emoción que podría sentir alguien que viajara por primera vez a París en el año de la exposición. Utiliza la primera persona narrativa para contar un viaje real, en el que constantemente hace partícipe al lector de sus sentimientos y emociones, y ella, que ha pasado largas temporadas en la capital francesa, parece (tan solo lo parece) estar de vuelta de esa emoción: "Si yo no conociese a fondo, casi palmo a palmo, la gran capital de Francia, ¡qué emoción experimentaría en estos instantes al encontrarme, como quien dice, puesto el pie en el estribo para salir hacia ella!" (p.1) Y si no la siente ya, sí que recuerda esa emoción de la primera vez y la transmite. Esa emoción es la misma que ya hemos visto en otros cronistas, la misma que expresó su amigo Alarcón a las puertas de la capital francesa y que luego se traduciría en aquel "vértigo en el alma" que le producía París. Emilia Pardo Bazán deja

patente su admiración por la capital francesa sin reservas, rescatando y citando unos versos de Víctor Hugo:

> Años después de muerto el excelso poeta, y a tiempo que su fama empieza a palidecer bajo el implacable sol de la crítica, todavía conmueve, en vísperas de un viaje a París, leer aquel fragmento de sus *Voces interiores* donde expresa con tal energía el papel providencial de París en los destinos europeos.
>
> Nunca mejor ocasión de repetir estas estrofas del ilustre anciano que hoy, pues parecen hechas expresamente para saludar la apertura del gran Certamen internacional que al tañido de la campana despierta a toda Europa, y para servir de himno a la Babel contemporánea, el coloso de las torres, la descomunal fábrica Eiffel. (p.3)

Esta es la primera de las múltiples alusiones a la gran torre, a la que dedica un capítulo completo, no de inmediato, sino en el segundo volumen, cuando ella considere que puede interesar más al público, cuando los demás hayan dejado de prestarle atención. Así pues, antes de iniciar el viaje, la escritora rememora un París querido y conocido, el de sus largas jornadas en la Biblioteca Nacional, el de sus visitas a los museos, el de sus paseos solitarios por bulevares y callejuelas, desde los barrios más bajos a los más selectos, conocedora en suma "de la topografía física y moral de los barrios parisienses". Esa alusión nos recuerda de inmediato aquella colección de artículos "París físico y moral" que Castro y Serrano escribió en su primera visita a la capital francesa en 1855, que sin duda la autora debía conocer. "Volveré de buen grado, si se tercia, a esos inmundos pero típicos y pintorescos *buchinches* de París, aunque apuesto que el transcurso de los años y el movimiento de la Exposición no los habrá modificado poco ni mucho."(p.19) Sin embargo, también sabe que las autoridades se habrán encargado de hacer un buen lavado de cara a la ciudad y, entre otras cosas, sabe que se aplazarán las ejecuciones para no causar una mala impresión en los visitantes: "Imagino que el bureo de la Exposición no permitirá distracciones fúnebres, y que el Gobierno hará lo posible por evitar las ejecuciones mientras se celebre la fiesta de la Industria. Y lo aplaudo." (p. 20)

También en la primera carta centra su atención en los viajeros españoles que van a acudir a la exposición, pero que, de momento, esperan al buen tiempo para decidirse a emprender viaje. La imagen que ofrece del viajero español de entonces, inquieto, desconfiado y poco amigo de gastos extraordinarios, vuelve a recordarnos al *París físico y moral* de Castro y Serrano, pero también a los momentos más cómicos de *La maravilla del siglo*, de Aygulas, o incluso de las *Narraciones humorísticas* de Frontaura:

> El viajero que más abunda en la coronada villa, es el que calcula económicamente la salida veraniega, y resuelve pasar en París quince días, sin

> conocer palabra del idioma, ni jota de las costumbres, ni haber realizado nunca otra excursión más que la clásica del Sardinero o la obligada de la Concha. Así, desde que pasa la frontera y se ve entre desconocidos y extranjería, todo le sorprende, todo le escama, todo le amontona, todo le subleva. La cortesía francesa le parece baja adulación; la útil ley, irritante traba; el abuso que con él comete un hostelero o un fondista, se lo achaca a la nación en conjunto. Ve que por un vaso de agua (con azúcar y azahar) le cobran un franco, y supone que en París la vida es imposible, y que el agua del Sena cuesta más que el vino de Arganda. Le empuja el gentío, y reniega de las Exposiciones, diciendo que son un caos, un desbarajuste y un infierno. (…)
>
> Generalmente, a los que van a París muy resueltos a divertirse tres semanas, les he oído maldecir del viaje, y de la diversión, y de los franceses, y hasta del gran bellaco que inventó las Exposiciones.

Pero nuestra autora aún no ha iniciado el viaje, ya que como experta viajera es previsora, quiere llegar a la exposición cuando ya "esté en su punto". No ofrece, pues, la imagen de la evolución de los trabajos de la exposición, ni el agobio de los últimos días, lo que ofrece es la inquietud real del viajero ante un viaje que debe programar y ante las preocupantes noticias que llegan de Francia:

> De Francia, en vez de acentos de alegría e himnos a la paz, nos llega el eco de las discordias, las quejas y amenazas del ídolo popular, Boulanger, perseguido y obligado a declararse faccioso; los clamores de la Liga de patriotas y el fatídico acento de la prensa, temerosa de que se altere el orden público. Por consiguiente, hay tiempo de arreglar sosegadamente la maleta, de buscar alojamiento en París, y de escribir despacio la carta próxima, a la cual ésta sólo sirve como de sinfonía o preludio en que, mezclados o entreverados a capricho, resuenan los motivos principales de la cantata que con sus coros, arias, concertantes y dúos, se cantará después de alzado el telón del gran Certamen, y que siempre será *oda triunfal.*

La situación política que había dejado entrever en ese último párrafo le da pie para iniciar su segunda carta, fechada también en Madrid el 21 de abril, contextualizando el momento en que se celebra la Exposición y expresando las inquietudes que provoca la inestabilidad política en Francia. "Lo que todo el mundo pregunta al tratarse de la Exposición, es lo siguiente: ¿La habrá? ¿Se abrirá en paz? ¿No se cerrará con barricadas?"(p.27) Ofrece entonces tal cantidad de detalles, explica de forma tan clara y tan sencilla todo lo que ocurre, que el lector actual no necesita realizar ninguna otra consulta para situarse y conocer los entresijos que rodearon la celebración de la gran muestra. Le sigue una lección de historia en la que paso a paso y con una claridad meridiana, informa de los momentos decisivos de la Revolución Francesa, cuyo centenario celebra la exposición. Como José Martí en su crónica-cuento para niños, pero con un estilo y unos destinatarios radicalmente distintos, doña Emilia explica los sucesos que rodearon todo el proceso de la toma de la Bastilla y lo que supuso para la historia de Francia la Revolución Francesa, para Europa y para el mundo entero. Con cierta ironía, con la que quiere expresar

cómo cambia el signo de los tiempos, dice más adelante: "Hoy, en vez de modelitos de la Bastilla, se venden con profusión los de la torre Eiffel. ¡Notable contraste el de ambos monumentos! Comparándolos se podría escribir filosóficamente la historia de los últimos cien años. (p.106)

El viaje no la lleva directamente a París, y en la carta tercera, fechada en Burdeos el 2 de mayo, la autora comunica su paso por esa ciudad, desde donde envía también la siguiente carta dos días después. Frente al entusiasmo, e incluso la emoción que habíamos encontrado en otros cronistas que se embarcaban camino de París con los ojos muy abiertos y sin perder detalle de todo cuanto veían tras pasar la frontera, Emilia Pardo Bazán vuelve a expresar lo rutinario de ese viaje y justifica su detención en la ciudad de los famosos vinos:

> Para cortar la monotonía de un viaje que he realizado cien veces directamente; por beber y saborear el aire balsámico de estos viñedos, donde la alegre primavera ríe y desabrocha en follaje; por descansar de mis fatigas y saludar a un buen amigo hispanófilo que me ha consagrado en la prensa francesa bastantes artículos, decidí pasar unas horas en Burdeos antes de seguir hacia París, con objeto de asistir a la apertura del gran Certamen.

Además de alabar los vinos y describir algunas iglesias como la de San Miguel, intercambia con su amigo algunos comentarios sobre el escritor Barbey d'Aurevilly, y si antes de salir de España recordaba a París con una mirada nostálgica, desde Burdeos vuelve los ojos a España. Afirma que ha dejado a medio Madrid comentando el intrigante crimen de la calle de Fuencarral, que, en una larga digresión, explica con más detalle del que se podía esperar de una crónica de viajes camino de una exposición. Consciente de ello, enseguida vuelve a conectar con el lector con ese estilo desenfadado y a veces familiar que la caracteriza:

> ¡Y ahora caigo! Yo que me felicito de haber dejado Madrid por no oír hablar del famoso crimen y su juicio oral (…) estoy hace media hora tratando también del sobado y antipático crimen, lo mismo que si no solicitase mi atención otro asunto universal, alegre, civilizador: la Exposición que va a abrirse y ya nos llama.
>
> Si este acontecimiento europeo pudiera despertarme reminiscencias de la patria, serían, por natural concatenación de ideas, las de la Exposición de Barcelona que se abrió pronto hará un año. (p. 63)

Recuerda con emoción su paso por la ciudad condal, y en las páginas que siguen recupera sensaciones y momentos vividos en la exposición de Barcelona, "gloria de la patria no suficientemente ensalzada" (p. 70) y confiesa su admiración por "el precioso libro" de Yxart, que como ya dijimos en su momento, lleva bajo el brazo como "viático". Antes de dejar Burdeos da testimonio de que en esa ciudad "no se piensa ni se vive más que para la Exposición (…), los trenes van atestados de

viajeros, los hoteles rebosan gente, y hasta en el mercado de caldos se notan los efectos de la apertura". (p. 71) Sin embargo, ella no comparte esa especie de fiebre por la exposición, antes al contrario, por todo lo que ya ha leído y oído sobre ella, parece que supone una pesada carga para ella:

> Mañana saldré de Burdeos hacia París, a fin de presenciar la ceremonia de la apertura. Sólo de oír nombrar tanta galería de hierro, tanta maquinaria, tanta electricidad, tanto ascensor vertical y oblicuo, tanta palanca y tanto endiablado invento como ostenta el Campo de Marte, parece que me entra jaqueca. ¿Qué será cuando los vea funcionar? Me refugiaré en los jardines, en los cuadros, en las estatuas, en el eterno asilo de las almas ensoñadoras: la Naturaleza y el Arte. No quiero morir aplastada por el coloso de hierro de la Industria. (p. 80)

Tampoco la primera carta que escribe desde París, con fecha 7 de mayo, va a empezar con entusiasmo, antes al contrario, el lector se encuentra a una viajera agotada, fatigada hasta el extremo, "molida como cibera" tras asistir a todos los actos de inauguración de los días 5 y 6 de mayo: "No he querido perder ripio de la fiesta oficial, de las iluminaciones, del incomparable espectáculo ofrecido, no solamente a la vasta capital, pero al mundo entero" (p.81). No sabemos si el galicismo en la expresión (*pero* en lugar de *sino*) es intencionado o si se deslizó involuntariamente en una redacción rápida. Recordemos que Emilia Pardo Bazán escribía casi a diario, con la rapidez de quien deja constancia de las emociones del viaje y del itinerario, con esas "urgencias del periodismo" de las que ya habló en su día Tedoro Llorente.

Antes de relatar todo cuanto vio en la inauguración, a la que dedica la siguiente carta completa, Emilia Pardo Bazán informa de su última etapa de viaje, su llegada a París y el primer paseo por la ciudad. El recorrido desde Burdeos a París en tren le sirve para ofrecer una serie de escenas e imágenes en las que transmite la fiebre de los franceses por acudir a la apertura de la exposición, y que doña Emilia aprovecha para comparar los ferrocarriles franceses con los españoles. :

> Para empezar por el principio, digo que llegué a París en la madrugada del 4, en un tren atestado de gente; imagino que la llevaba hasta dentro de los furgones. En Francia, por lo regular, los viajeros de primera clase disfrutan de bastante desahogo, pues el francés, más tacaño que el español, suele contentarse con billete de segunda; pero de esta vez, primera, segunda, tercera, y repito que hasta los vagones de mercancías, iban rellenándose, mientras en cada estación algo importante nos agregaban coches y más coches. Nuestro tren se asemejaba a inmensa serpiente boa que poco a poco se desenroscase y creciese. «Fortuna—pensaba yo—que estamos en tierra francesa. Allá en mi querida é incorregible patria, esto se habría convertido ya en *tren botijo,* y en lugar de los ocho asientos de cada departamento, iríamos aquí trece o catorce personas hacinadas, molestándonos, y por consiguiente aborreciéndonos de todo corazón.» (p.82)

La llegada a París, casi al amanecer, parece despertar, ahora ya sí, el entusiasmo de la viajera que busca afanosa los rayos de los proyectores de la torre Eiffel, "radiante pupila de luz abierta sobre la gran Lutecia. Pero el cíclope dormía aún, y sólo velaba la nebulosa del alumbrado, titilando como cansada de su larga vigilia." (p. 83) El tono ha cambiado, de la expresión familiar y coloquial de la cita anterior, pasa a un estilo mucho más literario, que busca la belleza y transmite la emoción renovada del viajero ante la llegada, (el regreso) a la capital francesa. A pesar de sus muchos viajes a la ciudad, "Babel" y "capital del mundo", la autora se siente entusiasmada de nuevo en su primer paseo, "tras eses tocado afanoso y rápido propio de la mañana del desembarque, cuando hierve la sangre de impaciencia y en alborozo". Las calles limpias y adornadas de la ciudad la emocionan y sorprenden con su aspecto "más que nunca coquetón, limpio y refulgente de las tiendas y de las calles". Si hasta ahora en las crónicas ha sido la narración la que ha tenido todo el protagonismo, a partir de este momento, la descripción empieza a ganarle terreno, aunque en ningún caso predomina sobre el relato, como sí sucedía en las crónicas de Yxart, a las que, como veremos enseguida, tanto deben estas de la autora gallega.

Durante el paseo sigue informando de otros inconvenientes para la exposición que han ido surgiendo como la organización, casi por sorpresa, de otra exposición menor con la que Alemania pretendía restar protagonismo a la francesa, o para expresar su opinión de que "París necesita un rey", título de la carta. Reflexiona entonces sobre la solemnidad de actos oficiales, de la envergadura de la inauguración de una exposición, que sin duda quedan deslucidos sin la solemnidad y lo ceremonioso que aporta siempre la monarquía, sin la cercanía que siempre establece el pueblo con la reina y los jóvenes príncipes, porque "los niños aportan siempre cariño y simpatía". La reflexión se convierte entonces en digresión al recordar una de esas anécdotas personales con las que Emilia Pardo Bazán apoya un dato o una afirmación, o ameniza y aligera una digresión. En otros casos, como en este, también aporta información casi inesperada sobre aspectos concretos de su vida o el proceso de creación de sus novelas:

> Cuando yo visitaba la fábrica de tabacos de Marineda, a fin de tomar apuntes para mi novela *La Tribuna,* al principio las pobres obreras me miraban sin apatía, pero con cierta respetuosa frialdad, hasta que se me ocurrió una tarde llevar conmigo a mis niñas. Apenas se presentaron los dos bebés (…) un delirio se apoderó de las cigarreras. Por supuesto, se hubieran comido a besos a las chiquillas, y al mismo tiempo recelaban tocarlas, como si fueran alguna sagrada imagen. (…) Era un coro de exclamaciones y bendiciones, un concierto de sonrisas y alabanzas. Si esto ocurre con los niños de un particular, ¿qué sucederá con los de un Rey? (pp. 88,89)

Consciente de que se aparta del tema, afirma a renglón seguido, “¡Qué lejos ando de la inauguración!”. Antes de relatar cómo fueron los actos de la misma, describe casi con deleite el ambiente que encuentra en las calles, la alegría de los habitantes de París por ver que “la exposición resulta”, a pesar de los recelos de los países participantes. “En París todo resulta“, llegará a exclamar doña Emilia.

Cuando aborda por fin el relato de todo lo que vio en la inauguración, sorprende cambiando el tiempo narrativo para utilizar un presente que de inmediato traslada al lector:

> Un poco antes de las doce, París presenta un aspecto deslumbrador. Cientos de miles de personas inundan las calles; todo el mundo emperejilado, ebrio de alegría o con esa excitación de la curiosidad que entona las fibras del espíritu y le abre horizontes amplios y risueños. Los edificios también se han vestido de gala: han salido a relucir las guirnaldas y festones de papel de oro y plata, las flámulas y gallardetes de colorines, los famosos *lampions,* el aparato estruendoso de los días de fiesta nacional, sólo que más brillante, con más lucimiento, porque el caso lo requiere. Haces de banderas de gayos tonos disputan su azul al cielo, despejado ya después de algunos conatos de lluvia, y en la Avenida de la Opera, una ramilletera ofrece ramitos de rosas y claveles rojos atados con cintas azules y blancas. Le compro uno y me lo prendo en el pecho: ésta no es ocasión de tener opiniones políticas, y para gozar de la fiesta hay que ponerse a compás del sentimiento que anima a esta multitud, que se vuelve enloquecida de entusiasmo hacia la plaza de la Concordia, hecha un bosque de banderas palpitantes al beso de la brisa, y hacia el gigante Eiffel, que toman por guía, cual la columna de fuego las tribus de Israel. Me agrada, antes de buscar un coche que me lleve al Campo de Marte, empaparme en la alegría popular, y en la burguesa también, pues hoy el burgués parisiense, de ordinario atareado y poco expansivo, derrama la satisfacción a chorros. (pp.92, 93)

Para transmitir la sensación de que esa obra colosal es fruto del empeño de toda una ciudad, de todos y cada uno de sus habitantes afirma, en medio de la masa de gente cuyo contacto físico tanto le desagrada: “Están persuadidos de que Francia tiene de huésped al mundo entero, y cada parisiense se cree colaborador en la obra colosal de la Exposición, lo mismo que si del hierro de su sangre hubiese algunas partículas en la famosa torre”.

Siguiendo lo que parece que fue el recorrido real, la autora se mueve con soltura entre el inmenso gentío para acceder al recinto de la exposición y cuando entra, como todos los cronistas, cumple con el paso obligado de expresar su asombro. Lo hace en unos términos muy similares a los que ya utilizaron otros, incluyendo ese “vértigo”, que a todos les embarga. Pero si en casi todos los cronistas el vértigo que produce el asombro se traducía en una imposibilidad absoluta de ver o de decir nada en un primer momento, nuestra autora, por el contrario, parece encontrar en esa sensación el venero de donde brota la belleza de la descripción que, basada en la

enumeración (que tanto recuerda a las de Yxart), aporta la intensidad necesaria para transmitir el movimiento, el gentío, la luz, el esplendor y la grandeza del momento:

> Al pronto los ojos y el alma se rinden al vértigo de tanta sensación visual y de tanta magnificencia. Bajo un sol resplandeciente; alfombrado el suelo de una multitud vestida de abigarrados colores, que ondula y culebrea y se agrupa y se desparrama, perdiéndose en las enarenadas calles o sumiéndose bajo los marmóreos vestíbulos y en las encristaladas galerías; con el brillo de los dorados, la variedad infinita de los exóticos trajes, la blancura de la piedra nueva, el verdor de los arbustos y plantas traídas de lejanos climas, las formas caprichosas de las construcciones propias de cada país. (p.95)

El relato entonces vuelve a adueñarse del texto, "El Presidente Carnot viene del Elíseo, (…) escoltado por un pelotón de coraceros. Penetra en la Exposición por el puente del Jena, y pasa bajo el arco gigantesco de la torre Eiffel" (p.97) y como si se tratara de una retransmisión televisiva en directo, la autora sigue paso a paso el acto protocolario de la inauguración de la que ella es testigo en primera fila: "A poco rato cruza ante mí el primer Magistrado de la nación francesa, frío, derecho, impasible". Cuando comienzan los discursos, renuncia a acercarse más porque aborrece "los empellones y codazos", de modo que le es imposible oír lo que dice el presidente, pero ve "la mímica de la oratoria presidencial. Carnot acciona bien, sin pasión…Así, de lejos, parecía un maniquí articulado". (p.98)

La frescura y la inmediatez de las sensaciones e impresiones que transmite al lector, desde dentro mismo de la masa de gente, son de tal eficacia, que lo transportan en el espacio y en el tiempo al momento mismo descrito por la autora. Valga como muestra esta escena en la que, tras finalizar los discursos, consigue salir airosa de un momento de apuro gracias a su desparpajo y osadía:

> Al retroceder hacia los jardines, me hallo con que no me dejan salir. Recorro veinte puertas; no hay escape; me encuentro -en compañía de otros quinientos incautos- encerrada en la sección austro-húngara con un calor sofocante, una sed rabiosa y un principio de cansancio mortal. De pronto se oyen rumores halagüeños y respetuosos, y se adelanta madama Carnot, vestida con el precioso atavío que antes describí, prodigando saludos y afables sonrisas. Recojo una al pasar, y devuelvo en cambio una inclinación de las que creo impone la cortesía cuando nos encontramos en nuestro camino a las instituciones de un pueblo, ora las respetemos y admiremos, ora las juzguemos con mayor o menor severidad.
>
> Luego, aplicando un sistema que rara vez ha dejado de darme resultados felices, me incorporo con disimulo al séquito de la reina democrática, y así consigo salir de aquel chicharrero y beber a mis anchas el aire libre de los jardines. Logro por fin un apetecido bock de cerveza, y no bastándome, pido una limonada. Tengo una especie de fiebre rara, que podría llamar «la calentura de las multitudes.» Porque andan por aquí más de doscientas cincuenta mil personas, y su continuo ir y venir, el vocerío de sus diálogos, forma una sinfonía que embriaga y roba toda tranquilidad. (pp.99, 100)

Cae la noche y puede contemplar el espectáculo de los fuegos artificiales, “la orilla derecha de París adornada con estrella y girándolas de diamantes” (p.102). Y como broche final, la torre Eiffel con sus reflectores iluminando París. A pesar de que ha prometido no hablar de ella aún, lo cierto es que la torre parece ser el eje sobre el que gira todo lo que ocurre en la ciudad, y la ciudad misma. En la noche de la inauguración se hace protagonista absoluto del acontecimiento: “El faro de la torre Eiffel refulge como un gigantesco sol, dominando el brillo de las demás iluminaciones, comiéndose la luz de tanta farola, de tanto *lampión* y de tanta incandescencia eléctrica.” (p. 103)

Antes de dar cuenta del recorrido obligado por la muestra de la industria y los pabellones de cada país, intercala tres cartas que son otras tantas digresiones que tanto le gustaban a la autora. Una titulada “Los Goncourt”, otra titulada “Altruismo y chuanería” sobre la “religión positivista fundada por de Augusto Comte” y una tercera titulada “Un español de pura raza” en la que, simulando un encuentro fortuito con un compatriota español mientras visita uno de los pabellones, imita lo que ya hicieran otros cronistas (Alarcón y Castro y Serrano son en este sentido sus referentes indiscutibles), presentando en forma de diálogo chispeante y ameno una serie de temas como la música, la exposición de cerámicas, el estado de la industria en España, la situación política o la imagen estereotipada y falsa que tienen en toda Europa de los españoles.

Cuando por fin se decide a recorre la exposición de la industria, la vemos abordar la tarea casi a regañadientes:

> Me he prometido a mí misma hablar algo de la parte industrial de la Exposición francesa, y la verdad es que me he metido en camisa de once varas. Los juicios serios acerca de la industria han de ser comparativos. ¿Adelantó mucho la maquinaria inglesa, pongo por caso, desde los últimos certámenes? La cerámica y la cristalería francesas, ¿se presentan con más lucimiento hoy que ayer? ¿Se advierte progreso en la ebanistería española? Y por el estilo, bien pueden formularse un millón de preguntas, a las cuales yo no sé contestar, ni me incumbe. Por lo cual esta carta tiene que resultar deficientísima, no reflejando sino la impresión reflexiva y puramente estética de quien no ve en la industria otro atractivo que servir de pretexto a las aplicaciones del arte. (p.162)

De modo que su perspectiva, “artística” y su objetivo son los mismos que los de *El año pasado* de Yxart, el de transmitir una “impresión reflexiva y puramente estética”. Pardo Bazán se ve en la obligación de informar sobre la parte industrial de la exposición. Yxart no tuvo que hacerlo, toda vez que no había uno, sino varios cronistas que daban buena cuenta de todo lo relativo a la parte industrial o meramente

comercial de la exposición de Barcelona. Sin duda con la intención de hacer más llevadera su tarea, empieza por la parte de la industria que le resulta más "artística", la exposición de la cerámica. La cerámica francesa de Sevres y de lo Gobelinos, con su "finura y la delicadeza de su esmalte" provocan en doña Emilia la inevitable comparación con la española, no menos hermosa, pero sí menos valorada y más abandonada por las autoridades: "La loza española, con su ingenuidad encantadora de dibujo y su caprichosa energía de colorido, con su sabor árabe o barroco, no aparece en el Certamen de París". (p. 163) En su papel de fiel cronista sigue repasando lo que muestran otros países como Portugal o Inglaterra, mientras reflexiona sobre la belleza de las piezas y reivindica el valor de la española: "Nos hemos dejado invadir por la vulgar porcelana francesa o por lo más tosco y antipático de la loza inglesa". No se le escapa la importantísima influencia de Japón, la moda del *japonismo* hacía ya furor en toda Europa, y con su desparpajado habitual deja bien clara la diferencia entre la cerámica china y la japonesa: "Las cosas chinas (las japonesas no) son esos chirimbolos que nosotros llamamos *filipinos*, y que huelen a capitán de barco y a familia mesocrática (…) ¡Ah! Lo que es el Japón –al menos para ojos españoles- es otra cosa, otra cosa bien distinta, tan distinta, refinada y aristocrática, como es vulgar lo chino." (p. 168)

El recorrido la cansa, la acumulación de objetos, el gentío, y el bullicio hacen que resuma en una sola frase el papel de España: "No se distingue España por su exhibición industrial". No hay reflexión alguna sobre cómo poner remedio a esto, ni mucho menos ideas regeneracionistas. Pasa casi de puntillas por la muestra, está cansada y quiere acabar cuanto antes con una tarea que le resulta tediosa, de modo que decide poner punto y final a su visita, no sin antes adelantarse a las críticas y contestar a las que sin duda va a recibir, tantas, que la enumeración y el polisíndeton intencionado parecen multiplicarlas:

> Y ahora, si alguien me pregunta: Y la estearina, y los algodones, y los productos químicos y alimenticios, y la metalurgia, y las materias textiles, y la industria forestal, y el jabón, y el aceite, y los cueros, y tantísima divina cosa como habrá en ese Campo de Marte, ¿dónde se las deja usted? Respondo que me las dejo donde debe dejarse todo aquello que ni nos divierte, ni nos interesa, ni nos es conocido, ni, en suma, nos compete tratar. En el departamento de los Estados Unidos *hay* una Venus de Milo de tamaño natural, modelada en chocolate. Es cuanto puedo decir sobre productos alimenticios; y, con franqueza, si estuviera en mi mano, la repartiría a los muchachos para que se la comiesen. (p. 180)

En la carta IX, fechada el 9 de junio, cuando ha pasado un mes desde su llegada a París y a la exposición, hace ya un balance provisional para confirmar que, a pesar de todas las dudas, la exposición es todo un éxito: "Cada día que pasa aumenta

la animación de esta ciudad y descargan los trenes en su seno mayor número de forasteros venidos de las cinco partes del mundo, y más aún de América que de Europa.” (p.181) Constata así lo que habíamos venido observando en el aumento del número de cronistas hispanoamericanos que escriben sobre exposiciones. Así pues, una vez que la exposición está consolidada, y se confirma su éxito, decide dedicar una serie de crónicas a dar cuenta de su recorrido completo por todos los pabellones y palacios de la exposición y decide ir “con ánimo de verla por fuera, pues la visita por dentro debe reservase para cuando todas las instalaciones se encuentren completas (y he de advertir que no lo están todavía). Exterior como interiormente, esta inmensa aglomeración de edificios causa vértigo” (p. 188). De nuevo utiliza esa palabra para expresar la sensación de confusión y aturdimiento que causan las exposiciones.

La vista general que ofrece gira, como todo en la exposición, alrededor de la torre Eiffel. Y de nuevo, a pesar de que se ha propuesto no hablar de ella aún, no puede resistirse a la tentación, y estructura su recorrido eligiéndola como punto de partida, como eje central desde el que surgen todos los edificios del recinto. El relato de su recorrido, la descripción y la enumeración de los pabellones y palacios, parece sacada de un plano o de la observación de una maqueta, como ya hiciera José Martí. Pero no es así, el recorrido es real, como lo es el siguiente paso obligado, la vista panorámica desde un punto elevado, y así lo confirma más adelante: “Desde las plataformas de la torre Eiffel se dominará perfectamente la totalidad de la Exposición, toda la Explanada de los Inválidos, el Campo de Marte y el parque del Trocadero. Como sólo una vez pienso ascender a la torre, ese día la describiré, antes que se disipe la impresión que haya experimentado; por hoy me contento con subir a la galería circular del palacio del Trocadero, desde donde puede otearse todo, excepto la Explanada de los Inválidos” (p. 188). Y lo confirma más adelante, al terminar el recorrido: “El mismo día que me di el formidable paseo de recorrer toda la Exposición, después de haberla contemplado a vista de pájaro desde la galería circular…” (p. 196) En ese “formidable paseo” pasa por cada uno de los edificios con comentarios a vuelapluma sobre lo que cada uno expone en su interior, sobre su diseño o su importancia respecto a los que le rodean. Y de nuevo vuelve a aparecer la torre, una vez más: “Confieso que este género de edificios en que domina el hierro me parecen todos de un carácter utilitario incompatible con la estética. Sólo la torre... ¡Ea! No, no hablemos todavía de ella. Lo que llama la atención alrededor de la torre…“ (p. 190) Sin embargo, apenas unas líneas más abajo afirma, “Entre las descomunales patazas del coloso, como para quitar el aspecto industrial a los montantes de hierro que sostienen su mole, se eleva, la bella y artística fuente monumental, que, coronada por el arco en

que se basa la torre, aparece en toda su elegancia“. Y aún más, porque “A los pies de la torre, como tapiz oriental a los de un negro gigantazo, se extiende un parque a la inglesa, con colinitas, saltos de agua, arroyuelos…”(p.191)

La sucesión de edificios, las largas distancias y el bullicio provocan un cansancio insoportable que doña Emilia expresa con la soltura y la familiaridad de quien entabla una conversación:

> Aseguro que después de rondar todos estos edificios, se queda uno más molido que si le hubiesen dado una soberana paliza: digo, supongo yo que después de una paliza debe de quedarse muy molido quien la sufra, y sé por experiencia que recorrer el parque de la Exposición es un ejercicio de los más fatigosos. Buena parte de las construcciones que he citado no encierran nada que reclame mi atención: este vistazo rápido es lo único que les debo; pero al dárselo, entre el calor y el cansancio de la viajata en ziszás (*sic*) por estas enarenadas calles, estoy que se me puede recoger con cucharilla. (p.192)

Pero la autora aún no ha completado el recorrido, de modo que el cansancio la hace ser aún más selectiva y práctica. Para su desplazamiento utiliza “no un asnillo egipcio enjaezado de terciopelo rojo, sino el camino de hierro de cintura que rodea a la exposición”, manera indirecta de decir que el modo de moverse por el recinto iba desde los más elementales y tradicionales a los más adelantados. Elimina de su itinerario lo que sabe que le resultará tedioso, confesando a sus lectores su incompetencia en todo lo relativo a la maquinaria o la mecánica: “Este palacio – lo adivino- no ha de robarme mucho tiempo. Cada cual es como Dios le hizo, y a mí me falta la casilla de las máquinas, instrumentos y planos”. (p. 194) Vuelve a utilizar una expresión similar cuando visita el Palacio de la Industria y la Galería de las máquinas y en la primera de las cartas del segundo volumen de las crónicas *Por Francia y por Alemania*, afirma, “Siempre juzgué gran niñería el aparentar poseer casillas intelectuales que nos faltan; yo no tengo la *bosse* o chichón de la mecánica”. Y de nuevo dice más adelante: “Por más que la afición no me lleve hacia este lado, ni sea yo capaz de apreciar como corresponde los méritos de tal obra, creo justo decir algo a mis lectores de mis cartas sobre la Galería de las maquinas y la parte industrial de la Exposición francesa. Hay que variar un poco, y no todo ha de ser elemento pintoresco, literatura y política. Trataré de salir del apuro lo menos mal posible”. Volvemos de nuevo al primer paseo y la contemplación de tanta máquina y tanto artilugio en movimiento la ponen nerviosa, porque “allí todo se mueve, todo anda: las máquinas sudan, gimen, trabajan como esclavas que son, con una tenacidad sombría e implacable”. Al utilizar el recurso de la personificación de las máquinas amplía aún más el efecto que producen en el espectador, que siente e incluyo oye el ruido ensordecedor que producen. Sin embargo, entre tanto ruido y tanto artilugio, que la

confunden y aturden, no pasa por alto la figura de Edison, el gran inventor al que admira profundamente y cuya historia personal le fascina. Dedica unas cuantas páginas en la primera carta del segundo volumen a hablar de su vida y su increíble capacidad inventiva: “El caballero andante moderno es Edison, con su novelesca vida e inverosímil suerte, que hará amarillear de envida y soñar despiertos a la mayor parte de los pálidos alumnos de la Escuela Politécnica y de las Academias especiales”. (p.5) Si algo de interesante tiene la exposición en su parte más industrial es todo lo referente al inventor:

> Encima del foco enorme de incandescencia que equivale a veinte mil lámparas, se destaca el busto del ilustre inventor. Allí se exhiben, como blasón y lauro de su nombre, el nuevo fonógrafo, el micrófono, todas las fases y etapas del teléfono, los grandes reflectores, los aisladores eléctricos, la red eléctrica subterránea y otros mil cachivaches científicos que acaso contienen el germen de descubrimientos más admirables para la edad futura en que hasta el respirar se verifique por medio de alguna corriente de inducción, y el andar requiera el auxilio de algún dinamo.

La autora sigue su recorrido, acelera el paso y también la enumeración de los edificios que hace casi “al trote”. El tono casi coloquial de las expresiones con las que la autora transmite el recorrido dota al texto de una cercanía y una frescura que no habíamos encontrado hasta ahora. Tras el recorrido, la vista panorámica y la ubicación exacta de cada edificio, se hace obligada la visita a las exposiciones de cada país. No lo hace en el orden en que están expuestas, sino “en el orden cronológico de nuestra civilización”, de modo que Grecia es la primera. Lo que ve la impresiona, le hace recordar, comparar con lo que vio de ese país en la exposición de Viena, reflexionar sobre la situación actual del país heleno. Pero el final del recorrido es lo que sin duda sorprende al lector, una anécdota que no puede menos que hacernos sonreír:

> En medio de la sala luce un plano en relieve del reino de Grecia, donde ríos, mares y golfos están representados por trozos de vidrio semejantes al vaso que he descrito hará un instante. Mi aturdimiento invencible, o mi mala fortuna, quisieron que apoyase el codo precisamente sobre el golfo de Lepanto, y que lo hiciese añicos en un santiamén. Formóse al punto un corro de gente asustada, horrorizada de mi desafuero; no perdí la sangre fría: saqué el portamonedas, recordando que en mi patria suele decirse que el que rompe ha de pagar; mas al convencerse de que el destrozo no representaría valor de setenta y cinco céntimos, un caballero muy almibarado y cortés salió a rogarme que me fuera en paz, y así dejé la sección griega, habiendo ganado la batalla de Lepanto. (p. 252)

Esta es una muestra de cómo la autora ameniza su recorrido por las muestras de cada pabellón con alguna anécdota que le sirve para resaltar los aspectos que más le llaman la atención, o simplemente para dar por finalizado el recorrido y pasar a la siguiente. Las descripciones y enumeraciones aburridas e interminables de otros

cronistas que se acercaban peligrosamente a la memoria oficial, son sustituidas por la observación personal, por las anécdotas, los comentarios y detalles subjetivos, con esa mirada particular de la autora que hace suyo cuanto ve, y lo transmite con tanta naturalidad y cercanía, que sus lectores agradecen ese aire fresco y esas digresiones que aligeran un texto que podría resultar tedioso y pesado. Pero no por ello el texto pierde credibilidad o valor, antes al contrario. Los datos históricos, los económicos, se mezclan con naturalidad con esas anécdotas y digresiones, sin olvidar la actualidad política de la que la autora estaba tan pendiente. Valga como muestra su recorrido por la exposición de Rusia y la India, recorrido que hace acompañada por el escritor ruso Paulowsky, amigo de Tourguenief. Emilia Pardo Bazán admira el gran país ruso por su extensión, sus recursos naturales y su literatura, pero ante todo por la situación de la mujer que "se coloca al nivel del hombre, y la inmensa distancia que separa en los países latinos a los dos sexos, es desconocida o tenida por la mayor iniquidad." (p. 256) Muestra entonces su faceta de defensora de la mujer y refleja los dos casos extremos de la mujer rusa, la de las "estudiantas" (*sic*) que circulan libremente por las calles de París y la de la mujer mongola que vive en las estepas en condiciones durísimas. "¡Qué dos mujeres, qué dos símbolos!" (p. 259) Imposible decir de un modo más eficaz que Rusia es un país de contrastes.

