

España en el París de las exposiciones universales. Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)¹

Luis SAZATORNIL RUIZ

Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Cantabria

«No: nadie lo negará. Europa es la patria de la ciencia y del poder que hoy prevalecen en el planeta que habitamos: Francia es la cabeza de Europa: París el cerebro de Francia [...]. Estamos, como quien dice, en el corazón de la sociedad humana, en el centro de su vida, en el laboratorio de la historia contemporánea. [...]. París es hoy la metrópoli del universo²»

París, la “metrópoli del universo” alabada por Alarcón, convirtió sus exposiciones universales –celebradas con una curiosa periodicidad (1855, 1867, 1878, 1889, 1900)– en el escaparate de las transformaciones surgidas con la convulsa sociedad del siglo XIX. El progreso industrial, los avances del comercio, los descubrimientos científicos, las vanguardias del arte y la vanidad de las naciones se reunieron en la capital francesa para, desde allí, alumbrar a la nueva sociedad burguesa e industrial surgida de las revoluciones de mediados de siglo³.

En el confuso marco de este nuevo orden social, político y económico, las exposiciones se erigieron como instrumento de propaganda de los nuevos valores y condiciones materiales surgidos de tales transformaciones. En su limitado reducto representaban una visión categórica del mundo conocido, una realidad simplificada y suavizada cuyo objetivo era hacer inteligible su complejidad. La visita a estas exposiciones permitía contemplar una sinopsis espacio-temporal que panoramizaba una historia y una geografía imaginarias. Sus pabellones y galerías justificaban el mundo colonial, jerarquizado en función del prestigio –industrial, comercial, artístico, político o social– de cada representación nacional. A la vez que se ensayaban y difundían las novedades técnicas, científicas o artísticas, se afianzaban los discursos nacionales, definiendo la identidad propia por contraste con la ajena.

Configuradas como escenarios muy poderosos para la creación de representaciones mentales, consolidaron una colección de estereotipos nacionales ampliamente divulgados (pabellones, trajes, bailes o costumbres), que permitían una visión seriada, clasificada del mundo. Las culturas nacionales quedaban excusadas de matices o complejidades, para transformarse en decorados teatrales que proporcionaban un espectáculo teñido de fácil conocimiento. Ciertos *lieux de mémoire* –en expresión de Pierre Nora– se depuraron para

1 Esta investigación se enmarca en un proyecto más amplio, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, que permitió una estancia en el Groupe de Recherches Hispaniques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales con el tema Paisajes urbanos, arquitectura e identidad. La imagen de España en el París de las exposiciones universales (REF. PR2008-0237). Se ha terminado en el marco de un proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. HAR2015-64014-C3-1-R).

2 Pedro Antonio DE ALARCÓN, *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Imp. y Lib. de Gaspar Roig, 1861, p. 32.

3 La bibliografía sobre la historia de los recintos y la arquitectura de las exposiciones universales de París se ha incrementado en los últimos años. A los clásicos estudios de ISAY, 1937; ORY, 1982; GREENHALGH, 1988; SCHROEDER-GUDEHUS y RASMUSSEN, 1992; AIMONE y OLMO, 1993; se han sumado los de Bacha (dir.), 2005; AGEORGES, 2006; MATHIEU, 2007; CHALET-BAILHACHE (dir.), 2008; DEMEULENAERE-DOUYÈRE, 2010. Un estado de la cuestión en L. SAZATORNIL RUIZ, “*Le Tour du Monde. Los recintos de las exposiciones universales de París (1855-1900)*”, en M. A. CHAVES (ed.), *Ciudad, Arquitectura y Patrimonio*, Madrid, Universidad Complutense, 2016, pp. 43-62.

configurar una imagen primaria que resumía la herencia nacional (como veremos en el caso de algunos monumentos españoles). Algunas áreas regionales, incluso, pasaron a ser representativas de todo un país, como Andalucía en España.

En el marco de la exposiciones, de la efervescente actividad del París de la burguesía triunfante y de los ricos intercambios culturales con Francia, la construcción y difusión de la imagen arquitectónica de España puede rastrearse desde varias perspectivas. Por un lado, en la oferta material presentada al juicio universal de las exposiciones, donde interesa la representación institucional y la propaganda política expresada con el lenguaje arquitectónico elegido para los pabellones españoles presentados. Bien sean “estilo” neoplateresco (1867 y 1900), neomudéjar (Viena, 1873), neoárabe (1878) o fusión ecléctica de varios “estilos” históricos (1889), tras la elección de cada modelo de arquitectura nacional se esconde un discurso político que busca sus referencias en determinados episodios del pasado nacional. Con contenidos y desarrollo paralelos a la pintura de Historia, se reivindica la España de los Reyes Católicos, el pasado árabe, la tolerancia de la sociedad mudéjar o todas ellas a un tiempo, en virtud de las diferentes visiones de España que quieran ofertarse al mundo: la imperial, la universitaria, la regional, la pintoresca, la castellana o la regeneracionista⁴.