Emilia Pardo Bazán escribe sobre la marcha, redactando cada noche lo visto y sentido durante el día, y a veces durante los días precedentes. En ocasiones está tan cansada que duerme durante horas para reponer fuerzas, sin importarle perder algún acto protocolario. Es el caso del banquete ofrecido por la sociedad de "Folk-Lore o *ciencia popular*" de *Ma mère l'Oie*, al que no asistió por puro desfallecimiento tras completar el recorrido de la exposición en un solo día, pero que no se resiste a describir porque lo conoce por haber asistido en otras ocasiones. La descripción corresponde al acto del es la del año anterior y así lo dice ella misma, no pretende engañar al lector, pero tampoco quiere dejar pasar la oportunidad de decir en qué consiste una reunión de gente tan singular y amante de las tradiciones. Aprovecha también la ocasión para dejar constancia de que ella ha hecho algo parecido en España:

> No existían en España más que dos de estas sociedades cuando fundé yo en mi tierra el Folk-Lore Gallego, que ha sido de los más activos, y tal vez algo útil para la cultura regional. Porque el Folk-Lore, que parece una reunión de curiosos impertinentes dedicados á estereotipar cuentos de viejas, en realidad guarda estrecha conexión con varias ciencias, de las que más camino llevan andado en el presente siglo—etnografía, lingüística, mitografía, antropología.—Por eso no me sorprendió poco ni mucho, al llegar a París, encontrar establecido un Folk-Lore bajo el gracioso título de Sociedad de *Ma mère*

> *l'Oie* (como, si dijésemos, *Sociedad de Maricastaña o del Rey que rabió por gachas.* (p. 198)

Y de paso informa del neologismo y del uso del nuevo término y sus derivados en una clara alusión a sus potenciales lectores americanos: "Yo no sé si en América existen sociedades de Folk-Lore, o *ciencia popular,* para hablar en cristiano: en el viejo continente, a causa de su misma vejez, la idea del Folk-Lore, sajona de origen, ha prendido y arraigado de tal suerte, que van tomando carta de naturaleza en nuestros idiomas neolatinos las palabras *folklórico, folkloristico, folklorista,* cuyo sentido ya comprende todo el mundo." La situación política del momento, la que afecta más de cerca a la exposición, es una constante que aprovecha para intercalar comentarios que a su vez le dan pie para enlazar con temas nuevos que puede desarrollar en una digresión más o menos amplia. Uno de los ejemplos más claros es el comentario que inicia la crónica titulada "Bayonetas, cañones. La exposición por fuera", una de las más famosas, leídas y criticadas de cuantas escribió desde la exposición: "La barca de la Exposición navega, pues, en mares bonancibles a pesar de las amenazadoras nuevas". (p. 181) Se refiere a la tensión cada vez más preocupante entre Francia y Alemania y los rumores de guerra que llenan las páginas de los periódicos. Este comentario le da pie para comenzar una larga digresión sobre su abierta defensa de la guerra como medio para solucionar cualquier conflicto entre países y para mantener activo a un ejército que, de otro modo, se vuelve apático y descuidado. Enlaza a continuación con unas críticas muy duras sobre la desidia y abandono del ejército español, que provocaron casi de inmediato una lluvia de críticas y de rechazo del estamento militar que atacó sin piedad a la autora gallega. Todo ello se materializó en una obra titulada *Al pie de la Torre de los Lujanes*, en la que un desconocido Antonio Díaz Benzo arremetía contra Emilia Pardo Bazán[26], acusándola de "clavar al Ejército español el acerado dardo de su fina sátira, envuelto entre las flores y bellezas de un galano estilo". (p.5) No se limita el autor a rebatir los ataques al ejército español, que considera injustificados, sino que construye una obra a imitación de la de doña Emilia contestando una por una a todas sus cartas con otras tantas fechadas en la imaginaria Villazopeque. El epílogo con el que cierra el segundo volumen sirve a su vez a doña Emilia para contestar a esas críticas y cerrar definitivamente el asunto.

Como contraste, la autora gallega también muestra su faceta más tierna y maternal. La cronista, la escritora famosa, la incansable beligerante y defensora de

[26] Antonio Díaz Benzo, *Al pie de la torre de los Lujanes,* Madrid, Manuel Ginés Hernández, 1889. La obra puede consultarse completa en este enlace:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/registro.cmd?id=8047

sus ideas estéticas y literarias, sorprende al lector ofreciendo una imagen inesperada: "Yo temblaba viendo a mis hijos corretear con su habitual e incoercible viveza, entre una fuente tasada en dos mil duros y un jarrón que valía mil libras justas. ¡Santo Dios, si aciertan a resbalar y caerse! Me quedo en París embargada por los ingleses, en realidad de nación y en metáfora de acreedores". (p.167) Desde la primera crónica, en la que anunciaba su viaje, nada había dicho, ni el lector imaginaba, que viajaba acompañada de sus hijos. La imagen que ofrece entonces es también de una novedad absoluta, la de una cronista, mujer y madre, que describe, reflexiona y da cuenta del viaje y de todo cuanto hay en la exposición, que también debe atenerse a los gustos y necesidades de sus hijos. En la carta titulada "Gente menuda", buscar distracción para ellos es la excusa perfecta para mostrar todo lo que hay en la exposición para entretenimiento de los más pequeños, desde las figuras de cera (p. 230) al llamado Pabellón del mar (p. 233), "en la exposición todo está bien arreglado para los niños, y así se les ve correr y retozar por allí, divertidos, traviesos, sin desmentir la precoz cultura de los chiquillos franceses, que no rompen ni echan a perder cosa alguna. (p. 232) Nunca hasta ahora ningún cronista había mostrado la exposición desde esta perspectiva. La relación de todo lo que la exposición ofrece a los niños supera, con creces, a la de José Martí: "Tienen los niños su palacio especial, su teatrito infantil, su lechería, sus puestos de rosquillas y tortas, y todo cuanto pueden necesitar, cuanto puedes recrearles" (p. 233). No solo hace la relación de todo cuanto hay, sino que lo describe a partir de la experiencia personal que tuvo con sus hijos en cada una de las atracciones, ("Lo que hizo felices a los míos fue el *Tío vivo* (sic) marítimo"), intercalando expresiones maternales llenas de ternura. Se refiere a ellos como "mis muñecos", o expresa el miedo de su hija Blanca ante algunas figuras de cera diciendo "mi niña se estrechaba contra mí, y no queriendo ver esta serie de horrores, la miraba, sin embargo, fascinada por el espanto mismo" (p.232) También ella disfruta con ellos "Para mí fue el plato más sabroso del mundo la emoción de mis dos muñecos en presencia del museo Grevin", ante el Pabellón del Mar, el Palacio de los niños, "la esfera terrestre monumental" o el recorrido por la *Historia de la habitación humana*.

Tampoco olvida la autora gallega ofrecer una serie de imágenes costumbristas, como las que contiene la carta que dedica a los cocheros de París, "La casta de gente más soez y gruñona que Dios echó al mundo", y que ella conoce muy bien porque utiliza sus servicios con asiduidad. Así dice que la huelga de cocheros "nos trae mareados y embromadísimos" (p. 221) Superando el costumbrismo con el que pintaba a los cocheros, en la carta titulada "Los "tickets". Impresiones", ofrece una imagen de un realismo y una fidelidad poco común de lo que debió ser el día a día de la

exposición y las gentes que pululaban y se ganaban la vida en ella. Recuerda a algunas páginas de Galdós, o incluso de Dickens:

> La miseria parisiense encuentra mil modos de sacar partido a la feria internacional. Además de los chicuelos revendedores de tickets, un ejército de vejestorios acampa al pie de cada puerta, en actitud de ofrecer su inutilidad a quien la necesite. Apenas se para el carruaje y el viajero va a abrir la portezuela, no le da tiempo una de las indicadas estantiguas: abre, ofrece su brazo a las señoras, baja en vilo a los chicos, agarra el paraguas o el bastón que estorba, dice dónde están los torniquetes de entrada (que los vemos perfectamente sin necesidad de que nadie nos los enseñe), ajusta a nuestro cochero para la persona que sale y que puede aprovechar el retorno de nuestro coche, nos limpia con su grasiento pañuelo el polvo de las botas... y, en suma, presta todos los servicios oficiosos o inútiles, cuyo precio máximo puede andar entre uno y cuatro sueldos… para decirlo en cristiano, entre cinco y veinte céntimos de peseta.(p. 268)

En esa misma carta un repaso de aspectos cotidianos de la exposición como los precios y modos de entrar en ella según los días y las horas, el bullicio de la calle de El Cairo y sus asiáticos que chapurrean el español, los restaurantes donde reponer fuerzas, los precios abusivos que cobran por todo, etc. Cotidiana es sin duda la imagen que ofrece de la visita al recinto de las familias francesas, previsoras y ahorradoras, que, conociendo los altísimos precios de los restaurantes, llevan su cestita con la comida y llegado el momento, “mis honrados burgueses parisienses ocupan algún banco o silla al pie mismo de la torre Eiffel, desatapan su cesta y acometen sus fiambres con ánimo gentil”. (p.269) La imagen que ofrece entonces de la exposición es nueva para el lector: “A eso de las siete y media, la Exposición parece un merendero madrileño, alfombrado de grasientos papeles, de tapones de corcho, de huellos de pollo y chuleta, de migas de pan y de cazuelas o terrinas rotas”. (p.270) Asimismo, le patriotismo extremo de los franceses con las celebraciones del 14 de julio queda perfectamente reflejado en la crónica titulada “Pro patria”, que la autora aprovecha para cargar contra los autores franceses que transmiten una imagen falsa, estereotipada e injusta de España y de los españoles. La autora es especialmente dura y contundente cuando afirma: (p.292)

> Lo repito, y creo que nunca se repetirá bastante: no puedo fiarme de cuanto escriben los franceses—que a sí mismos se llaman un pueblo cosmopolita, un pueblo humano— acerca de las demás acciones europeas. Si sobre nosotros desbarran tanto, con tan risible suficiencia y tal aparato de filosofía histórica de oropel, ¿qué harán con los romanos, los húngaros, los anamitas, los japoneses? ¿Cuánto absurdo, cuánta patraña, cuánto embuste nos darán á tragar, sobre el remoto Oriente, el Egipto y la Nubia? ¿Qué será el mentir de las estrellas, aquí donde el mentir de la frontera corre tan suelto y retozón? (pp.292, 293)

Vista panorámica, recorrido general, comentarios de cada país, imágenes cotidianas, etc. Hasta ahora la cronista ha ido cumpliendo con todos los pasos que sus predecesores habían fijado, pero falta uno, fundamental, ¿qué opina del papel de España? Si al recorrer la exposición de la industria había afirmado que el papel de España no había sido demasiado positivo, la crónica titulada "Nuestra pintura" explica con detalle los problemas diplomáticos que hubo que solucionar para tener el espacio suficiente para mostrar las pinturas españolas, porque "El primer problema era conseguir en París un local digno de nuestros artistas, donde campeasen solos y no tuviesen que reducirse a medio salón, dejando el otro medio a una nación cualquiera, o contentarse con una modesta salita" (p. 204). Está claro que se ha documentado a fondo y ha consultado las obras o las memorias de otros cronistas que en exposiciones anteriores denunciaron precisamente el poco espacio y la deficiente ubicación y colocación de los cuadros españoles. Tras la exposición detallada de estos antecedentes, y los problemas diplomáticos en los que tuvo que intervenir el mismo Castelar para solventar para el envío de los cuadros (p. 207), enumera y comenta los cuadros más significativos que se mostraron y que recibieron los elogios de los periódicos y los críticos franceses que le hacen exclamar: "No puede negarse que desde el punto de vista artístico hemos salido airosos del empeño". (p. 218) Esta visión de la pintura española y el juicio que sobre ella hicieron los críticos francesas lo desarrolla con más detalle en una carta que incluye en el segundo volumen, "Por Francia y por Alemania", titulada "Pintura española y jurados franceses".

Cuando por fin se acerca el momento de dedicar una carta completa a la torre Eiffel, son ya tantas la referencias, alusiones, comparaciones y descripciones indirectas con las que ha ido salpicando prácticamente todas las cartas, que el lector se siente ya más que familiarizado con ella. Aún así, lo anuncia al principio de la primera carta del segundo volumen: "Si no existiese la torre Eiffel (de la cual hablaré pronto, pues ya han hablado todos los corresponsales y periódicos del mundo y ahora empiezan a abandonarla,) la Galería de las máquinas sería sin disputa la maravilla y el gran atractivo de la Exposición". (p.1) La torre Eiffel, desde el mismo título, parece haber sido el objetivo final de la cronista que ha mantenido al lector atento y expectante a base de datos sueltos, pistas, comentarios constantes, referencias intercaladas en la descripción del recinto, en el recorrido por los pabellones, en la anécdota de la cena a la que asistió en una de las plataformas de la torre y de la que salió casi ardiendo por culpa de los artilugios que se utilizaban para el encendido de la iluminación nocturna. En fin, desde cualquier punto que recorriera la exposición y casi desde cualquier punto de París podía verse la famosa torre.

El título de la crónica, “El gigante” es, a todas luces, significativo y el lector se sobrecoge ante la magnitud de lo que la cronista se dispone a describir cuando por fin ha llegado el momento que esperaba. Si hasta ese momento las referencias eran aisladas, la torre es protagonista indiscutible de una crónica que empieza con una serie de metáforas con las que la autora consigue consolidar el concepto, la idea de la torre, inmensa, “ya le ha llegado su turno al *clou* de la Exposición, al colosal mástil de hierro enarbolado por Francia para izar su enseña…” (…), “La elevación vertiginosa que toca el cielo…”. Tras la comparación con la torre de Babel por la reunión de gentes de todas clases y nacionalidades, explica el proyecto de Eiffel y todos los problemas e inconvenientes que surgieron desde el principio para llevar a cabo el proyecto. La explicación es minuciosa, detallista, pero en ningún momento aburrida y mucho menos tediosa. Las metáforas vuelven a aparecer cuando recoge las protestas y los manifiestos de cuantos estaban en contra de la torre: “Pintores, escritores, artistas célebres, que en Febrero de 1887 publicaron una terrible protesta contra la Torre, afirmando que iba a ser la mengua de París, llamándola chimenea de fábrica y jurando que, con su enormidad brutal, el armatoste de Eiffel aplastaría todos los monumentos y todas las glorias francesas”. (p. 20) Sólo cuando el lector dispone de toda esta información, Emilia Pardo Bazán empieza a dar su visión personal de la torre y entonces las metáforas se llenan de elegancia y solemnidad:

> Hoy el problema estético está resuelto, y en cuanto cabe, resuelto a favor de la Torre. Yo no sé si es verdad que su forma sea la única posible, la única que garantiza su seguridad y solidez; personas expertas lo afirman, diciendo que la hechura está en tan perfecta, armonía con el objeto, que humanamente no cabe darle otra. El enemigo que había de combatir el constructor de la Torre, era el viento: y la forma y disposición del edificio es tal, que no parece sino que el huracán mismo, al embestir contra la Torre, la modeló, prolongándola y prestándole el aspecto de las gigantescas coníferas australianas, por ejemplo, las wellingtonias, que son verdaderas torres vegetales.
>
> De día, la Torre tiene algo de rudimentario y tosco, algo que es como el boceto de una idea arquitectónica; y el chiste que ha rodado por la prensa, de la señora que para dar su opinión acerca de la Torre aguardaba a que quitasen el andamiaje, no carece de fundamento: unos la llaman *andamio,* y otros la califican con mayor irreverencia todavía, de *jaulón.* En cambio, de noche, las líneas se funden, la materia se unifica, y engalanada con orla de diamantes alrededor de cada arco de los que la soportan; ceñida en su primera plataforma con un cinturón de pedrería; coronada por su vaporoso faro tricolor, la Torre es la maga de la Exposición, la reina indiscutible del gran Certamen.

A pesar de su confesada aversión por la mecánica, dedica páginas enteras a comentar el modo de construcción de la torre, del diseño de cada una de sus piezas, y se detiene en detalles que la asombran: “Cada pieza necesitó su dibujo especial, y estos doce mil dibujos fueron calculados por logaritmos. A mí un cerebro humano de

donde puede salir hecha y derecha esta Torre, como Minerva del de Jove augusto, me inspira admiración, pero admiración semejante a la que tributo a la maquinaria de esos relojes que señalan la hora de todos los meridianos, el mes, el año, el día y tienen música, repetición, y cuerda perpetua.“ (p. 24) A pesar de ser profana en la materia, intuye que el proceso de construcción de la torre supondrá un cambio radical en el modo de construir: “La verdad es que o yo no sé lo que me pesco (y en estos asuntos bien pueden decírmelo sin agraviarme) o la Torre señalará una nueva e importante etapa para las construcciones de hierro, puentes, estaciones, viaductos aéreos y palacios. El hierro entrará como elemento poderoso a facilitar obras y empresas colosales.” (p. 28)

Sin embargo, la crónica, de tanto hacerse esperar, parece que decepciona. Los detalles sobre los problemas en su construcción, sus dimensiones o los miles de piezas que la componen, quedan muy por debajo de lo que supone para el lector la suma de alusiones que, crónica tras crónica, han conseguido hacer de la torre un elemento omnipresente en el recorrido por la exposición, por París, y por esta colección de crónicas. La autora se despide de la famosa torre con un toque de orgullo patriótico:

> No quisiera despedirme del férreo gigantazo sin soltarle una cosa que me bulle en la punta de la pluma, y es, que con toda su estatura descomunal, la Torre está *muy baja.* ¡333 metros sobre el nivel del mar! gran puñado son tres moscas. Rigurosamente hablando, cualquier campanario de Castilla mira por cima del hombro a la Torre Eiffel. (p.28)

Otros temas y asuntos más “ligeros” ocupan sus crónicas antes de emprender viaje a Alemania. Dedica una a la moda, la titulada “Trapos, moños y perendengues”, en la que además de dar cuenta de las tendencias en tejidos, colores, vestidos y sombreros, informa de la novedad absoluta de la aparición de la falta pantalón para las mujeres: “Yo creo que el sastre del *traje partido* es un genio que se adelanta a su siglo y a su era.” (p. 53). La visita del Sha de Persia a la exposición, algunas cuestiones sobre política francesa (caso Boulanger), son los temas que trata antes de que cumpla con otro de los pasos habituales de los cronistas sobre exposiciones, hacer un viaje a algún lugar relativamente cercano para luego regresar a la exposición. Hace pues un alto en el camino para abandonar París por unas semanas y viajar hasta Alemania. El día 8 de septiembre fecha su última carta en París, la número IX. Sin aviso previo de que fuera a emprender viaje, la carta número X está fechada en Zurich el 10 de septiembre, y se inicia con un “Allá se queden la vida afanosa y el mareante bullicio parisiense, que yo me voy hacia el Norte, en alas de ese *hipogrifo violento* llamado ferrocarril” (p. 117). Dos días después, el 12 de septiembre, fecha la carta XI en

Munich, y la XII en Nuremberg, el 14 de septiembre, y el 20 de ese mismo mes la número XIII en Karlsbad, un balneario de "aguas elegantes"[27]. En cada una de las cartas ha ido describiendo cada punto del itinerario, cada ciudad en las que la fechaba, pero solo en esta informa del motivo de su viaje:

> Puedo asegurar que no fue el *quid* de la elegancia lo que me condujo a ellas, pues yo me encontraba bien hallada con mi estación balnearia de Mondariz, allá en la tierra, entre frescos castañares y oscuros pinos. (…) Pero mi condición errática y vagabunda, y la necesidad de pasar en Francia el otoño, me determinaron a esta humorada de echar el paso largo y extenderme hasta Alemania y Bohemia, recorriendo nuevos países y contemplando nueva gente, cosa que, sin más añadidura-, ya basta para distraer el espíritu y bañarlo en deleitable serenidad. (p. 147)

En estas palabras deja patente doña Emilia su concepto del viaje como fuente de placer y de conocimiento. Así pues, se dispone a pasar unos días en las aguas termales de esa localidad de la que, por supuesto, informa con todo lujo de detalles a sus lectores. La historia del balneario, los beneficios de las aguas y los tratamientos específicos ocupan una buena parte de la carta, "Volviendo a Karlsbad, y dejando aparte los males de cada uno, y las arenillas del hígado, y otras particularidades que ponen de humor perro sólo con recordarlas, he de confesar que los alrededores son preciosos" (p. 154)

Nada dice del viaje de vuelta, porque la carta XIV está fechada de nuevo en París, tan solo ocho días después de la anterior, el 28 de septiembre. Tras ese viaje en el que en apenas veinte días ha recorrido Suiza, Alemania y Austria, anuncia su regreso como si de algo natural se tratara: "Ya he regresado a esta liorna, y por supuesto al campo de Marte. Pensé hablar de los espectáculos en otra carta, y en ésta del elemento exótico; después he caído en la cuenta de que espectáculos y elemento exótico en la Exposición son una misma cosa, y no pueden aislarse. Los teatros comunes y corrientes funcionaron este año en París como de costumbre; pero apenas se les ha prestado atención". (p. 157) Esta carta, como afirma la autora, está dedicada a los muchos espectáculos que ofreció la exposición, entre los que estaba el que ofrecía Búfalo Bill sobre el viejo oeste, con indios y simulación de batallas incluidas: "Tampoco faltan maliciosos y escépticos que tomen a contrapelo las valentías y guapezas de Búfalo, y le llamen cómico de la legua, sacamuelas y farsante. Yo siempre me inclino a la credulidad. ¡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

[27] Carmen Bravo Villasante, en *Cartas a Galdós. Emilia Pardo Bazán*, informa de la correspondencia que la autora mantuvo con Galdós y cómo le informó y le comentó el paso por esas ciudades. (p. 2)

viejas, ni siquiera en la novísima Exposición." (p. 181) Las siguientes crónicas cumplen con otro de los pasos obligados de los cronistas: dar cuenta de la cartelera teatral y de la literatura de la ciudad de la exposición. Y así, Emilia Pardo Bazán, en las cartas XV y XVI hace un repaso del "la poesía actual francesa" y del "teatro en Francia". En ellas encontramos a la crítica literaria ya conocida por sus lectores, la erudita que informa, comenta, da datos y valora con su estilo particular y siempre ameno. Se detiene después en después en la XVII para rendir un pequeño homenaje a los orfeones de su tierra, Marineda, que fueron a cantar a París. La introducción está hecha con todo el cariño y la ternura de que es capaz la autora:

> En la cadena de estas crónicas falta un eslabón, un eslaboncito de plata, que nunca roto por la voluntad, hubo de quedar intacto en ella solamente, sin pasar al papel, porque de escribir aprisa se originan las omisiones y con ella se disipan los mejores propósitos. Yo quería—¿pues no había de querer?—consagrar algunas páginas a la venida de los Orfeones de Marineda a París con motivo de la Exposición y de las audiciones musicales en el Trocadero, y mi proyecto no pudo realizarse hasta hoy, siendo así que los Orfeones vinieron, si no me engaño, en julio y agosto. Y digo si no me engaño, porque los pormenores exactos de su llegada, residencia, estancia, triunfos, etc., en París, no son de este lugar ni pertenecen a crónicas escritas con tal premura y descuido, que a veces acontecimientos de universal importancia no les suministran más de diez renglones. (p. 209)

El final de la exposición se acerca y el frío se adueña de las calles de París. La carta XVIII, hace balance de la Exposición y del papel que en ella han jugado España y América. "La Exposición toca a su término; el frío, el agua, el invierno que se acerca sacudiendo con mano descarnada las hojas de los árboles, y haciéndolas caer amarillentas y arrugadas sobre la arena de los paseos, nos empuja hacia España" (p. 218). No recoge la autora en esta ocasión la descripción o el relato de los actos de clausura, como sí lo hizo Aurelia Castillo. Expresa con cierta melancolía su deseo de marcharse antes de que empiecen a desmantelar los palacios y los pabellones, antes de que el caos y el desorden borren la imagen tan grata que guarda del certamen:

> Dará tristeza asistir a esta, obra de destrucción: causará pena, y muy grande, el ver apagarse *para siempre* el incendio de las fuentes luminosas; quedar frío e inmóvil el cuerpo de serpiente del camino de hierro Decauville; pararse las máquinas de la Galería; emigrar el blanco regimiento de estatuas y el brillante ejército de lienzos de la sección de Bellas Artes, caer al suelo los gentiles pabellones, cesar, en fin, tanta actividad, movimiento y vida. Esto es preferible no presenciarlo; y cuando transcurrido algún tiempo vuelva a traernos la suerte a las orillas del Sena, poder creer que fue por arte de encantamiento, que fue la varilla de algún mágico prodigioso la que trasformó este lugar y campo ya para siempre memorables. Aunque todavía no ha comenzado el desbarate… (p. 217,218)

Y a la vez que hace balance, paso obligado de todo cronista de exposiciones, también lo hace del papel de España. Si la mayoría de cronistas optaban por dar este

paso cuando visitaban el pabellón español y expresaban su desilusión, su disgusto o incluso su vergüenza por el mal papel jugado por nuestro país, Emilia Pardo Bazán lo hace al final, cuando ya todo ha terminado, cuando tiene la perspectiva suficiente para valorar no solo lo que España mostró, sino lo que hicieron otros. Si la exposición es a todas luces un éxito internacional a pesar de los malos augurios de los comienzos, el papel jugado por España no es positivo. Su crítica es clara y contundente:

> España ha aparecido en el Certamen como un pueblo que tiene color local, riquezas agrícolas naturales, aptitudes varias y fecundas, y sin embargo se encuentra afligido por la decadencia lastimosa que todos vemos, que todos reconocemos—al menos verbalmente—y sobre cuyas causas y remedios se opina de tan diversos modos. Propiamente yo creo que lo de España no se puede llamar decadencia, sino desorganización o desbarajuste general, con aleación de atonía y pereza. La decadencia, si la fuese, vendría de muy atrás; hubo tiempos en que se achacó al régimen antiguo, pero hemos implantado el moderno con todas sus consecuencias y requilorios, y sin embargo vamos de mal en peor; nos desmoronamos lentamente, piedra tras piedra, quedándonos arruinados y exangües (…) nosotros no sabemos a qué santo encomendarnos, ni en dónde buscar recursos, ni qué contribuciones inventar, sin que a despecho de nuestros hábitos de exacción y despilfarro, sepamos en ocasiones como la presente tener un arranque generoso para presentarnos con cierta brillantez a los ojos del mundo.

Esta crítica parece resumir y compendiar todas cuantas hemos leído hasta ahora, desde aquella primera de Yllas y Vidal sobre la exposición de Londres, pasando por la de Alarcón, Ayguals, Escobar, Joaquín Costa y todos cuantos hemos ido encontrando a lo largo de este trabajo de investigación. Sin embargo, doña Emilia no aporta soluciones, no desarrolla ideas de regeneración, sino que ve la solución, el futuro, en los países americanos, cuya representación en la Exposición le ha parecido asombrosa, como lo es el potencial que se adivina en ellos: “Allí está nuestro porvenir, nuestra renovación, la continuación de nuestra importancia histórica. Aquella es una nueva España que aparece casi ignorada por nosotros” (p. 227) A diferencia de lo que ocurre con España, Europa reconoce el papel de los nuevos países americanos: “Hoy las Repúblicas de América latina se han hecho acreedoras al respeto de Europa. La prensa, los concurrentes a la Exposición, les rinden plena justicia. Su puesto no ha sido secundario; en la línea y esfera que les corresponde, han mantenido su pabellón tan alto como el que más.” (p. 228) El final de esta crónica incide aún más en esa idea, y es una despedida de la exposición y de París: “Bendita la Providencia que al arrebatarnos nuestro señorío en Europa, nos hizo renacer en las regiones (…) Bajo esta impresión de esperanza *y* alegría me despido de la Exposición *y,* hasta la vista, de París.” (p. 231)

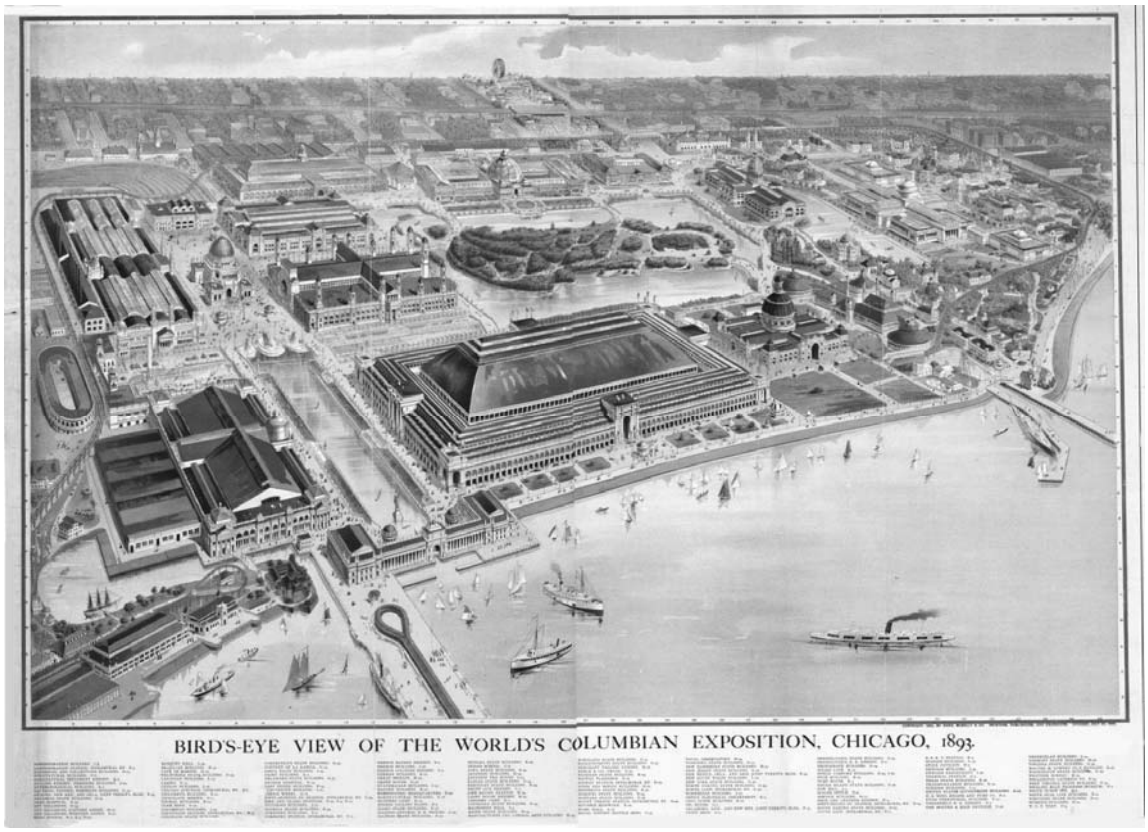
La ultima crónica, la XVII, todavía fechada en París el 8 de octubre, la dedica en exclusiva al escritor portugués Eça de Queiroz, pero nada dice de su viaje de

regreso. El libro finaliza con un Epílogo en el que la autora justifica la recopilación de sus crónicas en dos volúmenes, y mientras lo escribe informa de que ya casi está agotada la primera edición del primer volumen, el titulado *Al pie de la torre Eiffel*. Aprovecha para hacer una amplia autocrítica y respondiendo a las críticas que ha recibido, a la vez que fija el modelo de lo que debe ser una crónica periodística:

> Este libro y su hermano mayor, titulado *Al pie de la torre Eiffel,* se componen de crónicas, en su mayor parte escritas para que viesen la luz en la prensa americana. Baste advertirlo para que las personas enteradas de como se forja el trabajo periodístico, excusen los defectos en que abundan los dos tomos y comprendan que no pueden ser obra de observación profunda, de seria y delicada análisis, de fundada doctrina, ni de arte reflexivo y sentido, elaborado en los últimos camarines del pensamiento o en las delgadas telas del corazón. La necesidad de escribir *de omni re scibili,* y deleitando e interesando, aunque se traten materias de suyo indigestas y áridas, obliga a nadar a flor de agua, a presentar de cada cosa únicamente lo culminante, y más aún lo divertido, lo que puede herir la imaginación o recrear el sentido con rápida vislumbre, a modo de centella o chispazo eléctrico. En crónicas así, el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso é impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadamente personal, aunque peque de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar. En suma, tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato discreteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita. Ley aplicable en general a todo el periodismo. (p. 246)[28]

Se detiene especialmente en contestar las críticas de cierto sector del ejército español que, como dijimos, se sintió agraviado por los comentarios que la autora vertió en la carta XI del primer volumen, la titulada “Bayonetas, cañones”. También en esto Emilia Pardo Bazán introduce una novedad, la del cronista que conoce la reacción de sus lectores, que sabe cómo se ha recibido y criticado su trabajo y que reacciona recogiendo también esa reacción en el volumen que recopila sus crónicas. Da por concluido el trabajo y parece incluso sacudirse el polvo del camino para emprender otro nuevo: “Y con esto, adiós, lectores amigos: ya salgo de este canto y de su historia, si no para entregarme al blando ocio, al menos para escribir otros asuntos y con mayor reposo. (p. 260)

[28] En la exposición universal de Chicago, Serafín Pichardo copió algunos de estos párrafos a modo de prólogo de su obra *La ciudad blanca, crónicas de la exposición de Chicago*, como veremos en el siguiente capítulo.



3.10. Chicago 1893. El cuarto Centenario del Descubrimiento de América

La exposición de París de 1889 que conmemoraba los cien años de la Revolución Francesa había cosechado un éxito tan fulgurante que era difícil abordar el reto de convocar un nuevo certamen que compitiera con la organización modélica de la francesa. En 1876, Los Estados Unidos habían celebrado el primer centenario de su Declaración de Independencia en Filadelfia con la exposición universal conocida como la del Centenial. El país americano empezaba ya a mostrar al mundo su gran potencial y quería arrebatar a la vieja Europa la organización de una exposición universal que conmemorara la llegada de Colón a tierras americanas. Lo consiguió, gracias en parte a la crisis política y económica en la que estaba sumida España, como veremos más adelante.

Al igual que sucedió con Filadelfia, no fue fácil la elección de la sede de la exposición. Ciudades tan importantes como Nueva York, Washington D.C., St. Louis o Missouri lucharon por ese honor, aunque finalmente fue Chicago la elegida para organizar la que se conoció como Exposición Colombina que se celebró del 31 de

mayo al 3 de Octubre de 1893[1], con un año de retraso respecto a la fecha prevista inicialmente. Gracias a la exposición, Chicago que se había fundado sólo sesenta años antes, se dio a conocer al mundo entero y demostró que el incendio que prácticamente la había arrasado tan solo 22 años antes, en 1871, supuso una oportunidad de renovación y crecimiento, una muestra más del empuje y del carácter americano.

La exposición ocupó una extensión de terreno como nunca antes se había visto. Los americanos querían superar en todo a las exposiciones europeas, empezando por la ubicación, el número de edificios y las dimensiones de los mismos. Se eligieron los terrenos de Jackson Park, a muy pocos kilómetros de la ciudad, en la orilla del lago Michigan. El diseño corrió a cargo de Daniel Burnham, teniendo como modelo la arquitectura clásica europea. Lejos quedaba aquel *Crystal Palace* como único y deslumbrante edificio que albergó la exposición de Londres de 1851. En el recinto de la de Chicago, conocido como La Ciudad Blanca por el color de sus edificios, se construyeron cerca de doscientos palacios, edificios, pabellones y casetas, enlazados por numerosos puentes, canales y lagunas. El lago Michigan no solo fue uno de los elementos más espectaculares, sino que fue muestra de la grandeza y la belleza natural con la que los Estados Unidos querían impresionar al mundo. Frente al gran estanque se ubicó el Centro de Honor de la Exposición, desde el que irradiaba todo el esplendor de una arquitectura que se conoció como "neoclásico florentino" y que tuvo un fuerte impacto en los edificios y el arte de Chicago. Los cronistas informaron de todos estos detalles, en especial el catalán Puig y Valls, que relata así la transformación de los terrenos en los que se ubicó:

> Convertir un pantano en ciudad urbanizada, sanearla y drenarla, aprovechar las aguas encharcadas para que corrieran encauzadas en ancho canal, enlazar esta obra quilométrica con el Michigan, decorar sus márgenes con prados y jardines, levantar con las tierras arrancadas del fondo del pantano superficies onduladas, formando suelo al rodal de plantas y arbustos forestales; la estatua escondida entre flores y hojarasca, la fuente monumental dominando en la Cour d'Honneur a los dioses de la mitología, las estatuas de soldados, héroes, sabios... los puentes y las góndolas venecianas y las lanchas eléctricas, son cosas que, bien dispuestas, constituyen por sí solas un esfuerzo verdaderamente asombroso.
>
> Los edificios, en cambio, por sus trazas y sus alzados se han levantado, con varia riguroso al autor del Palacio de Manufacturas que, sin desdeñar las reglas de la técnica y aun rindiendo pleito homenaje a los estilos arquitectónicos que han dado al mundo antiguo su fama artística, se ha mantenido dentro de cierta independencia, rayana al genio, atreviéndose a cubrir diez hectáreas de superficie con una sola nave, sin aplastar el edificio, y manteniendo su gallardía fortuna. No bastarían las páginas de este libro para dar una idea de aquellas obras colosales, requiriendo su crítica justa y severa,

[1] Toda la información sobre los antecedentes y detalles de esta exposición puede consultarse en el libro de John Joseph Flinn, *Official guide to the World's Columbian Exposition in the city of Chicago.* Chicago, The Columbian Guide Company, 1893.

> minucias de detalle y pinceladas de conjunto que, quizá, demostrarían que sólo en lo fielmente imitado, por no decir copiado, han hallado los arquitectos americanos la nota justa de lo bello y esplendoroso. Pero sería notoria injusticia involucrar en criterio tan en aquella traza colosal y no superada hasta la fecha. (p.230)

Entre los edificios más notables se encontraban el Musical Hall, el Casino, el Edifico de Agricultura, en cuyo interior estaba representado el Templo de Ceres, el Pabellón de las Máquinas, dedicado exclusivamente a la energía de vapor, el Palacio de la Electricidad, considerado como uno de los más importantes de la muestra en función de su contenido y en el que ya sonaron firmas como General Electric, Westinghouse o American Bell Telephone. Allí Edison expuso su último fonógrafo y también una máquina para visionar pequeñas películas en celuloide, una muy primitiva muestra de lo que luego se conocería como cinematógrafo. El Pabellón de Mujeres fue otra de las grandes atracciones, puesto que ponía de manifiesto la independencia y empuje de la mujer americana, mucho más libre y con menos ataduras y prejuicios que la europea, como muchos cronistas se encargaron de reflejar. El edifico de Manufacturas y Artes Liberales, que fue anunciado como el edificio más grande del mundo, estaba inspirado en la famosa Galería de Máquinas de la Exposición de París de 1889. Por último, y rompiendo con la línea y el color del resto de edificios, se levantaba el Palacio del Transporte de Sullivan, considerado por los especialistas como el más bello de todos y, desde luego, diferente por su decoración polícroma en rojo, naranja y amarillo y una inmensa puerta dorada. Junto al lago Olmsted se encontraba también la Isla de Madera en la que trabajadores japoneses habían construido los pequeños edificios Ho-O-Den, como un regalo de Japón a la ciudad de Chicago. Estas construcciones, ridiculizadas por algunos cronistas europeos, fueron sin embargo muy admiradas por los jóvenes arquitectos americanos que adaptarían a su obra posterior muchos elementos de la estética japonesa.

Además de conmemorar el Cuarto Centenario del desembarco de Colón en América, la exposición sirvió también para demostrarle al mundo que Chicago había podido recuperarse del gran incendio que había destruido gran parte de la ciudad en 1871. El gobierno central apenas participó en la financiación del certamen, por lo que la ciudad tuvo que correr con todos los gastos. Cuando a mitad de las obras del recinto el presupuesto se disparó, la ciudad pidió ayuda al gobierno que la concedió imponiendo unas fuertes condiciones bajo la presión de grupos religiosos: el cierre dominical de la exposición (como ya había ocurrido en Filadelfia), la prohibición de servir bebidas alcohólicas en todo el recinto y la censura de desnudos de todo tipo en las obras de arte que se exhibieran. El alarmante retraso de los trabajos fue más que

evidente y se necesitó un esfuerzo extraordinario para terminar antes de su inauguración. Aún así, la mayor parte de las obras estaba sin terminar el día de la apertura, cumpliendo de este modo con algo que muchos cronistas veían ya como una especie de tradición en todas cuantas le habían precedido.

Se construyó un parque de atracciones que se ubicó en el Midway Plaisance, totalmente separado de los pabellones. Dominando aquel estático y blanco paraíso que era el recinto de la exposición, aparecería la gigantesca y famosa Noria diseñada por Ferris, quien, con este proyecto había respondido al llamamiento de los organizadores para realizar algo novedoso, original, atrevido y único. Era imposible igualar el impacto que había producido la torre Eiffel, pero las dimensiones de la noria superaron las expectativas de los visitantes que quedaban boquiabiertos. Se trataba de una gran rueda de bicicleta dotada de cabinas con capacidad para cuarenta pasajeros. Desde la de Viena era habitual que todas las exposiciones tuvieran su parque de atracciones en el que no podía falta una gran noria, pero la de Ferris superó con mucho a todas las conocidas. Desde su altura máxima los visitantes tenían la posibilidad de disfrutar de una impresionante y maravillosa vista aérea de la exposición, de hecho se convirtió en la principal atracción que ayudó a salvar la feria de la bancarrota. La organización cometió el error de rechazar el espectáculo sobre el Lejano Oeste que ofreció a los organizadores Búfalo Bill, que ya había participado en la exposición de París de 1889, y que tras la negativa de los responsables estableció su espectáculo fuera del recinto, pero justo al lado de la exposición. Su éxito sin precedentes le hizo obtener unos beneficios que la organización nunca hubiera podido imaginar y que enriqueció al héroe americano, convertido en cómico, que no estaba obligado a compartir los beneficios con los promotores de la feria.

Los cronistas que informaban del desarrollo de la muestra recogieron un sinfín de curiosidades. Una de ellas fue la que protagonizó la representación de Noruega que presentó una réplica del barco vikingo de Gokstad, construido en Noruega y que llegó hasta la muestra navegando por el Atlántico con 92 hombres, conducidos por su timonel, el famoso marino Magnus Andersen.[2] Se construyeron las réplicas de las tres calaveras con las que Colón llegó al Nuevo Mundo y que atracaron en la orilla misma del lago Michigan, donde los visitantes podían entrar y contemplarlas a placer. Como hecho luctuoso hay que señalar que tres días antes de la ceremonia de clausura, el alcalde de Chicago Carter Harrison, fue asesinado, por lo que se suspendieron todos

[2] Un completo estudio del proceso de construcción del barco y un buen número de imágenes de su llegada a Chicago está accesible en: http://home.online.no/~joeolavl/viking/viking-kopi-gokstadskipet.htm

los actos y ceremonias oficiales que habían sido programados como una gran apoteosis final de la exposición.

Más de veintisiete millones de visitantes (equivalente a la cuarta parte de la población estadounidense) visitaron la exposición, acudieron más de 65.000 expositores y su coste fue superior a treinta y un millones de dólares. Sus dimensiones y lo espectacular de sus construcciones excedieron con mucho a cualquiera de las exposiciones celebradas con anterioridad y se convirtió en un símbolo del orgullo norteamericano que materializó en la muestra un éxito basado en la industrialización y el crecimiento demográfico. De la misma manera que la Exposición de Londres en 1851 fue un símbolo de la era victoriana en el Reino Unido, esta fue el del comienzo de la edad del Renacimiento americano.

El cuarto centenario del Descubrimiento de América se celebró en España durante todo el año 1892 con numerosos actos conmemorativos. La situación política y económica no permitía grandes alardes, por lo que se había descartado la idea de algunas voces que reivindicaron que España, como gran protagonista del Descubrimiento, debía celebrar una gran exposición universal. En las colonias de Cuba y Filipinas se estaba gestando ya una independencia que se haría realidad cinco años después, en 1898. Finalmente, la celebración del centenario se limitó a una serie de actos conmemorativos y a una exposición en Madrid que, si no podía alcanzar la categoría de "universal", sí pretendía recordar el importante papel jugado por España en ese acontecimiento histórico. El denominado Certamen Histórico-Americano, se celebró en la sede de la Biblioteca Nacional, cuatro años antes de que fuera inaugurada, cuando las obras del edificio habían concluido pero aún no habían sido trasladados los libros. Así lo recuerda esta institución en su página web bajo el epígrafe de "Las exposiciones históricas de 1892":

> Al estar vacío, el Palacio de Biblioteca y Museos pudo utilizarse como sede de las Exposiciones Histórico-Europea e Histórico-Americana, inauguradas el 11 de noviembre de 1892 con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América por Colón (…) En la sección española se pudieron ver diversas piezas traídas de América a lo largo de los siglos: sombreros, canoas, etc., pero también documentos de valor incalculable: cartas de Colón, su retrato, recién descubierto entre los fondos de la Biblioteca Nacional, o el incunable de la *Cosmographia* de Ptolomeo con anotaciones manuscritas de Colón.[3]

[3] La BNE recuerda este acontecimiento en una entrada de su blog titulada "Las exposiciones históricas de 1892", de donde hemos tomado esta información.

Accesible en: http://blog.bne.es/blog/las-exposiciones-historicas-de-1892/#sthash.1LCRhWSM.dpuf

El Delegado español fue Juan Navarro Reverter, que visitó la exposición universal de Viena y escribió *Del Turia al Danubio,* como ya vimos al hablar de aquel certamen. La exposición fue inaugurada por los reyes de España y Portugal y tuvo una amplia repercusión en la prensa nacional e internacional. Cuando a principio de 1893 gran parte de lo expuesto que había llegado de países americanos debió enviarse a Chicago, la muestra continuó con el nombre de Exposición Hispano-Europea, y fue tal su éxito que continuó hasta el 30 de junio de 1893 con el nombre de Exposición Histórico-Etnográfica. También la web de la Biblioteca Nacional informa de la repercusión que tuvo en la prensa nacional, destacando especialmente el elogioso artículo que escribió Emilia Pardo Bazán[4]:

Los documentos oficiales, artículos, estudios y reseñas de actos que formaron parte de la conmemoración fueron recogidos en la *Revista Ilustrada El Centenario*[5]. "Para dar noticia de ellos, describirlos y conservar por escrito su recuerdo en un libro que dure, la Junta Directiva nos ha confiado el difícil encargo de redactar y publicar la presente *Revista Ilustrada*". Son palabras de Juan Valera en la introducción de la primera entrega. Más adelante, Alcalá Galiano, al describir en esa misma publicación las fiestas que se celebraron en Nueva York en honor de Colón, incide en el objetivo principal de la publicación: "Crónica que ha de archivar el recuerdo de cuanto se refiere al Centenario que le da sus textos y su nombre". (p. 306) Se trata de textos de intelectuales, políticos, literatos e investigadores que escribieron sobre el Centenario y entre los que sobresalen los nombres de Menéndez Pelayo, Emilio Castelar, Emilia Pardo Bazán, Cánovas del Castillo o, Rubén Darío entre otros muchos. Destacamos las colaboraciones de José Alcalá Galiano se centraron en todo lo relativo a la exposición colombina que preparaba Chicago y que se inauguraría apenas unos meses después, en mayo de 1893.

Sorprende que Juan Valera comience la introducción del primer número con estas palabras: "A la moda de las Exposiciones sucedió, no hace mucho tiempo, la de los Centenarios: algo como mundanas y populares apoteosis, culto y adoración de los héroes. Y hallándose esta moda en todo su auge, se nos vino encima el año de 1892, y con él un grandísimo empeño, en la peor ocasión que pudiera imaginarse y temerse". (p. 5) Estas palabras con las que se intenta justificar por qué España no ha podido celebrar una exposición universal que conmemorase el centenario, da paso a un recorrido histórico que va del momento del descubrimiento a la situación lamentable

[4] Emilia Pardo Bazán, "Las exposiciones históricas", *El Día*, 10 de diciembre de 1892.

[5] Los cuatro tomos de esta revista pueden consultarse libremente en la página de la Universidad Internacional de Andalucía. Accesible en: http://dspace.unia.es/handle/10334/2078

de España cuatro siglos después. El panorama político y económico español es desolador, de modo que es imposible competir con los Estados Unidos: "Así, al pensar en la soberbia esplendidez con que los Estados Unidos se preparan a celebrar el cuarto Centenario del Descubrimiento de América, se contrista y amilana el espíritu por la escasa cantidad de que en España se dispone para las solemnidades y pompas que deben conmemorarle". (p.16) Casi un año antes de su celebración, Valera ofrece la primera imagen de la gran Exposición Colombina:

> Las maravillas de la última y reciente Exposición de París serán, sin duda, sobrepujadas y eclipsadas e Chicago. Millares de obreros trabajan en levantar multitud de edificios en los dilatados y hermosos parques del lago y de Jackson. Se están gastando millones de duros. La agricultura, la horticultura, la arboricultura, la electricidad, las Bellas Artes, las artes mecánicas, la pescadería y hasta la lechería, tendrán sendos palacios. El de los Transportes será tan colosal que medirá 200 pies de ancho y 1.100 de largo. Le dará digna y portentosa entrada la ya célebre *Puerta de oro*. Brillarán allí en competencia, sobre muchos kilómetros cuadrados, todos los géneros y estilos de la arquitectura; agujas góticas obeliscos egipcios, columnas grecorromanas y cúpulas gigantescas, que se elevarán cerca de 200 pies sobre el terreno.
>
> Al recibir estas noticias y vislumbrar por ellas el esplender que tendrán las fiestas en la ciudad del Illinois, no pudimos menos de asustarnos: pero España no debe arredrarse: España necesita, hasta donde alcancen sus fuerzas, celebrar también el cuarto término secular del grande acontecimiento. (p.16)

Alcalá Galiano, bajo el título de "La exposición Colombina de Chicago" aporta todos los datos sobre la historia de la ciudad que debía albergar la exposición, después de hacer un exhaustivo y completo repaso de todas les exposiciones celebradas hasta ese momento. Informa de los trabajos y adelanta la imagen que ofrece el inmenso recinto, ofreciendo, desde España, una imagen de la exposición en construcción:

> En este momento los cruzados del Trabajo, (…) el gran ejército santo de los obreros, la aérea legión de los albañiles, trepando como aves por el colgado y peligroso andamio, levantan al espacio y escriben en estrofas de piedra, hierro y cristal, el poema arquitectónico concebido por los arquitectos americanos, quienes, como inspirados por una visión de los siglos, han sabido, con raro talento y habilidad, en los planos de los palacios de la Exposición, fundir todos los estilos, y elementos de la arquitectura, arcos, columnas, ojivas, torres, etc., en una arquitectura mixta, moderna, elegante, monumental y de verdadera gracia y originalidad, destinada a los efímeros pero deslumbradores triunfos del arte industrial. Algunos de los edificios son verdaderos hallazgos, como si en ellos se hubieran mezclado en kaleidoscópica confusión rasgos de Venecia, Toledo, Granada, Atenas, Menfis y Bizancio. (p.361)

A falta de viaje real que ofrezca una imagen exacta del recinto, Alcalá Galiano propone a sus lectores un viaje imaginario para ofrecer una visita "a vista de pájaro o a

vista de poeta, que viene a ser lo mismo". (p. 363) Y así describe el recinto, la distribución y ubicación de los edificios, la forma y estilo arquitectónico de los mismos.

En España, tras las celebraciones de los actos del Centenario que tuvieron lugar durante todo el año 1892 y más especialmente a partir de octubre, la delegación española se puso en marcha para asegurar una digna representación en la Exposición Colombina. El papel de la mujer en este certamen tuvo una importancia mayor que ninguna otra de las celebradas hasta el momento. La comisión organizadora americana cursó invitación a todos los países para que enviaran representación de obras de todo tipo hechas por mujeres para que fueran expuestas en el pabellón que para tal efecto se estaba construyendo en el recinto. De esa invitación a las mujeres españolas se hizo eco el diario *La Época* con fecha 27 de febrero de 1893 en un artículo titulado "La mujer española en la Exposición de Chicago". Ese mismo título ya había sido elegido por Emilia Pardo Bazán[6], para publicar en *La Vanguardia* el día 10 de febrero de 1893 un artículo en el que, además de informar de que había sido invitada a formar parte de la Junta que debía coordinar los envíos, afirmaba con una claridad meridiana que sería casi imposible cumplir con la tarea en el brevísimo espacio de tiempo que les habían asignado:

> Habiendo merecido la honra de ser designada para formar parte cíe dicha Junta, recibí, en la primer sesión (y única por ahora) que celebró, dos encargos: el primero, representar a la Junta en las cuatro provincias gallegas; el segundo, dar en la prensa idea de los fines de la Junta, y fomentar por medio tan directo de tan seguros resultados el envío de objetos, La publicidad de *El Imparcial* y el deseo de la reina y de las distinguidas señoras que componen la Junta, pueden hacer Milagros. Porque con mi veracidad de costumbre, debo añadir que algo de milagroso tendría si consiguiéramos llenar el programa que la circular encierra.

Para salir del paso propone que todas las bibliotecas públicas, empezando por la Nacional, envíen obras de las más renombradas escritoras españolas, que superarían, con mucho, cualquier muestra de la industria:

> Lo que más honra a una nación no son las obras manuales, sino las del entendimiento, o del sentimiento sublimado por la inspiración—-es decir, el arte;—y como quiera que la Exposición de Chicago admite todo objeto posterior al descubrimiento y da cabida a cuatro siglos, empezando por el XVI, juzgo que no sería arco de iglesia reunir una magnífica colección bibliográfica de obras de, mujer, que nos dejase en buen lugar desde este importantísimo punto de vista. Solamente con Santa Teresa de Jesús, sus ediciones, traducciones,

[6] Emilia Pardo Bazán también había participado en la publicación oficial del Centenario con un artículo titulado "La leyenda de la codicia (una expedición a El Dorado)". *El Centenario, Revista Ilustrada*, Tomo III, pp. 49-54.

> autógrafos, recuerdos, biografías, retratos y fotografías de los lugares donde vivió y fundó la gran escritora ¡qué soberbio escaparate!

Pero veamos las obras que nacieron del viaje mismo a la exposición. Desde que en la exposición anterior, la de París de 1889, Emilia Pardo Bazán con su crónicas *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, alcanzara un éxito sin precedentes y fijara definitivamente el modelo de crónicas de viaje sobre exposiciones universales, fueron muchos los que, imitando su viaje y su modo de contarlo, la tomaron como modelo. Hasta tal punto que todas las obras que hemos localizado sobre esta exposición son exclusivamente crónicas periodísticas, escritas por corresponsales de periódicos españoles o hispanoamericanos. Si la presencia de estos últimos había ido en aumento en las últimas exposiciones, en esta de Chicago tienen un protagonismo absoluto.

Eva Canel y Aurelia Castillo, escritoras, periodistas y mujeres inquietas y viajeras como Emilia Pardo Bazán, viajaron a Chicago y desde allí enviaron sus crónicas a diferentes publicaciones periódicas siguiendo la estela de la autora gallega. La española Eva Canel envía sus "Crónicas de la exposición de Chicago", a *La Ilustración Artística* de Barcelona, y la cubana Aurelia Castillo, a *El País*, de la Habana. Por otro lado encontramos tres colecciones de crónicas de formato, estilo y estructura muy similar, y que fueron reunidas en volumen por sus autores: las enviadas a *La Vanguardia* de Barcelona por el español Manuel Puig y Vals con el título de *Viaje a América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico;* las del cubano Serafín Pichardo, *La ciudad blanca, crónicas de la exposición colombina de Chicago* y por últimos las del también cubano Raimundo Cabrera, *Cartas a Govín, impresiones de viaje (segunda serie).*

3.10.1. EVA CANEL

"Crónicas de la exposición de Chicago"

"La mujer española en la Exposición de Chicago"

Aunque asturiana de nacimiento, Eva Canel (1857-1032) se había trasladado a Cuba con su marido cuando era aún muy joven. Allí empezó a escribir y colaborar con periódicos de La Habana y en los años siguientes fundó diversas publicaciones periódicas en Argentina, Perú y Bolivia. En 1884 fallece su marido y ella continúa con su labor periodística convirtiéndose en una de las escritoras más reconocidas en Cuba y en toda Hispanoamérica. No era partidaria de la independencia, pero mantuvo una amistad sincera con José Martí, que por entonces era la figura más destacada del

independentismo cubano. En 1891 fundó en La Habana el periódico satírico *La Cotorra* y en 1893 fue comisionada por la Cámara de Comercio cubana para asistir a la Exposición Universal de Chicago, desde donde también ejerció como corresponsal de periódicos españoles como *La Ilustración Artística* de Barcelona y *El Día* de Madrid. La participación de Eva Canel en la exposición ha sido analizada por Catharina Vallejo en un artículo titulado "Show and Tell: Eva Canel at the 1893 Columbian World Exhibition in Chicago"[7]. No nos ha sido posible consultar la obra que Eva Canel escribió la para la Cámara de Comercio[8], en la que Catharina Vallejo centra casi exclusivamente su estudio, pero sí las crónicas que aparecieron en los dos periódicos españoles. En *La Ilustración Artística* de Barcelona, publicó cuatro crónicas entre el 21 de agosto y el 23 de octubre de 1893. En la primera de ellas (21 de agosto de 1893) el director del periódico anuncia en una nota a pie de página: "Con este artículo comenzamos la publicación de la serie de los que sobre la Exposición Universal de Chicago escribe desde aquella ciudad para la *Ilustración Artística* nuestra corresponsal la notable escritora Eva Canel". La primera no da información alguna del viaje, ni de la llegada a la ciudad o a la exposición y se titula simplemente "La exposición de Chicago". Está dedicada a la inmensa noria, la rueda Ferris, con la que el certamen quiso competir con la torre Eiffel de la exposición anterior: "El monumento, por así llamarlo, que los *yankees* presentan para emular la gloria de Eiffel y achicar las proporciones de su gigantesca torre, es la rueda idea y llevada a cabo por el ingeniero Ferris". La segunda, publicada el 4 de septiembre, se titula "Los mejores tabacos del mundo", refiriéndose a los de Cuba y abogando por una mayor atención de España al comercio e industrias cubanos. La tercera, del 18 de septiembre, la dedica a un rápido recorrido por los pabellones de Brasil y la calle de El Cairo y se ilustra con un grabado de la escritora junto con su hijo ante las cataratas del Niágara. Sin duda alguna, la escritora aprovechó su visita a la exposición para hacer un pequeño viaje de recreo, aunque nada de eso queda reflejado en las crónicas que hemos localizado. La cuarta y última de las que publicó *La Ilustración Artística*, se titula "El Uruguay en Chicago", y se centra exclusivamente en el papel de aquel país en la exposición. No vuelve a publicar ninguna crónica más ni el periódico da tampoco explicación alguna. Como vemos se trata de una colaboración desigual, sin unidad ni idea de continuidad.

[7] Catharina Vallejo, "Show and Tell: Eva Canel at the 1893 Columbian World Exhibition in Chicago", *Decimononica*, 2012, Vol. 9, núm. 1, pp. 109-125.

Accesible en: http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Vallejo_9.1.pdf

[8] Catharina Vallejo, en la nota 2 de su artículo informa de lo difícil que le fue consultar esta obra: "I am indebted to Ricardo Quiz and Ana Vera in Havana, for first alerting me to the localisation or these texts, and secondly, for making them available to me, as they are note easily accessible".

Tampoco lo es su colaboración en el periódico *El Día* de Madrid, al que sólo envió dos crónicas. La del 8 de septiembre de 1893, titulada "Desde Chicago para *El Día* de Madrid" desmiente los rumores de un posible fracaso de la exposición con su estilo ágil y en ocasiones desenfadado:

> La "Gran feria del mundo", producirá malos resultados administrativos; será un fracaso para los accionistas y para los expositores, pero como conjunto y como concurrencia de productos de todas las naciones, resulta grandiosa en todas sus partes.
>
> Puntualicemos.
>
> El recinto de la "Ciudad Blanca" es precioso: los edificios son inmensos y muy deficientes, artísticamente considerados; pero la agrupación sorprende y hace extraordinario buen efecto.
>
> Vías de comunicación hay muchas y cómodas: aunque algunas ofrecen peligros, especialmente el ferrocarril elevado, que ha sido hecho a escape y de mogollón. También hay otro elevado, *intramural*, que rodea el recinto de la Exposición; pero que como este es inmenso, ocurre muchas veces que antes de aventurarse a buscar una estación, se decide uno por recorrer a pie grandes trayectos, aumentados por los canales del lago, que, aun cruzados como están por muchos puentes, no son tantos como serían menester para acortar distancias.

Como vemos en estos párrafos, el estilo, la perspectiva y el desenfado de Eva Canel deben mucho a Emilia Pardo Bazán. No en vano ambas eran mujeres inquietas, viajeras y defensoras de su independencia. La segunda (y última) de las crónicas que escribió para este periódico, publicada el 11 de septiembre, contiene una crítica feroz y una denuncia explícita contra los responsables de la representación española y los encargados de la muestra de Bellas Artes. Solo hay que leer el principio de la carta para hacerse una idea del tono y el contenido:

> Después del papelón que nuestras Bellas Artes han venido a representar a Chicago, ya no les queda otro remedio que meter la cara en barro a los que comenzaron en Madrid la triste jornada que de tan desastrosa manera ha concluido.
>
> Hablaré de oídas en lo que a hechos se refiere, y con criterio propio cuando de apreciaciones trate, y sobre todo, y por encima de todo, estará siempre mi buen deseo, mi amor al arte español, mi entusiasmo por los pintores españoles y mi pena profunda por la decepción sufrida.

El resto del artículo contiene los detalles de la decepción e incluso nombres concretos de los responsables de lo que la autora califica de "papelón de nuestras Bellas Artes". Y así, sin más, se corta toda la participación de la autora en el periódico, que tampoco da explicación alguna. Como vemos, en ambos periódicos la colaboración ha sido muy breve, toda vez que la nota del director en la primera crónica hacía esperar una serie de crónicas mucho más completa. Quizás el tono de esta

crónica, duro y decididamente crítico con la delegación española, pudo influir en la no continuación de la colaboración de la autora en el periódico.

3.10.2. Tres cronistas cubanos: Serafín Pichardo, Raimundo Cabrera y Aurelia Castillo

Las crónicas de estos tres autores tienen muchos puntos en común, pero ninguno destaca especialmente ni presenta innovaciones absolutas. Se trata, como ya dijimos antes, de las crónicas periodísticas publicadas en prensa y luego reunidas en volumen.

El poeta y periodista cubano Serafín Pichardo tituló sus crónicas *La ciudad blanca* que desde el primer momento plantea como literatura de viajes y toma como modelo directo las de Emilia Pardo Bazán, hasta el punto de utilizar parte del Epílogo que la autora incluyó al final de *Por Francia y por Alemania* con el que ponía punto y final a las crónicas sobre la exposición de París de 1889. Pichardo construye así un prólogo bajo el epígrafe de "Criterio de estas páginas" reproduciendo los párrafos en los que la autora gallega establecía las líneas básicas de lo que debían ser las crónicas sobre las exposiciones universales. Al pie de esa especie de prólogo aparece el nombre de la autora gallega, sin indicación de la obra de la que se obtuvo y sin saber si se hizo con o sin su consentimiento. En un ejercicio de intertextualidad constante, Pichardo se refiere no solo a lo que se ha publicado sobre la exposición de cuyas noticias está al día, sino a lo publicado por otros cronistas en otras exposiciones. Además de a Pardo Bazán, también toma como guía y modelo a Castro y Serrano: "Ténganse pues, mis juicios –como pedía para los suyos Castro y Serrano en caso idéntico al mío- por la expresión primera del viajero que mira escribiendo y escribe mirando". (p. 18)

El otro cronista cubano fue el conocido escritor Raimundo Cabrera. Sus crónicas con formato epistolar que recogió en volumen con el título de *Cartas a Govín, impresiones de viaje (segunda serie),* pertenecen por derecho propio a la literatura de viajes. Un año antes había escrito la primera serie dando cuenta de su viaje por los Estados Unidos como corresponsal del periódico cubano *El País.* Las cartas de ambos viajes están dirigidas a Antonio Govín Torres, amigo personal de Cabrera, destacado miembro de la masonería cubana y miembro fundador del Partido Liberal Autonomista. Raimundo Cabrera no se dirige en sus crónicas al lector o lectores, sino que tiene siempre a Govín como interlocutor, lo que hace que el tono con el que transmite sus

"impresiones" sea sencillo, natural, cercano incluso a la confidencia "con el espontáneo calor de mis entusiasmos y sin la pretensión de crítico autorizado" (p.150). Cabrera emprende viaje hacia Chicago en julio de 1893 y cuando lo hace conoce ya por las noticias de la prensa cubana mucho de lo que espera encontrar. No todo de lo que se ha dicho es positivo y cuando llega comprueba personalmente que la exposición funciona, que es un éxito de público y de organización, de modo que, al igual que ya hiciera Eva Canel, denuncia de inmediato la falsedad de algunas noticias que hablaban del fracaso estrepitoso de la muestra colombina. Como él mismo confiesa al final de su obra, apenas dispuso de dos semanas para recorrer la exposición, "visitándola a todas horas y aprovechando cada momento", a pesar de lo cual sus crónicas ofrecen un completísimo y ameno relato que se atiene, punto por punto, al modelo establecido por cronistas anteriores. Consciente de que quizás su recorrido ha sido apresurado e incompleto, cede el testigo a la otra cronista cubana en la exposición, Aurelia Castillo, "la distinguida escritora cubana tan interesante por su estilo y gusto refinado como por sus formas suaves y tonos exquisitos, ilustra y recrea ahora a los lectores de *El País* con brillantes descripciones de la Exposición y sus autorizadas observaciones confirman la veracidad del relato escueto, desnudo de galas, pero real y positivo que te hecho de aquellas maravillas". (p.150)

Aurelia Castillo, ya había visitado la exposición de París de 1889 como corresponsal del periódico cubano *El País*, el mismo que la envió a Chicago para que cubriera la información de la exposición colombina. Esta nueva serie de crónicas queda recogida en el volumen III de sus *Escritos* bajo el epígrafe de "Un viaje a América. Cartas de viaje (Continuación)"[9]. Como ya hiciera con Eva Canel, Cataharina Vallejo también ha estudiado la participación de Aurelia Castillo en esta exposición, prestando especial atención a la mirada femenina y a su participación como mujer en la muestra.[10] El viaje que emprende Aurelia Castillo y en el que se insertan las cartas de la exposición, es un recorrido apasionante plasmado en un total de diez cartas, de las cuales las tres primeras están dedicadas a México, la cuarta al trayecto entre México y Chicago, y las cinco restantes a su llegada a Chicago y a la exposición universal. Estas crónicas con formato epistolar, de un estilo desenfadado, cercano y ágil, describen con minuciosidad su llegada a la exposición y no puede evitar las comparaciones con la de París:

[9] Aurelia Castillo, *Escritos*, Imprenta *El siglo XX,* La Habana, 1913, Vol. III, pp. 5-179.

[10] Catharina Vallejo, "Writign the World and the Female Self: A Cuban Woman's Perspective of the Paris (1889) and Chicago (1893) World Expositions", *Decimononica*, 2004, Vol. 1, núm. 1, pp. 113-127.
Accesible en: http://decimononica2.usu.edu/wp-content/uploads/2013/01/Vallejo_V1.1.pdf

> Todas las exposiciones universales –a juzgar por las dos que he visto- se parecen. Los pueblos conservan por muy dilatados lapsos sus industrias, sus especialidades, como que muchas de ellas residen en su peculiar naturaleza y otras toman de esta sus elementos. Los grandes inventos, aunque frecuentes en nuestros días, nunca lo son tanto, que puedan llenar con número crecido los cortos periodos en que se suceden ya estas justas internacionales. En Chicago vuelvo a ver casi todo lo que vi en París en 1889, de tal modo, que al dar cuenta ahora de mis impresiones, temo repetir a cada momento lo que antes dije. La gran novedad de la Exposición norteamericana consiste, como ya lo han dicho sus iniciadores, en haber consagrado un edificio al trabajo de la mujer en todos los países de la tierra, y como si quisiesen marcar más este acto de admisión oficial en todos los terrenos, fue una joven quien condujo aquí, como maquinista, el primer tren de ferrocarril que entró en la ciudad después de inaugurada la Exposición.[11]

La autora se esfuerza por mostrar lo nuevo y lo sorprendente, sin dejar por ello de hacer el recorrido habitual por los principales edificios y tratando de encontrar sólo cuanto se muestra de nuevo para no repetirse y aburrir a sus lectores. No asiste a la clausura y tampoco informa del viaje de regreso.

El análisis de las obras de estos tres corresponsales cubanos que visitaron y escribieron sobre esta exposición merece un estudio más amplio y detallado, enfocado no sólo a su pertenencia a la literatura de viajes sobre exposiciones, sino al modo en que se refleja en ellas la situación y las relaciones diplomáticas, políticas y económicas de un país que cinco años más tarde conseguiría la independencia. Dejamos, pues, abierta una vía de investigación en este sentido.

3.10.3. RAFAEL PUIG Y VALS

Viaje a América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico

La obra más representativa de esta exposición es la del español Rafael Puig y Vals (1845-1920), al que hoy se recuerda especialmente en Cataluña por ser un pionero de la defensa de los bosques y la naturaleza, y el primer impulsor de la fiesta del árbol. Cuando contaba cuarenta y ocho años y ocupaba el cargo de secretario de La Sociedad Económica de Amigos del País, fue comisionado por la Diputación Provincial de Barcelona para asistir la exposición universal de Chicago donde ejerció el cargo de responsable de la sección española en el Palacio de Manufacturas y fue corresponsal de *La Vanguardia*. Al regreso publicó nada menos que tres obras fruto de su estancia y su cargo oficial. En primer lugar reunió las crónicas que escribió para *La*

[11] Aurelia Castillo, *Escritos*, Imprenta *El siglo XX,* La Habana, 1913, Vol. III, p. 109.

Vanguardia en un volumen titulado *Viaje a América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico*, en Barcelona por la Tipolitografía de Luis Tasso (1894 y 1895). En 1895 publicó la *Memoria sobre la Exposición Colombina de Chicago desde el punto de vista industrial y comercial*, y en 1896 un extenso informe oficial titulado *Exposición universal de Chicago (notas científicas)*[12].

En nuestro trabajo de investigación nos interesa especialmente la primera de ellas que recoge las crónicas periodísticas. Sorprende que sin ser escritor reconocido ni periodista, se convirtiera en el corresponsal de *La Vanguardia* y que desde allí enviara sus crónicas regularmente con una calidad literaria poco habitual. Tomando como modelo a cronistas anteriores como Emilia Pardo Bazán y sobre todo a Alfredo Escobar y sus "Cartas de Filadelfia", sigue un itinerario muy similar al de aquel joven periodista, construyendo un relato en primera persona y convirtiéndose en el narrador viajero que se dirige constantemente a sus lectores con un tono cercano y una expresión fluida. Envía sus crónicas casi a diario y redacta sobre la marcha, con los vaivenes del barco o tras asistir a largas jornadas de trabajo en la exposición.

Puig y Vals pasa siete meses en Chicago, llega unos días antes de la inauguración y se queda hasta su cierre, a diferencia de los cronistas cubanos de los que acabamos de hablar. Si el español llega cuando aún no han concluido los trabajos y sin más referencias que las que hubiera podido leer en la *Revista Ilustrada El Centenario*, los tres corresponsales cubanos llegaron cuando ya estaba abierta (finales de mayo, julio y septiembre respectivamente) y sus visitas apenas duraron unas semanas. Llegaban además con mucha información, conociendo detalles, fotografías, distribución y dimensiones del recinto incluso con rumores o sospechas de su posible fracaso.

Sin prólogo ni declaración de intenciones, la primera crónica se titula "De París a Nueva York" y se inicia con los detalles del viaje que emprende a mediados de marzo de 1893. Las primeras líneas dan idea de cómo habían mejorado las comunicaciones y los medios de transporte:

> Es cosa vulgarísima hacer un viaje de París a New-York; el que pasa por el Havre sale ahora a las 12 y media de la noche de la estación de San Lázaro, situada en el centro de París. A las seis de la mañana para el tren, que lleva el pomposo título de «tren directo de París a New-York», junto a la pasarela del trasatlántico, y a los pocos minutos cada pasajero ha colocado ya el equipaje de mano en su camarote, esperando, no sin alguna zozobra, la hora de salida que dicta la marea en las dársenas del Havre.

[12] Todas las obras de Puig y Vals relativas a la Exposición de Chicago están digitalizadas y pueden consultarse libremente en la Biblioteca Digital Hispánica.

Sin embargo, nada de "vulgarísimo" tenía ese viaje para el público. Esta primera crónica se detiene en la descripción minuciosa del lujoso barco, algo que debía sorprender a los lectores, poco o nada habituados a descripciones de viajes de ese tipo. Si el viaje a París era de lo más habitual, y tanto viajeros como lectores estaban ya cansados de describir o leer lo mismo, el viajar en un transatlántico de lujo era algo realmente excepcional. Alfredo Escobar había hecho su viaje en un barco que no era, ni mucho menos, de la categoría del Touraine y se había centrado más en las incomodidades producidas por el mareo en los viajeros que en la descripción del barco o del viaje en sí. Puig y Vals, en cambio, se recrea en los detalles lujosos, las comidas, las infinitas e inimaginables comodidades que encuentra a bordo, las cenas del capitán con los viajeros más importantes o la travesía propiamente dicha. También habla de la distribución de los camarotes de los viajeros de segunda y tercera clase, a la vez que ofrece una imagen de sí mismo mientras escribe: "El barco no debería moverse(….) y ponerme en el caso de hacer tales garabatos al escribir estas cuartillas, que temo van a arrancar venablos y centellas a los desdichados cajistas que se vean en el caso de traducirlas y componer las columnas de *La Vanguardia."* El lector actual, habituado a las imágenes tan conocidas ya del Titanic, cuyo naufragio en 1912 conmovió al mundo entero, no puede hacerse una idea de la novedad que estas descripciones de Puig y Vals supusieron en su momento. Pero aún faltaban casi veinte años para que el Titanic fuera construido y en aquel momento el Touraine era un barco de gran lujo que, además de viajeros elegantes, llevaba también en sus bodegas emigrantes europeos que viajaban a Nueva York en busca de un futuro mejor. La descripción del momento de la llegada al puerto de Nueva York hace de esta obra de Puig y Vals un valioso documento histórico:

> Llegó por fin el día suspirado: luce el 25 de marzo y estamos ya a escasas millas de New-York. Vese ya tierra firme, la Long-Island, la primera tierra americana para la mayor parte de los pasajeros del *Touraine,* y todos contemplamos, extasiados, el nuevo continente tantas veces ansiado y tan penosamente conseguido.
>
> Los emigrantes, alemanes e italianos, entonan en este momento un himno a la nueva patria, espléndida manifestación y concreción vigorosa de sus bellas esperanzas.
>
> Allá, con la vista fija en la proa del barco, todo el mundo espera con ansia que la estatua de la «Libertad iluminando al mundo» nos fije el término del viaje, y mientras los pasajeros de tercera dedican a la patria ausente su mejor recuerdo, los españoles que vamos a Chicago con las responsabilidades que ha de exigirnos algún día la patria querida, volvemos también la vista hacia el Este del mundo, en donde hemos dejado nuestras afecciones y nuestros recuerdos, para cultivar, en tierra extraña, cobijados por el pabellón de España, los intereses que nos han confiado el Gobierno y los compatriotas que nos han honrado con su confianza y su amistad. (p.12)

Si los viajeros que visitaban las primeras exposiciones expresaban su nostalgia y su amor a la patria cuando cruzaban la frontera con Francia, Puig y Vals lo hace al llegar a América:

> Y en este momento, cuando 3.000 millas de mar me separan de Europa, me parece haber echado un cable en este trillado espacio, cable amarrado en las oficinas de *La Vanguardia* y en el pabellón de España de la Exposición de Chicago, que manteniendo estrecha relación de afectos entre ambos puntos, explique periódicamente a esos lectores cómo se desarrollan en América nuestras simpatías, cómo se gestionan nuestros intereses y cómo se trabaja para enaltecer el nombre de España en aquella apartada región del continente americano. ¡Qué gran recompensa para todos, si tan ruda labor consigue prestigios, gloria y riqueza para la patria! (p.13)

El paso obligado por la aduana americana es una experiencia nueva y humillante. Entonces era habitual que las autoridades americanas registrasen uno a uno a todos los viajeros y que fumigasen a los pasajeros de tercera clase antes de desembarcar, para evitar que introdujeran en el país enfermedades infecciosas. La experiencia es para el autor tan sorprendente que prepara al lector ante lo que le presenta a continuación: "Tenga presente el español que emprenda viaje a América por placer, estudio o negocio, que las cosas americanas dejan tan atrás a las nuestras en punto de fiscalización aduanera y sanitaria, que no hay ni ha habido en el mundo, procedimiento inquisitorial que se parezca al que voy a historiar para enseñanza y ejemplo de los que creen de buena fe que todo lo extranjero es mejor y más digno de un pueblo culto que lo nuestro". (p.16) Se suceden entonces escenas de un realismo y de una veracidad que sobrecogen y que mucho tiempo después, en pleno siglo XX, se plasmarán en escenas inolvidables de películas como *El padrino*.

> El empleado de la Aduana, que entró en el trasatlántico, posesionóse de una mesa, preparó su tintero y pluma, y con la lista de los pasajeros a la vista, abrió una información para cada uno de ellos, averiguando el nombre, la procedencia, la edad, la profesión y el número de bultos que constituían el bagaje de los que íbamos en el barco. Recibida la declaración *jurada,* firmamos un documento, que la mayor parte de los pasajeros no entendía, en que nos comprometíamos a probar que habíamos declarado la verdad bajo pena de comiso de todo aquello que no se había declarado. (p.16)

El relato gana en intensidad cuando, tras la alarma de que un viajero presentaba síntomas de estar enfermo, las autoridades amenazan con dejar al pasaje en cuarentena en el barco. El lujo y el confort de las primeras jornadas del viaje se transforman entonces en angustia, la de quien se siente indefenso ante las leyes de un país desconocido y en una situación en la que de nada sirve la clase en la que se viaja. Tras descartar la enfermedad infecciosa, se autoriza el desembarque, pero el cansancio del viaje y la angustiosa perspectiva de la cuarentena eran solo el preludio

de las condiciones en las que los pasajeros debían esperar a que les fuera entregado su equipaje en un "espacio mal iluminado, sucio, ahumado, que parece bodega invertida de barco carbonero" (p.17), y donde sin orden ni concierto iban llegando cajas, personajes, equipajes:

> No hay en aquella bodega ni una silla, ni un banco; cuando llegan los baúles, el viajero cansado se apoya en ellos y espera que la Aduana inspeccione los bagajes cuya declaración *jurada* firmó creyendo, quizá, que bastaría su palabra honrada, legalizada con su firma, para evitarse las molestias de una inspección tan minuciosa, pues no hay maleta, baúl, saco de mano o manta, que escape a la mano escrutadora y nimia, en detalles, del aduanero norteamericano.
>
> Hora y media estuve esperando el baúl y la inspección; cuando pude salir con las consabidas señas puestas en los bultos, habían dado las ocho de la noche, con la inversión de cinco horas en lo que en todas partes puede hacerse, con mayor respeto a la dignidad humana, en dos horas escasas. (p.18)

La entrada en América no ha sido, ni con mucho, lo que el viajero esperaba, por lo que decide anotarlo todo para "trasladar alguna impresión que entiendo vale la pena ser conocida". (p.18) Toda esta serie de vicisitudes debió ser sin duda algo sorprendente para los lectores que esperaban, después de la primera crónica, seguir encontrando un mundo de lujo y confort y una América acogedora y respetuosa.