Cabe, no obstante, hacer también el recorrido inverso de la información e indagar en el retorno de esa imagen nacional a través de los visitantes españoles que, a su regreso, relatan o publican sus impresiones del viaje. Por último, y como contrapartida, la identidad artística nacional presente en las exposiciones universales se puede completar con la “visión del otro”, la imagen devuelta –a menudo deformada, como en un espejo de feria– por los demás países o por la organización francesa. En este punto es elocuente la insistencia en algunas visiones estereotipadas de la tónica “españolada” (Andalucía árabe, flamenco y toros), ligada a la moda *mauresque* de inspiración andalusí que invade París y al naciente interés (de origen romántico) por la descripción y recreación de escenarios urbanos pintorescos que sirvan de contrapunto exótico a la ciudad burguesa y sus tensiones. Esta búsqueda encontrará en las “ciudades de la memoria” españolas (Toledo, Sevilla, Granada, Córdoba, Salamanca, etc.), uno de los escenarios favoritos para los nuevos *touristes*.

París 1867

El papel de la arquitectura en las exposiciones universales da un giro notable en 1867. En la Exposición Universal de París de ese año los países participantes son invitados a levantar un pabellón cuyas formas «hablasen» de la nación a la que pertenecen, introduciendo el problema de la expresión arquitectónica nacional; probablemente el debate más original de la arquitectura del siglo XIX. Es cierto que la construcción retórica de un discurso nacional a partir de los diferentes medios de expresión artística (pintura, música, literatura, arquitectura) latía en el pensamiento estético desde el romanticismo. Además, en Francia la herencia del pensamiento hegeliano se aliaba con la agenda política de Napoleón III que, aplicando el “principio de las nacionalidades”, propiciaba las

4 Sobre la arquitectura de los pabellones españoles en las exposiciones universales ya han tratado M. J. BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Málaga, Universidad, 1987; D. CANOGAR, *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales / Spanische Pavillons in den Weltausstellungen*, Madrid, Sociedad Estatal Hannover, 2000. Más recientemente A. B. LASHERAS PEÑA, *España en París: la imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, Tesis doctoral, Santander: Universidad de Cantabria, 2010 [En línea: <http://hdl.handle.net/10902/1340>; consulta 24/03/2017].

manifestaciones culturales del *génie national*⁵. 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 Naciones de las exposiciones parisinas.

Tras intensos debates, España presenta un pabellón inspirado en el renacimiento español del palacio de Monterrey de Salamanca. El proyecto del arquitecto Jerónimo de la Gándara seguía la visión de José Amador de los Ríos que entendía el plateresco como un modelo de «nacionalidad e independencia respetables», producto de la entrada del Renacimiento en la península donde tuvo «que admitir la influencia del arte arábigo y del arte gótico»⁶. No obstante, aunque la arquitectura del pabellón recibió algunas críticas positivas, llamó sobre todo la atención por el escándalo provocado con la instalación de un toro disecado. Hippolyte Gautier, por ejemplo, señalaba que el edificio “est plus qu’un pavillon, c’est presque un monument” y destacaba “un intéressante exposition des colonies”, pero concluía que “il n’y a guère à remarquer, comme spécimen de l’industrie espagnole, qu’un taureau empaillé, héros malheureux d’une course [...] La société protectrice des animaux n’a donc pas encore pénétré en Espagne”⁷. La mayoría de los cronistas españoles se sumaron al rechazo, pero el estereotipo comenzaba a asentarse y la tópica *españolada*—Andalucía árabe, flamenco y toros— se convertía en cita obligada en el París de las exposiciones universales, proyectando su alargada sombra sobre el estilo de los pabellones o los espectáculos⁸.

Paradójicamente, aunque se alababa la contención y elegancia arquitectónica del pabellón español, no entusiasmaba. Resulta expresivo que la principal publicación sobre las arquitecturas nacionales en la Exposición de 1867⁹ dedique la mayoría de sus planchas a los pabellones de Egipto, Túnez y Marruecos, proyectados por arquitectos franceses siguiendo la moda orientalista que tan bien casaba con la política colonial de Napoleón III¹⁰.

Sólo en último lugar dedica un breve comentario y una lámina al pabellón español que supuso una decepción pues, hasta ese momento, España y especialmente Andalucía se habían convertido, en manos de ingleses y franceses, en citas imprescindibles de una iconografía romántica plagada de vistas de la Alhambra, la mezquita de Córdoba o la Giralda¹¹.