Puig y Vals aprovecha los días que pasa en Nueva York para recorrer la ciudad y ofrecer una nueva descripción, más actual, que la que en 1876 había ofrecido Escobar. La Estatua de la Libertad se había instalado definitivamente siete años antes, en 1886, y el Puente de Brooklyn, cuyos trabajos había descrito Escobar en sus crónicas, ya estaba finalizado. :

> El conjunto del panorama no tiene rival; el que ha visto New-York desde la bahía, bordeada por el Hudson y el Harlem *river*, adornada con la estatua de la libertad iluminando al mundo, el puente suspendido que enlaza la ciudad a Brooklyn, los *docks* y almacenes, los buques que entran y salen, los remolcadores que silban constantemente, las muchedumbres que van en los *ferry-boats* agitando los sombreros y saludando a los que llegan, los trasatlánticos franceses, ingleses, españoles, alemanes y norteamericanos, en sus desembarcaderos, amarrados a las dársenas adornadas con los pabellones de los respectivos países, y con los aparatosos anuncios de las Compañías navieras, los grandes edificios de la ciudad, cubiertos de cúpulas extrañas, con linternas que las rematan, amontonándose en el horizonte y proyectándose las unas sobre las otras, formando montón abigarrado y pretencioso, los letreros de caracteres colosales, pintados con colores chillones, como si los vecinos de aquella ciudad acusaran a la humanidad entera de padecer intensa miopía, todo sobrecoge el ánimo subyugado por aquella orgía de movimiento, ruido y color que forma un conjunto monstruoso, extraño, inusitado, ante el que toda apreciación resulta incompleta y todo juicio imposible.

Después de la de Escobar esta es, quizás, la primera imagen de la ciudad de Nueva York a la que tuvieron acceso los lectores españoles y que sin duda debía sorprenderles como si se tratara de una ciudad futurista, muy lejos de la realidad que en ese momento se vivía en España. Tras dejar atrás Nueva York, se detiene unos días, como ya hiciera Escobar, en las cataratas del Niágara antes de dirigirse definitivamente a Chicago. En ambos lugares parece seguir los pasos y el itinerario del joven periodista, además de que la perspectiva, el modo de mirar y de describir son tan similares que, aunque Puig y Vals no lo diga abiertamente, es innegable su influencia. Ofrece entonces indicaciones y consejos sobre los ferrocarriles, que le parecen rápidos y baratos, y enumera los diferentes tipos de vagones que lo dejan maravillado. Vemos que, a diferencia de otros viajeros y del mismo Escobar, que hacen un alto en la visita a la exposición para hacer pequeñas escapadas a lugares cercanos, Puig y Vals aprovecha el viaje de ida calculando los días que le faltan para llegar a tiempo a la inauguración de la muestra.

Cuando por fin llega a Chicago, la ciudad le decepciona profundamente. El relato ágil y luminoso se convierte en narración oscura, mientras las descripciones pierden agilidad y se cargan de tintes negativos. La ciudad le parece sucia, gris, lúgubre, “Mi primera impresión chicagoniana no fue, pues, de las más halagüeñas”. (p. 44) Desorientado, de noche y sin referentes que le ayuden, se pierde por las calles hasta que decide tomar un coche que le lleve al hotel. El relato de ese recorrido tiene los ingredientes propios de un cuento de terror:

> Monto en el carruaje, y fiado en mi cochero empiezo a escudriñar el terreno y a orientarme. Pasa un cuarto de hora y apenas consigo formar concepto del terreno que piso; en el fondo me parece percibir aguas en que riela la luz de las estrellas; de cuando en cuando una luz eléctrica de arco, montada sobre alto pie derecho, me deslumbra para entrar rápidamente en la sombra pavorosa de lo desconocido; el tiempo pasa, y con él va desvaneciéndose la tranquilidad de mi espíritu hasta que vislumbro ya calles alumbradas, anchas, en que transita poca gente; atravieso una gran avenida y doy por fin con un edificio que tiene apariencias de castillo medieval que se llama el Metropole Hotel. Dobles puertas vidrieras montadas sobre ancha escalera, dan paso a un vestíbulo de bóveda rebajada, estucado con colores vivos y brillantes, espléndidamente iluminado y calentado al rojo. Es uno de tantos hoteles montados teniendo a la vista los dorados espejismos con que se han embriagado los burgueses *yankees*, ante los esperados prodigios de la Exposición universal. (p.45)

Al día siguiente, con el descanso y la luz del día, su perspectiva cambia, “Estoy, pues, ya, en el primer centro comercial del mundo” (p.46), y aunque la ciudad le sigue pareciendo fea, valora su lado funcional y no puede evitar sentirse pequeño donde todo es tan inmensamente grande “que parece que está hecho para gigantes”. Está impaciente por “echar una ojeada a la Exposición” y cuando llega descubre un

inmenso paisaje lleno de obras y multitud de edificios sin terminar a pesar de que la fecha de la inauguración, el 10 de mayo, está muy cerca. Las inclemencias del tiempo y las constantes huelgas de los obreros habían retrasado un proyecto que en principio se había pensado para 1892, fecha del centenario. Informa entonces de las dificultades de financiación, las rencillas entre el Este y el Oeste por llevarse el "gato de la exposición al agua" y los enormes intereses comerciales y económicos que se mueven en un acontecimiento de tal envergadura.

No ofrece vista panorámica ni recorrido general por la exposición. En su calidad de comisionado de la Cámara de Comercio y responsable de la sección española del Palacio de Manufacturas, ofrece una nueva perspectiva como testigo de los trabajos de última hora y de las dificultades a las que tuvo que hacer frente: "Hace ya tres semanas que me he encargado del servicio de "Manufacturas" de la sección de España y en este intervalo ha llovido varias veces y las goteras no se repasan, sin que Mr. Alisson, jefe del departamento, haga caso, al parecer, de las reclamaciones de nuestro delegado general, Sr. Dupuy de Lome, de las mías ni de las de nadie". (p. 70) A las tormentas les suceden un ciclón y un temporal de nieve que acaban por arruinar lo que ya antes se había estropeado. Para colmo de desdichas, los productos que deben ser exhibidos no llegan o llegan tarde por un exceso de celo del personal de aduanas que abre hasta la última caja y revuelve e inspecciona hasta el último objeto.

A pesar de todo, lo imprescindible parece estar preparado para el día de la apertura, aunque los trabajos continúan en muchos pabellones. El 10 de mayo, la fecha prevista, se celebra la inauguración a la que asiste nuestro autor y, ante el éxito casi milagroso del acto oficial, emocionado aún, decide poner sobre el papel todo lo que vio y sintió para que no se le escapen los detalles. Entonces, sí, muestra su asombro:

> No es cosa fácil dar idea de un acontecimiento que será una de las páginas más hermosas de la historia de América. Acabo de llegar de la fiesta inaugural, nervioso y fatigado de emoción, y ante estas cuartillas de papel, siento el dolor de no saber expresar en pocas líneas y describir con palpitante interés, la apoteosis más grande de este siglo, dedicada a una gloria española que inició en el mundo la esplendorosa civilización moderna, espíritu de una sociedad nueva que elabora en estas regiones, ante mis pasmados ojos, algo que no comprendo y que encierra elementos de vida que van a transformar por completo las civilizaciones de los diferentes pueblos de la tierra.
>
> La inauguración de hoy, con su aparente sencillez, ha sido un portento; este pueblo, que no tiene noción clara del arte, ha hallado en esta fiesta la nota justa, sintética, que se ha llevado de cuajo todas las simpatías y todos los corazones. (p.62)

Puig y Vals no se detiene en detallar los actos, las personalidades o los discursos, pero sí deja patente su asombro por la fastuosidad del acontecimiento, el

enorme gentío allí congregado y las dimensiones de los innumerables edificios de un recinto que no consigue abarcar con la mirada. Cuando empiece el recorrido por los pabellones, no va a enumerar y describir todo lo que ve o todo lo que exhiben los países participantes, sino que se limita a dar cuenta de lo que muestra España, y sólo se refiere a productos de otros países cuando su valoración afecte de algún modo a los españoles. Como responsable de la sección española de manufacturas, cuyas obras finalizaron casi un mes después, el 6 de junio, empieza su recorrido precisamente allí y por primera vez veremos la valoración de la muestra de productos españoles hecha por el responsable directo de la misma. En contra de lo que pudiera esperarse, no ahorra las críticas: "España no está, pues, en la nave central, en el gran espacio cubierto de Manufacturas (que extasía y enamora) España está en un sitio modesto, espacioso, demasiado quizá." (p. 84) Asume su responsabilidad hasta donde le es posible, contando con los escasos medios y el poco espacio de que disponía:

> Al obrar, pues, sin conocimiento de causa, sólo por casualidad podíamos salir airosos, y como el azar favorece pocas veces a los que fían demasiado en las veleidades de la fortuna, al tener mucho espacio y poca cosa relativamente que instalar, he debido buscar toda clase de recursos para mitigar algún tanto el efecto que produce la Sección que, según acabo de indicar, resulta deficiente en la cantidad y la calidad de productos expuestos. (p. 86)

La descripción y enumeración de los productos, así como su ubicación en cada punto del espacio asignado, son ya los de un técnico que explica cómo y por qué cumple con su cometido. Sin embargo, no utiliza el tono frío y monótono de las memorias oficiales: "Este patio, pequeñito, rodeado por tres paseos y en cuyo fondo, perfectamente iluminado, y bajo galería he puesto (…), la arquilla de Riquer, con herrajes repujados, es un verdadero primor; la mesa y el jarro con flores de hierro forjado y repujado, los candelabros, el tocador son dignos de alabanza (…) pero en lo demás hay algo de pacotilla y pobre que, en mi concepto, no debería haberse enviado a esta Exposición". (p.98) El recorrido por los siguientes pabellones sigue en la misma línea, aunque sustituye la perspectiva del responsable por la del simple visitante que observa lo que ve. En la sección de agricultura alaba sin dudar lo que han enviado Cuba, Puerto Rico y Filipinas y asegura que las tres colonias han salvado la dignidad de la muestra de productos españoles, puesto que los que habían llegado de España son de tan ínfima calidad que más hubiera valido no mostrar nada.

En la crónica titulada "Secciones españolas de señoras y forestal", valora todo se ha enviado desde España y su testimonio nos sirve para comprobar que las gestiones de Emilia Pardo Bazán al pedir que se enviaran libros de escritoras españolas, fueron eficaces y llegaron a tiempo:

> Han llamado la atención los libros de las señoras españolas, entre las que sobresalen las que han dedicado sus estudios a la filosofía, teología, poesía e historia. El número total de libros expuestos en la biblioteca es de 283, en cuyas portadas figuran los nombres ilustres de Santa Teresa, Concepción Arenal, Pardo Bazán, Duquesa de Alba, Biedma, Isabel de Faber, Coronado, Juana de la Cruz, García Balmaseda, Gayangos, Guerrero de Flaquer, Gómez de Avellaneda, Grases, María de Agreda, Massanes, Pilar de San Juan, Barrientos, y otras que sería prolijo enumerar. (p.148)

Además del recorrido por los pabellones, que se atiene al formato habitual, las crónicas también recogen otros episodios más amenos como la llegada de los infantes españoles y la recepción oficial que les ofrecieron las autoridades americanas, el gran espectáculo de la llegada al lago Michigan de una réplica de las carabelas Pinta, Niña y Santa María, construidas según los planos de las originales. Un capítulo completo ocupa el Midway Plaisance, la calle de las diversiones y las atracciones, entre las que destaca la noria de Ferris. Un acontecimiento grave, definido como “La gran catástrofe”, sucede ante los ojos del numeroso público y del mismo Puig y Vals, el incendio del palacio frigorífico en el que, mueren un gran número de bomberos que habían acudido a sofocar el incendio. El relato de la tragedia que presencia es tan vivo y sobrecogedor que hasta en eso se asemeja a las crónicas de Alfredo Escobar, que también relató en sus crónicas un episodio similar.

En el capítulo dedicado al acto de clausura, hace balance de la exposición en general, del papel de España y de su labor en particular. De la exposición en general destaca el triunfo de la Electricidad, “que ha de consignarse en la historia del progreso humano como un suceso glorioso”. Del papel de España no añade muchas más críticas de las que ya vertió como responsable de la sección de manufacturas. El análisis completo de los errores y las propuestas de mejora las expondrá en las dos memorias oficiales a las que aludimos al principio y que publicó dos años después. En ellas se puede apreciarse el rigor, la sensatez y el sentido del deber y la equidad de Puig y Vals. Para finalizar se dirige al lector en un gesto de cercanía con el que le anima a buscar lo útil y provechoso que hay tras las apariencias deslumbrantes de este tipo de muestras grandiosas: “Descarta, pues, la balumba de las fiestas, las mascaradas, las democracias americanas luciendo sus abigarrados batallones, las paradas, los banquetes y los saraos, los congresos y las discusiones, fárrago indigesto de la garrulería universal y fíjate en lo porvenir, lleno de esperanzas.” (p. 235)

Pero la ceremonia de clausura no se llevó a cabo porque un suceso imprevisto, el asesinato del alcalde de Chicago, hace que se suspenda: “Las fiestas, los discursos, las galas de la ciudad se transforman en ayes de dolor y fúnebres crespones, concluyendo tristemente una de las glorias más puras de la América del Norte”.

(p.235) Concluye así el primer tomo de este viaje a América que Puig y Vals dedica a la exposición de Chicago. El segundo tomo está dedicado al resto del viaje por México, Cuba y Puerto Rico, y se inicia con unas palabras que aluden al fin de la exposición y con las que invita al lector a que le acompañe a tierras y paisajes más tranquilos:

> Querido lector: Si estás cansado de oír cantar las alabanzas de la Exposición de Chicago; si te repugna leer los detalles de la muerte de un hombre que pensó dar gloriosa tumba a la gran feria del mundo, y halla la suya abierta por la mano odiosa de un asesino horas antes del 30 de octubre; si te adolora contemplar cómo se enlazan y confunden en la Babel de las grandes ciudades americanas, la estruendosa fiesta que ilumina la ciencia con todos sus esplendores y la industria con todas sus riquezas, con el horror de trenes que chocan cada día produciendo víctimas sin cuento, de incendios que devoran edificios a centenares, de asesinatos aleves que buscan víctimas rodeadas de todos los prestigios: ven conmigo a tierras más tranquilas, donde el humo de las fábricas no emponzoña el aire que se respira, donde la agitación loca y febril del dólar no enloquece a los hombres, donde el sol brilla, y la atmósfera es transparente, el aire sano y la gente culta.

3.11. PARÍS 1900. LA APOTEOSIS DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Se acercaba el final de un siglo cargado de avances que transformarían por completo el mundo tal como hasta entonces se había conocido, y al que habían contribuido en gran medida la celebración de las exposiciones universales. Los descubrimientos de los últimos cincuenta años habían hecho avanzar a la humanidad a un ritmo vertiginoso materializado en la velocidad que imponían los nuevos medios de transporte, con el ferrocarril a la cabeza, los primeros automóviles y los ensayos de la aviación que en 1903 darían sus frutos en el primer vuelo de los hermanos Wright. Si estos nuevos medios de transporte acortaban distancias y acercaban a personas y países, las nuevas comunicaciones (primero el telégrafo y el teléfono poco después) facilitaban el contacto inmediato de los puntos más alejados del globo de un modo que en la primera mitad del siglo hubiera parecido inimaginable; el vapor dejó paso a la electricidad como fuerza motriz, abriendo posibilidades casi infinitas, y la luz eléctrica cambió el ritmo de trabajo, la vida diaria y hasta la diversión del ser humano. La fotografía se perfeccionaba y el cinematógrafo se imponía como un nuevo arte, capaz

de poner en movimiento ideas e imágenes y de dar forma a los sueños y las utopías más irrealizables.

Se cerraba una etapa, un siglo, pero comenzaba uno nuevo que se anunciaba como una puerta abierta a los avances ilimitados de la técnica y de la ciencia, mientras la medicina descubría nuevos e increíbles métodos de curación y de esperanza de vida para las personas. Fue también una época marcada en lo político por la expansión del imperialismo y el capitalismo. Walter Benjamin trazó un lúcido recorrido de este periodo y vio la importancia que tuvieron primero las exposiciones de la industria y luego las universales en el desarrollo económico de Europa en general y de París en particular, así como su papel en el desarrollo del capitalismo[1]. En lo intelectual, esta etapa está marcada por movimientos artísticos y literarios de primer orden. Las dos últimas décadas del siglo habían iniciado, coincidiendo con el momento álgido de las exposiciones universales (sobre todo la de París en 1889), la etapa conocida como *Belle Époque*, que llegaría hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. El año 1900 supuso el momento álgido de ese periodo y la exposición universal de París fue el vehículo, el medio de expresión más entusiasta que envolvió a toda la ciudad y a Europa entera en una especie de fiebre de entusiasmo, de alegría colectiva. El poeta Rubén Darío resume así lo que supuso la celebración de la exposición:

> Una de las mayores virtudes de este certamen, fuera de la apoteosis de la labor formidable de cerebros y de brazos, fuera de la cita fraterna de los pueblos todos, fuera de lo que dicen al pensamiento y al culto de lo bello y de lo útil el arte y la industria, es la exaltación del gozo humano, la glorificación de la alegría, en el fin de un siglo que ha traído consigo todas las tristezas, todas las desilusiones y desesperanzas. Porque en esta fiesta el corazón de los pueblos se siente en una palpitación de orgullo; y el pensador y el trabajador ven su obra; y el vidente adivina lo que está próximo, en días cuyos pasos ya se oyen, en que ha de haber en las sociedades una nueva luz y en las leyes un nuevo rumbo y en las almas la contemplación de una aurora presentida.[2]

Después de casi cincuenta años celebrando exposiciones, que habían sido a veces el motor y siempre el escaparate de esos nuevos avances, varios países europeos se disputaron el honor de celebrar la exposición universal de 1900. Alemania llevaba años preparando el proyecto, pero Francia, con su más que reconocida experiencia y su brillante trayectoria en la organización de exposiciones, no debía ni quería dejar escapar esta ocasión de poner el broche final a un siglo que había transformado su capital y la había convertido en centro mundial de la modernidad. La

[1] Walter Benjamin,. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones (II)*, Madrid, Taurus, 1980.

[2] Rubén Darío, *Peregrinaciones*, París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1901, pp. 23-24.

proliferación de muestras y exposiciones que se celebraron en los últimos quince años del siglo, hacía pensar que la fórmula empezaba a agotarse. Amsterdam (1883), Anvers (1885), Madrid (1887), Amberes (1894) y Bruselas (1897), entre otras, habían celebrado exposiciones coloniales o internacionales a imitación de las universales, pero sin alcanzar las dimensiones ni la participación de las que oficialmente se celebraban con esa categoría. Las condiciones políticas y económicas de la última década del siglo en Europa hacían presagiar que tras la de 1900, iba a pasar bastante tiempo antes de que se pudiera celebrar otra gran exposición de estas dimensiones. La estabilidad política que proporcionó en 1891 la Triple Alianza entre Alemania, el Imperio Austro-Húngaro, e Italia y la Doble Alianza de 1893 entre Francia y Rusia, fue la base imprescindible para que París cumpliera su deseo de celebrar la exposición del fin de siglo.

Si las cuestiones diplomáticas parecían estar resueltas o al menos estabilizadas, Francia se enfrentaba a cuestiones internas muy serias que hacían peligrar la estabilidad necesaria para el proyecto. Por un lado, el caso Dreyfus había estallado y la sociedad francesa estaba completamente dividida. Por otro, la financiación del fallido proyecto del ingeniero Lesseps para construir el Canal de Panamá había dejado vacías las arcas públicas en 1888. Todo ello dejaba seriamente dañada la imagen de Francia, por lo que era imprescindible buscar un acontecimiento deslumbrante que le devolviera el prestigio internacional de que había gozado gracias, fundamentalmente, a las exposiciones universales que había celebrado desde aquella primera de 1855. Así, en 1895, y antes de que Alemania presentara su proyecto, el gobierno francés tomó la decisión de celebrar su quinta exposición universal, una exposición que fuera capaz de resumir en sus contenidos toda la filosofía del siglo XIX[3]. París, visto como centro de la modernidad artística y de la bohemia en palabras de Rubén Darío:

> Como Atenas, como Roma, París cumple su misión de centro de la luz. Pero, actualmente, ¿es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación? Hombres de ciencia extranjeros dicen que no, y muchos artistas son de opinión igual; pero la consagración no puede negarse que la da París, sobre todo en arte. Y para eso vienen D'Annunzio de Italia, Sienkiewicz de Polonia, la Wiehe de Dinamarca, la Guerrero de España y Sada Yacco del Japón.[4]

El éxito de movimientos artísticos como el Impresionismo en pintura, y Parnasianismo y Simbolismo en poesía, habían convertido a la capital francesa en la

[3] Para más información sobre esta exposición consultar *Encyclopédie du siècle: Exposition de Paris de 1900,* Paris, Librairie Illustrée Montgredien et Cie, 1900.

[4] Rubén Darío, *op. cit*., p. 154.

meca de escritores, pintores y artistas que llegaban deslumbrados y deseosos de encontrar la gloria y la fortuna, aunque no siempre la realidad que encontraban se correspondía con la que esperaban. La bohemia parisina, con sus placeres y sus miserias, se convirtió en moda en toda Europa y fue a la vez campo de cultivo y motivo de inspiración artística. Todo ello unido a la alegría de vivir, al hedonismo y a la fuente inagotable de placeres que era París para el resto del mundo, se concentraron en la gran exposición universal, la primera de la que se han conservado imágenes en movimiento. El cinematógrafo, el último gran invento del siglo XIX, había hecho su aparición apena unos años antes. En 1888 Louis Leprince había conseguido grabar dos segundos de la *Escena en el jardín de Roundhay*; en 1893 Edison había presentado en la exposición de Chicago un rudimentario prototipo en el que proyectó la *Scène Blacksmith* de apenas treinta segundos en las que los trabajadores de una fragua golpean el hierro candente sobre un yunque. Pero fueron los hermanos Lumière, considerados los inventores del cinematógrafo, quienes en diciembre de 1895 proyectaron la que durante mucho tiempo fue considerada la primera película de la historia del cine, *La salida de los obreros de la fábrica,* junto a la de la *Llegada del tren a la estación*. El cinematógrafo entra en la exposición universal y esas imágenes que han llegado hasta nosotros nos permiten ver por primera vez a los sorprendidos visitantes moverse, caminar, trasladarse por el recinto, entre los palacios, de un lado a otro, y podemos hacernos una idea aproximada de las distancias, dimensiones y gentío que llenaba aquel recinto.

Superadas todas las dificultades de financiación y de aprobación del proyecto, la exposición se ubicó en el Campo de Marte, alrededor de la ya famosa Torre Eiffel, y se extendió hacia los Campos Elíseos y la Explanada de los Inválidos. Inaugurada el 14 de abril y clausurada el 12 de noviembre, la exposición coincidió por primera vez en la historia con la celebración, en las mismas fechas y en la misma ciudad, de unos Juegos Olímpicos. De hecho, los juegos formaron parte de los actos y celebraciones asociados a la exposición universal, y así figura en el Informe oficial que se editó en 1901[5]. El barón de Coubertin pensó que hacer coincidir las fechas de ambos daría más prestigio a las Olimpiadas, pero ocurrió todo lo contrario y los juegos quedaron eclipsados y casi “escondidos” por la exposición universal. Recién aprobado el proyecto de la muestra universal, el barón envió a los organizadores del gran certamen su plan para reconstruir la ciudad de Olimpia completa, pero fue rechazado de inmediato, entre otras cosas porque el presupuesto requerido era desorbitado, y

[5] *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Concours International d’exercices physiques et de sports. Rapports*, Paris, Imprimèrie Nationale, 1901.

porque entonces el deporte se consideraba aún una actividad absurda y poco menos que inútil. A pesar de las numerosas tensiones políticas y económicas, los juegos se celebraron en el velódromo de Vincennes, entre mayo y octubre de 1900 y se evitó el término *Olimpiada*, que fue sustituido por el de *Concours internationaux d'exercices physiques et de sports.* Aún así, se recordarán siempre por ser los peor organizados y los más caóticos de la historia de los Juegos Olímpicos, de modo que el mismo barón de Coubertin reconoció que fue un milagro que el olimpismo sobreviviera.[6]. También en Vincennes se habilitaron algunas dependencias para albergar maquinaria que no había sido posible instalar en el recinto de la exposición por falta de espacio. De modo que para facilitar la comunicación entre el recinto principal, esas otras dependencias y la sede de los juegos, se construyó la primera línea del Metro de París. Cubría el trayecto Porte de Vincennes-Porte Mailllot, que se abrió el público el 19 de julio de 1900 con estaciones diseñadas por el arquitecto Héctor Guimard, que llevó el *Art Nouveau* a las calles de París. Los accesos a algunas de esas estaciones, de formas ondulantes y sinuosas, se convirtieron enseguida en seña de identidad de la capital francesa.

Como ya iba siendo habitual en todas las exposiciones, y a pesar de los esfuerzos realizados, gran parte de los edificios estaban sin terminar el día de la inauguración, y hubo que esperar hasta mediados de junio para que el gran acontecimiento arrancara definitivamente con el consiguiente enfado de visitantes llegados de todas las partes del mundo que debían costear su estancia en la capital francesa. Cuando la exposición se puso definitivamente en marcha, la afluencia de público desbordó todas las previsiones de los organizadores. Cincuenta taquillas no daban a basto a vender entradas para los cincuenta millones de personas que asistieron, batiendo así todos los récords de visitantes en una exposición universal. La entrada se realizaba por la espectacular Puerta de la Concordia cuyo estilo fue criticado, admirado o aborrecido a partes iguales. Coronaba la puerta la figura de una mujer, "la belle parisienne", que pretendía ser el símbolo de la elegancia y el buen vestir de la mujer francesa, pero que también fue objeto de controversia y de crítica de autores como Rubén Darío o Emilia Pardo Bazán, como veremos más adelante. Con esta figura se quería simbolizar de algún modo el importante papel que la mujer empezaba a jugar en la sociedad[7]. Para los impresionistas, la mujer fue motivo

[6] J.C. Armengol y M.A. Santos, "Paris 1900, la feria de las vanidades", *El Mundo Deportivo*, 28 de abril de 1984. Accesible en:

http://hemeroteca-paginas.mundodeportivo.com/EMD01/HEM/1984/04/28/MD19840428-047.pdf

[7] En el año 2014 el museo Thyssen de Madrid le dedicó una completa exposición titulada *La mujer moderna en el París de 1900*, que reflejaba fielmente lo que acabamos de decir.

recurrente de sus lienzos, desde las de la alta sociedad hasta las obreras pasando por bailarinas, prostitutas o cantantes. La revolución que supuso la aparición de las revistas de moda dio un impulso inesperado a la costura en general y aupó los talleres de París a la más alta consideración entre las damas de toda Europa. La aparición de los grandes almacenes supuso asimismo un cambio en los hábitos de consumo de la mujer parisina. Todo eso y mucho más simbolizaba la figura que coronaba la gran puerta de entrada a la exposición.

Lo más significativo, en lo que a arquitectura se refiere, fue el conjunto formado por el Grand Palais y el Petit Palais, dos edificios que fueron construidos sobre el emplazamiento del antiguo Palacio de la Industria de la exposición universal de 1855, y que junto con el espectacular Puente de Alejandro III quedarían tras el cierre de la muestra como patrimonio de la ciudad del Sena. Su construcción se llevaría gran parte del presupuesto total y provocaría su déficit final. En el Grand Palais se presentaron varias exposiciones de Bellas Artes: una con obras francesas recientes desde la Exposición de 1889, (exposición decenal), otra con las más representativas del siglo XIX (exposición centenal) y por último otra con la participación extranjera. El Petit Palais era una obra de arte en sí mismo con un decorado interior a base de columnas de granito negro adornadas con guirnaldas en bronce dorado, paredes de mármol y piedra pulida, estanques de mosaico que retenían aguas verdes y azules y una decoración a base de plantas naturales que dejaban en el espectador una deliciosa sensación de bienestar. El nuevo Puente de Alejandro III cuyo nombre pretendía evocar los mejores momentos de la alianza franco-rusa, se construyó con el objetivo de ser duradero, práctico y bello a la vez y se convirtió según muchos cronistas de la época en “el más bello camino hacia la exposición”.

Esta gran muestra sigue interesando aún hoy. Recientemente, en 2014, se ha celebrado una exposición conmemorativa en el Petit Palais con el título de *Paris 900, la ville lumière*[8], que trataba de recrear parte de aquella exposición con numerosas imágenes, objetos y obras artísticas que fueron mostradas entonces. El folleto informativo recordaba las novedades que se presentaron en 1900 y las mejoras que supuso para la ciudad. Esta exposición pretendía recrear el ambiente de aquella de 1900 de la manera más fiel posible para que el espectador actual se hiciera una idea aproximada de lo que vio y visitó el espectador de principios de siglo, así como la

[8] Toda la información relativa a esta exposición reciente y las citas que recogemos a continuación pueden están accesibles en:

http://www.petitpalais.paris.fr/fr/expositions/paris-1900-la-ville-spectacle-0

influencia decisiva de París, "la ville lumière" y de la exposición universal en todos los movimientos intelectuales y artísticos:

> La troisième section dévolue aux Beaux-Arts démontre la place centrale de Paris sur la scène artistique. À cette époque, tous les talents convergent vers la capitale pour se former dans les ateliers, exposer dans les Salons et vendre grâce aux réseaux montants des galeries d'art. Des toiles du finlandais Edelfelt, de l'espagnol Zuloaga ou de l'américain Stewart, évoqueront ce climat international. Mais l'accrochage confronte aussi les oeuvres de Cézanne, Monet, Renoir, Pissarro, Vuillard, avec celles de Gérôme, de Bouguereau ou Gervex, gloires acclamées tant de l'Académisme que de l'Impressionnisme enfin reconnu, du Symbolisme tardif ou de figures plus nouvelles, comme Maillol ou Maurice Denis, tandis que triomphe l'art d'un Rodin.

Volvamos a 1900, porque por primera vez el arte oficial reconocía el Impresionismo como movimiento artístico a tener en cuenta, a pesar de que ya tenía más de treinta años de vida activa. Si en las anteriores exposiciones, artistas como Courbet o Manet tuvieron que exponer sus obras fuera del recinto de la exposición en pabellones que ellos mismos costearon, la Exposición de Paris 1900 los acogió dentro de la muestra oficial. Sin embargo, un nuevo artista revolucionario, Rodin, fue rechazado y tuvo que mostró sus obras fuera del recinto oficial. Mientras tanto, había ido surgiendo un nuevo movimiento artístico que irrumpió con fuerza en la exposición, el *Art Nouveau*, que se materializó principalmente en el mobiliario de la aristocracia parisina, en las fachadas de algunos establecimientos de la capital francesa y en las entradas del Metro diseñadas por Guimart, como ya dijimos antes.

Dentro del recinto, la Calle de las Naciones fue una de las atracciones con más éxito. No fue solamente una incomparable reunión de palacios de todos los estilos, sino que se convirtió en una manifestación unánime del mundo civilizado que vino hasta París para festejar el final del siglo. Durante seis meses todos esos pueblos convivieron como nunca antes lo habían hecho, queriendo rubricar así una etapa de cincuenta años de encuentros y de convivencia pacífica en el marco de estas grandes muestras. La Exposición Colonial ocupó el Trocadero que se convirtió así en una escaparate al mundo que supo entonces que las colonias de Francia cubrían en aquel momento una superficie diecisiete veces mayor que la de Francia. Se centraba en lo colorido, lo espectacular y lo folklórico de cada país, en lo exótico de su arquitectura y sus costumbres, pero dejaba de lado la verdadera esencia de los mismos, y sobre todo mostraba a los indígenas como pueblos inferiores que aún no habían alcanzado la madurez europea. En los pabellones de la India, por ejemplo, se podía saborear el té y disfrutar del lujo de sus productos, pero se ocultaba el hecho cruel y continuo de la muerte a causa del hambre de cientos de hindúes en pueblos y ciudades. Tan solo

Canadá supo mostrar al mundo, con gran serenidad, la potencia de su espléndido futuro.

Se celebraron reuniones y congresos internacionales en los que se trató de todo lo humano y lo divino, desde los accidentes de trabajo hasta las condiciones para conseguir una paz mundial. Pero sin duda el más famoso fue el Congreso Feminista que reivindicaba los derechos de la mujer. Acudieron mujeres de todo el mundo, mucho más activas y reivindicativas desde el clamoroso éxito que habían cosechado en el Palacio de Mujeres de la exposición de Chicago. Las seis mil lámparas del Palacio de la Electricidad y el Castillo del Agua formaban un conjunto espectacular que materializaba el triunfo de la luz eléctrica. El Campo de Marte recogió la muestra de todas las novedades de la industria en general que bajo la denominación de *Genio Civil*, presentaba lo más avanzado en minería, metalurgia, hilos, tejidos, químicas, mecánica y medios de transporte. Con ese título de *Genio civil* se evocaba todo aquello que significaba progreso y civilización, de una manera clara, a los ojos del visitante de a pie. El desarrollo de las vías de comunicación como elementos clave para la prosperidad de un país, la invención de nuevas máquinas para el transporte, la multiplicación y evolución de los puentes, los canales, la transformación del ferrocarril, los puertos marítimos y su señalización, los faros, la actividad submarina, la iluminación, las fuerzas hidráulicas, la bicicleta, el automóvil la navegación aérea, todo era *Genio Civil*. Y todo eso, con sus ejemplos, con su historia, transmitía una fuerte impresión de que el mundo se estaba transformando a velocidad de vértigo. Los visitantes pudieron comprobarlo en la misma exposición subiendo al "trotoir roulant", ("camino que anda", lo llamará Rubén Darío) especie de pasillo en movimiento, de diseño y técnica innovadora que permitía subirse con comodidad y bajarse en el punto elegido. Las imágenes en movimiento que se conservan de la exposición y que han llegado hasta nosotros muestran escenas en las que todo tipo de público, desde mozos traviesos a señoras elegantes, accedían a esa especie de cinta en movimiento que rodeaba la exposición y que funcionaba constantemente en ambos sentidos[9].

Junto a todo eso, los organizadores habían esmerado la presentación de un sinfín de atracciones[10]. Una de ellas era *El Viejo París*, en el que, siguiendo la moda que habían iniciado las exposiciones belgas (Amberes 1894), se reconstruía parte del pasado arquitectónico de la capital. Otra, llamada *Panorama de la Vuelta al Mundo*,

[9] Algunas de esas imágenes están accesibles en: https://www.youtube.com/watch?v=n-4R72jTb74

[10] Para más información sobre esta exposición consultar *Exposition internationale universelle de 1900 à Paris: Catalogue général officiel,* Paris, Imp. Lemercies, L. Danell, 1900.

que consistía en el desplazamiento del espectador ante un inmenso telón oval en el que se habían representado escenas de España, Grecia, Constantinopla, Egipto, Ceilán, Camboya, China y Japón. Bajo el nombre de *Andalucía en el Tiempo de los Moros* se mostraba un salto atrás en el tiempo en la vida cotidiana de una Andalucía irreal: una danza gitana, una galopada árabe, los actos oficiales de un califa, etc. Todo ello en un decorado que incluía imágenes de Granada, Córdoba y otros lugares andaluces, entre los que destacó la construcción de una reproducción de la Giralda de Sevilla que, según la prensa francesa de la época, hizo la delicia de los visitantes. Otra de las atracciones curiosas fueron los Mareoramas, los Stereoramas y otros mecanismos de ilusión parecidos, según se quisiera marear al espectador, asombrarle simplemente o ambas cosas a la vez. Por último, la Gran Noria de cien metros de diámetro, heredera de la gran rueda de Ferris en la Exposición de Chicago, fue, además de la torre Eiffel, el lugar privilegiado para disfrutar de vistas aéreas de la exposición. Otra perspectiva la ofrecían como novedad los *bateaux mouches*, pequeñas embarcaciones que recorrían el Sena cargadas de visitantes asombrados y cuyo éxito fue tal que una vez acabada la exposición se convirtieron en uno de los atractivos permanentes de París y pasaron a formar parte no sólo del turismo de la ciudad, sino de su imagen y su vida cotidiana. Las atracciones eran tantas que era imposible que el visitante las probara todas, sobre todo porque a consecuencia de las costosísimas adjudicaciones en la construcción de la muestra, los precios de la entrada a la exposición y de las atracciones habían subido escandalosamente. Sin embargo, la exposición fue todo un éxito y París consiguió su objetivo. Se saldó con más de 80.000 expositores de sesenta países y más de cincuenta millones de visitantes. Tuvo tanto éxito que los ingresos casi igualaron a los gastos, de no haber sido por el elevado coste de construcción de las tres grandes obras de la exposición: el Grand y el Petit Palais y el Puente de Alejandro III.

En definitiva, la exposición universal de 1900 provocó el interés de todos los campos artísticos, científicos y técnicos y se consideró la última gran exposición universal tal como se habían conocido desde que nacieron en Londres en 1851. Las que se celebraron con posterioridad nunca alcanzaron la grandiosidad de las celebradas en el siglo XIX, aunque fueran, y aún hoy sigan siendo muy interesantes por otros motivos. Si en un principio se concibió como *bilan*, como balance de todas las celebradas hasta entonces, no es menos verdad que también se convirtió en una inmensa puerta abierta al nuevo siglo que nacía con ella y para el que suponía un impulso imparable y arrollador. La aviación comercial, que se hizo realidad en los primeros años del siglo, cambió definitivamente el modo en que el ser humano fue

capaz de recorrer espacios en poco tiempo, de modo que la vuelta al mundo en miniatura que habían sido hasta entonces las exposiciones para el visitante, se convertía en realidad. El cinematógrafo transportaba al espectador a otros mundos reales, o imaginarios, de manera que ese gran asombro que ofrecían las exposiciones universales, se repetía en cada proyección y dejó de ser exclusivo de las grandes muestras. El nuevo siglo también abrió las puertas a una nueva concepción del arte que, con las vanguardias a la cabeza, minaron los conceptos clásicos establecidos durante siglos, dando a paso a las nuevas corrientes artísticas que inundarán el primer cuarto de siglo XX y que cambiarían para siempre las miradas del artista y del espectador. La realidad se partía en mil pedazos y el caleidoscopio que resultaba de su unión bajo mil formas nuevas, abría posibilidades infinitas a la creación artística que a partir de ese momento caminó por sendas inimaginables pocos años antes.

Llegamos a la última gran exposición universal del siglo XIX y la última de nuestro trabajo de investigación. España vivía unos momentos difíciles, sumida en una profunda crisis económica y política que buscaba en la regeneración la solución a todos sus problemas. Aquellos augurios, aquellos vaticinios que podían leerse entre líneas en la tan traída y llevada crítica que Emilia Pardo Bazán hizo del ejército español, en *Al pie de la torre Eiffel*, parecían haberse materializado. España tardaría mucho tiempo en recuperarse de la guerra con los Estados Unidos, y la pérdida de las últimas colonias en Cuba, Filipinas y Puerto Rico, había dejado al país hundido económica y moralmente. De nada habían servido todas las ideas regeneracionistas que, uno tras otro, habían ido lanzando tantos políticos e intelectuales españoles y tantos cronistas que habían viajado a las exposiciones. Allí fueron testigos de la imagen que España daba en el mundo, y habían contemplado como en un espejo mágico, el presente y el futuro de un país que en comparación con el resto de países del mundo, mostraba un año tras otro su decadencia y su “no aprender” de los errores pasados y presentes. El Desastre del 98 y la crisis de fin de siglo vinieron a confirmar los presagios más pesimistas.

Con este telón de fondo, fueron muchos los enviados especiales, comisionados y periodistas españoles e hispanoamericanos que acudieron a la gran cita de una exposición que se presentaba como un acontecimiento único e irrepetible, y que debía superar a todas las celebradas en el siglo XIX. Las principales publicaciones periódicas informaron exhaustivamente y las fotografías que reproducían imágenes de los pabellones, atracciones y visitantes, sustituyeron a los dibujos y grabados que desde la primera exposición habían acompañado a los textos de los cronistas

haciendo las delicias de los lectores. En las obras que encontramos en esta exposición, la fórmula de la crónica periodística que tanto éxito había tenido en las últimas exposiciones y que Emilia Pardo Bazán fijó en *Al pie de la torre Eiffel*, sigue siendo la preferida por los escritores y periodistas enviados a la exposición y apenas presenta novedades. Sin embargo, una obra excepcional pondrá el broche final a nuestro trabajo de investigación, *Peregrinaciones* de Rubén Darío. Exposiciones y lenguaje poético se unen para lograr una obra singular e irrepetible.

Veamos los muchos tipos de obras que genera esta última muestra del siglo. Como ya hemos dicho, la exposición atrajo a la ciudad francesa a multitud de artistas, intelectuales y escritores procedentes de todas las partes del mundo que convirtieron París en el centro de la intelectualidad artística y cultural del momento. Todos ellos dejaron en sus crónicas, diarios, cartas o recuerdos, valiosos testimonios de su paso por la exposición. Un grupo de corresponsales latinoamericanos coincidieron en la capital francesa y formaron un grupo excepcional compuesto por nombres tan significativos como Rubén Darío, Justo Sierra, Manuel Ugarte, Amado Nervo, Horacio Quiroga o Enrique Gómez Carrillo. También asistieron numerosos escritores e intelectuales españoles de la categoría de Manuel Machado y Emilia Pardo Bazán. Desde sus respectivas columnas todos ellos transmiten imágenes del mundo moderno que reflejan un conflicto a caballo entre la pertenencia y la marginalidad respecto al mismo. El Modernismo, como movimiento artístico y literario impulsado por autores hispanoamericanos y españoles, tuvo a París como referente, modelo de ciudad cosmopolita cuya marca fue indeleble en todos los que pasaron por ella, y muy particularmente en Rubén Darío.

Como en ocasiones anteriores, fueron muchos los comisionados y enviados especiales que viajaron a la exposición. También proliferaron las guías de viaje y de la ciudad de París, como la publicada ese mismo año por Manuel Fernández Soler, *París 1900: visita a la Exposición Universal, a sus monumentos, museos, parques y construcciones civiles más notables, Versalles, Saint Cloud, Sevres, Saint Germain, Saint Denis y Vincennes,* publicada en Madrid, por la Imprenta y Fundición de los Hijos de J.A. García en 1900. De las incontables memorias redactadas por técnicos o especialistas, destacamos la de Román Eloy García Pazos, *Memoria de la visita a la Exposición Universal de París de 1900,* publicada en Salamanca en 1901, centrada en todo lo relativo a la joyería, la platería y la orfebrería en general, que también se vio influida por el *Art Nouveau*, en sus formas ondulantes y sensuales. Desde el punto de vista de la pedagogía y la educación encontramos la obra del presbítero Esteban de la Vallina y Subirana, *El certamen universal de 1900 y la reforma de la*

enseñanza del Marqués de Pidal: con otras impresiones anotadas en mi cartera de viaje, publicada en Madrid por la Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús en 1900. Se inicia con un prólogo con formato epistolar dirigido al Marqués de Pidal y le siguen veintiocho capítulos, que conforman una curiosa obra, no publicada en prensa, y cuyo primer capítulo da cuenta del inicio del viaje desde Madrid con destino París y la exposición universal. El resto lo componen el recorrido por la exposición y apartados dedicados a reflexionar sobre diferentes aspectos de la educación en general.

También, como en otras exposiciones, volvemos a encontrar testimonios de la exposición vista desde la perspectiva de un obrero, en este caso en dos pequeñas obras. La primera es la del médico y químico asturiano Antonio Camino Díaz, *Veintitrés días en París durante la Exposición de 1900* (Gijón, Tipografía de *La Industria*, 1901). Por iniciativa del autor, y patrocinados por el Ayuntamiento de Gijón, una comisión de obreros gijoneses viajó a la exposición universal para conocer las últimas innovaciones técnicas. Camino Díaz ofreció sus servicios como intérprete y al regreso del viaje redactó esta obrita en la que relataba las incidencias y curiosidades del viaje y una detallada relación de las novedades a las que tuvieron acceso el grupo de obreros becados por el consistorio. También desde el punto de vista de un obrero encontramos la obra del mallorquín Sebastián Crespi, que viajó a la exposición como Delegado de la Federación de Sociedades Obreras de Palma y escribió *Instantáneas: Impresiones recibidas en París y en su Exposición Universal de 1900* (Palma, Francisco Soler, 1901). Sabemos por el prólogo que el contenido de este librito de apenas ochenta páginas es la recopilación de los cinco artículos publicados en el diario local *La última hora*, de Palma, unidos a los que publicó en *El Obrero Balear,* y en los que procuró ""condensarlo mejor que supe las impresiones recibidas (…) y trasladar con exactitud las notas y apuntes tomados durante el viaje y estancia en la capital de Francia". Es una obra curiosa, planteada como diario de viaje en el que el narrador viajero utiliza la primera persona narrativa para relatar desde el viaje de ida y de regreso hasta los detalles y observaciones técnicas muy específicas, y en la que no faltan destellos de cierto valor literario, sobre todo en los capítulos iniciales y finales. Valgan como ejemplo estas líneas en las que se hace una durísima crítica a la imagen de España:

> En un ángulo del jardín estaba instalada la atracción *Andalucía en tiempo de los moros* y en la cual según me contaron (pues no tuve ocasión de comprobarlo por mí mismo) se ganaba mucho dinero por celebrarse en su interior zambras que parecían juergas y que no ponían muy alto el nivel moral de España como tampoco lo ponían las cuadrillas de chulos que en el Café de la Feria debajo mismo del Pabellón de España, entre baile descocado y

> *cante jondo* demostraban al mundo civilizado que muy merecidos nos tenemos los tremendos fracasos que hemos sufrido los españoles por frívolos y superficiales. Si en las instalaciones científicas e industriales hubiéramos llamado tanto la atención como ene estos desvergonzados espectáculos de falda corta y chaqueta torera, otro sería el concepto en que nos tendrían los extranjeros. (p. 50)

Tampoco falta la impresión que produce París en alguien que apenas había salido de su localidad y conoce pocas ciudades españolas: "Al que, como yo, llega por primera vez a París no habiendo viajado más que por algunos puntos de España, recibirá sin duda la misma impresión que yo recibí al contemplar la grandiosidad de us estaciones de ferrocarriles, la anchura de sus calle y bulevares, y la suntuosidad y grandeza de los edificios públicos que encierra, los cuales son verdaderos monumentos." (p. 64) El relato del recorrido por los monumentos y lugares más significativos de París y un pequeño viaje a Versalles, dan paso al capítulo final en el que el autor hace una síntesis de la experiencia personal y profesional de su visita a la exposición y en pocas líneas relata el viaje de regreso.

Una obra peculiar de entre todas las escritas en esta exposición es la de Juan Valero de Tornos, *España en París en la Exposición Universal de 1900: estudio de costumbres sobre exposiciones universales (*Madrid, Manuel Núñez Samper, sin fecha de publicación). Conocemos ya las obras que Valero de Tornos escribió para la exposición de Barcelona (1888), una con formato epistolar y otra una especie de guía de la ciudad durante la exposición[11]. Esta nueva obra, no publicada en prensa, presenta las peripecias de un narrador viajero mezcladas con datos objetivos propios de una memoria (relación de expositores y premios), y todo ello presentado con un peculiar tono entre irónico, crítico y cómico que al principio desconcierta, pero que entretiene y divierte al lector. La primera parte, con un prólogo titulado "Al público", hace un repaso del papel jugado por España en todas las exposiciones celebradas hasta ese momento. El brevísimo prólogo dirigido al público:

> Si sólo debieran ser objeto de Crónicas los acontecimientos faustos, la presencia de España en la Exposición de París seguramente no debía dar materia ni aun para este conato de libro; pero como también se escriben necrológicas, con permiso de la señora Pardo Bazán voy a perpetrar unos apuntes sobre lo que el *Heraldo* ha llamado nuestro fracaso, y allá va este librejo, sin prólogo de ningún conspicuo, ni más dedicatoria que a los expositores españoles, cuya satisfacción, por lo bien atendidos que han estado, sólo puede ser comparable a la utilidad de los trabajos de la Comisión permanente de Exposiciones y de la Comisaría española en París.

[11] Juan Valero de Tornos también redactó el prólogo de la obra de Luis Bravo sobre la exposición de París de 1889, *América y España en la exposición Universal de París de 1889*; *con un prólogo de Don Juan Valero de Tornos*, Paris, Paul Dupont, 1890.

> Y después de estos apuntes, y como apéndice, gratifico al público, de lo que modestamente llamo *Estudio de costumbres sobre Exposiciones universales*, y… arriba el telón. (pp. 5-6)

La segunda parte, que titula "Tipos. Estudios de costumbres sobre exposiciones universales" se presenta casi como obra independiente y también se inicia con un prólogo titulado "Al lector" en el que afirma que va a recoger "la colección de retratos de aquellas personas y cosas que suelen intervenir en las Exposiciones". (p. 158) Se trata de la presentación y descripción de ciertos tipos y personajes que pululan por la muestra. Valgan como muestra títulos como "La señoritas que cuidan las vitrinas y que han hecho varias Exposiciones", o "Los hombres serios que estudian las Exposiciones de madrugada. Particularidades agrícolas de los que buscan el precio medio que ha tenido la habichuela en la Groenlandia en el último quinquenio". El narrador viajero no informa de su viaje de ida ni de regreso, pero sí dedica un capítulo a "Los que vienen a divertirse en tren de recreo y en segunda. Los que están ocho días y lo ven todo", del que extraemos estas líneas que dan una idea aproximada del tono general de la obrita:

> Se arreglaron con una Agencia de Barcelona, y por quinientos y pico de francos cada uno, aseguraron la ida, la vuelta y ocho días de estancia en París.
>
> Les daban alojamiento, almuerzo, comida, entrada en la Exposición, dos noches de teatro, un *break* y un cicerone para ver los monumentos en manada, y se han divertido extraordinariamente.
>
> Hicieron el viaje de ida, diez en un carruaje, con el aditamento de dos niños menores de dos años que llevaba un matrimonio de Gerona, el cual, según asegura la mamá, Carmeta, no se separa jamás de los pequeños. Las veinte horas de tren fueron muy accidentadas, principalmente porque a los niños les hizo daño el agua en Cerbere, y pueden ustedes figurarse el resto; pero siendo todos españoles y fuera de la patria, antes de llegar a Burdeos formaban ya una sola familia. (pp. 13-14)

Dejamos a Valero de Tornos y vamos a detenernos en el buen número de obras de escritores y corresponsales hispanoamericanos que, como vimos en el capítulo anterior, habían aumentado considerablemente su presencia en las últimas exposiciones universales. El mejicano Amado Nervo dejó constancia de su paso por París en las crónicas que envió para el periódico *El Imparcial* y que en 1971 fueron editadas en México junto con sus cuentos[12]. En el prólogo de esa edición, Manuel Durán afirma: "No hay que olvidar que *El Imparcial* le paga su primer viaje a París, desde donde va enviando sus crónicas sobre la exposición de 1900, la vida literaria

[12] Amado Nervo, *Cuentos y Crónicas*, Edición y prólogo de Manuel Durán, Universidad Autónoma de México, 1971.

francesa, visitas a otras ciudades europeas, y cualquier tema de actualidad que se le ocurre. Y al escribir para un público más vasto, lo hace con ligereza, con agilidad, con fino sentido del humor". (p.xix) Efectivamente, de las crónicas que Amado Nervo escribió con motivo de ese viaje a Europa, solo seis hacen referencia a la Exposición Universal, y se centran en temas relacionados con su país, como la que titula "Los mejicanos y el cosmopolitismo", o en aspectos muy concretos que llaman poderosamente la atención, como la sorprendente "Inauguración del "Castillo del agua", en la que ofrece unas hermosas metáforas de la Torre Eiffel, casi olvidada en este exposición por el resto de cronistas:

> Para contemplar todo aquello a todo mi sabor, subo a la torre Eiffel.
> ¡La torre Eiffel! ¡Cómo la injurian! Huysmans, el crítico exquisito, la condena: no es arquitectónica, no es bella, no responde a fin alguno; es un paraguas enorme, un andamiaje desgarbado… ¿Y quién ha dicho que la torre Eiffel pretendía ser monumento? Lo que ennoblece a la torre Eiffel es su altura; es bellla, puesto que es alta; significa esa eterna aspiración al infinito del hombre; es un gigantesco anhelo de cielo; es el presentimiento de esa escala de los cielos que ha atormentado a la humanidad desde los tiempos de los titanes, por Jove acribillado de rayos.
> La torre Eiffel no pretende más que una cosa: estar cerca del azul; es un interrogación de hierro ante el abismo; es un enorme signo de admiración ante las estrellas impasibles. (p. 219)

Desde la Torre Eiffel ofrece, como casi todos los cronistas, una vista panorámica (en este caso nocturna) del recinto, del movimiento incesante de visitantes:

> Y desde la Torre Eiffel, el Campo de Marte, invadido anoche, según cifras que tomo de los periódicos, por trescientas mil almas que visitan la Exposición, era un vértigo de luz, cuyo núcleo estaba en el *Château d'Eau*. Así, pues, una población tan grande como la de nuestra metrópoli hormigueaba en el vastísimo espacio, se perdía entre los árboles, divagaba en las arcadas feéricas, viendo coquetear la luz entre las aguas. (p. 220)

También en el grupo de hispanoamericanos encontramos al uruguayo Horacio Quiroga, que en su *Diario de viaje a París*[13], recoge impresiones y recuerdos personales de la ciudad y alguna referencia a la Exposición. El *Diario*, que permaneció inédito hasta que en 1950 Emir Rodríguez Montaner preparó la edición "de las dos libretas en las que Quiroga había llevado la anotación cotidiana de su aventura parisina", es una sucesión de fechas y datos deshilvanados del joven autor que con veintidós años viaja a la capital del mundo intelectual y artístico. Además de anotaciones sueltas sobre sus visitas aisladas al recinto de la exposición y de

[13] Horacio Quiroga, *Diario de viaje a París*, Edición y estudio previo de Emir Rodríguez Montaner, Montevideo, Talleres Gráficos de *El Siglo Ilustrado*, 1950.

impresiones que apenas ocupan unas líneas, es interesante por las referencias que ofrece del París más sórdido y de los intelectuales que pululaban por las tertulias y cafés. En la anotación correspondiente al 16 de mayo de 1900 dice lo siguiente: "Estábamos en el café Cyrano, Machado, Montealegre, Gómez Carrillo y otros más". Antonio Machado había visitado París el año anterior y había vuelto a España antes de que la exposición fuera inaugurada. El Machado al que hace referencia Quiroga es Manuel Machado, amante de la bohemia y los placeres, que aprovechó su visita a París y a la exposición para conocer y entablar amistad con Rubén Darío[14]. En la introducción de esa edición, Emir Rodríguez Montaner hace un detallado estudio del *Diario* y resalta la importancia de ese viaje en los inicios de la labor literaria del escritor uruguayo: "El *Diario* llevado por Horacio Quiroga durante su viaje a París en 1900, presenta un estimable aporte para el mejor conocimiento de su juventud, al tiempo que facilita el acceso a su intimidad y contribuye como pieza insustituible al estudio de su iniciación literaria, la que se confunde con los orígenes del Modernismo en Uruguay." Quiroga había emprendido su viaje en marzo, con París como destino deslumbrante, pero no llevaba un fin determinado. Una herencia inesperada lo había convertido en viajero de lujo en el barco que lo llevó a Europa. Una vez allí, es conocida la mala fortuna que lo acompañó en su estancia en la capital francesa, en la que, además de extraviar su equipaje y toda su documentación, perdió hasta el último céntimo de la herencia por derroche y por puro despiste innato. Solo, sin conocidos y sin dinero, vivió durante tres meses en las calles de París a salto de mata, sin lugar fijo donde dormir o comer, y conoció lo más crudo de la bohemia parisina que, sin embargo, le ayudó a forjar su carácter de escritor maldito. A pesar de todo completó como pudo los dos cuadernos del diario. Localizado finalmente por sus familiares que le costearon el viaje de vuelta, Quiroga regresó a finales de junio a Uruguay y guardó siempre un mal recuerdo de su aventura parisina, que se convirtió primero "en una decepcionante travesía y luego en sórdida aventura". Emir Rodríguez Montaner aventura la idea de las dos posibles motivaciones de Quiroga para emprender el viaje, por un lado la Exposición Universal, y por otro las competiciones de ciclismo a las que tan aficionado era Quiroga en su país natal. En lo que se refiere a la Exposición, Rodríguez Montaner afirma: "La Exposición era un esfuerzo gigantesco que impresionó fuertemente al joven como se desprende de sus

[14] La relación de amistad entre Manuel Machado y Rubén Darío en París ha sido analizada por Rafael Alarcón Sierra en su artículo "De roca y flor de lis: Rubén Darío y Manuel Machado", *Cuadernos CLHIA,* año 10, nº 1, enero/junio 2009, Mendoza (Argentina), pp. 15-37.

Accesible en: file:///C:/Users/CASA/Downloads/Dialnet-DeRocaYFlorDeLis-3706153%20(1).pdf

anotaciones, por lo general tan sucintas. Y lo que evidencia su sensibilidad es que Quiroga haya subrayado más los valores estéticos que el mero progreso material que la Exposición significaba". A diferencia de lo que sucede con otros cronistas y visitantes, Quiroga no está deslumbrado por la gran Exposición, es una "rara avis", que pasa por París en circunstancias realmente lamentables. Sin dinero, vagando por las calles de París, y casi mendigando para comer, Quiroga es un ser pequeño y desvalido ante la inmensidad, el progreso, la apoteosis y el fulgor de la exposición:

> 4 de junio: La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados…
>
> 6 de junio: Bastante tranquilo. Pero no tengo con qué comer y espero que cuando baje me den algo. Iré esta tarde a la Exposición. No tanto por verla, como por pasar de una vez la tarde que me mata. Esto parecería increíble, pero es verdad…

Tampoco consiguió establecer relación o trabar amistad con los muchos hispanoamericanos que en aquellas fechas inundaban París y el diario tan solo hace referencia a que conoció a Rubén Darío, aunque no está claro si este dato es o no cierto.

3.11.1. EMILIA PARDO BAZÁN

Cuarenta días en la Exposición

Las crónicas que Emilia Pardo Bazán escribió desde la exposición de París de 1900, fueron reunidas en un volumen con el título de *Cuarenta días en la Exposición,* publicado en Madrid por V. Prieto y Compañía en 1905.

Han pasado once años desde la exposición de 1889, cuando Emilia Pardo Bazán recibe de nuevo el encargo, en esta ocasión de *El Imparcial*, para cubrir la información de la gran exposición que debía cerrar un siglo y abrir otro. En esos once años muchas cosas han cambiado en España y en Doña Emilia. La guerra con Estados Unidos y la pérdida de las últimas colonias había supuesto el fin de la etapa colonial española. La profunda crisis en la que estaba sumido el país buscaba una posible salida en las ideas y propuestas regeneracionistas que, mucho antes de que invadieran la política de los últimos años del siglo, ya habían ido apareciendo en los textos de todos cuantos habían visitado las exposiciones universales.

Emilia Pardo Bazán, a sus cuarenta y ocho años, sigue escribiendo y manteniendo una fama de mujer libre e independiente. Su obra en esa etapa pasa del marcado realismo de *Insolación* (1889) al idealismo que se adivina en obras como

Memorias de un solterón (1896). En 1891 había iniciado una aventura periodística que podría haber asustado a cualquiera que no fuera doña Emilia, la edición y redacción de su *Nuevo Teatro Crítico,* cuyo título y planteamiento eran un claro homenaje a su admirado Feijoo. Por si esto no fuera suficiente, un año más tarde, en 1892, fundó y dirigió la *Biblioteca de la Mujer*. A pesar de todo, también en esa etapa había visto cómo fracasaron sus dos intentos de ingresar en la Real Academia Española de la Lengua. Sin embargo, el reconocimiento de su labor dentro y fuera de nuestras fronteras, era constante. En 1897 le habían concedido una cátedra en el Ateneo para impartir un curso sobre literatura contemporánea[15], y en 1899 había pronunciado una conferencia en la Sorbona de París. Vemos, pues, a una figura fundamental de las letras españolas viajar de nuevo a París en su papel de cronista privilegiada y en lo más alto de su carrera literaria y periodística.

Doña Emilia viaja como corresponsal de *El Imparcial*, pero se siente libre de elaborar sus crónicas como le plazca. A grandes rasgos, sigue las mismas pautas que en *Al pie de la torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, donde había fijado el modelo de la crónica de viajes y más concretamente de las crónicas de viajes sobre las exposiciones universales. Siempre desde la primera persona narrativa, relata un viaje real, desde una perspectiva personal, tratando de atrapar e interesar al lector con comentarios y digresiones que amenizan el relato, sin querer dar datos exhaustivos o enumeraciones tediosas y, según sus propias palabras, acercándose más a "conversación chispeante, a grato discreteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica"[16].

Inicia el relato de este nuevo viaje ya en el tren, en la primera etapa que la lleva desde La Coruña hasta León. El lector encuentra enseguida una novedad, algo que ha cambiado desde aquellas crónicas de 1889. El tono es mucho más pausado, más "literario" y personal. La descripción subjetiva gana terreno al relato, que se hace pausado y lento, en consonancia con las sensaciones que experimenta la viajera. Lo vemos cuando se detiene en León para contemplar la belleza de la catedral, recién restaurada, con descripciones y reflexiones que enriquecen considerablemente el valor literario de estas crónicas:

[15] En mayo de 2013, la prensa gallega recogió la noticia de que Casa Museo de Emilia Pardo Bazán había adquirido un óleo en el que aparece la autora impartiendo sus lecciones en el Ateneo madrileño. La noticia y una reproducción del óleo están accesibles en:

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/05/14/galicia/1368557274_920645.html

[16] Emilia Pardo Bazán, *Por Francia y por Alemania*, *crónicas de la Exposición,* Madrid, La España Editorial, 1889, p. 246.

> Cerrando los ojos la veo aún, ahora que el tren asturiano, a la caída de la tarde, me lleva hacia Venta de Baños para seguir en el expreso con rumbo a Francia. ¡Voy en busca de algo que se parece tan poco a estas antiguallas hermosas! Voy hacia la vida moderna, hacia las últimas revelaciones de la industria, de la ciencia, de la realidad... Y no sin melancolía— porque el pasado vive tenazmente en mí—veo borrarse del horizonte las finas siluetas de los largos chopos. (p. 10)

Contrasta esa idea de marchar hacia la modernidad con la segunda carta en la que relata las peripecias del viajero y los trenes, lentos y atestados, el modo de viajar de las contadas mujeres que se atreven a ir solas. La parada en San Sebastián le sirve como excusa para hacer un retrato de la vida apacible de la alta sociedad madrileña que veranea en la ciudad. Se detiene con deleite en compartir con el lector lo agradable que le resultan sus paseos por los alrededores, la amabilidad y buen trato de los lugareños, las distracciones del casino y, por supuesto, la descripción del paisaje:

> Domínase desde allí la mejor vista de toda la Concha, y se recibe de lleno la saludable brisa que envía el abra, cautiva entre montañuelas. Al anochecer, estas montañuelas color de tinta y suavemente redondeadas, parecen los dos senos gigantescos de colosal esfinge tendida panza arriba, destacándose sobre el purpúreo fondo del Poniente. (p. 15)

El relato del viaje hasta llegar a París se completa en la tercera crónica que titula, para sorpresa del lector, “De San Sebastián a París en barco de vapor”. Con el uso de la fina ironía da un giro y abandona el tono sereno y lírico con el que había descrito la ciudad de la Concha. Es el medio perfecto para mostrar cómo, en contra de lo esperado, se rompe la tranquilidad y el sosiego de la viajera, que pensando en garantizarse un viaje tranquilo y sin inconvenientes, había reservado un billete en el tren de lujo Sud Exprés[17]. Una vez pasada la frontera de Hendaya, el viaje se convierte en una sucesión de sobresaltos y sacudidas que le hacen añorar el castizo y peculiar “tren botijo”, lento y atestado de gente: “Pasada la benigna Aduana de Hendaya, rompió a andar el tren con extraordinaria velocidad. Al principio era hasta agradable su marcha vertiginosa y aquel desfilar del paisaje, que recordaba las vistas parpadeantes de un cinematógrafo.” (p. 19) Con esa alusión al reciente invento, consigue crear una imagen nueva, que sus lectores podrían reconocer de inmediato. La ventanilla se convierte en pantalla y las imágenes del paisaje que se suceden de forma vertiginosa son los fotogramas de una película que no es más que la realidad

[17] El tren de lujo Sud Exprés cubría el trayecto entre Lisboa y París. Por la diferencia de ancho de vía de la red ferroviaria española y francesa, los viajeros debían hacer transbordo en Hendaya. Como la misma Emilia Pardo Bazán dirá en la última crónica, en diciembre de ese mismo año el tren sufrió un aparatoso descarrilamiento.

vista a gran velocidad a través de un marco. La velocidad del tren aumenta y las sacudidas y vaivenes del vagón dan pie a una escena cuando menos cómica:

> De pronto, una sacudida violenta, brutal, estremeció el tren, me hizo creer que descarrilábamos. Casi inmediatamente otra, y muchas consecutivas, como si los rieles, nerviosos, escupiesen las ruedas.
>
> Todas las oscilaciones, todos los tumbos que pega un barco cuando hay mar de fondo; el movimiento de balance o cuneo, el cuchareo—expresiva palabra insustituible —el salir los objetos despedidos contra las paredes, el no poder tenerse derechas las personas, se juntaron para causarnos a los tripulantes y pasajeros de aquel expreso la ilusión de una travesía en horas de tormenta. Aquello no era ferrocarril, sino vaporcillo. El verdor de la campiña se convertía…) en el glauco matiz de las olas, batidas por las paletas de la hélice. (p. 19)
>
> Apenas salvada de este peligro, acababa de dejarme caer en una butaca, cuando el tren brincó más alto, y la butaca, que no estaba sujeta, se disparó contra el tabique de los departamentos. Del lance saqué una contusión en la frente y una leve herida en la mano. Cuando me presentaron el clásico vaso de agua y me colocaron la también clásica tira de tafetán inglés, me eché a reír. ¡Soñar un viaje tan cómodo y encontrar una tan azarosa travesía! (…) Sentí nostalgia, ya que no de las galeras, siquiera de los venerables trenes mixtos, que con majestuosa calma van deteniéndose en cada estación veinte minutos. (p.21)

Es asombrosa la naturalidad con la que Pardo Bazán pasa de un tono a otro, de una expresión lírica y concentrada a otra familiar y casi cómica, sin que por ello se resienta la recepción que el lector hace del texto, gracias en parte a esas últimas líneas en que comparte la confidencia y el sentimiento de nostalgia de trenes más “humanos”.

Una vez en París, se dirige de inmediato a la Exposición, y frente a ella deja muy claros su objetivos: “Vengo a ella sin prevenciones de ninguna clase, dispuesta a mirarla despacio y a aprenderla cuanto sea posible, prefiriendo desde el primer instante hacer resaltar su carácter educador antes que sus atracciones de feria y de espectáculo cosmopolita.” (p. 24) Y así es, inicia el recorrido y las crónicas que dedica a la exposición con una perspectiva muy similar a la de 1889. No deja pasar la ocasión para, igual que entonces, denunciar los precios abusivos de los hoteles, dar fe de los cambios que ha sufrido la ciudad, de la mejora en los transportes y las comunicaciones (el Metro le llama poderosamente la atención), y el gentío que inunda las calles de París y el recinto de la exposición. Y en todo ello observamos otra novedad. Si en 1889 eran contadas las ocasiones en que utilizaba el presente en su relato para hacer que el lector se sintiera dentro de la escena que describía o la acción que narraba, en esta ocasión lo utiliza constantemente para añadir inmediatez y cercanía, como si de nuevo, recurriendo al cinematógrafo, simulara una sucesión de imágenes:

> A la puerta estamos ya del inmenso recinto, en la plaza de la Concordia, llena de estatuas y de fuentes. Sobre el firmamento gris, decorada con mástiles de flotantes banderolas, flanqueada por dos columnas ornamentales de igual elevación que ella, destácase la original obra de Binet, como avisándonos de que en esta Exposición hemos de encontrar dondequiera y desde el principio el *estilo moderno.* La puerta reúne los caracteres del novísimo estilo, próximo ya a invadir y transformar todo el arte. (…) Mágico ingreso, puerta sideral, constelación arrancada a los cielos para representar cómo la labor oscura y constante de la tierra se transforma en claridad refulgente. Crucemos esa puerta cuajada de astros—ahora que está apagada—y entremos por la amplia calle de viejos árboles (ni uno solo se ha arrancado para construir la Exposición), y guarnecida por doble fila de estatuas y grupos de mármol y bronce. (p. 27-28)

La famosa puerta era la muestra de ese nuevo estilo "moderno", más adornado, lleno de sugerencias exóticas y sensuales que era ya el Modernismo. Le sigue gustando mezclarse entre la gente, (aunque rechaza el contacto físico que tanto le desagrada) y prefiere sacar los tiques de entrada antes que usar su pase de prensa, que no se ha molestado en solicitar porque le da pereza hacerse la foto oficial que la oficina del famoso fotógrafo Nadar hacía a todos los periodistas. ¡Qué diferente el estilo de este recorrido de aquel de 1889! La rapidez, la agilidad, la inmediatez la consigue con frases cortas, con el uso constante del presente, a base de pinceladas y llamadas constantes al lector: "Adentro. La Exposición es desmesurada, interminable. No me preguntéis los kilómetros que mide; lo que sé es que no se acaba nunca. Miro el plano y me asusto: el recinto se extiende desde el Congreso y los Inválidos, basta la plaza del Trocadero, y se ensancha desde la avenida de la Motte Picquet hasta la de los Campos Elíseos." (p. 30). Antes de empezar a recorrer los pabellones, informa de los antecedentes de la exposición, del nombre del ingeniero, de las cifras oficiales de expositores y dimensiones del recinto, pero no con el estilo objetivo y neutro de las memorias oficiales, sino con la desenvoltura y la fluidez propias de doña Emilia.

Su primer interés, como el de sus lectores, es visitar el pabellón de España y, aunque no lo dice explícitamente, la sombra de la pérdida de las colonias, del "Desastre del 98", planea en sus palabras: "Debo, pues, suponer que España habrá sacado fuerzas de flaqueza, y comprendido que este es caso de honra y primer peldaño del edificio de su rehabilitación. Espero en las fuerzas nacionales." (p. 33) Más adelante, ante lo que muestra España (y lo que no) y juzgue su papel en la muestra internacional, hace referencia expresa a la dolorosa pérdida:

> Obligada estoy a decir la verdad, y conozco que al decirla tal vez no logre sino crearme enemigos. (…) Y mientras nosotros guardamos la inmovilidad de la esfinge sobre la arena del desierto, otros se agitan, otros no pierden ripio. Que los yanquis nos hayan quitado a Cuba, y ya exhiban por suyos los vegueros y los habanos, malo; que hayan hecho otro tanto con

> Puerto Rico, y envíen café y piñas, peor; que aplicando el procedimiento a Filipinas, puedan enviar abacá y sándalo, retepeor; pero que sin conquistar todavía la Península tengan aquí en su sección la naranja de Valencia, por nosotros omitida, lo mismo que tantas cosas... eso sí que no acierto a calificarlo. (p. 68)

Si en 1889 el recorrido de la autora se fijaba mucho más en el aspecto exterior del recinto, de los palacios y de la exposición en general porque la gran atracción era la torre Eiffel y todo giraba en torno a ella, en esta ocasión apenas la menciona y se fija mucho más en lo que se muestra en el interior de los pabellones y palacios. Está especialmente atenta a la parte artística, tal como ya había aprendido de su admirado Yxart. Ella misma afirma que esta exposición es mucho más artística que industrial en todos los ámbitos, y es consciente de ello al recorrer las muestras de arte francés (decenal y centenal) y de arte internacional que albergan el *Grand Palais* y el *Petit Palais*. El recién inaugurado puente de Alejandro y estos dos palacios son para ella obras de arte espectaculares, especialmente el *Petit Palais*, que le parece una auténtica joya que guarda otras tantas. Sus comentarios y valoraciones se fijan sobre todo en las esculturas, a las que curiosamente llama "muñecos", por el modo poco acertado en que han sido colocadas y distribuidas en el recinto: "No están colocadas, están almacenadas las estatuas (…) No puedo detenerme allí hora y media sin que los muñecos pierdan la hechura y se me figuren todos iguales". (p. 196) Las tres crónicas que dedica a la escultura se titulan "Muñecos franceses", "Muñecos internacionales" y "Muñecos insurrectos". Esta última, dedicada a las obras de su amigo y admirado Rodin, "caudillo de la nueva escultura" que expone sus obras en un pabellón contiguo a la Exposición, le sirve a Doña Emilia para desplegar sus dotes de crítica perspicaz y visionaria al defender la modernidad artística que representa el escultor "revolucionario e innovador". Veremos que Rubén Darío, ante la obra de Rodin, se muestra confuso y a la vez admirado por su atrevimiento y su fuerza. Junto a Rodin y otros amigos, doña Emilia viaja a un pueblecito cerca de París para celebrar un pequeño homenaje a Balzac en el cincuenta aniversario de su muerte. "Nadie ignora que Rodin ha modelado una estatua de Balzac original y discutidísima, que tiene entusiastas admiradores y detractores furibundos." (p. 114) De hecho, cuando la contempla afirma que quiere "recoger los ecos de la polémica sobre el raro muñeco, la estatua de Balzac, que a mí también me parece apuesta, reto y carcajada del artista, que se ríe de los filisteos con risa luminosa…" (p. 250)

De vuelta a la exposición, no hace enumeraciones tediosas ni recorre pabellón por pabellón comentando algo de cada país. Va por el recinto seleccionando lo que le interesa y consiguiendo que al lector también le interese lo que le cuenta. En 1889

dejó muy clara su aversión por la maquinaria y la parte técnica de las exposiciones y en esta ocasión vuelve a hacerlo:

> La primer labor que aquí debe realizar el que quiera no aturdirse, es la que preconizaba don Francisco Silvela: la selección. Ver únicamente lo que nos interesa; dejarse resueltamente lo demás. Nos engañamos a nosotros mismos figurándonos que vamos a sacar algo en limpio de visitar, por ejemplo, la instalación de ingeniería o la del alumbrado. Adviértase que todavía, con ser tan vasta el área concedida a la Exposición, le ha venido estrecha, y ha tenido que procurarse en Vincennes un enorme anexo para dar cabida al material de caminos de hierro, maquinaria, automóviles, aerostáticos, sport, cultivo forestal, salvamento, ciudades obreras, alimentación económica... ¡yo qué sé! Confunde y marea considerar la suma de esfuerzos, la inventiva, el cálculo, el sudor, el fósforo cerebral que representa una Exposición de esta importancia. Y sin haber principiado a recorrerla, observo ya que en ella—a diferencia de las anteriores—el contingente industrial y científico no predomina, absorbiendo el artístico. (p.31)

Sin embargo, su mirada es lúcida y muy consciente del progreso: "Los automóviles están preparando el trastorno completo de la locomoción (…) La Exposición de 1889 aún pertenecía al vapor; esta, a la electricidad; el vapor -¡quién lo dijera!- es en cierto modo una antigualla". (p. 145) En esas pocas líneas ha trazado perfectamente la evolución, el avance que han ido presentando las exposiciones. Pero antes que la Galería de las Máquinas, prefiere dedicar sus crónicas a la muestra de alimentos que ha llevado España, que le parece pobre y casi vergonzosa porque, según la autora, "Si se sacasen rigurosas consecuencias de lo aquí presentado, deduciríamos que España bebe seco y fuerte y apenas come" (p. 55). "Ello es que, bueno a malo lo que comamos, aquí falta todo o casi todo" (p. 59)". Fundamental le parece la muestra de educación (Clase Primera): "La enseñanza es, en efecto, el número uno, la preocupación incesante, lo sagrado! Infalible barómetro! Consultadlo y no necesitaréis preguntar el estado de una nación. Si esta aparece pujante y adelantada en la enseñanza, pujante y adelantada la encontraréis en todo: por lo menos, en camino de adelanto, en la buena ruta." (p.119). Prefiere recorrer los jardines y las muestras de agricultura y horticultura o el Palacio de la Naturaleza, donde se siente "como en su casa". En los días lluviosos visita el Palacio de Horticultura, que le inspira una crónica que recuerda mucho a una muy similar de Yxart: "Llueve. Los días de lluvia están tristes los demás Palacios, pero los de horticultura se esponjan y refrescan, desperezándose en el húmedo ambiente." (p. 171)

En la crónica titulada "Cada cual habla de la feria…", esa "conversación chispeante" a las que se refería ella misma para decir cómo debía ser una crónica, le sirve para construir el diálogo entre dos españoles, "de los innumerables que andan

por aquí, y que, siguiendo la costumbre general en nuestra patria, no hablaban bajo". (p. 105). Es solo una excusa para introducir una variante en el relato y poner en boca de los personajes lo que ella quiere contar, las atracciones y restaurantes, cómo es el día a día de la exposición para los visitantes de a pie. Nada mejor que cederles la voz y la palabra para que hablen y comenten entre sí dos percepciones radicalmente distintas de la exposición, la de los precios abusivos que a uno de ellos lo lleva casi al borde de la ruina y la del otro, que demuestra que gastando solo unos céntimos se puede disfrutar de la exposición, comer, beber e incluso salir con libros y algunos céntimos de sobra. Se acerca, sin saberlo, al reportaje televisivo que casi un siglo después presenta la realidad a través de sus protagonistas, personas normales, que actúan y se mueven con soltura comentando sus opiniones delante de una cámara. El diálogo entre ambos finaliza de este modo: "El primer español escuchaba en silencio. Por fin, entre incrédulo y malhumorado, hizo el comentario siguiente: '—Es usted un vivo. Mañana me agarro a usted y no le suelto." (p. 111)

La exposición avanza y se acerca el final: "Al aproximarse la clausura de la Exposición se siente pena; ¡cuánto edificio sentenciado a desaparecer!" (p.169). Incide, como en 1889, en lo efímero de las construcciones y tampoco aquí habla de los actos de clausura. Centra toda su atención en la reflexión sobre cómo han cambiado sus sensaciones desde que emprendió viaje en tren hasta el momento en que redacta su última crónica y empieza su despedida:

> La Exposición no existe. ¿Ha sido fracaso o triunfo?
>
> Cuando empecé a remitir estas crónicas a *El Imparcial,* creo que la opinión se inclinaba al fracaso. Había contra la Exposición una impaciencia sorda, una saña de apretados dientes, una instintiva repulsión, chispeantes en la prensa y en las conversaciones. El coro zumbaba con irritación de avispero. Yo misma, al entrar en el vagón que había de llevarme a Francia, dentro de ese S*udexprés,* ahora trágicamente descarrilado y cuyas molestias describí por el aspecto cómico, sentía desfavorable impresión, algo que no se define y que prepara la desilusión completa. Desde el primer día, en mi espíritu se inició la reacción favorable; y aunque por la autoridad de mi pluma no pueda lisongearme de haberla determinado en mis lectores españoles, séame lícito creer que he contribuido a ello, auxiliada eficazmente por la enorme publicidad y circulación del gran diario madrileño en que mis crónicas se imprimían.