En cierto modo, el escaso entusiasmo promovido por el pabellón se debía precisamente a su falta de adecuación al estereotipo arquitectónico español, en un momento en el que, como señalaba Francisco de Orellana, “el orientalismo está de moda en París”. En consecuencia, se lamentaba de que el pabellón español no hubiera explotado la imagen árabe que se adjudicaba a España en el imaginario colectivo europeo, con “un estilo arquitectónico de

5 M. NIKOU, *National Architecture and International Politics: Pavilions of the Near Eastern Nations in the Paris International Exposition of 1867*, Thesis (Ph. D.) Columbia University, 1997, p. 75-107.

6 J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Tiempos modernos. Arquitectura del Renacimiento», *Boletín Español de Arquitectura*, I, 1846, p. 59.

7 H. GAUTIER, *Les Curiosités de l’Exposition Universelle de 1867*, Paris, Ch. Delagrave et Cie. 1867, p. 46.

8 L. SAZATORNIL Y A. B. LASHERAS, “París y la españolada: casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35(2), 2005, pp. 265-290.

9 A. NORMAND, *L’Architecture des Nations Étrangères. Étude sur les principales constructions du parc à l’Exposition Universelle de Paris (1867)*, Paris, A. Morel, 1870.

10 Z. ÇELİK, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1992.

11 L. Méndez Rodríguez, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008. Sobre la presencia de la Alhambra en el orientalismo arquitectónico véase T. RAQUEJO GRADO, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid, Taurus, 1990; J. CALATRAVA, “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico”, en *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Granada, Junta de Andalucía, 2006, pp. 11-69.

carácter oriental, porque lo oriental seduce al París de 1867”¹². En la misma línea, el escritor granadino José de Castro y Serrano, asiduo visitante de las exposiciones universales, recuerda que “De algún tiempo á esta parte se ha desarrollado el gusto” por la arquitectura árabe y que si bien “Inglaterra ha sido la primera nación que en estos últimos tiempos dedicó sus estudios á la arquitectura oriental, y contribuyó con publicaciones y modelos [...] Francia siguió después sus pasos, aun cuando por distinto camino”¹³. Lamenta, en definitiva, que otras naciones hayan ido por delante de España “en esto de evocar las artes de los moros, porque mora ha sido ella más tiempo sin duda que goda o castellana, así como española fue para los árabes su época de mayor grandeza y esplendor”¹⁴. Hace estos comentarios a propósito de un “sencillo monumento arábigo que Prusia ha construido en el Campo de Marte, porque nos causa pena que pudiendo llevar nosotros el tono del estilo oriental en los progresos de la industria contemporánea, sea Francia, por ejemplo, la que construya un palacio turco en el Prado de Madrid, y Prusia la que levante un pabellón morisco en la Exposición de 1867”. Castro apenas puede contenerse ante el recuerdo del palacio Xifré-Downing de Madrid, levantado por el arquitecto francés Emile Boeswillwald, o ante “el éxito que obtiene entre los visitantes” el pabellón morisco proyectado por el arquitecto berlinés Carl von Diebitsch, “que nadie deja de admirar y aplaudir”.

De hecho Diebitsch, que había viajado por Sicilia y Andalucía (Sevilla, Córdoba y Granada) estudiando la arquitectura árabe, convirtió la Alhambra en su principal fuente de inspiración y tras su regreso a Berlín en 1848 alcanzó un gran éxito como decorador de interiores de inspiración árabe¹⁵. Como observa con agudeza Castro, el éxito del pabellón de Diebitsch residía en “manifestar que todos los materiales son á propósito para la construcción y adorno arábigos”. En definitiva, el objetivo de Diebitsch es mostrar la adaptabilidad de la inspiración árabe a la producción en serie de arquitecturas prefabricadas y complementos decorativos (desde 1862 su taller suministraba piezas prefabricadas en hierro o estuco dorado para decorar el complejo palatino Gezira en El Cairo). Tras la exposición, Luis II de Baviera adquiere el *maurischer Kiosk* que será reconstruido en el parque del palacio de Linderhof y servirá de escenario para fiestas de inspiración oriental.

Como Orellana, Castro lamenta la oportunidad perdida:

[Comparando] los modelos árabes que en la galería de la historia del trabajo exhibe el habilísimo arquitecto señor Contreras, restaurador de la Alhambra de Granada, con los modelos expuestos por

12 F. J. DE ORELLANA, *La Exposición Universal de París en 1867, considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de Agricultura, Industria y Artes*. Barcelona, 1867, p. 210.