Efectivamente, la exposición fue todo un éxito, tan fulgurante que aún hoy se recuerda y, como dijimos al principio, siguen celebrándose muestras y actos de diversa índole para recordarla. La clave de ese éxito está muy clara para doña Emilia: "Naturaleza y arte, industria y ciencia, a porfía se esmeraron en prodigar sus tesoros y revelar sus secretos. No sé de ninguna manifestación de la actividad humana, no sé de ninguna forma del sentimiento o de la inteligencia que no se encontrase representada allí, en el recinto de lo que muchos españoles—con el fácil desdén que

caracteriza a la frivolidad, a la irreflexión y a la incultura—llamábanla Feria... con aditamento de adjetivos aflamencados.´" (p. 279) El balance de la Exposición es a todas luces positivo y deslumbra a doña Emilia tanto como la decepciona el papel jugado por España: "El balance español… ¡Ah!, Este, no tengo valor para formalizarlo. Yo esperaba de España un arranque viril o una abstención cauta y prudente, fundada en nuestro luto." Y para conocer las causas y el balance final con datos objetivos y cifras exactas remite a los artículos que con el título de "Nuestro fracaso", publicó *El Heraldo de Madrid*[18].

No hay más indicaciones sobre el viaje de vuelta que cierren el círculo de etas crónicas de la exposición que inició en el tren camino de León, ni hace referencia alguna a que aprovechara su estancia en París para ampliar su viaje como hizo en 1889.

3.11.2. RUBÉN DARÍO

Peregrinaciones

Dejamos para el final la obra más significativa y sin duda la más literaria y poética de todas cuantas hemos encontrado en nuestro trabajo de investigación. Publicado en París por la Librería de la Viuda de Ch. Bouret en 1901, y con prólogo de su amigo el poeta Justo Sierra, *Peregrinaciones* reúne las crónicas de viaje que Rubén Darío escribe desde París y desde Italia para el periódico *La Nación*, de Buenos Aires. El viaje a Italia no estaba en el encargo, pero como veremos enseguida, el poeta, cansado de la exposición, "huye" a Italia desde donde sigue enviando sus crónicas, tan cargadas de belleza y de poesía que el mismo Juan Ramón Jiménez las califica de *periodismo lírico*[19].

Desde muy pronto esta obra fue valorada y admirada por sus contemporáneos, aunque hoy permanece eclipsada por la fama de las tres obras poéticas del autor nicaragüense, *Azul*, *Prosas Profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Juan Ramón Jiménez, amigo y protector de Rubén Darío y testigo de

[18] Los artículos a los que se refiere la autora fueron publicados por El Heraldo de Madrid sin firma, con el título de "Nuestro fracaso" los días 12, 14, 18 y 28 de septiembre de 1900. Pueden consultarse libremente en la página del Hemeroteca Digital. Son los mismos a los que hizo referencia Valero de Tornos (ver nota 10 de este capítulo).

[19] Juan Ramón Jiménez, "Reseña de *Peregrinaciones,* de Rubén Darío", *Helios,* el 1 de abril de 1903.

algunos de sus momentos de decadencia más extremos[20], escribió una reseña de este libro en el primer número de la revista *Helios,* el 1 de abril de 1903[21]. María Pilar Celma, al analizar las reseñas publicadas por Juan Ramón en esta revista, se asombra de que la mayoría fueran de obras en prosa, y que la primera fuera la de *Peregrinaciones* de Rubén Darío:

> Al comentar *Peregrinaciones*, de Rubén Darío, se refiere a su prosa "llena de fugas a lo invisible, de aspiraciones a la luz" (…) Sirva, como resumen, la caracterización que Juan Ramón hace de la prosa de *Peregrinaciones*, de Rubén Darío, donde se contemplan unidas las mismas cualidades exigidas al verso:
>
> > "Esta finura de diamante que tiene la palabra del poeta de Nicaragua, suena de lo lejos como una música insinuante y amiga, que quiere dar lo azul, lo rosa y el oro de su fondo, de su visión y de su ritmo, a nuestros ojos y nuestra alma, y hacer dormir en el fondo de nuestro corazón la leyenda antigua y eterna del jardín umbrío y de la fuente de hilo de luna". [22]

Aunque esos calificativos del poeta de Moguer estén dedicados casi en exclusiva a las crónicas enviadas desde Italia, pueden aplicarse sin duda alguna a las relativas a la exposición.

Entre los estudios relativamente recientes que han prestado atención a esta obra, destacan el de Beatriz Colombi, "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío"[23], el de Mariana Domínguez "La mirada del cronista hispanoamericana en la exposición de París"[24] y el de Francisco Fuster, titulado "La prosa bella de Rubén Darío"[25], que

[20] Juan Ramón Jiménez le dedicó una colección de poemas que ha sido editada recientemente con el título de *Mi Rubén Darío*, Madrid, Visor, 2012.

[21] La revista *Helios,* cuyo principal promotor fue Juan Ramón Jiménez*,* fue uno de los principales vehículos de difusión del Modernismo. Se editó entre abril de 1903 y febrero de 1904. Su contenido incluía textos modernistas, tanto en prosa como en verso, de firmas tan destacadas como Rubén Darío, Antonio y Manuel Machado, o Salvador Rueda. También incluía un apartado de crítica literaria y reseñas de libros a cargo del mismo Juan Ramón. No es casualidad que la reseña de *Peregrinaciones* se publicara en el primer número (abril de 1903), puesto que exaltaba el valor estético de la obra de Rubén Darío, considerado por todos el creador del Modernismo poético.

[22] María Pilar Celma, "Crítica y estética del primer Juan Ramón". En *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Contemporánea,* Málaga, Anthropos, 1991, pp. 375-385.

[23] Beatriz Colombi, "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío", *Orbis Tertius*, 1977, II (4), pp. 117-130. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2678/pr.2678.pdf

[24] Mariana Domínguez, "La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París", en Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Universidad Nacional de la Plata, 2012.

Accesible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/29712

precisamente encabeza su trabajo con esta cita del mismo artículo de Juan Ramón Jiménez en *Helios*:

> Rubén Darío, uno de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos y de los menos comprendidos y más injustamente atacados por enanos literarios, tiene atada a su lira una cuerda propia y un poco adaptada por exigencias de la vida o del cerebro, nunca del espíritu, de oro: es la cuerda de su *periodismo lírico*, lleno de líneas brillantes y aromadas, sin pompa ni exuberancia, ni extravío. Porque aunque se ve que la mano de poeta tiende y se escapa a cada momento a las notas divinas de las otras cuerdas, no sé qué voluntad firme, qué resistencia formidable la retiene en la vibración agria. De esta mezcla nace la prosa bella de sus cartas, matizada, ondulante, un poco desordenada, llena de fugas a lo invisible, de aspiraciones a la luz.

Ese novedoso concepto de *periodismo lírico* con el que Juan Ramón califica las crónicas de *Peregrinaciones*, encaja perfectamente con la impresión que deja aún hoy su lectura. Quien se acerca a estas crónicas después de haber leído otras sobre exposiciones universales, es consciente de que hay un lenguaje nuevo, una belleza latente poco común y no forzada que asoma en cada línea de una prosa poética de primer orden. Justo Sierra, en el prólogo de la primera edición, da muchas claves para comprender y valorar esta obra. Tras las alabanzas de las virtudes del Darío poeta, Sierra habla de su esfuerzo por adaptarse “al lenguaje del viajero”:

> ¿Quién no cae en la tonta tentación de escribir sus impresiones de viaje en general y de viaje a Italia en particular? Rubén Darío se ha visto forzado a hacerlo así; a eso vino, enviado por un periódico de Buenos Aires, ¡hay periódicos inteligentes en este mundo, digo, en el otro mundo! Y *forzado* es la palabra ¡cuánto se conoce en los comienzos de algunos de sus trabajos el esfuerzo atormentador del poeta por exteriorizar su impresión en lenguaje de viajero, por precisarla, cuando es imprecisa, por recortarla cuando es vaga, por darle forma cuando no tiene contornos, por reducir a unas gotas de agua clara que ha de beber cualquiera el celaje sutil que *flâne* por nuestro cielo! (p. 11)

Sin embargo, el lector no siente en ningún momento ese esfuerzo del que habla Sierra, antes al contrario, siente fluir con naturalidad la expresión, las metáforas que surgen en el recorrido del *poeta viajero*. Y es que, como veremos enseguida, ya no podemos referirnos sólo al *narrador viajero* como habíamos hecho hasta ahora, porque no es exactamente narración lo que hay en estas *Peregrinaciones*, o al menos no solo narración, hay por encima de todo búsqueda de la belleza en lo que el poeta ve y en el modo de transmitirlo y expresarlo.

[25] Francisco Fuster García, “La prosa bella de Rubén Darío”, *Claves de la Razón Práctica*, nº 229, Julio-Agosto 2013, pp. 150-155.

Accesible en: http://www.elboomeran.com/nuevo-contenido/464/la-prosa-bella-de-ruben-dario/

Tanto Justo Sierra como más tarde Juan Ramón Jiménez, centran sus comentarios y su valoración en las crónicas que Rubén Darío envía desde Italia. Sin embargo, Sierra habla del momento en que aborda su lectura: "Frente a algunos aspectos de la civilización humana un poeta así dotado debe ser un caso interesantísimo, me decía yo, al comenzar la lectura de los apuntes de Rubén en su viaje por Italia y París; y me dispuse no a viajar con el poeta, sino a viajar por dentro de las impresiones del poeta." (p. 9) Observación muy acertada, porque las crónicas de viajes de Rubén Darío se alejan de las ya conocidas que marcan itinerarios, describen ciudades, catedrales, rincones escondidos y hasta menudencias insignificantes del viajero que aburren al lector y rechazaba de plano Emilia Pardo Bazán. Rubén Darío no viaja por esos lugares, sino por las impresiones que dejan en él. Si Juan Ramón Jiménez apenas las menciona, Sierra se refiere expresamente a las crónicas que abren el libro, las que envía desde París y desde la exposición:

> Las primeras hojas del libro son *manchas* de París, como los pintores dicen, *totales* de la última Exposición, "gloria de los ojos", como dice el poeta: artículos panorámicos a través de cuyas líneas se entrevé la mar de ángulos y curvas de pirámides y hemisferios, de grises y oros, de sombra difusa estriada de luz que constituye el aspecto de este París que hace indefinido, que hace infinito su perpetuo cerco de bruma. (p. 12)

Pero ¿cómo consigue el poeta transmitir esas sensaciones? Sierra encuentra la clave: "Y todo esto se refleja no con precisión fotográfica, sino con verdad de vida y de poesía en el libro del poeta que a fuerza de ver, risueño y *charmé,* a este París que lo ha fascinado y hecho suyo, que lo ha hecho su mosca de oro en una telaraña maravillosamente irisada por la luz de este sol que parece el lustro que alumbra la escena de eterna comedia" (p. 14) Qué acertada la imagen que ofrece Sierra de Rubén Darío, "mosca de oro" atrapado por "la telaraña" de París. Recordemos que en aquella primera exposición parisina de 1855, Alarcón se había sentido fascinado por la capital francesa, había sentido "vértigo en el alma" y cada vez que hacía un intento de planificar su recorrido, Paris lo absorbía y lo llevaba por donde quería. Alarcón también estuvo atrapado por la telaraña de París, pero el modo en que Rubén Darío tiene de expresarlo lo convierte en "mosca de oro", maravillosa metáfora de Justo Sierra. El poeta, víctima de París, atrapado en su red, no sucumbe, como en el caso de Horacio Quiroga, sino que le aporta aún más belleza, contribuye a aumentar su mito y su leyenda. La telaraña adquiere todo su sentido con la víctima más preciada. Ese París fascinante que atrapa al poeta también es el París de la exposición que, una vez que le ha ofrecido su belleza, le cansa y le aturde, de modo que pronto el poeta "huye a Italia", en busca de otro tipo de belleza, que le aporte paz y sosiego.

Centramos nuestro análisis solo en las crónicas parisinas, las que envía desde la exposición, para comprobar cómo son la culminación del recorrido, del viaje a través de todas las exposiciones universales que nos ha traído hasta aquí desde aquel lejano Londres en 1851. Cuando Rubén Darío viaja a París es ya un autor muy conocido dentro y fuera del ámbito literario hispanoamericano. En 1888 había publicado *Azul,* con el que nacía oficialmente el Modernismo y en 1896 *Prosas Profanas*, la más rompedora y polémica de sus obras, cumbre del Modernismo dariano*.* Faltaban aún cinco años para que publicara *Cantos de vida y esperanza (1905)* y el autor visitaba el París de fin de siglo, el de la *Belle Époque* y el *Art Nouveau*, el de la bohemia, la absenta, la morfina y los cafés, el del derroche y los placeres, el hervidero de la modernidad y la intelectualidad. Rubén Darío tenía entonces treinta y tres años y estaba en la cumbre de su fama y su carrera, era admirado y casi reverenciado por los jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos, y estaba a punto de iniciar su particular descenso a los infiernos. Residía en Madrid desde 1898, donde era corresponsal de *La Nación*. En París, en la exposición, toma conciencia definitivamente de su esencia americana, de sus raíces hispánicas y de su rechazo a la prepotencia de los Estados Unidos, elementos todos presentes en los *Cantos de vida y esperanza* (1905)*.*

A pesar de tratarse de crónicas de viaje, no hay indicaciones del momento ni lugar de salida, ni el trayecto que sigue, ni reflexiones sobre la llegada a la ciudad deslumbrante que en aquel momento era el centro del mundo conocido. Rubén Darío viaja desde España, donde residía entonces. Llega a la exposición en abril, cuando lleva casi un mes abierta y fecha su última crónica en París el 2 de agosto. El 11 de septiembre fecha su primera carta en Italia. Regresa a París en octubre, cuando falta poco para la clausura. Así, el libro se estructura en dos partes, la primera, titulada "En París", con un total de trece crónicas, de las cuales solo siete se refieren exclusivamente a la exposición, y el resto a diferentes temas y reflexiones que le provoca la capital francesa. La segunda parte se titula "Diario de Italia" y responde al formato de diario de viaje con fechas de cada día, itinerarios recorridos, lugares significativos y una sucesión constante de sensaciones e impresiones. Cada una de las crónicas de este diario lleva como título el nombre de una ciudad: Turín, Genova, Pisa y por último, Roma.

Veamos la primera parte, las crónicas de París, que es la que contiene las crónicas de la exposición que comienzan con el relato de un narrador viajero en primera persona que inicia su recorrido dentro mismo de la exposición. Las dos primeras no llevan título, solo están numeradas y hacen una especie de recorrido y

vista general de la exposición y de puntos concretos. A partir de la tercera, la numeración se sustituye por un título que indica el espacio concreto que visita, “El viejo París”, “El Gran Palacio” y “La Casa de Italia”. La sexta, titulada “Los Anglosajones”, se divide en dos partes, la primera dedicada a los ingleses y sus colonias, y la segunda a los norteamericanos o yankees, como los califica constantemente.

Las primeras palabras hacen referencia a la exposición: “En el momento en que escribo esto, la vasta feria está ya abierta”. Con este modo de empezar hace patente su llegada y su presencia allí en tanto que corresponsal del periódico que debe dar cuenta de ese gran acontecimiento que es la exposición universal. Y una vez que entra en ella esperamos encontrar los pasos que otros cronistas han dado: la expresión el asombro, la descripción de los edificios, el recorrido por el recinto, la vista panorámica, el pabellón de España, el balance final. Todo, o casi todo está en la primera crónica, asombroso ejemplo de síntesis que expresa en pocas líneas lo que otros cronistas hacían en un buen número de crónicas. La belleza de la expresión y las metáforas atrapan de inmediato al lector:

> En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta. Aun falla la conclusión de ciertas instalaciones: aun dar una vuelta por el enorme conjunto de palacios y pabellones es exponerse a salir lleno (le polvo. Pero ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad. (p. 21)

Todo está resumido en esta primera imagen: la expresión del asombro (ciudad fantástica), la ubicación (erige su hermosura dentro de la gran ciudad), los trabajos aún no han concluido (dar una vuelta… es exponerse a salir lleno de polvo), las dimensiones (enorme conjunto de palacios y pabellones) y el gentío que inunda el recinto (la ola repetida de este mar humano). Tampoco falta en estas primeras páginas la vista panorámica desde un punto privilegiado, en este caso la torre Eiffel: “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño. La mirada se fatiga, pero aun más el espíritu ante la perspectiva abrumadora monumental.” (p. 22)

El resultado que contempla es el logro conseguido, que expresa con connotaciones bíblicas: “La obra está realizada y París cree que es buena”. La afluencia de visitantes de todas las partes del mundo sabe expresarla con su estilo inconfundible, sus referencias a la consagración de la misa, y con imágenes de una belleza inusitada:

> Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su entusiasmo, su aspiración, su ensueño; y París todo lo recibe y todo lo embellece cual con el mágico influjo de un imperio secreto. Me excusaréis que a la entrada haya hecho sonar los violines y trompetas de mi lirismo: pero París ya sabéis que bien vale una misa: y yo he vuelto a asistir a la misa de París, esta mañana, cuando la custodia de Hugo se alzaba dorando aún más el dorado casco de los Inválidos, en la alegría franca y vivificadora de la nueva estación. (p. 23)

El recorrido completo del recinto, a través de palacios y pabellones es sustituido en Rubén Darío por un golpe de vista fugaz, y sin embargo efectivo. "Una vuelta en el camino que anda es hacer un viaje a través de un cuento, como un paseo por el agua en uno de los rápidos vaporcillos" (p. 25). La puerta de acceso le parece la suma de un sinfín de estilos, "Es un hallazgo, de una nota desusada, aunque la afea, a mi entender la figura pintiparada de la parisiense, que parece concebida en su intento simbólico para reclame de un modisto, y cuyo "modernismo" tan atacado por algunos críticos y tan defendido por otros, francamente, no entiendo." (p. 26). El poeta quiere dar cuenta de todo, pero se niega a seguir la corriente de lo establecido y en lugar de particularizar y desarrollar enumeraciones y descripciones de palacios y objetos, aúna y condensa. La mirada del narrador es sustituida entonces por la mirada del poeta, y el lector no encuentra ya el relato del recorrido sino la expresión de la belleza ante lo contemplado:

> Es la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humanos; es Bagdad, son las cúpulas de los templos asiáticos: es la Giralda esbelta y ágil de Sevilla; es lo gótico, lo románico, lo del renacimiento; son "el color y la piedra" triunfando de consuno; y en una sucesión que rinde, es la expresión, por medio de fábricas que se han alzado como por capricho para que desaparezcan en un instante de medio año de cuánto puede el hombre de hoy, por la fantasía, por la ciencia y por el trabajo. (p. 23)

Transmite esa sensación que le invade de no poder abarcar todo, de no poder asimilar tanto objeto y tanta belleza, de no ser capaz de contentar a los lectores, pero el modo en que lo hace supera ampliamente todo lo que habíamos leído hasta ahora:

> Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que, cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas. Mil nebulosas de poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro; mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y en vuestra ansia artística; pero el útil del trabajador, vuestro oficio, vuestra obligación para con el público del periódico, os llaman a la realidad. Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como

> quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario. (p. 51)

Rubén Darío retoma su recorrido, se cruza con la gente, observa y dibuja la escena en movimiento: "La muchedumbre lo invade todo. Quiénes van a observar las instalaciones de los constructores de navíos; quiénes, un dibujo; y, los grupos de mujeres de detienen delante de las vitrinas en que se expone un bello tejido de punto, o, una miniatura, o un plano." (p. 59). En tanto que poeta, Darío querría detenerse a contemplar la belleza, a sacar de ella la materia de sus poemas, pero en tanto que cronista sabe que debe cumplir su deber, y así lo dice claramente ante los cuadros del pintor italiano Segantini: "Siento grandemente que mi deber de informador me reduzca a tomar nada más que rápidas impresiones; si no, sería el momento en que con placer dedicaría un estudio aislado al adorador de la Naturaleza que ha muerto en Italia entre el duelo de los intelectuales y la admiración de todas las gentes, a aquel artista cuyo genio comprendió el alma de las cosas, el misterio de los animales, y que tenía la cara de Cristo." (p.61) Visita *El Viejo París*, reconstrucción de una ciudad que ya no existe. No describe, no enumera, no explica, pide la complicidad del lector: "No me perdonaríais que pusiese cátedra de arquitectura y comenzase en estas líneas una explicación y nomenclatura técnicas de edificios, calles y barrios. Mas permitidme que os envíe la impresión del golpe de vista, en una tarde apacible y dorada, en que he mirado deslizarse a mis ojos el ameno y arcaico panorama." (p. 42) Lo que muestran los países orientales y las colonias inglesas, todo aquel material maravilloso allí presente, lo envuelve y lo hipnotiza, lo transporta a ese mundo sensual y mágico que él mismo, con esos materiales imaginados, había creado en sus poemas modernistas:

> Lo que expone Ceylan daría los materiales preciosos para un poema de Leconte o un soneto de Baudelaire. La canela está al lado del té, de las hierbas aromáticas, del café; y luego, entre las vitrinas, algo nos hace creer que estamos en casa de Aladino o en el obrador de un divino Lalique. Son los rubíes de todos tonos y tamaños, los granates, los zafiros, las turquesas, y, sobre todo, las perlas, perlas rosas, perlas albas, perlas negras, perlas doradas, perlas de los más peregrinos colores y matices, suficientes para encantar a diez princesas caprichosas y para poner en delirio a la musa heráldica y enigmática del singular poeta. (p. 67)

El diálogo con un interlocutor real o ficticio también le sirve a Rubén Darío, como a tantos otros, para presentar otra faceta de la exposición. En la crónica titulada "Los Anglosajones", al hablar de los Estados Unidos, reproduce el diálogo con su acompañante, un amigo norteamericano:

> - Voy a ver, dije, en qué consiste la superioridad de los anglosajones.
> Mi acompañante norteamericano me contestó: -era al entrar al pabellón de los Estados Unidos en el *Quai d'Orsay*:
> - El Congreso de U.S.A. votó un crédito de 7.500.000 francos.
> - Y todo está muy bien, repliqué.
> - "*¡All right!*", afirmó.
>
> Sobre la cúpula presuntuosa, el águila yanqui abría sus vastas alas, dorada como una moneda de 20 dólares, protectora como una compañía de seguros. (p. 70)

A medida que el diálogo avanza, va desgranando aspectos y detalles del carácter de los Estados Unidos, y expresa su opinión marcada en todo momento por el recuerdo de la guerra reciente y la aversión que siente hacia la superioridad y prepotencia de esa nación que ha extendido "sus garras de águila sobre los pueblos hispanos". Aún así, afirma: "Tienen "carácter", tienen el valor de su energía, y como todo lo basan en un cimiento de oro, consiguen lodo lo que desean. No son simpáticos como nación; sus enormes ciudades de ciclopes abruman; no es fácil amarles, pero es imposible no admirarles. ¡Soberbios cultivadores de la fuerza!" (p. 74) Admira el empuje y la fuerza de los norteamericanos, la valentía de sus hombres, la belleza de sus mujeres. Y es precisamente al observar a una de ellas, cuando regale a sus lectores una de las descripciones más poéticas de todo el recorrido, primero ubicando al personaje, para después envolverlo en una especie de halo que lo separa del resto de la escena que sigue en movimiento:

> En la sección francesa de la exposición, en el palacio de bellas artes, ante la *Salomé* de Gustave Moreau, una mujer rubia, de fascinadora elegancia, de una belleza fina y fuerte a la vez, se detiene. Largo rato está, como poseída de la evocación, como pendrada del ambiente fabuloso de la mágica realidad del poeta. Su mirada, su atención a la música pictórica, su apasionado admirar, son de un espíritu muy sutil y culto. Las gentes pasan, pasan, y se agrupan ante los militares de Detaille, o ante las flores de la Sra. Lemaire. La rubia, cuyos ojos son divinamente azules y cuyos labios son foralmente rojos, la bella intelectual que está magnetizada, clavada por la virtud del genio lleno de prestigios que se revela en la obra del aristocrático pintor, como de esas raras y sublimes estatuas de carne femenina, que habita por excepción un alma de sensitiva y de soñadora; esa mujer exterioriza su alcurnia espiritual y ante el artista es una princesa por derecho propio, Esa señorita es una ciudadana de los Estados Unidos. (p. 77)

También la intertextualidad está presente en estas crónicas de Rubén Darío. Antes de visitar la exposición de la obra de Rodin, se siente confuso ante las opiniones tan dispares que ha escuchado sobre el revolucionario escultor. "La prensa, las distintas interpretaciones de los críticos de arte, y las exageraciones del snobismo, causaron a Rodin bastante daño". (p. 85) Quiere documentarse, saber, quiere conocer el por qué de tanto revuelo, aunque "la bibliografía rodiniana es ya bastante considerable". Después prefiere olvidar todo lo leído y valorar la obra en sí misma, sin

prejuicios, “entregarme a la influencia directa de la magia artística, poniendo de mi parte tan solo el entusiasmo y el amor que guardo por toda labor mental de sinceridad y de conciencia” (p. 83) Vemos así al poeta, al artista, dispuesto a dejarse envolver por el arte del escultor, “Quería oír la voz misteriosa de la plasmada materia, el canto de la línea, la revelación del culto sentido de las formas”. (p. 82) La contemplación de las esculturas lo deja perplejo, y entonces leemos su particular valoración, la privilegiada opinión del artista:

> Yo expondré, con toda la transparencia de que me siento capaz, este resumen: he hallado a dos Rodines: un Rodin maravilloso de fuerza y de gracia artística, que domina a la inmediata, vencedor en la luz, maestro plástico y prometeico encendedor de vida, y otro Rodin cultivador de la fealdad, torturador del movimiento, incomprensible, excesivo, ultraviolento, u obrando a veces como entregado a esa cosa extraña que se llama la casualidad. (p. 84)
>
> Él obliga a inclinarse ante su fuerza, ante su estupendo gozo dionisíaco. Aplico la palabra en el sentido nietzschiano; pues si Rodin demuestra una innegable tendencia a lo *feo,* ello vendrá de lo que Nietzche denomina *la necesidad de lo feo* — absolutamente griega — “la sincera y áspera inclinación de los primeros helenos hacia el pesimismo, hacia el mito trágico, hacia la representación de todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de nada, de fatalidad, en el fondo de las cosas de la vida”. (p. 87)

Esa crónica sobre Rodin, fechada el 1 de julio, es la última que envía desde la exposición. Una vez que ha encontrado y absorbido toda la belleza que la gran muestra ofrecía, el poeta se aturde, está cansado, no parece encontrar sentido a una labor que ya para él carece de sentido y, tal como Justo Sierra afirmaba en el prólogo, “huye a Italia”. En la primera anotación del “Diario de Italia”, fechada el 11 de septiembre, hace una última referencia a la exposición para expresar su cansancio y su deseo de buscar la luz que Italia le ofrece: “Del hervor de la Exposición de París, bajo aquel cielo tan triste que sirve de palio a tanta alegría, paso a esta gira en la tierra de gloria que sonríe bajo el domo azul del más puro y complaciente cielo” (p. 159) Y así, envuelto en el azul del deslumbrante cielo italiano inicia un nuevo viaje.

Las crónicas que escribió Rubén Darío desde la exposición universal son de una calidad literaria extraordinaria. No creemos exagerar al decir que por primera vez se escribe prosa poética en las exposiciones universales. Es el compendio, la síntesis, la quintaesencia de todas las obras vistas hasta ahora. Broche final, lúcido y de una belleza poco común, Rubén Darío se convierte así en el zahorí que encuentra la belleza en la exposición, oculta entre la acumulación de objetos, pabellones y atracciones y la expresa con una prosa poética sinuosa, ondulante, repleta de metáforas, imágenes, que sigue las líneas inconfundibles del Modernismo, del Art Nouveau, de las bocas de Metro diseñadas por Guimart.

4. CONCLUSIONES

Cuando en el año 2010 nos planteamos este trabajo de investigación, nos pareció emocionante entrar en un terreno inexplorado. Era un tema nuevo, sin hacer, dentro de la literatura de viajes, donde tanto y tan bueno se ha dicho y estudiado. Adentrarse, pues, en esta investigación tenía todos los ingredientes de aventura y emoción que experimenta quien viaja hacia un punto localizado, marcado en el mapa, pero donde nunca antes a nadie se le había ocurrido entrar. Pretendíamos localizar las obras surgidas de las exposiciones universales que se celebraron en la segunda mitad del siglo XIX y partiendo de la idea de que esas obras pueden encuadrarse dentro del concepto de literatura de viajes. No había antecedentes, al menos en España, porque el acontecimiento era nuevo y la literatura que nacía con él también lo era. Ahí estaba esa literatura, inexplorada, de la que apenas se conocían las obras de Ayguals de Izco sobre la primera exposición de Londres de 1851, y las tres obras escritas por Emilia Pardo Bazán sobre las exposiciones de París de 1889 y 1900.

Al concluir nuestro trabajo de investigación, tras este largo itinerario que suponen los años dedicados a viajar con cada una de las obras que hemos localizado, podemos afirmar con satisfacción que en ese recorrido apasionante hemos conseguido demostrar nuestra hipótesis inicial. Y no solo eso, porque en el camino hemos encontrado mucho más de lo que en principio buscábamos. Presentamos aquí las conclusiones a las que hemos llegado y las vías de investigación que quedan abiertas.

Las exposiciones universales del siglo XIX generaron en España una abundante producción de obras literarias que una vez localizadas, leídas y analizadas presentan una serie de características comunes que las encuadran sin ningún género de dudas en la literatura de viajes del siglo XIX. Se trata de un conjunto de obras (a veces sólo partes de obras completas) de diversa calidad literaria, que presentan modalidades variopintas y que nacen de diversas razones profesionales o personales. Desde el comienzo de este trabajo de investigación que se inició en el año 2010, hemos ido verificando la hipótesis inicial de la que partíamos y con la que viene a coincidir lo que en 2012 apuntaba Díaz Larios[1]. Podemos concluir que estas obras no solo pertenecen a la literatura de viajes, sino que además presentan unas características propias que las diferencian e identifican como pertenecientes a un subgénero nuevo dentro de la literatura de viajes, el que se nutre de las obras que nacen de las exposiciones universales.

Retomando lo que afirmábamos en el capítulo 1 sobre el concepto de literatura de viajes que íbamos a utilizar en nuestro trabajo, podemos afirmar ahora que las características de las obras que hemos localizado responden sin duda alguna al criterio admitido por la crítica reciente (Romero Tobar, Ana María Freire, Rubio Cremades, etc.) para caracterizar la literatura de viajes del siglo XIX y se atienen, punto por punto a los requisitos que Luis Alburquerque había establecido como propios del género que denomina relato de viajes[2]. Desde el primer momento viaje y exposición van de la mano puesto que para asistir a ella el viaje es consustancial. Si viaje y escritura están enlazados, escritura y exposición, se enlazan de manera lógica e inevitable. Se escribe el viaje, se escribe de la exposición, se escribe, como veremos enseguida, el viaje dentro de la exposición. Las obras que nacen de ese viaje presentan el relato de un recorrido real (viaje factual, no ficcional) en el que el narrador viajero utiliza la primera persona para construir su relato con formatos y con títulos muy similares a los que utiliza la literatura de viajes de la segunda mitad del siglo XIX: *diario, impresiones, informes, memorias, recuerdos* o simplemente *viaje*. El rasgo subjetivo está muy presente, el narrador viajero no sabe cómo calificar su obra, de modo que dedica las primeras líneas a reflexionar sobre ello y a compartir con el lector una declaración de intenciones sobre su objetivo final. En la mayoría de los casos ese

[1] Luis Díaz Larios, "Viajeros españoles a los escaparates del progreso y de la técnica", *Dossier: Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas*, *Boletín Hispano Helvético*, nº 20 (otoño 2012), pp. 135-159.

[2] "El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura, 2011, enero-junio, vol. LXXIII, nº 145, pp. 15-34.*

narrador viajero rechaza la exhaustividad y la objetividad y opta por transmitir a los lectores sus sensaciones e impresiones desde una perspectiva subjetiva.

En cuanto a la forma, la carta y la crónica, por su brevedad y complicidad entre narrador y lector, son los moldes bajo los que se presentan estas obras y marcan las pautas, el estilo y el modo de contar y de configurar el relato del viaje. Muchos de los autores, sobre todo a medida que el siglo llega a su fin y coincidiendo con el éxito del periodismo, las recopilan y las publican más tarde en volumen independiente, seleccionando las que consideren más representativas y eliminando en muchos casos las que, por hacer referencias demasiado específicas, puedan perder el interés para el futuro lector. Con el título de *crónicas* aparecen las de José de Castro y Serrano, *España en París: crónica de la Exposición Universal de 1867*, o las de Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffe y Por Francia y por Alemania: crónicas de la Exposición;* las del cubano Manuel Serafín Pichardo*, La ciudad blanca: crónicas de la Exposición Colombina de Chicago de 1893,* o las de la escritora y periodista Eva Canel, *Crónicas de la exposición de Chicago*. A veces la crónica periodística se presenta bajo la denominación de *cartas*,[3] para resaltar el carácter confidencial y el tono casi coloquial con el que los enviados especiales acercaban a sus lectores este tipo de eventos: *La maravilla del siglo, cartas a María Enriqueta o sea Una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal de 1851,* de Wenceslao Ayguals de Izco; *La exposición de Filadelfia (1876), cartas dirigidas a La Época,* de Alfredo Escobar; *La Exposición Universal de París en 1878: cartas publicadas en el Diario de Barcelona,* de F. Miquel y Badía; *Cuarenta cartas: conato de historia de la Exposición Universal de Barcelona de 1888,* de Juan Valero de Tornos; *Un paseo por Europa. Cartas de Francia (Exposición de 1889), de Italia y Suiza,* de Aurelia Castillo.

Muchas de estas crónicas contienen en el título la palabra *viaje*: *Viaje cómico a la exposición de París* de Carlos Frontaura; *Roma y el Centenar, París y la Exposición de 1867: mi segundo viaje,* Vicente Martínez Montes (que no hemos podido consultar). El mismo Castro y Serrano, bajo el seudónimo de "Un caballero español", nos ofrece en *La Ilustración Española y Americana* una serie de artículos con el título de "Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena", título que además deja muy clara esa dimensión nueva del viaje dentro de la exposición, como veremos más adelante; Rafael Puig y Vals, con motivo de la exposición de Chicago de 1893, escribe su *Viaje*

[3] Es lo que Leonardo Romero Tobar denomina "la expresión coloquial de lo cotidiano", en su artículo "La epistolaridad en los libros de viaje", en *Escrituras y reescrituras del viaje, Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, José M. Oliver, Clara Curell, Cristina G. Uriarte y Berta Picó (eds.), Peter Lang, S.A., Editora Científica Internacional, Berna, 2007. pp. 477-487.

a América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico. También encontraremos títulos en los que la palabra *viaje* va unida al tono confidencial de otras formas como *diarios*: *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga; *impresiones*: *Cartas a Govín: impresiones de viaje,* de Raimundo Cabrera y la anónima *De Gijón a Paris: impresiones de un viaje realizado durante la Exposición Universal de 1867; recuerdos*: *Recuerdos de un viaje a la Exposición de París de 1878,* de Pedro Martínez de Anguiano*.* Esas formas que insinúan ya el tono confidencial con el que el autor se dirige al lector, también aparecen en el título de forma aislada, sin que se incluya la palabra viaje. Es el caso de las *memorias*: *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena* de Juan Navarro Reverter. Con la denominación de *Memoria,* en singular, se presentaban los informes oficiales de los comisionados o enviados especiales que quedan fuera de nuestro estudio tal como hemos dicho anteriormente. Aún así, hemos incluido en nuestro trabajo las que tienen en el prólogo o en alguna de sus partes, un tono que los acercan al testimonio personal o a la autobiografía y cierto valor literario: *Memoria de la visita a la Exposición Universal de París de 1900,* de Román Eloy García Pazos o *Veintitrés días en París durante la Exposición de 1900: memoria redactada y presentada al Iltre. Ayuntamiento de Gijón,* de Antonio Camino Díaz, por poner sólo dos ejemplos. Otra variante son los *apuntes*: *Ligeros apuntes sobre la Exposición Universal de París de 1878 por un testigo ocular,* de Andrés Avelino Comerma y Batalla, o el brevísimo *Apuntes de la Exposición Universal de Paris de 1878* de E. Suénder; *El libro de honor: Apuntes para la historia de la exposición universal de Barcelona* de Saturnino Lacal; *El certamen universal de 1900 y la reforma de la enseñanza del Marqués de Pidal: con otras impresiones anotadas en mi cartera de viaje; apuntes precedidos de un juicio crítico y carta-prólogo,* de Esteban de la Vallina y Subirana.