13 Desde Inglaterra, Alemania o Francia la obra de arquitectos como Owen Jones, Carl von Diebitsch o Eugène Hénard proponen fórmulas que, con la disculpa de la inspiración “Alhambra Style”, “alambresque” o “Alhambra-Stil”, pretenden reproducir a escala industrial un orientalismo estandarizado, destinado a un mercado internacional. Véase L. Sazatornil, «Fantasías andaluzas. Arquitectura, orientalismo e identidades en tiempos de las exposiciones universales», en L. MÉNDEZ y R. PLAZA ORELLANA, R. (coords.), *Andalucía. La construcción de una imagen artística*, Sevilla, Universidad, 2015, pp.79-142.

14 J. CASTRO y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de Durán, 1867, p. 155.

15 Architekturmuseum, Technische Universität Berlin, Inv. Nr. 41502-41556. Conjunto de dibujos, apuntes, acuarelas y óleos dedicados exclusivamente a la Alhambra (on line: architekturmuseum.ub.tu-berlin.de). Sobre Diebitsch véase L. Sazatornil, «De Diebitsch a Hénard: el ‘estilo Alhambra’ y la industrialización del orientalismo», en J. CALATRAVA y G. ZUCCONI (eds.), *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Abada, 2012, pp.52-73.

el Sr. Diebitsch, de Berlín, en el pabellón de que nos ocupamos, salta á primera vista la diferencia que hay entre la fuente pura de un arte original, y las derivaciones enturbiadas [...] El Sr. Contreras ú otro de nuestros apreciables artistas que se han dedicado al estudio de los monumentos árabes, son quienes debieron mostrar en París la legítima aplicación de ese estilo á las construcciones y á la industria ¹⁶.

De Viena (1873) a París (1878)

En 1867 la delegación española sentía que se había escapado la ocasión de brillar con una moda que consideraban propia y, con esta experiencia, en las siguientes convocatorias universales se incluirá habitualmente el recuerdo hispanomusulmán. Seis años más tarde, el pabellón español para la Exposición de Viena de 1873 (arquitecto Lorenzo Álvarez Capra) inaugura la corriente neomudéjar que empezaba a hacerse fuerte también en Madrid con obras como la antigua plaza de Toros (Álvarez Capra y Rodríguez Ayuso, inaugurada en 1874). Se trata de un historicismo aún algo epidérmico y ambiguo, sin la espectacularidad y complejidad que alcanzará en las siguientes décadas.

En realidad, el mudéjar había sido el primer estilo en conocer una reflexión legitimadora de su carácter nacional, pues se consideraba producto de la transformación castellana del arte musulmán y ejemplo de la fusión cultural española. La elección mudéjar tenía, por tanto, un alto contenido simbólico, por su fuerte carácter nacional y por su mensaje político, como ya proclamaba en 1859 José Amador de los Ríos, para quien es “un arte que no tiene par ni semejanza en las demás naciones meridionales, como no ha menester ninguna de ellas de la política tolerante que da vida a los vasallos mudéjares de la Corona de Castilla, ni de las leyes que los defienden y protegen, ni de la alianza social que demanda ¹⁷». Así, frente al pabellón neoplateresco de 1867, que se asociaba con los últimos estertores del régimen isabelino (un año antes de la revolución del 68) y con la España de los Reyes Católicos (Inquisición y expulsión de moriscos y judíos), el neomudéjar de 1873 se interpretaba como el estilo adecuado para el mensaje integrador de la I República, evocando la política tolerante de Fernando III y la convivencia pacífica de cristianos, judíos y musulmanes ¹⁸.

Hasta esa fecha, sin embargo, los pabellones españoles habían evitado el explícito recuerdo árabe, quizá porque su popularidad como estilo ligado a las arquitecturas para el ocio le restaba seriedad como símbolo nacional o por considerarlo un estilo extranjero, importado por los árabes y que no había pasado el filtro castellano (como señalaba Michel Chevalier en el informe del Jurado Internacional de 1867) ¹⁹. De hecho, el primer pabellón español abiertamente neoárabe es el de la *Rue des Nations* de la Exposición Universal de París de 1878, con proyecto del arquitecto Agustín Ortiz de Villajos. En el seno de la comisión española se barajaban varias opciones y mientras unos defendían el renacimiento del pabellón de 1867, el comisario delegado José Emilio de los Santos abogaba por “nuestro

16 J. CASTRO y SERRANO, *España en París...* 1867, p. 155.

17 J. AMADOR DE LOS RÍOS, “El estilo mudéjar en Arquitectura”, en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de Junio de 1859*, tomo I, Madrid, M. Tello, 1872, p. 2-3. Sobre la caracterización ideológica nacional del término “mudéjar”, véase A. URQUÍZAR HERRERA, “La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 22-23, 2009-2010, p. 201-216.

18 M. J. BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo...* 1987, p. 57-58.

19 Cít. M. NIKOU, *National Architecture ...* 1997, p. 69.

estilo propio y característico, que es el mudéjar”, para “presentar una combinación atrevida [con] todos los estilos arábigos creados, desenvueltos y caracterizados en los varios edificios existentes en España”²⁰. El resultado final es un ecléctico ejercicio de integración de “los seis tipos del orden mudéjar que caracterizan la arquitectura hispanomusulmana”²¹, bien compuestos y de vivo color (como muestra el óleo de Alejandro Ferrant conservado en el Museo Municipal de Madrid). El edificio recibe la medalla de Oro del jurado de la Exposición y magníficas críticas, tanto nacionales como extranjeras (*La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Renaixensa*, *L'Illustration*, etcétera). El mismo Ángel Fernández de los Ríos que consideraba el pabellón de 1867 un “pesadísimo promontorio de yeso”, ve en la fachada de 1878 “una deliciosa composición de la arquitectura hispano-árabiga” pues “ha sabido agrupar los tipos más delicados que el Mudéjar creó en Granada y Sevilla, en Toledo y Murcia”²².

De París (1889) a Chicago (1893): en busca de una arquitectura nacional

En 1889 se celebra una nueva Exposición Universal en París, con motivo del Centenario de la Revolución. La base del gran Dombó central del Palacio de la Industria se decora con un friso que representa la recepción de los pueblos del mundo por la República francesa: “España veíase representada (como no podía menos de suceder), por Andalucía, pero por una anomalía contraria á la práctica establecida, compartía la representación de nuestra patria libre, feliz é independiente, con Cataluña; particularidad digna de mencionarse por lo rara”²³. Posiblemente la representación de Cataluña es una forma de reconocimiento a su pujanza, que había dado a conocer en la Exposición Universal organizada en Barcelona tan solo un año antes. En cualquier caso, la suma de Cataluña y Andalucía para representar a España ponía sobre la mesa una cuestión que venía arrastrándose al menos desde medio siglo antes: la simplificación de la imagen de España en torno al estereotipo andaluz.

En arquitectura, el tema ya había surgido en los debates sobre los pabellones nacionales de exposiciones anteriores y en 1878, quizá como respuesta al pabellón de Ortiz de Villajos, era planteado con claridad por Luis Doménech y Montaner en su célebre texto “En busca d’una arquitectura nacional”. Su argumento principal era que un solo estilo no podía representar la rica diversidad arquitectónica española –polémica similar a la sostenida en países como Italia– considerando que:

Ni una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes, costumbres e inclinaciones han formado el diverso carácter español [...] de estas circunstancias ha nacido el predominio de tradiciones artísticas generalmente árabes en el mediodía, románicas en el norte, ojivales o góticas, como se dice vulgarmente, en la antigua corona aragonesa y centro antiguo de España y del renacimiento en las poblaciones a las cuales dio vida el poder centralizador de las monarquías

- 20 J. E. SANTOS, *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878*, Madrid, Imp y Fund. de Manuel Tello, 1881, p. 134-135; Cfr. M. J. BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo...* 1987, p. 46; que ya observa cómo, en esa época, cuando hablan de mudéjar se refieren a toda arquitectura realizada por los árabes en España.
- 21 PICO DE LA MIRÁNDOLA [Á. Vallejo Miranda], “La Exposición de París de 1878. Carta parisiense”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 -VIII-1877, p. 106.
- 22 Á. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *La Exposición Universal de 1878. Guía itinerario*, Madrid, English y Grass editores, 1878, p. 100.
- 23 J. L. PELLICER, *Notas y Dibujos. Estudio de la Exposición de París*. Barcelona, 1891, p. 231.

austriaca y borbónica. De estos elementos artísticos difícil es formar una unidad arquitectónica que sea más española que la de otra nación cualquiera y que sea igualmente grata a todos nosotros²⁴.