Pero hay otros rasgos que identifican estas obras nacidas de las exposiciones universales como literatura de viajes. En primer lugar el punto de destino está fijado de antemano, casi siempre es la exposición universal, aunque hay casos en que la exposición es solo parte del itinerario de un viaje más amplio (Puig y Vals, Emilia Pardo Bazán, Rubén Darío, etc.). En muchas ocasiones, aunque solo se viaje a la exposición y a la ciudad que la alberga, el viajero aprovecha para hacer otros viajes cortos a ciudades o lugares cercanos, y también deja constancia de ello dentro del relato, a veces como simples indicaciones y otras como viajes independientes (Escobar). La exposición universal como destino definitivo es una novedad absoluta en la literatura de viajes, que hasta entonces había tenido países o ciudades concretas como destino final, o acontecimientos religiosos u oficiales, pero en ningún caso de la

magnitud ni la repercusión internacional que tuvieron estas grandes muestras. El narrador afronta el viaje a la exposición universal como lo que era, como un acontecimiento especial y único (sobre todo en las primeras exposiciones), que creaba unas expectativas de cosas maravillosas y novedades increíbles que no se presentaban en otros relatos de viajes de la época. Se observa una evolución en la actitud del viajero de las primeras y de las últimas; se pasa de la despedida grandilocuente en la frontera al emprender un viaje que se afronta como una aventura ante lo desconocido (*De Gijón a París*, Alarcón, etc.) a la expresión de lo rutinario e incluso vulgar que es a final de siglo hacer un viaje a París. Lo habitual de los viajes e incluso de las exposiciones hace que la emoción y la sorpresa se atenúen y casi desaparezcan. Todos los autores que escriben sobre las exposiciones son testigos directos, han estado en ellas, es decir, realizan un viaje factual y no ficcional, aunque, en algunos casos la ficción pueda intervenir en el relato de forma ocasional (Frontaura).

El formato elegido por el viajero para presentar su relato condiciona la escritura y forma parte del proceso de redacción de las cartas, diarios de viaje o crónicas. Algunos viajeros escriben sobre la marcha, en el tren (*De Gijón a París*, Alarcón, Alfredo Escobar), movidos por el balanceo del barco (Puig y Vals), al regreso de una fiesta (Alfredo Escobar) o un acto de apertura (Emilia Pardo Bazán), o tras contemplar un espectáculo sorprendente (Alfredo Escobar), y lo hacen aún con el recuerdo de la emoción sentida, para que no se pierda la intensidad de lo que acaban de vivir y el lector pueda participar de ella. Los que escriben sus crónicas para los periódicos que los han enviado como corresponsales, están condicionados tanto por la brevedad del género como por el plazo para su envío, condicionados por eso que Teodoro Llorente llama “las implacables urgencias del periodismo” (Escobar, Llorente, Puig y Vals). Todos ellos ofrecen la imagen inmediata, fresca, de lo que va sucediendo día a día y en el orden en que sucede. Esa frescura y esa inmediatez aportan agilidad al relato, que nunca se estanca y pocas veces pierde intensidad. Pero no todo será alegría y entusiasmo en las exposiciones, y eso también queda reflejado en las páginas de algunos diarios personales. En el caso excepcional del *Diario de viaje* de Horacio Quiroga, la inmediatez de la experiencia personal transmite el dolor y la angustia de quien está perdido en medio del entusiasmo de una ciudad cosmopolita, en medio de la exposición cuyas luces, sonidos y fuegos de artificio explotan por todas partes mientras el narrador viajero contempla el espectáculo sumido en la angustia. No tan extrema, pero sí bastante pesimista es la visión que ofrece Joaquín Costa, en algunas páginas de su diario, escritas también desde la inmediatez y el sentimiento, pero sin

más intención que la del desahogo personal, sin pensar en un interlocutor que no fuera él mismo y que, sin embargo, ofrece una perspectiva totalmente distinta del día a día desde el interior de la exposición.

Otro tipo de redacción más serena y pausada la encontramos en quienes redactan sus obras al regreso del viaje, consultando notas y folletos (Luis Alfonso) y teniendo una visión de conjunto de todo lo sucedido que cambia por completo la perspectiva del relato que se ofrece al lector. En esos casos la redacción es más concentrada, a veces más lenta y reflexiva, y da pie a numerosas digresiones que desvirtúan el relato y pueden cansar al lector (Luis Alfonso). Si el viajero que escribe en el instante sigue una línea temporal inmediata y mira hacia adelante, el que cuenta lo que pasó con la perspectiva del resultado final, mira hacia atrás, conociendo de antemano un resultado final que condiciona (positiva o negativamente) lo que cuenta y cómo lo hace. Caso excepcional es el de la primera obra de Castro y Serrano, las crónicas tituladas “París físico y moral”, que aunque fueron publicadas casi un año después de su regreso de la exposición de París de 1855, guardan toda la frescura y la ligereza de un diario de viaje, lo que hace pensar en que quizá fueran redactadas en la inmediatez de la experiencia. En el caso de las obras que se presentan bajo el formato de *recuerdos* o *memorias*, la mirada nostálgica del narrador impregna el relato, no solo por el paso de los años, sino por las condiciones que pudieron rodear el momento de la visita a la exposición. Es el caso de los exiliados como Castelar, Antonio María Segovia o Eugenio de Ochoa.

La edad de quien escribe también condiciona la perspectiva y la construcción del relato del viaje por las exposiciones universales. Alarcón y Castro y Serrano son dos jóvenes (”dos nuevo colones”), que en 1855 viajan a la exposición de París llenos de una energía y un entusiasmo que enriquece y llena de vida sus respectivas crónicas. Castro y Serrano es un caso único, porque es el autor que más exposiciones visitó y de todas escribió obras muy diferentes entre sí, que van cambiando y evolucionando desde la juventud y la ligereza de su “París físico y moral” de 1855, a la experiencia y madurez de su “España en París ‘89” con cuarenta y cuatro años de diferencia entre una y otra. El estudio de esa evolución merece una atención y un análisis mucho más profundos de lo que nosotros hemos podido dedicarle en este trabajo de investigación. También peculiar es el caso de Alfredo Escobar, quien con tan solo dieciocho años viajó a Filadelfia como corresponsal de *La Época* y escribió *La exposición de Filadelfia: cartas dirigidas a La Época*, una de las obras más frescas, completas y entusiastas de todas cuantas hemos encontrado sobre exposiciones universales, y en la que por primera vez se ofrecen al lector del siglo XIX, además de

las imágenes sorprendentes de la exposición, descripciones de la ciudad de Nueva York o de las Cataratas del Niágara.

Además de la edad o el formato elegido para relatar el viaje, también el motivo del mismo influye en el modo de contar. Pocos viajan por placer, pocos también por la curiosidad de ampliar conocimientos del campo de su estudio o investigación. Una gran parte son comisionados o delegados de organismos oficiales o instituciones, y la inmensa mayoría son periodistas o escritores que viajan como corresponsales de sus periódicos. Los que viajen por su cuenta (Ayguals de Izco, Martínez de Anguiano, Teodoro Llorente) tienen total libertad; otros, en cambio, son enviados especiales de algún organismo o viajan con un cargo oficial que les obliga a constreñirse al formato impuesto por el encargo recibido. Así, Yllas y Vidal presenta su relato en forma de discurso que debía leer ante la Comisión de Comercio que lo envió a Londres, y que presenta las marcas y elementos propios de la oratoria propia de este tipo de textos. Los comisionados del gobierno o de organismos oficiales, escriben sus memorias o informes adaptándose al formato fijado de antemano y que inevitablemente encorseta un relato que busca vías de salida subjetivas en el prólogo o en las consideraciones o balances finales (Baldorioty, José Emilio de Santos). Otros, como Puig y Vals, son capaces de llevar a cabo una doble labor simultánea como corresponsal de un periódico que escribe sus crónicas día a día regularmente, y como comisionado que redacta no uno, sino tres informes oficiales a su regreso a España. También el joven Joaquín Costa, además de las anotaciones de sus diarios que fueron recogidas en sus *Memorias*, reunió el material suficiente para redactar tres obras más, cargadas de ideas regeneracionistas con las que iniciaba su carrera literaria y política. Y de nuevo Castro y Serrano, caso aparte, capaz de escribir crónicas muy cercanas al costumbrismo de tono cómico ("París físico y moral", de 1855), viajar como comisionado del gobierno y escribir memorias que se acercan mucho al formato oficial (*España en Londres*, de 1862), crear su propia empresa para publicar por su cuenta una obra que se desdobla en dos, una con formato de revista y otra como conjunto de crónicas (*España en París*, de 1867), o escribir desde una misma exposición desdoblándose en dos seudónimos diferentes (Viena 1873).

El modo de emprender al viaje y de presentarlo al lector es uno de los rasgos que caracteriza a las obras escritas desde las exposiciones. En aquellas en que la exposición es solo parte de un itinerario más amplio, el narrador viajero comienza su relato desde el momento mismo del inicio del viaje y lo finaliza con el regreso al punto de partida (Alfredo Escobar), completando de ese modo un itinerario que cierra el círculo completo del viaje. En cambio, en muchas de las obras que solo tienen como

destino final la exposición universal (sobre todo las de las primeras que se celebraron), el narrador viajero no da cuenta del momento de la salida hacia la exposición, ni del itinerario seguido hasta llegar a ella. Más que el viaje hasta la exposición importa la llegada a la misma porque el verdadero viaje empieza, se desarrolla y finaliza en la exposición, por lo que tampoco hay constancia del regreso. El carácter novedoso del acontecimiento da origen a una nueva dimensión del viaje, el que se produce dentro de la exposición, vista por los viajeros como un mundo en miniatura que puede recorrerse sin sufrir las incomodidades propias de un viaje real, y asi lo expresarán todos cuanto las visitan. Valgan como ejemplo las palabras de Emilia Pardo Bazán cuando habla de la exposición universal de París de 1889 en su libro *Por Francia y por Alemania*:

> Encontrar reunidos siete u ochocientos seres humanos venidos de los climas remotos y de los países misteriosos; verles comer, trabajar, tañer, cantar sus canciones, danzar sus danzas, representar sus dramas y sus comedias, sin necesidad de haber pasado el charco en un transatlántico, cruzado desiertos, sufrido picotazos de mosquitos y sustos de tormentas y *simunes,* es plato muy sabroso. Si me empeñase en sostener una paradoja defendible, diría que mejor se aprecia aquí el *color local,* que viajando: viajando habrá que buscarlo y encontrarlo desparramado, y acaso oculto: aquí nos lo dan preparadito, porque de propósito eligieron en cada país lo más típico y saliente para regalárnoslo. (p. 158)

Rasgo propio de estas obras es que el recorrido es visto y tratado como un "viaje dentro del viaje", como una vuelta al mundo en el interior del recinto. Ese recorrido tiene unos pasos que se van a repetir prácticamente en todas las obras. El primero es el de la entrada al recinto y la expresión del asombro del viajero ante las dimensiones y la grandiosidad de lo que contempla. El segundo es la descripción del palacio o edificio principal de las primeras exposiciones, que será sustituida, a partir de la de 1867, por la descripción de los numerosos edificios y palacios cuando las dimensiones de las exposiciones hacen que se amplíe el espacio que las alberga de forma desmesurada. En las últimas exposiciones, se añade además una vista panorámica general desde un punto elevado, e incluso una vista aérea desde el viaje que se hace en un globo aerostático (Baldorioty, Llorente). El tercero es el relato y descripción de los dos momentos clave: los actos de inauguración o de clausura. A veces el narrador viajero se mezcla entre el público y presta más atención a sus reacciones que a los actos o discursos oficiales. El cuarto es el inicio del recorrido por los pabellones o representaciones de cada país con los comentarios y enumeraciones que, en función del cargo u objetivos del narrador, pueden ser más o menos exhaustivas o detalladas. El quinto, que a veces se adelanta al anterior por la impaciencia que el viajero siente por ver lo que expone su país, es la visita al pabellón

o representación española que provoca la reflexión y la crítica, seguidas de la expresión de la decepción o incluso un sentimiento de vergüenza que provoca el ver lo mal que se ha expuesto lo poco que se ha llevado. Tan solo en dos casos (Joaquín Costa y Puig y Vals) esa crítica está hecha desde dentro, por un responsable de la representación española. En el caso de Costa es un simple obrero que muestra la trastienda de los trabajos de la comisión, las pequeñas miserias y el desastre organizativo. En el caso de Puig y Vals, es el responsable directo de la sección de manufacturas que confiesa que, con los medios y el espacio del que disponía, hizo lo que pudo. Es importante destacar que en la mayoría de los casos la reflexión se convierte en amplia digresión sobre los problemas de España, sobre las causas y posibles soluciones del atraso de nuestro país. Surgen entonces las ideas regeneracionistas que, ya desde 1851, pueden rastrearse en todas las obras escritas desde las exposiciones universales. El caso concreto de Joaquín Costa es realmente significativo porque será precisamente en estas obras de juventud gestadas en la exposición universal de París de 1867, cuando inicia su labor literaria y empieza a expresar unas ideas que lo terminarían convirtiendo en una de las figuras clave del regeneracionismo de fin de siglo.

Pero si hay algo que caracteriza y singulariza la literatura de exposiciones universales es lo que hemos denominado *la expresión del asombro*. La entrada a la exposición produce siempre en el viajero una profunda impresión, un asombro desmedido que a veces no sabe cómo expresar. Las admiraciones, las enumeraciones caóticas y las comparaciones son los recursos más utilizados para tratar de expresar ese asomnbro que parece no tener límites. El tono habitual es el de la admiración que provoca el evento, el palacio que lo alberga y todo lo que allí sucede tanto en quien lo cuenta como en los visitantes que rodean al narrador. La expresión de este asombro, propio y ajeno, será, como decimos, una de las notas más peculiares de estas obras. El viajero se esfuerza por encontrar el modo de expresarlo pero no lo encuentra, se aturde, se desconcierta, y sufre ese vértigo que vamos a ver repetido casi con las mimas expresiones y metáforas una y otra vez en todos los cronistas, una especie de *síndrome de Stendhal* que podríamos rebautizar como el *síndrome de las exposiciones universales*. Aunque repetido, la intensidad de la expresión de ese asombro y las distintas formas que adopta su expresión, se van atenuando a medida que el siglo avanza y las exposiciones van perdiendo ese carácter extraordinario que tuvieron en las primeras de Londres y París. Ese asombro es una manifestación más de la perspectiva personal que adopta siempre el narrador viajero en las exposiciones universales. Todos los autores declaran al principio de sus obras que no tratan de ser

exhaustivos en sus informaciones, que es materialmente imposible dar cuenta de todo lo que hay expuesto, y que se limitan a transmitir como pueden unas impresiones que sienten como nuevas y que en muchas ocasiones les desconciertan. Las enumeraciones no suelen ser exhaustivas, y si las hay, están siempre en obras que se alejan de lo literario y se acercan mucho al formato de informes o memorias oficiales. De hecho, casi todos los autores remiten al lector interesado a la consulta de esos informes porque las crónicas, las cartas y los relatos de ese viaje por la exposición son otra cosa. Esa perspectiva personal suele ser la del escritor o periodista, intelectual acostumbrado a actos oficiales y un cierto nivel de vida y de comodidad que le hace encontrar en el lujo y la parafernalia de las exposiciones universales un mundo maravilloso. Sin embargo, también hemos encontrado otras miradas y otras perspectivas, como la del maestro y pedagogo Mariano Carderera que rechaza el lujo y aboga por buscar lo que hay detrás de los escaparates, o la muy peculiar del sacerdote Gras y Granollers. La perspectiva de un obrero está presente en la del autor anónimo de la *Oda al trabajo por un obrero* (París, 1867), en las *Instantáneas* (París, 1900) de Sebastián Crespi, y en *Un obrero en Faimount Park* (Filadelfia, 1876), de Roca y Galés.

Si en los relatos de viajes del siglo XIX narración y descripción suelen ir de la mano, en los de las exposiciones universales la descripción gana terreno y en ocasiones se adueña del relato, que nunca llega a desaparecer del todo, aunque en la mayoría de los casos descripción y narración se interrelacionan constantemente. En las primeras exposiciones se recupera un modo de narrar y de describir muy parecido al utilizado en las crónicas del descubrimiento y se buscan imágenes y comparaciones que den una idea aproximada de lo que se describe, porque en ocasiones faltan asideros reales para transmitir la imagen de un nuevo invento, de una nueva máquina o simplemente de la forma y dimensiones del edificio que alberga la exposición. En otras el texto va acompañado de marcas paratextuales como grabados y dibujos que en las obras de las primeras exposiciones complementan el relato (el mismo Ayguals confiesa que viaja acompañado de dos amigos que harán los dibujos de cuanto él describa), mientras que en las últimas exposiciones ya son las fotografías las que ilustran el texto, por lo que el esfuerzo descriptivo de los autores es menor y las impresiones y sensaciones personales del narrador viajero van ganando peso. También el diálogo, es utilizado por los autores como recurso narrativo. Muchas obras incluyen un diálogo entre el narrador viajero y un conocido al que encuentra en la exposición o entre personajes inventados o visitantes reales que pueden ser simples espectadores a los que el narrador observa. La transcripción del diálogo que se

presenta como real le sirve al narrador para presentar ideas, opiniones, o bien otras realidades de la exposición, poniendo en boca de esos personajes anécdotas o críticas comprometidas que ofrecen una perspectiva nueva. A veces ese diálogo sirve para introducir otro de los elementos recurrentes en estas obras, el humor y el tono cómico y divertido. Carlos Frontaura, Valero de Tornos y algunos pasajes de las obras de Auyguals, Castro y Serrano o la misma Emilia Pardo Bazán presentan pasajes divertidos o buscan deliberadamente provocar la risa del lector, en muchos casos en escenas que se desarrollan en el interior de los trenes, medio de transporte preferido por los viajeros. Las alusiones al ferrocarril, a la construcción de nuevas líneas o la comodidad o construcción de nuevos vagones serán también una constante.

La intertextualidad presente en la literatura de viajes y de la que habla Romero Tobar está muy presente en esas obras. En la primera exposición encontramos la intertextualidad referida a la literatura de viajes al uso que fueron los antecedentes de esta obras. Sin embargo, una vez que las exposiciones y la obras se suceden, se crea una conciencia de género que hace que ese diálogo se establezca casi siempre con otras obras que nacen de las exposiciones universales. Ya Ayguals en la primera exposición de Londres en 1851, confiesa que lleva bajo el brazo el libro de Antonio María Segovia y cita incluso párrafos completos. Hay incluyo una “doble intertextualidad” cuando reproduce la cita de Bretón de los herreros que citó Segovia. A medida que las exposiciones se suceden, las referencias y relaciones intertextuales entre obras nacidas de las exposiciones van en aumento, relaciones y diálogos que unas veces son explícitos y otrs nos. Emilia Pardo Bazán había leído las obras de Castro y Serrano, y la de Yxart. A su vez, la autora gallega es el referente confesado del cubano Manuel Serafín Pichardo, que inicia sus crónicas con una extensa cita que le sirve prólogo y que toma de las páginas *Por Francia y por Alemania.* Las crónicas de la autora gallega también son el referente, esta vez no confesado, de las crónicas de Aurelia de Castillo en 1889, que tienen evidentes similitudes e incluso expresiones calcadas de las crónicas de doña Emilia. Castro y Serrano, verdadera autoridad en la materia, es el autor más citado y el modelo confesado de Luis Alfonso mientras escribe su obra sobre la exposición universal de Filadelfia 1876. Otros casos concretos de intertextualidad con referencias expresas a textos y autores son el de Joaquín Costa, que en 1867 lee lo que Castro y Serrano está escribiendo en la misma exposición y declara abiertamente su admiración y su envidia sana. También Teodoro Llorente en 1878 comenta una obra escrita en la misma exposición por Miquel i Badía. Estos son solo algunos de los casos de intertextualidad en el que se evidencia el diálogo constante de unas obras con otras a las que toman como modelo. Se teje así

una serie de relaciones intertextuales que fortalecen la conciencia de sugbgénero dentro del género más amplio de la literatura de viajes. Y como hemos visto, también la paratextualidad de la que habla Alburquerque forma parte del relato y en muchos casos lo complementa.

La calidad literaria de las obras que hemos analizado es bastante desigual. No todos son autores conocidos o consagrados, pero aún así, hemos podido rastrear la evolución de la literatura española en los cincuenta años que delimitan nuestro trabajo de investigación. El costumbrismo romántico está presente en algunas páginas de las obras de las primeras exposiciones, en Ayguals de Izco (*Cartas a María Enriqueta*), de Alarcón ("Viaje a París, 1855"), Castro y Serrano ("París, físico y moral") o de Carlos Frontaura (*Viaje cómico…).* El éxito del periodismo y la mirada realista se manifiesta en las obras de Alfredo Escobar, Teodoro Llorente, José Martí y Emilia Pardo Bazán. El cambio hacia una mirada más impresionista, poética y personal lo encontramos sin duda alguna en la obra de Yxart, que da paso al Modernismo de las crónicas de José Martí y Rubén Darío. La presencia de cronistas y escritores hispanoamericanos, ausentes de las primeras exposiciones, da sus primeros pasos con un autor poco conocido como Román de Baldorioty, para luego deslumbrar con nombres como los de José Martí, Aurelia Castillo, Raimundo Cabrera y Rubén Darío que pone el broche final. Las obras que hemos encontrado de estos autores hispanoamericanos merece un estudio más detallado y pormenorizado que el que aquí podemos ofrecer, y dejamos abierta una línea de investigación que sin duda puede ofrecer excelentes hallazgos. Hay también grandes nombres de la literatura española que inician precisamente su trayectoria literaria en una exposición universal, es el caso de Alarcón, Castro y Serrano y Joaquín Costa. Otros, también grandes nombres, escriben esporádicamente sobre ellas como Galdós o Castelar. Un gran descubrimiento para nosotros ha sido la obra de Alfredo Escobar *La exposición de Filadelfia, cartas dirigidas a La Época*, que nos ha parecido una obra extraordinaria y una de las más representativas de todas las escritas sobre exposiciones universales. Otros integran su participación en las exposiciones con el resto de su labor literaria, como Narcís Oller. De Teodoro Llorente hemos sacado a la luz una obra casi olvidada, *Cartas sobre las dos últimas exposiciones universales de París y apuntes del viaje*, y que merece un estudio mucho más profundo. Creemos que José Yxart es un caso aparte. Con su obra *El año pasado*, el colorido y el impresionismo entran por vez primera en la crónica periodística sobre exposiciones universales; la obra de Yxart sirve de modelo a Pardo Bazán y sienta las bases de lo que después encontraremos en las crónicas de Rubén Darío. Emilia Pardo Bazán hereda todas las características, elementos y formatos de

las crónicas periodísticas que autores como Alarcón, Castro y Serrano y Escobar habían venido utilizando en sus obras, las aúna con la poesía y las pinceladas impresionistas presentes en la obra de Yxart y sintetiza todos esos elementos hasta fijar con una maestría indiscutible el modelo definitivo de la crónica periodística sobre exposiciones en *Al pie de la torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania* sobre la exposición de París de1889. Por último Rubén Darío recoge en la primera parte de su libro de viajes *Peregrinaciones* las crónicas que escribió en el París de la exposición, de una calidad literaria extraordinaria, la prosa poética que nace de las exposiciones universales. Sus crónicas son la síntesis, la quintaesencia de todas lo escrito hasta entonces sobre las exposiciones. Broche final, lúcido y de una belleza poco común, Rubén Darío se convierte así en el zahorí que encuentra la belleza oculta entre la acumulación de objetos, pabellones y atracciones, y la expresa con una bellísima prosa poética sinuosa, ondulante, repleta de metáforas e imágenes que siguen las inconfundibles líneas del Modernismo.

Para concluir, diremos que las exposiciones universales y la literatura que nace de ellas ofrecen múltiples facetas por descubrir y numerosas vías de investigación por explorar que aquí tan solo sugerimos. Queda por hacer un estudio detallado de la repercusión que tuvo en la prensa española todo lo concerniente a las exposiciones universales, que recoja y analice las diferentes perspectivas y los muchos tipos de textos a que dio lugar. Importante nos parece también una vía de investigación sobre cómo la labor de los corresponsales en las exposiciones (especialmente Alfredo Escobar) influyó en la configuración del periodismo moderno tal como hoy lo conocemos. También creemos que hay mucho por investigar sobre los autores hispanoamericanos en las exposiciones universales, especialmente los cubanos, con Raimundo Cabrera a la cabeza, cuya obra sobre la exposición de Chicago merece un estudio mucho más profundo que las pocas líneas aquí hemos ofrecido. Asimismo, está por investigar el papel que tuvieron las exposiciones universales en la gestación de los movimientos artísticos y literarios de fin de siglo, ya que el cosmopolitismo materializado en estas muestras, el acercamiento de culturas orientales y modas como el *japonesismo,* influyeron sin duda alguna en los presupuestos estéticos de esos movimientos, especialmente en el Modernismo. Aquí sólo hemos esbozado la idea de que en estas obras late del germen del movimiento regeneracionista de fin de siglo y de algunos rasgos que se desarrollan en la Generación del 98 y creemos que esa es, como todas las que acabamos de sugerir, una vía de investigación apasionante.

APÉNDICE. CORPUS TOTAL DE OBRAS DERIVADAS DE CADA EXPOSICIÓN

LONDRES 1851

AYGUALS DE IZCO, Wenceslao, *La maravilla del siglo, cartas a Maria Enriqueta, o sea, Una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal de 1851*, Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, 1852.

SAGRA, Ramón de la, *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 e industria españolas,* Madrid, Imprenta del Ministerio de Fomento, 1853.

YLLAS Y VIDAL, Juan, *Una Ojeada a la Exposición Universal verificada en Londres*, Barcelona, Imprenta Hispana a cargo de Vicente Castaños, 1852.

PARÍS 1855

ALARCON, Pedro Antonio de, "Viaje a París en 1855", crónicas publicadas en *El Occidente* entre entre el 17 de mayo y el 14 de junio de 1855.

CASTRO Y SERRANO, José de, "París, físico y moral, estudiado durante la exposición de 1855 por un español", Colección de artículos publicados en *El Semanario Pintoresco Español*, Madrid, números, 10 al 20, del 09/03/1856 al 25/05/1856.

DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, Faustino, *Informe sobre la Exposición Universal de París,* Coruña, Diputación Provincial, Imprenta de Don Domingo Puga, 1855.

OCHOA, Eugenio De, *París, Londres y Madrid,* Paris, Baudry, Librería Europea, Dramard-Baudry y Cia, Sucesores Imp. de E. Thunot y Cia, 1861.

PRADO, Casiano de, *La Exposición Universal de París,* Madrid, Imprenta, fundición y librería de Eusebio Aguado, 1856.

LONDRES 1862

ALCALÁ GALIANO, Emilio, (Conde de Casa Valencia), *Recuerdos políticos, históricos de España y del extranjero y algunos personales desde enero de 1862 a 31 de enero de 1869*, Madrid, Fortanet, 1906.

CARDERERA, Mariano, *La pedagogía en la exposición Universal de Londres de 1862,* Madrid, Imp. de Victoriano Hernando, 1863.

CASTRO Y SERRANO, José de, *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, Librerías de López, Durán y Bailly-Bailliere, Imprenta de T. Fortanet, 1863.

___ *Cuadros contemporáneos,* Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871.

LUJÁN, Francisco de, *Memoria presentada como presidente de la comisión de estudios de la Exposición Internacional de Londres de 1862*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863.

PRADO, Casiano de, "Exposición de Londres", artículo inserto en *La Revista Minera* del 15 de noviembre de 1862, Madrid, Imprenta de la Viuda de Don Antonio Yenes, 1862.

SEGUNDO MONTESINO, Cipriano, *Memoria de la exposición internacional de Londres de 1862,* Madrid, Imprenta Nacional, 1863.

TORRES MUÑOZ DE LUNA, Ramón, *Memoria relativa a la Exposición Universal de Londres,* Madrid, Imprenta Nacional, 1863.

PARÍS 1867

Cataluña en la Exposición Universal de Paris 1867: Catálogo detallado de los productos que los expositores de las cuatro provincias catalanas han remitido á la citada Exposición con un itinerario descriptivo del Viaje a París y una guía de

la Capital de Francia, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Luis Tasso, 1867.

ANÓNIMO, *De Gijón a París: impresiones de un viaje realizado durante la Exposición Universal de 1867*, Gijón, Imprenta de *El Norte de Asturias*, 1867.

ANÓNIMO*, Oda al trabajo por un obrero. Exposición Universal de París, 1867,* Madrid, Impr. a cargo de Ramón Moreno, 1867.

BALDORIOTY DE CASTRO, Román, *Exposición de París, 1867: Memoria,* San Juan de Puerto Rico, Imprenta de Acosta, 1867.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *Estudios literarios* (Con referencias a un viaje a Italia y París), Madrid, Imp. de la Biblioteca Universal Económica, 1867.

CASTELAR, Emilio, *Un año en París,* Establecimiento Tipográfico de *El Globo, 1876.*

___ *Discurso leído en la Academia Española el 25 de abril de 1880 seguido de otros varios discursos del mismo orador*, Madrid, Librerías de A. de San Martín, Imp. de J. García. (sin año de edición).

CASTRO Y SERRANO, José de, *España en París: Crónica de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de A. Duran, Imprenta de Ch. Lahure, 1867.

COSTA, Joaquín, *Ideas apuntadas en la Exposición universal de 1867 para España y para Huesca,* Huesca, Imprenta de Antorino Arizon, 1868.

___ *Instituciones económicas para obreros: las habitaciones de alquiler barato en la exposición universal de París en 1867,* Prólogo de Eloy Fernández Clemente, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.

___ *Memorias*, Edición de Juan Carlos Ara Torralba, Prensas Universitarias Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2011.

___ *Notas de viaje a la Exposición universal de 1867.* Cuaderno manuscrito*,* sin editar que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca.

FRONTAURA, Carlos, *Viaje cómico a la exposición de París,* Madrid, Administración de *El Cascabel*, 1867.

GARCÍA DE ARBOLEYA, José, *La verdadera riqueza de las naciones. Opúsculo escrito para la Exposición Universal de París en 1867*, La Habana, Imprenta de *El Tiempo*, 1867.

GRAS Y GRANOLLERS, José, *París y Roma en 1867: escenas de la Exposición Universal y del Aniversario Secular del Martirio de San Pedr*o, Granada, Imprenta y Librería de D. José María Zamora, 1867.

LLORENTE, Teodoro, *Cartas sobre las dos últimas exposiciones universales de París y apuntes del viaje*, Valencia T. Llorente y Cía., 1879.

MAESTRE, Amalio, L*a Exposición Universal de París en 1867 en su parte relativa a Minería,* Madrid, *La Revista Minera,* Imprenta de J. M. Lapuente, 1869.

MARTÍNEZ Y MONTES, Vicente, *Roma y el Centenar, París y la Exposición en 1867. Mi segundo viaje,* Málaga, Imprenta de *El Correo de Andalucía,* 1868.

ORELLANA, Francisco José, *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, Editoral de la Librería de Manero, 1867.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Editorial El Nadir Tres SL, 2012.

ROUVIÈRE, Lluís, *Consideraciones sobre la Exposición Universal de 1867*, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868.

RUBIO Y DÍAZ, Vicente, *Memoria de la Exposición Universal de París,* Cádiz, Imprenta y Litografía de *La Revista Médica* a cargo de D. Federico Joly y Velasco, 1868.

SORIANO FUERTES, Mariano, *España artística e industrial en la exposición universal de 1867*, Madrid, Imprenta de *La Correspondencia de España*, 1868.

SUÉNDER RODRÍGUEZ, Enrique, *Apuntes médicos de la exposición universal de París de 1867,* Madrid, Librería de C. Bailly-Baillière, 1867.

VIENA 1873

CASTRO Y SERRANO, José de, “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena” por Un caballero español y “Correo de Viena”, por F. Eroseca, en *La Ilustración Española y Americana,* del 21-IV-1873 al 8-XII-1873.

NAVARRO REVERTER, Juan, *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena (*Con un prólogo del Excmo. Sr. D. José Emilio de Santos), Valencia, Imprenta de J. Doménech, 1875.

FILADELFIA 1876

ALFONSO Y CASANOVAS, Luis, *La Exposición del Centenar: noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876*, Madrid, Tipografía y Estereotipia Perojo, 1878.

CASTELAR, Emilio, *Discurso leído en la Academia Española seguido de otros varios discursos del mismo orador*, Madrid, Librerías de A. de San Martín, Imp. de J. García, 1876.

CORTÁZAR Y LARRUBIA, Daniel de, *Memoria acerca de la Exposición Universal de Filadelfia en 1876*, Madrid, Tipografía-Estereotipia Perojo, 1878.

ESCOBAR, Alfredo, *La exposición de Filadelfia: cartas dirigidas a La Época*, Valencia, Imprenta de José Doménech, 1876.

JORDANA Y MORERA, José, *La Agricultura, la Industria y las Bellas artes en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de Paris (1878),* Madrid, M. Tello, 1879.

LÓPEZ BAYO, Manuel, "La exposición de Filadelfia" en *Revista de Obras públicas* Núm. 19, Madrid, Octubre 1876.

MONTOJO Y SALCEDO, Juan, "Memoria sobre la exposición de Filadelfia de 1876" (Separata de *La Revista General de Marina)*, Madrid, Imp. Sres. de Rojas, 1877.

ROCA Y GALÉS, José, *Un obrero en Fairmount Park: revista crítica industrial de la Exposición de Filadelfia,* Barcelona, Establecimiento tipográfico de Leopoldo Doménech, 1876.

PARÍS 1878

BOUTELOU Y SOLDEVILLA, Claudio, *Estudios de los pueblos en la exposición de París de 1878,* Madrid, Librería de Victoria Suárez, Sevilla, Administración de de La Biblioteca Científico-Literaria, Imprenta de R. Baldoraque, 1878.

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

ELÍAS DE MOLINS, Antonio, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona,* (Sección española: "Recuerdo de mi visita a la exposición universal de París 1878"), Barcelona, Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, 1888.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *La exposición universal de 1878: guía-itinerario para los que la visiten; descripción razonada para los que no hayan visto*, Madrid, English y Gras Editores, Imprenta de Enrique Rubiños, 1878.

JORDANA Y MORERA, José, *La Agricultura, la Industria y las Bellas artes en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de Paris (1878),* Madrid, M. Tello, 1879.

LLORENTE, Teodoro, *Cartas sobre las dos últimas exposiciones universales de París y apuntes del viaje*, Valencia T. Llorente y Cía., 1879.

MARTÍNEZ DE ANGUIANO, Pedro, *Recuerdos de un viaje a la Exposición de París de 1878*, Zaragoza, Tipografía de Mariano Salas, 1879.

MIQUEL Y BADIA, Francisco, *La Exposición Universal de París en 1878: cartas publicadas en el Diario de Barcelona,* Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1878.

PICÓN, Jacinto Octavio, "París y la Exposición", crónicas enviadas a *El Imparcial* desde entre el 19 de junio y el 25 de noviembre de septiembre de 1878.

SANTOS, José Emilio de, *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878,* Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1880-1881.

SUÉNDER RODRÍGUEZ, Enrique, *Apuntes de la Exposición Universal de Paris de 1878,* Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1878.

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

VICUÑA, Gumersindo, *Impresiones y juicio de la Exposición Universal de 1878,* Madrid, Imprenta La Guirnalda, 1878.

BARCELONA 1888

Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona, Barcelona, Tipo-Litografía de Busquets y Vidal, 1889.

ARTIGAS Y FEINER, Juan, *Guía itineraria y descriptiva de Barcelona, de sus alrededores y de la exposición universal,* Barcelona, Librería y Tipografía Católica, 1888.

BASTINOS, Antonio, *Hojas secas. Colección de escritos insertos en distintas publicaciones y otros inéditos, de recuerdos varios*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús y Roviralta, 1894.

BREÑOSA, Rafael, *Descripción del establecimiento central de piscicultura del Monasterio de Piedra inaugurado con motivo de la Exposición Universal de Barcelona,* Madrid, s.e., 1888.

CAMPRUBÍ, Manuel, *Recuerdo de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, Barcelona, Imprenta de los Talleres Salesianos, 1889.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona,* (Sección española: "Recuerdo de mi visita a la exposición universal de París 1878"), Barcelona, Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, 1888.

FORT Y ROLDÁN, Nicolás*, Anuario español de 1888.* (En la sección Año I: "Diario del año 1888: La Exposición Universal de Barcelona")*,* Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ramón Angulo, 1889.

FRONTAURA, Carlos, *Barcelona en 1888 y París en 1889: narraciones humorísticas,* Valencia, Pascual Aguilar, 1890-1900.

GARCÍA LLANSÓ, Antonio, *La Primera Exposición Universal española,* Barcelona, Imprenta de Luis Tasso Serra, 1888.

LACAL, Saturnino, *El libro de honor: Apuntes para la historia de la exposición universal de Barcelona. Premios concedidos y dictámenes que los productos expuestos merecieron del Jurado internacional,* Barcelona, Tipografía de Fidel Giró, 1889.

OPISSO Y VINYAS, Antonia, "Crónicas de la Exposición de Barcelona 1888". *El Comercio* y *La Oceanía Española*, Manila, 1889.

ROMERA, Elías, *Memoria sobre la Exposición Universal de Barcelona presentada a la Excma. Diputación Provincial de Soria*, Soria, Imprenta Provincial, 1889.

SERRANO, Emilia (Baronesa de Wilson), *El mundo americano y la exposición de Barcelona,* Barcelona, Establecimiento Tipo-litográfico de los sucesores de N. Ramírez y Cª, 1889.

TOMÁS Y ESTRUCH, Francisco, *Educación artística de la mujer: discurso leído ante el Congreso Nacional Pedagógico, celebrado en el Paraninfo de la Universidad Literaria de Barcelona con motivo de la Exposición Universal, y por el Jurado de ésta premiado con Medalla de Plata,* Barcelona, Sucs. de N. Ramírez y Cª., 1888.

VALERO DE TORNOS, Juan, *Cuarenta cartas: conato de historia de la Exposición Universal de Barcelona,* Barcelona, Pedro Ortega, 1888.

___ *Guía ilustrada de la exposición universal de Barcelona en 1888: de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores*; *dirección artística Justo-Simón,* Barcelona, Imp. López Robert, 1888.

YXART, José, *El año pasado: letras y artes en Barcelona,* Barcelona, Lib. esp. de López, Sucesores de N. Ramírez y Cía., 1889.

PARÍS 1889

BRAVO, Luis, *América y España en la exposición Universal de París de 1889*; *con un prólogo de Don Juan Valero de Tornos,* París, Paul Dupont, 1890.

CASTILLO, Aurelia, *Un paseo por Europa. Cartas de Francia. Exposición de 1889, de Italia y Suiza*. *Escritos de Aurelia Castillo*, Vol, II, La Habana, Imp. *El Siglo XX* de Aurelio Miranda, 1913.

CASTRO Y SERRANO, José de, "España en París '89", *La Ilustración Española y Americana,* (8-X-1889, 15-X-1889, 22-X-1889, 30-X-1889).

FRONTAURA, Carlos, *Barcelona en 1888 y París en 1889: narraciones humorísticas,* Valencia, Pascual Aguilar, 1890-1900.