De su planteamiento se desprende una visión de la “arquitectura nacional” española como suma ecléctica de las principales tradiciones arquitectónicas regionales (algo que hará medio siglo después Aníbal González en la plaza de España de Sevilla). Curiosamente este es también el criterio aplicado por Arturo Mélida Alinari –un arquitecto próximo a Domènech– en el principal edificio de la sección española (el Palacio de los Productos Alimenticios) de la exposición de París de 1889. Este largo pabellón ecléctico combina diferentes épocas de la arquitectura toledana (que Mélida conocía bien como director de la restauración de San Juan de los Reyes desde 1881), desde el mudéjar a elementos de la época de los Reyes Católicos y rematados con sendos cuerpos neoplaterescos, pues, como el propio arquitecto explica una década después en su discurso de ingreso a la Academia, para regenerar la arquitectura: «Hay que volver atrás [...] buscar en el ojival terciario, en el plateresco y en el mudéjar, una tradición tan gloriosa como genuinamente española²⁵». El pabellón, aunque plagado de citas a la arquitectura toledana, pretende erigirse como una síntesis histórica de la arquitectura española:

Un palacio digno de su nombre y de su patria, resumiendo armónicamente los diversos estilos de arquitectura característicos de las distintas fases de nuestra civilización nacional, sin mezcla de elementos extraños á nuestra cultura y alardeando gallardamente de un españolismo artístico sin tacha²⁶.

Una suma de referencias históricas y elementos decorativos (ladrillo, heráldica, azulejos esmaltados, cresterías platerescas, vidrieras, arquerías ojivales y ciegas de arcos entrelazados) que, según Luis Marco, «simboliza las civilizaciones mahometana y cristiana, con el predominio de la segunda sobre la primera al cabo de casi ocho siglos de luchas épicas, que forman la historia de la Reconquista²⁷».

No obstante, a pesar de la contención del pabellón español, el peso del estereotipo andalusí seguía aturdiendo la mirada extranjera sobre España. Al mismo presidente francés Carnot lo que más le agrada, cuando visita la sección española, son las reproducciones de los alicatados y pórticos de la Alhambra que expone Rafael Contreras, el restaurador del palacio nazarí²⁸. Por su parte, la organización francesa multiplica los espectáculos inspirados en la “españolada”, con los toros y el flamenco a la cabeza, pues se habían revelado como

24 L. DOMÈNECH Y MONTANER, “En busca d’una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, Barcelona, año VIII, nº 4, vol. I, 28 de febrero de 1878, pp. 149-160.

25 A. MÉLIDA ALINARI, “Causas de la decadencia de la arquitectura, y medios para su regeneración”, en *Discursos pronunciados por el Sr. D. [...] en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1899, p. 21.

26 *Guía ilustrada de la Exposición Universal de 1889, traducción de D. Luis Marco*, Madrid, Librería de D. Carlos BAILLY-BAILLERIE, 1889, p. 223.

27 Id. p. 226. Véase también L. BRAVO, *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*, París, P. Dupont, 1890, p. 141. El pabellón es bien valorado en París y logró uno de los tres premios del jurado a los pabellones extranjeros, D. CANOGAR, *Pabellones españoles...* 2000, p. 45; también M. J. BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo...* 1987, p. 74-82.

28 IOB, “Crónicas de la Exposición de París”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de julio de 1889, p. 3-7.

grandes éxitos de público²⁹. A estas alturas empieza a estar claro el peligro que entraña para España la estética orientalista, que se había ido asociando sutilmente a la agenda colonial francesa a través de muestras antropológicas y espectáculos como la *Rue du Caire*. Crece el rechazo ante la postal castiza que devuelve el deformante espejo francés, proyectada a todo el mundo por el potente aparato mediático de las exposiciones universales, y los partidarios de la “regeneración” de España proclaman el deseo de sacudirse la imagen folclórica de España. En lo arquitectónico empieza a evitarse el legado hispanoárabe y en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 se opta por un pabellón que reproduce la Lonja de Valencia (arquitecto Rafael Guastavino). Incluso, cuando se acude a la inspiración andalusí se evita el recuerdo alhambrista y en la sección española del “Pabellón de las manufacturas y las artes liberales” se levanta una arquería interior con 144 columnas y 163 arcos (arquitecto Joaquín Pavía), en la que por primera vez en la ya larga tradición neoárabe se cita exclusiva y expresamente la mezquita de Córdoba³⁰.

París 1900: de Monterrey a *L'Andalousie au temps des maures*

No obstante, las contradicciones del proceso alcanzan su apogeo en la Exposición de París de 1900. Es entonces, con la identidad nacional tocada por el recuerdo aún cercano del “desastre” del 98, cuando, pensando en el estilo más adecuado para el pabellón español de 1900, Gonzalo Reparaz afirma:

Cuando está tan reciente la fecha de nuestros desastres [...] El colmo de la inoportunidad hubiera sido presentarnos ahora ante el mundo a recordarle con un estilo más o menos mudéjar nuestros antecedentes orientales y berberiscos [...] Servimos y hemos de servir para algo más que para presentar una de las notas pintorescas destinadas a combatir el aburrimiento universal. No está de más ante estas gentes que se empeñan en mirarnos como un pueblo de «toreadores», de inquisidores y de frailes el recuerdo de nuestras Universidades de Alcalá y Salamanca³¹.

Se evitan, por tanto, los pabellones orientalistas para presentar un eficaz conjunto de estilo Renacimiento español (del arquitecto José Urioste y Velada) con el que la Comisión de 1900 pretende relacionar la aportación cultural en la época de los descubrimientos con el progreso de la España de la «Edad de Plata» y el adelanto industrial operado en los últimos años, demostrando “que hay en nuestra patria algo más que esa plaga de flamenquismo”³². Con el premiado pabellón neoplateresco de París se reivindica, por tanto, más la España europeizada que la tradición imperial, dando origen a la moda «estilo Monterrey» o estilo Renacimiento español (estilo «remordimiento» decía irónicamente el arquitecto Luis Lacasa), con una amplia difusión por España y Latinoamérica. Así la España «culta» y europea reclamaba su lugar para convertir los pabellones presentados en la citada exposición de París (1900) o en la de Roma (1911, arquitecto Eladio Laredo) en un homenaje a la tradición universitaria española.

²⁹ L. SAZATORNIL y A. B. LASHERAS, “París y la *españolada*...”, 2005, pp. 278-283.

³⁰ M. J. BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo...* 1987, p. 54; D. CANOGAR, *Pabellones españoles...* 2000, p. 47-53.

³¹ GONZALO REPARAZ, «La Exposición Universal de París», *La Ilustración Española y Americana*, nº XV, Abril 1900, p. 235.

³² J. B. ENSEÑAT, “Crónicas de la Exposición de París. Secciones españolas”, *La Ilustración Artística*, nº 984, 5 de noviembre 1900, p. 714.

Pero el viejo estereotipo folclórico no era fácil de esconder. Mientras la delegación española se esforzaba en presentar una España culta y europea, la organización francesa autorizaba una atracción titulada *L'Andalousie au temps des maures*, promovida por Jean Samuel Roseyro, un periodista y editor asociado del prestigioso *Journal des Debats* y del semanario popular *L'Illustration*. Esta instalación, que obtuvo una gran acogida del público, fue diseñada por el arquitecto francés Edmond Malo y desplegaba, sobre un amplio recinto de más de 5 000 metros en el Trocadero y frente a la torre Eiffel, una heterogénea *Reconstitution Hispano-mauresque* que incluía un *village espagnol* con reproducciones de casas de Toledo y Córdoba y *boutiques* ocupadas por artesanos, un trampantojo pintado de la Alhambra, una *grotte des gitanes* del Sacromonte (donde se leía la buenaventura), un barrio africano, la Fonda de Cervantes, reproducciones de las puertas del Alcázar de Sevilla y de la Justicia de la Alhambra, un museo "hispano-mauresque", una pista de torneos para luchas entre moros y cristianos, cacerías de gacelas, asaltos a caravanas o bodas gitanas y un teatro para actuaciones de grupos flamencos y bailarinas españolas. En tan singular *mélange* andalusí destacaban la recreación del patio de las Doncellas del Alcázar sevillano (con una copia de la fuente de los Leones en el centro), que se iluminaba por las noches con luces de colores entre las filigranas de *sebka* y, especialmente, una reproducción de la Giralda de 65 metros, totalmente dorada y a la que se podía subir en mula³³.

No obstante, otro edificio de la Exposición de 1900 sirve de contrapunto a tanta desmesura y cierra el círculo de la inspiración andalusí y sus posibilidades arquitectónicas. Se trata del *Palais des Illusions* (el nombre ya es significativo) en el palacio de la Electricidad, cercano a la torre Eiffel y uno de los conjuntos más espectaculares y celebrados de la Exposición, con su sala hexagonal promovida por la Compañía de cristales y espejos Saint-Gobain. Es una de las escasas aportaciones arquitectónicas de Eugène Hénard, urbanista visionario de gran influencia e inspector de los trabajos para las exposiciones de 1889 y 1900. Aunque para el exterior del palacio de la Electricidad había preferido la convencional decoración *Art nouveau*, habitual en esta exposición, el ambiente ilusionista interior de la sala de los espejos se refuerza, de nuevo, con la explícita alusión orientalista, de clara inspiración andalusí. Boileau escribe que « M. Hénard a adopté le style des anciens édifices moresques de l'Espagne, celui que nous connaissons par toutes les représentations peintes et les moulages de l'Alhambra et de l'Alcazar de Séville³⁴». El intenso despliegue decorativo se concentra en los grandes arcos de herradura festoneados de inspiración alhambrista y en la estructura, enteramente realizada en hierro, cristal y zinc, produciendo el efecto de una "lacería metálica". Además, la repetición óptica de los mismos adornos arquitectónicos reflejados en la sala de espejos creaba la ilusión de cientos de pasillos que se extendían hasta el infinito en todas las direcciones, sugiriendo el recuerdo de la