GUIMERÁ Y ÁLVAREZ, Federico, *Recuerdos de la Exposición Universal de 1889,* Madrid, Escuela Tip. del Hospicio, 1891.

GÓMEZ, José Agustín, *Impresiones de viaje de un chileno: correspondencias escritas desde las costas de América del Sur y diversos países del Viejo Mundo: 1889*, Valparaíso, Imprenta de *El Taller Universal*, 1893.

NAVARRO PÉREZ, Félix, *Memoria de la Exposición de París (*Prólogo de Jesús Martínez Verón), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1996.

MARTÍ, José, *La Edad de Oro,* Gonzalo Quesada Edit., 1905.

OLLER, Narcís, *Memories literàries*, Barcelona, Aedos, 1962.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Al pie de la Torre Eiffel: crónicas de la Exposición,* Madrid, La España Editorial, 1889.

_____*Por Francia y por Alemania: crónicas de la Exposición,* Madrid, La España Editorial, Imprenta de J. Cruzado, 1890.

PÉREZ GALDÓS, "La exposición francesa (París en 1889)", artículos publicados en *La Prensa* los días 16 y 30 de septiembre y 15, y 25 de octubre de 1889.

RUSIÑOL Y PRATS, Santiago, *Desde el Molino*, Barcelona, Tipografía *L'Avenc*, 1894.

CHICAGO 1893

CABRERA, Raimundo, *Cartas a Govín: impresiones de viaje (segunda serie)*, La Habana, Imprenta *Los niños Huérfanos*, 1893.

CANEL, Eva, "Crónicas de la exposición de Chicago" artículos publicados en *La Ilustración Artística* de Barcelona, Agosto-Octubre 1893.

_____"La mujer española en la Exposición de Chicago", *La Época* nº 27, febrero de 1893, pp.1-2.

CASTILLO, Aurelia, "Un viaje a América. Cartas de viaje (Continuación)", *Escritos de Aurelia Castillo*, Vol III, La Habana, Imp. *El Siglo XX* de Aurelio Miranda, 1913.

PUIG Y VALLS, Rafael, *Viaje a América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico*, Barcelona, Tipolitografía de Luis Tasso, 1894-1895.

PICHARDO, Manuel Serafín, *La ciudad blanca: crónicas de la Exposición Colombina de Chicago* (Prefacio de Enrique José Varona), Habana, La Propaganda Literaria, 1894.

PARIS 1900

CAMINO DÍAZ, Antonio, *Veintitrés días en París durante la Exposición de 1900*, Gijón, Tipografía de *La Industria*, 1901.

CRESPI, Sebastián, *Instantáneos: Impresiones recibidas en París y en su Exposición Universal de 1900,* Palma, Francisco Soler, 1901.

DARÍO, Rubén, *Peregrinaciones*, París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1901.

FERNÁNDEZ-SOLER, Manuel, *París 1900: visita a la Exposición Universal, a sus monumentos, museos, parques y construcciones civiles más notables, Versalles, Saint Cloud, Sevres, Saint Germain, Saint Denis y Vincennes,* Madrid, Imprenta y Fundición de los Hijos de J.A. García, 1900.

GARCÍA PAZOS, Román Eloy, *Memoria de la visita a la Exposición Universal de París de 1900,* Salamanca, Imp. de Calatrava, 1901.

NERVO, Amado, *Cuentos y crónicas,* Edición y prólogo de Manuel Durán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuarenta días en la Exposición,* Madrid, V. Prieto y Compañía, 1905.

QUIROGA, Horacio, *Diario de viaje a París,* Edición y estudio previo de Emir Rodríguez Montaner, Montevideo, Talleres Gráficos de *El Siglo Ilustrado*, 1950.

VALERO DE TORNOS, Juan, *España en París en la Exposición Universal de 1900: estudio de costumbres sobre exposiciones universales,* Madrid, Manuel Núñez Samper, (Sin fecha de publicación).

VALLINA Y SUBIRANA, Esteban de la, *El certamen universal de 1900 y la reforma de la enseñanza del Marqués de Pidal: con otras impresiones anotadas en mi cartera de viaje*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1900.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADAMS, Percy,*Travel literature and the evolution of the novel*, Michigan, University Microfilms Internacional, 1992.

ALARCÓN SIERRA, Rafael, "De roca y flor de lis: Rubén Darío y Manuel Machado", *Cuadernos CLHIA,* año 10, nº 1, enero/junio 2009, Mendoza (Argentina), pp. 15-37.
Accesible en*:*
file:///C:/Users/CASA/Downloads/Dialnet-DeRocaYFlorDeLis-3706153%20(1).pdf

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, "Los libros de viajes como género literario", en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes,* Madrid, CSIC, 2006, pp. 67-87.

___ "El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura, 2011, enero-junio, vol. LXXIII, nº 145, pp. 15-34.*

___ "Algunas cuestiones disputadas sobre el género *relatos de viajes*", *Boletín Hispano Helvético*, nº 20 (otoño 2012), *Dossier: Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas*, pp. 99-114.

ALMAZÁN TOMÁS, David V., "Las exposiciones universales y la fascinación por el Extremo Oriente en España: Japón y China", *Artigrama, nº 21, 2006, pp. 85-104.*

ALONSO SEOANE, María José, “Entre presente y pasado: Eugenio de Ochoa y el Romanticismo europeo en *París, Londres y Madrid,* en *La Península romántica, El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX,* José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (Eds.), Palma de Mallorca, Genueve Ediciones, 2014, pp. 205-226.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, “Sobre viajes y relatos de viajes en el siglo XVIII”, *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 97-122.

___ “Los libros de viajes y las utopías en el siglo XVIII español“, en Víctor García de la Concha, director y Guillermo Carnero, coordinador, *Historia de la Literatura Española,* Siglo XVIII (II), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, (Vol. 7, pp. 682-706).

ÁLVAREZ RAMOS, Miguel Ángel y Cristina Álvarez Millán, *Los viajes literarios de Pascual Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, CSIC, 2007.

AYALA ARACIL, Mª de los Ángeles, “Impresiones y recuerdos de Julio Nombela”, *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 14, 2000-2001, p. 21.

AYARZAGÜENA SANZ, Manuel, “Casiano de Prado, (1797-1866), pionero de la Prehistoria Española”, *Geogaceta,* nº 23, 1998, Sociedad Española de la Historia de la Arqueología.

AYGUALS DE IZCO, Wenceslao, *La escuela del pueblo. Páginas de enseñanza universal*, Tomo III, Madrid, Imp. Ayguals de Izco Hermanos, 1852.

AZORÍN, *Castilla*, Madrid, EDAF, 1996.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español, del Romanticismo al Realismo*, Biblioteca de Filología Hispánica, Madrid, CSIC, 1992.

BELLO SANJUÁN, Florencio, *Ensayo bibliográfico: libros de viaje y libreros de viejo,* Madrid, G.A.I.C.E., 1949.

BELTRÁN, Rafael, *Maravillas, peregrinaciones y utopías. Literatura de viajes en el mundo románico,* Valencia, Universitat de Valencia, 2002.

BURGOA, Juan J., “José Ferrer de Couto, historiador y periodista ferrolano”*, Nalgures*, *Revista de la Asociación de Estudios Históricos de Galicia,* Tomo VII, A Coruña, año 2011.

BURGUERA NADAL, Mª Luisa, *Aventura del viaje: aventura del arte,* Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.

CABRÉ, Rosa, *La descoberta de la gran ciutat: París, 1878*, Institut d’Estudis Tarraconenses Ramón Berenguer IV, Diputació de Tarragona, 1995.

CABRERA, Raimundo, *Los Estados Unidos, Obras completas de Raimundo Cabrera*, La Habana, Librería Cervantes de Ricardo Veloso, 1922.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando y Antonia Martínez Pérez (coords.), *Libros de viaje. Actas de las Jornadas sobre los Libros de Viaje en el Mundo Románico,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1995.

CARRIZO RUEDA, Sofía, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997.

___ "Morfología y variantes del relato de viajes", en Fernando Carmona Fernández y Antonia Martínez Pérez (coords.), *Libros de viaje. Actas de las Jornadas sobre los Libros de Viaje en el Mundo Románico,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996. pp. 119-126.

CASTELAR, Emilio*, Autobiografía y algunos discursos inéditos,* Madrid, Ed. Ángel de San Martín, 1922.

CASTILLO MARTÍN, Francisco Javier, *Literatura y viaje.* Catálogo de la exposición bibliográfica organizada con ocasión del Coloquio Internacional Escrituras y Reescrituras del Viaje**,** La Laguna, Biblioteca de Humanidades, Universidad de La Laguna, 2005.

CLARÍN, "El año pasado (1888), por Yxart", *Ensayos y revistas (1888-1892),* Madrid, Fernández y Lasanta Ed., 1892, p. 167-184. (Este artículo fue publicado inicialmente en *La España Moderna*, año I, num, 7, 1889, pp. 212-223.)
Accesible en:
http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371847559016066310624/p0000003.htm#I_14_

COLOMBI, Beatriz, "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío", *Orbis Tertius*, 1977, II (4), pp. 117-130
Accesible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2678/pr.2678.pdf

___ *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915),* Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Ed., 2004.

COSTA, Joaquín, *Instituciones económicas para obreros: las habitaciones de alquiler barato en la exposición universal de París en 1867,* Edición facsímil, con estudio y prólogo de Eloy Fernández Clemente, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.

___ *Memorias*, edición, introducción y notas de Juan Carlos Ara Torralba, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

DALMASES BALAÑÁ, Nuria de y Antoni José i Pitarch, *Arte e industria en España, 1774-1907*, Barcelona, Ed. Blume, 1982.

D'AGOSTINI, Maria Enrica, *La letteratura di viaggio: storia e prospettive di un genere letterario*, Milano, Guerini, 1987.

DÍAZ BENZO, Antonio, *Al pie de la torre de los Lujanes,* Madrid, Manuel Ginés Hernández, 1889.

DÍAZ LARIOS, Luis F., "Viajeros costumbristas en Francia", *Imágenes de Francia en las letras hispánicas,* Francisco Lafarga (ed.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 451-457.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/viajeros-costumbristas-en-francia---en-torno-a-los-viages-de-fray-gerundino-0/

___ "Los viajeros costumbristas", en: *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 109-116.

___ "El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco", en *Del Romanticismo al Realismo; actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles (coords.), Barcelona, 1998.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_143.html#I_93_

___ "Los libros de viajes y la traducción cultural", en *Literatura de viajes y traducción*, Francisco Lafarga Maduell, Pedro Salvador Méndez Robles, Alfonso Saura Sánchez (coords.), Granada, Ed. Comares, 2007, pp. 123-136.

___ "Viajeros españoles a los escaparates del progreso y de la técnica", *Dossier: Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas*, *Boletín Hispano Helvético*, nº 20 (otoño 2012), pp. 135-159.

DÍEZ BORQUE, José Mª, "Viajeros extranjeros por la España del siglo XVII", *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 79-96.

DOMÍNGUEZ, Mariana, "La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París", en Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Universidad Nacional de la Plata, 2012.
Accesible en:
http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/29712

DORRA, Raúl, "La actividad descriptiva de la narración", en M. A. Garrido Gallardo, Ed. *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos,* vol. I. Madrid, CSIC, 1985-1986, pp. 509-516.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX,* Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, 1889.

ENA BORDONADA, Ángela, "Contrapás: La literatura en los viajes", *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 289-291.

ESCOBAR, José, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-orgenes-de-la-obra-de-larra-0/html/

ESCOBAR Y RAMÍREZ, Alfredo, *Setenta años de periodismo en España, Madrid,* Biblioteca Nueva, 3 vols.: I, 1949; II, 1950; III, 1952.

FABBRI, Maurizio, "Literatura de viajes", en Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 407-423.

FARINELLI, Muro, *Viajes por España y Portugal: desde la Edad Media hasta el siglo XX: nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas,* Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 4 vols. (1: hasta el siglo XVI; 2: siglos XVII y XVIII; 3: siglo XIX; 4: apéndices e índices), 1942-1979.

FOULCHE-DELBOSC, Raymond, *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*. Madrid, Julio Ollero Editor, 1991.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, "Alarcón y la zarzuela", en *Ramos Carrión y la zarzuela,* Zamora, Diputación Provincial de Zamora, 1993, pp. 47-54.

___ "Les Expositions Universelles du XIXe siècle dans la Littérature espagnole: La vision d'Emilia Pardo Bazán", *Les Cahiers du CICC*, nº 3, Mai 1997, pp. 124-133.

___ "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística", en Salvador García Castañeda, ed., *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-Ohio State University, 1999, págs. 203-212.

___ "*Un cahier de voyage,* inédito de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna,* 6, 2009, pp. 129-144.

___ "La España de Larra en la literatura de viajes (A propósito de *Une année en Espagne* de Charles Didier)", en *Larra en el mundo. La misión de un escritor*

moderno, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, pp. 213-224.

___ "España y la literatura de viajes del siglo XIX", *Anales de Literatura Española*, 24 (2012), *Literatura y espacio urbano*, Serie monográfica, 14, pp. 67-82.

___ "Otros mundos, otras palabras: la literatura de viajes y la lengua española en la época del Costumbrismo", en *El Costumbrismo, nuevas luces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, pp. 189-198. PDF

___ "Mesonero Romanos ante la literatura de viajes romántica", (Congreso Internacional *El Romanticismo español e hispanoamericano en relación con el Romanticismo europeo*, celebrado en Parma, del 13 al 15 de abril de 2011) en *La Península romántica, El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX,* José Marïa Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (Eds.), Genueve Ediciones, Palma de Mallorca, 2014. (pp. 117-128).

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Castalia-Ohio State University, 1999.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos Editores, 1995.

___ *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX),* Madrid, Ollero & Ramos, 1999.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, "La noción de *género literario* en el siglo XX", en *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada,* Madrid, CSIC, 1998, pp. 869-874.

GIARDINELLI, Mempo, "El viaje, literatura y realidad", *Boletín Hispano Helvético*, nº 20 (otoño 2012), *Dossier: Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas*, pp. 159-140.

GINÉ-JANER, Marta, "La exposición universal de París (1889). Su recepción en *La Vanguardia*". *La culture de l'autre: l'enseignement des langues à l'Université - Actes. 2010. La Clé des Langues* (Lyon: ENS LYON/DGESCO).
Accesible en:
http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/la-exposicion-universal-de-paris-1889-su-recepcion-en-la-vanguardia-92846.kjsp

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. "Pedro Antonio de Alarcón y la Cuerda granadina", Instituto de Estudios "Pedro Suárez", nº 4, 1991, pp.31-39.

___ y Manuel Lorente Rivas, *Pedro Antonio de Alarcón y la guerra del África*. *Del entusiasmo romántico a la compulsión colonial*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004, pp. 129-135.

GONSE, Louis, "L'art japonais et son influence sur le goût européen", *Revue des Arts Décoratifs*, Paris**,** 1898, pp. 97-116.
Accesible en:
ftp://ftp.bnf.fr/614/N6143552_PDF_1_-1.pdf

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)*", en *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-187.

___ *Emilia Pardo Bazán, "Apuntes de un viaje. De España a Ginebra"*. Edición facsímil. Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán. Real Academia Galega. Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, "El viaje de los ilustrados españoles por Europa", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2 (1992), pp. 95-97.

___ "Del viajero ilustrado al paseo literario", en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario,* Madrid, Akal, 2005.

GRENVILLE, Jhon Ashley Soames, *La Europa remodelada, 1848-1878*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1990.

GUEREÑA, Jean Louis, "La referencia europea en la educación española (1875-1914). La mediación francesa", en José María Hernández Díaz (coord.), *Francia en la educación de la España contemporánea (1808-2008),* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 161-183.

___ "Galdós en la exposición universal de París de 1867", *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, 2005,* Vol. I, pp. 37-52.
Accesible en:
http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/cig/search/authors/view?firstName=Juan&middleName=&lastName=Luis%20Guere%C3%B1a&affiliation=&country=

HIBBS-LISSORGUES, Solange, "Imágenes y representaciones de las exposiciones Universales de París (1878-1889) en las ilustraciones españolas: tradición y modernidad", *París y el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de hispanistas franceses (París, 21, 22 y 23 de marzo de 1997),* Paris, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 135-149.
Accesible en:

http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9h5

HEMMING, Frederick William Jhon, “Emile Zola devant l'Exposition Universelle de 1878”, *Cahiers de l'Association Iinternationale des Études Françaises*, 1972, N°24. pp. 131-153.
Accesible en:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1005

JIMÉNEZ MORALES, María Isabel, “Entre la crónica de viajes y la autobiografía : *Mi romería*, de Emilia Pardo Bazán“, en María del Mar Gallego Durán y Eloy Navarro Domínguez (eds.), *Relatos de viajes, miradas de mujeres,* Sevilla, Alfar, 2007, pp. 155-180.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1v4

___ "Emilia Pardo Bazán, cronista en París", *Revista de Literatura,* 2008, vol. LXX, nº 140, pp. 507-532.
Accesible en:
http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/68/74

LAFARGA, Francisco, *Les modèles du récit de voyage*, Monográfico de *Littérales*, nº 7, 1990, Paris-Nanterre, P.U.F.

___ “Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII”, *Anales de Literatura Española*, nº 10, 1994, pp. 173-192.

___ “Los libros de viajes y las utopías en el XVIII español”, en Víctor García de la Concha, *Historia de la literatura Española, Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 982-706.

LANDON, François, *La Tour Eiffel*, Paris, Ramsay, 1981.

LEROI-GOURHAN, André, *Los descubridores célebres*, Traducción de Juan-Eduardo Cirlot, Barcelona, Editorial Gustavo Gilí, 1964, pp. 110-211, 242-255.

LISSORGUES, Yvan y Gonzalo Sobejano (coords.) *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

LITVAK, Lily, *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Barcelona, Laertes, 1984.

___ *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones El Serbal, 1991.

___ ”Abolición del tiempo y el espacio. El tren a fines del siglo XIX”, *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 239-254.

___ “La literatura española de viajes en la segunda mitad del siglo XIX”, en Víctor García de la Concha, director y Guillermo Carnero, coordinador, *Historia de la Literatura Española, Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, (Vol. 9, pp. 800-823).

LLORENTE, Teodoro, *Epistolari Llorente, Vol. I, Cartes des Llevantins, Correspondencia rebuda de 1861 a 1900*. Barcelona, Balmes, 1928.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/epistolari-llorente-volum-i-cartes-de-llevantins-1861-1900/

LÓPEZ ALONSO, Covadonga, “Viaje y representación espacial”, *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 33-46.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Procedimientos narrativos en la “Embajada a Tamorlán”*, *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 131-146.

___ *Libro de viajeros hispánicos medievales,* Madrid, Laberinto (Arcadia de las Letras, 9), 2003.

MATEOS Y DE CABO, Oscar Ignacio, *Estudios sobre Joaquín Costa: derecho, política y humanismo en el marco de la restauración Alfonsina,* Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Rey Juan Carlos, 2007.

MESNARD, Jean, *Les récits de voyage*, Paris, Nizet, 1986.

MORILLO MORALES, Julia, “Enrique Gil ante las exposiciones de la industria”, en *Actas del Congreso Internacional Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*, celebrado en El Bierzo del 14 al 18 de julio de 2015, (en prensa).

___ “Alarcón y París: *el vértigo en el alma*. Crónicas de la exposición universal: “Viaje a París en 1855”, (en presa).

MORAZÉ, Charles, *El apogeo de la burguesía,* Barcelona, Editorial Labor, 1965.

MOUREAU, François, *Métamorphoses du récit de voyage* (Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat mars 1985), Genève, Slatkine, 1986.

NAVARRO MARTINEZ, Francisco, “Luis Alfonso y José Yxart, el florete y la espada”, *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, IX, 2006, pp. 149-161.
Accesible en:
https://dspace.usc.es/bitstream/10347/5712/1/pg_275-284_moenia12.pdf

___ *La graciosa dèria*, *Luis Alfonso i la llengua catalana,* Barcelona, Pagès Editors, 2014.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, "De parisitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia", en Alfonso García Morales (coord.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de Los raros y Prosas Profanas*, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1998, pp. 165-188.

OLIVER, José M., Clara Curell, Cristina G. Uriarte y Berta Picó (eds.) *Escrituras y reescrituras del viaje, Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Berna, Peter Lang, S.A., Editora Científica Internacional, 2007.

OLLER, Narcís, *Memories literàries*, Barcelona, Aedos, 1962.

___ y José Yxart, "Les Arts en l'Exposició de Paris", *La Renaixença*, Barcelona, A. VIII, v. I, pp.525-527; v. II, 1878, pp. 27-32, 81-89, 132-143.

ORTAS DURAND, Esther, "La España de los viajeros (1755-1846), imágenes reales, literaturizadas, soñadas…", en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario,* Madrid, Akal, 2005.

ORTEGA ROMÁN, Juan José, "La descripción en los relatos de viajes: los tópicos", Universidad Complutense de Madrid, *Revista de Filología Románica,* 2006, anejo IV, pp. 207-232.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903.
Accesible en:
https://archive.org/details/ensayodeuncatlo00berngoog

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, "Rubén Darío en el eje del 98: España entre la crónica y el viaje", *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 181-194.

___ *Rubén Darío en su laberinto*, Madrid, Ed. Verbum, 2013.

OVILO Y OTERO, Manuel, *Manual de Biografía y Bibliografía de escritores españoles del siglo XIX,* 2 vols., París, 1859.

PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro, *Escritores y editores en la Restauración canovista 1875-1923*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, "El viaje en el itinerario de la escritura de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, Nº. 7, 2009, pp. 169-183.

___ "La aventura catalana de Emilia Pardo Bazán", en *Del Romanticismo al Realismo; actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles (coords.), Barcelona, 1998. Accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_155.html#I_130_

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Crónica de la quincena*, edición y estudio preliminar de William, H. Shoemaker, New Jersey, Princeton University Press, 1948.

___ *Cronicón, Obras inéditas*, Vol VII, edición de Alberto Ghiraldo, Madrid, Renacimiento, 192?, pp. 211-217.

PÉREZ GALLEGO, Cándido, "El diálogo en las novelas de viajes", *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 47-64.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *EPOS*, I, Madrid, UNED, 1984, pp. 217-239. Accesible en: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-E4299187-3BCF-9E33-B6FF-816BE99E605F&dsID=Documento.pdf

___ "Maravillas en los libros de viajes medievales", *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp.65-78.

___ "Otros mundos, mundos imaginarios en los libros de viajes españoles", en *Viajar en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 405-422.

___ "Humanismo y relatos de viajes", *Boletín Hispano Helvético*, nº 20 (otoño 2012), *Dossier: Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas*, pp. 115-134.

PIMENTEL IGEA, Juan*, Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración.* Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2008.

PORRAS CASTRO, Soledad, "Concepto y actualización de la literatura de viajes. Viajeros en España en el siglo XIX", *Castilla,* 20, 1995, pp. 181-188.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001.

RAJOTTE, Pierre, Anne Marie Carle (colab.) y François Couture, (colab.), *Le récit de voyage au XIXe siècle: aux frontières du littéraire*, Toronto, Triptyque, 1997.

RAMONS GRAELLS, Antoni, "L'hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner: arquitectura moderna i nacional", *Biblio 3W* R*evista Bibliográfica de Geografía y*

Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. XVI, nº 966, 15 de marzo de 2011.

Accesible en:
http://www.ub.edu/geocrit/b3w-966.htm

RICHARD, Jean, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Turhnout, Brépols, 1981.

RODÓN, Jaume y Juan PRADOS, *Comerma: Un inginyer de l'Armada en el segle de les LLums*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 2011.

ROMERO TOBAR, Leonardo, *El viaje europeo de Larra*, Madrid, Ayuntamiento-Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

___ **"**Castro y Serrano, José de", en Ricardo Gullón (dir.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993, p. 318.

___ "El viaje vertical: globos aerostáticos y costumbrismo", *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 145-162.

___ "La descripción costumbrista en los viajes aéreos", Actas del VI Congreso. *El costumbrismo romántico*, Bulzoni Editores, 1996, pp. 285-298.

___ "Españoles en París", *en* Jean René Aymes y Javier Fernández Sebastián, (eds.), *L'image de la France en Espagne (1808-1850),* vol. 2, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1997, pp. 215-226.

___ "Realismo y otros ismos en la crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1900)", en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 73-88.

___ y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario,* Madrid, Akal, 2005.

___ "La epistolaridad en los libros de viajes", en José M. Oliver, Clara Curell, Cristina G. Uriarte y Berta Picó (eds.), *Escrituras y reescrituras del viaje, Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Peter Lang, S.A., Editora Científica Internacional, Berna, 2007, pp. 477-487.

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica periodística*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

ROUSSEL-ZUAZU, Chantal, *La literatura de viaje española del siglo XIX, una tipología,* Texas Tech University, 2005.

RUBIO, Jesús y Esther Ortas, "Bibliografía", *El Gnomo*, 3, pp. 163-211, 1994.

RUBIO CREMADES, Enrique, "Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX", *Anales de literatura española,* núm. 2, 1983, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, pp. 456-472.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-y-novela-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/

___ "*De Madrid a Nápoles*: de Pedro Antonio de Alarcón", *Quaderni di filologia e lingue romanze: Ricerches svolte nell'Università di Macerata.Terza serie,* suppl. núm. 7 (1992), Macerata: Università di Macerata, 1992, pp. 103-116.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-madrid-a-npoles---de-pedro-antonio-de-alarcn-0/

___ "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela", *Siglo Diecinueve: (Literatura hispánica),* nº 1, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1995, pp. 7-25.

___ "*Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841*, de Ramón de Mesonero Romanos", en *Literatura de viajes: El Viejo Mundo y el Nuevo*, Salvador García Castañeda (coord.), Madrid, Castalia, 1999, pp. 159-168.

___ "Mesonero Romanos: impresiones y recuerdos de su primer viaje por Europa (1833-1834)". En *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica, creación,* Oviedo, Universidad, 2000, pp. 427-436.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/mesonero-romanos---impresiones-y-recuerdos-de-su-primer-viaje-por-europa-18331834-0/

___ "Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura". En *El cuento español en el siglo XIX: autores raros y olvidados*, Universitat de Lleida, 2001.

___ "El peculiar costumbrismo de Pedro Antonio de Alarcón: *Cosas que fueron*", Isaías Lerner, Robert Nival, Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001. Tomo 3. Literatura española, siglos XVIII-XX,* Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, [2004], pp. 493-498.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-peculiar-costumbrismo-de-pedro-antonio-de-alarcn-cosas-que-fueron-0/

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "El viaje artístico-literario: Una modalidad literaria romántica", *Romance Quarterly,* 39 (febrero), 1992, pp. 23-31.

RUBIO TOVAR, Joaquín, "Viaje, mapas y literatura en la España Medieval" *en Viajes y viajeros en la España Medieval: Actas del V Congreso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Palencia, 20 al 23 de Septiembre de 1993, Madrid, 1997, pp. 9-35.

___ "Algunas cosas que nos enseñan los viajes", Joaquín Rubio, Francisco Javier Gómez Espelosín y Margarita Vallejo (eds.), *Viajes y visiones del mundo,* Málaga, Mediterránea, 2008, pp. 259-320.
Accesible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-cosas-que-nos-ensenan-los-viajes--0

SALINAS, Pedro, "Rubén Darío y la patria", en *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 27-37.

SÁNCHEZ ASIAÍN, José Ángel, "Castelar", en *Homenaje y memoria (I) (1999-2000),* Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, pp.79-92.

SARDÁ, Joan, *Obras escogidas*, Serie Castellana, vol. II, Barcelona, Librería de Francisco Puig y Alfonso, 1914, pp. 259-295.

SARRAILH, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, capítulos VI y VII, pp. 290-338 y 339-374.

SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, "Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España". *Anuario Musical,* nº 66, enero-diciembre 2011, pp. 181-202.

SERRANO, María del Mar, *Viajes de papel. Repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902*, Barcelona, Universitat Publicacions, 1993.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, "Los cubanos en la prensa española del siglo XIX", *Estudios de historia social*, nº 44-47, 1988, pp. 175-181.

___ *Escritoras españolas del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1991.

___ "Biografía de Eva Canel", en Lourdes Charnon-Deustch (coord.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabt-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 294-304.

___ "Escritoras españolas en el extranjero", en Amparo Jiménez Morales (coord.), *De otras miradas: reflexiones sobre la mujer de los siglos XVII al XX*, Universidad de Málaga, 1998, pp. 117-138.

___ "Autoras cubanas en España durante el siglo XIX", en *Cuba: una literatura sin fronteras,* La Habana, Editorial Iberoamericana, 2001, pp. 45-67.

TAYADELLA, Antònia, *Sobre la titèratura del segle XIX*, El Vuit-cents, 8, Universitat de Barcelona, Societat Verdaguer, 2012.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, *Pardo Bazán y Lázaro: del lance de amor a la aventura cultural, 1888-1919,* Madrid, Ollero y Ramos, 2003.

___ "Emilia Pardo Bazan, la forja de una periodista (1875-1880), en Carmen Servén e Ivana Rota (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa 1868-1936,* Sevilla, Editorial Renacimiento, 2013, pp. 349 -372.

TORRENT, Rosalía, *Conciencia de viaje: rutas y laberintos.* Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003.

TVERDOTA, Gyorgy, *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

VALIS, Noël Maureen, *Jacinto Octavio Picón, novelista*, Barcelona, Anthropos, 1991.

VALLEJO, Catharina, "Writign the World and the Female Self: A Cuban Woman's Perspective of the Paris (1889) and Chicago (1893) World Expositions", *Decimonónica*, 2004, Vol. 1, pp. 113-127.
Accesible en:
http://decimononica2.usu.edu/wp-content/uploads/2013/01/Vallejo_V1.1.pdf

___ "Show and Tell: Eva Canel at the 1893 Columbian World Exhibition in Chicago", *Decimonónica*, 2012, Vol. 9, nº 1, pp. 109-125.
Accesible en:
http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Vallejo_9.1.pdf

VICÉN FERRANDO, María Jesús, *Mariano Carderera y Potó. Orígenes y desarrollo de su pensamiento pedagógico*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1999, p. 379.

VILLAR DÉGANO, Juan Francisco, "Paraliteratura y libros de viajes", *Compás de Letras*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 15-32.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EXPOSICIONES UNIVERSALES

AIMONE, Linda y Marco OLMO, *Les expositions universelles*, *1851-1900*, Paris, Belin, 1993.

ALIX TRUEBA, Josefina, Introducción a *El pabellón español de la Exposición Internacional de París 1937, Catálogo de la Exposición Museo de Arte Reina Sofía,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p.10.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *Las exposiciones internacionales: arte y progreso,* Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Expo Zaragoza 2008, 2007.

ARMENGOL, J.C. y M.A. SANTOS, "Paris 1900, la feria de las vanidades", *El Mundo Deportivo*, 28 de abril de 1984.
http://hemeroteca-paginas.mundodeportivo.com/EMD01/HEM/1984/04/28/MD19840428-047.pdf

AUERBACH, Jeffrey, *The Great Exhibition of 1851: a nation on display,* New Haven, London, Yale University Press, 1999.

BARTH, Volver, *Movimiento expo: las exposiciones universales y la aportación española*, Madrid, Metáfora, 2008.

BEAVER, Patrick, *The Crystal Palace,* London, Phillimore & Co. Ltd., 1986.

BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones (II)*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 178-181.

http://es.scribd.com/doc/16591764/Benjamin-Walter-Poesia-y-Capitalismo-Iluminaciones-II-Madrid-Taurus-1972#scribd

___ "París, capital del siglo XIX", en *El libro de los Pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005

BLANCO GARCÍA, Julio, *Historia de las exposiciones internacionales: (Londres 1851 - Zaragoza 1908),* Zaragoza, Delsan, 2007.

BUENO FIDEL, María José, *Arquitectura y nacionalismo: pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX,* Málaga, Colegio de Arquitectos de la Universidad de Málaga, 1987.

CALVO TEIXEIRA, Luis, *Exposiciones universales: el mundo en Sevilla,* Barcelona, Labor, 1992.

CANOGAR, Daniel, *Ciudades efímeras: exposiciones universales, espectáculo y tecnología,* Madrid, Julio Ollero, 1982.

___ *Pabellones españoles en las exposiciones universales,* Madrid, El Viso, 2000.

COURSON, Alfred de, *Les mille et une merveilles du Palais de Cristal*, Londres, F. Horncastle, 1851.

DEMY, Adolphe, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris,* Librairie Alphonse Picard et fils, Editeurs, Paris, 1907. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5497478z

FLINN, John Joseph, *Official guide to the World's Columbian Exposition in the city of Chicago.* Chicago, The Columbian Guide Company, 1893.

FRANCH BENAVENT, Ricardo, *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre* oriente y occidente. Comisión Española de la Ruta de la Seda, Barcelona, Edicions Universitat, 1996.

GAUTIER, Hyppolite, *Les curiosités de l'Exposition Universelle de 1867*, Paris, Ch. Laure, 1867.

GEPPERT, Alexander C.T., Jean Coffey and Tammy Lau: *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography*. University of Michigan Library, 2006. http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography3ed.pdf

GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura, (origen y desarrollo de una nueva tradición),* Barcelona, Editorial Reverté, 2009, pp. 259-300.

GREENHALGH, Paul, *Ephemeral Vistas: The Expositions universelles, Great Exhibition and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

GUTIÉRREZ BARÓN, Jesús, "Los enviados especiales a la Exposiciones Universales del siglo XIX", *Los caminos y el arte*, VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986, Vol. 1, 2007 (*Los viajes como fuente histórico-artística*), p. 1.

HERNÁNDEZ CLEMENTE, Alejandra, **"**Arte español en la exposición universal de Filadelfia de 1876", 1999. http://www.ucm.es/info/gma/filadelfia1876.html

HERNÁNDEZ DÍAZ, José María. "La reforma pedagógica de Elías Romera, farmacéutico de Almazán (Soria)". En *La escuela primaria en Castilla y León: estudios históricos,* Ed. Amarú, 1993, pp. 219-224.

ISAY, Raymond, *Panorama des Expositions Universelles, Paris, Gallimard, 1937.*

JOBARD, Jean-Baptiste-Ambroise-Marcelin**,** *Les nouvelles inventions aux Expositions universelles,* Leipzig, Emile Flatan, Ancienne Maison Mayer et Flatan, 1857-1858.

LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *La imagen nacional en las Exposiciones Universale, 1855-1900,* Universidad de Cantabria, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, 2009.

___ "¿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.

___ y Luis Sazatornil ,"París y la *españolada:* imagen castiza y tópicos nacionales en las exposiciones universales, 1855- 1900", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35-2, 2005, pp. 365-290. http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s1r.pdf.

___ "Emigrados en el París de las exposiciones universales del siglo XIX: la visión de España fuera de España". En *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación,* coord. por Angeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente, Rebeca Saavedra Arias, Santander, Publican Ed., 2011, pp. 43-57. http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e14b/iqijxxohbwiafxaecopkzoglhyflcndd/AnaBelenLasherasEmigradosenelPar%C3%ADsdelasexposicionesuniversalesdelsigloXIX.pdf

MAS, Francisco, *Las exposiciones universales e internacionales: Su estudio económico y administrativo,* Barcelona, Tip. de Jaime Benet, 1910.

ORY, Pascal, *Les Expositions Universelles de Paris,* Paris, Ramsay Images, 1982.

PIAT, Charles, *Les Expositions Internationales relevant du Bureau International des Expositions,* París, BIE, 2001.

QUANTIN, Albert, *L'Exposition du siècle,* Paris, Le Monde Moderne, 1900.

QUIZA MORENO, Ricardo, "Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad. (1851-1905)", *Hispania Nova*. *Revista de Historia Contemporánea*, Num. 7, 2007.
http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a002.pdf

SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel, "Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878*", Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, vol. 28, pp. 191-212. Universidad Complutense de Madrid.
http://eprints.ucm.es/8524/

SAZATORNIL RUIZ, Luis, "Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales 1867-1900 ", en VV.AA., *Andalucía, una imagen en Europa (1830-1929),* Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, 2008, pp. 128-144.

SCHLESSER, Thomas, "Les Expositions universelles", Sociétés & Représentations 2/ 2009, n° 28, pp. 221-226.
http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SR_028_0221

SCHRÖEDER GUDEHUS, Brigitte, y Anne RASMUSSEN, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles, 1851-1992,* Paris, Flammarion, 1992.

STARCKY, Emmanuel, *Napoléon III et la reine Victoria: une visite à la Exposition universelle de 1855: Musée national du château de Compiègne, 4 octobre 2008 - 19 janvier 2009,* Paris, RMN, 2008.

TRILLO DE LEYVA, Manuel, *La ciudad de las exposiciones universales,* Sevilla, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1985.

YOUNG, Linda, *The Sydney Internacional Exhibition of 1879*, Sydney, Sydney University, 1976.

PUBLICACIONES OFICIALES

Barcelona 1888: La Exposición de 1888 y la Barcelona de fin de siglo, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1888.

El pabellón español de la Exposición Internacional de París 1937, Catálogo de la Exposición. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

Encyclopédie du siècle: Exposition de Paris de 1900, Paris, Librairie Illustrée Montgredien et Cie., 1900.

Exposición Universal de Barcelona: libro del Centenario. 1888-1988, Barcelona, L'Avenc, 1988.

Exposition de Paris des produits de l'Industrie de toutes les nations. 1855: Catalogue officiel publié par ordre de la Commission impériale, Paris, Serrière, 1855.

Exposition internationale universelle de 1900 à Paris: Catalogue général officiel, Paris, Imp. Lemercies, L. Danell, 1900.

Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Concours International d'exercices physiques et de sports, Rapports, Paris, Imprimèrie Nationale, 1901.

Exposition universelle de 1867 à Paris: Catalogue général publié par la Commission impériale, Paris, E. Dentu, 1867.

Guía del visitante a la Exposición de Santiago de Chile 1875, Valparaíso, Imprenta de *El Mercurio*, 1875.

Guide de l'Exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878, Paris, Alcan-Levy, 1878.

Las exposiciones universales, Universidad Politécnica de Madrid Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, Servicio de Publicaciones del COAM, 1986.

Le livre des expositions universelles, 1851-1989, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1983.

*Le Palais de Cristal: journal illustré de l'Exposition [de Londres] de 1851 et des progrès de l'Industrie Universelle: album de l'Exposition***,** Paris, Typographie Blondeau, 1851.

*Paris 1889 : La tour Eiffel et l'Exposition Universelle, P*aris, Musée d'Orsay, 1989.

Paris économique : guide dans Paris et aux environs et voyage à l'Exposition universelle de 1867, Paris, Imp. H. Carion, 1867.

Paris : guide de l'exposant et du visiteur, Paris, Hachette, 1867.

"The Melbourne Internacional Exhibition 1880-1881", *Victorian Historial Journal*, november 1980, p. 237.

The Oficial History of the California Midwinter Internacional Exposition: a descrioptive record of the origin, developement and succes of the Great industrial expositional enterprise, San Francisco, Press of H. S. Crocker Coimpany, 1894.