33 Toda la documentación relativa al proyecto se conserva en los Archives Nationales (París), F12-4355: *Andalousie au temps des Maures: Dossiers concernant des concessions diverses*. Reproducimos documentación y planos en L. SAZATORNIL, "L'Andalousie au temps des Maures. La explotación de la imagen artística de Andalucía en París, 1900", en L. MÉNDEZ y R. PLAZA ORELLANA (eds.), *Arte e identidad. La construcción de la imagen de Andalucía*, Sevilla, Universidad (en prensa). Véase también R. BENJAMIN, "Andalusia in the time of the Moors: Regret and Colonial Presence in Paris, 1900", en J. Hackfort-Jones & M. ROBERTS (eds.), *Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture*, Oxford, Blackwell, 2005, pp.181-205. Los principales espacios del recinto se reproducen en *Le Panorama. Exposition Universelle* (1900), París, Librairie d'Art L. Baschet, 1900.

34 Louis-Charles BOILEAU, "La Salle des Illusions, a l'Exposition de 1900, Architecte: M. Eugène Hénard", *L'Architecture*, 30 juin 1900, pp. 229-237.

distribución de las naves y ejes visuales de la mezquita de Córdoba³⁵. Aunque para un observador contemporáneo el resultado parece más “una fábrica extravagante y suntuosa que un palacio de exposiciones”³⁶ el hecho cierto es que Hénard, buscando un lenguaje arquitectónico para el nuevo siglo, encuentra en la fantasía y libertad de la arquitectura hispanomusulmana un vocabulario acorde con la era industrial y la magia de la electricidad.

El debate entre neoplateresco y neomudéjar tendrá aún algunos episodios interesantes en las primeras décadas del siglo xx. En la Exposición Universal de Bruselas de 1910 se vuelve a identificar la imagen de España con un “castillo-palacio nazarí” que alberga una reproducción del patio de los Leones³⁷, pero un año más tarde, en la exposición de Roma de 1911, se prefiere insistir en la vertiente neoplateresca (arquitecto Eladio Laredo). Ambas opciones reaparecen en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, donde en la plaza de España el arquitecto Aníbal González fusiona el viejo plateresco castellano, el neomudéjar, el alhambriero, los regionalismos montañés y sevillano o el gótico levantino en un académico *collage* que repasa las esencias arquitectónicas nacionales y se completa con los inevitables pabellones neoplateresco y mudéjar.

Pero el último y elocuente ejemplo se encuentra, de nuevo, en París, en el Colegio de España de la *Cité internationale universitaire* (1928-1935, arquitecto Modesto López Otero). Los croquis iniciales para la obra realizados por López Otero y conservados en el archivo del Colegio de España, muestran como éste duda aún entre las dos tradiciones, hasta optar finalmente por la vertiente neoplateresca³⁸. Se trata de homenajear la tradición universitaria española a través de un diseño nacional en el que los modelos son, de nuevo, el Palacio de Monterrey en Salamanca, la Universidad de Alcalá y, más lejanamente, el Alcázar de Toledo o El Escorial. Pero ahora ya las contenidas referencias históricas mantienen el compromiso entre tradición y vanguardia que caracteriza a la Escuela de Madrid, subrayando el aspecto formalmente clasicista con una austera y simplificada decoración inspirada en unos modelos históricos que están a punto de perder su vigencia como vehículos de expresión de la identidad arquitectónica nacional.

De hecho, muy pronto, sólo dos años después de la inauguración del Colegio, Josep Lluís Sert y Luis Lacasa llevarán su vanguardista pabellón de la República a la exposición Internacional de París de 1937. Quedarán atrás los fugaces recuerdos de Granada, Salamanca o Sevilla, arquitecturas parlantes que invitaban a la evocación nacional de un pasado estereotipado, convertido en escenarios de cartón-piedra para las ferias de los sentidos y las vanidades. Por fin, España que había participado en la aventura de las vanguardias dejaba de ofrecer el espectáculo de un país-museo.

35 L. SAZATORNIL, “De Diebitsch a Hénard...”, 2012, pp.64-72.

36 G. DE WAILLY, *À travers l'Exposition de 1900*, París, 1900, p. 51.

37 J. M. RODRÍGUEZ DOMINGO, «La Alhambra efímera: el Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, pp. 125-139.

38 Las vicisitudes del proyecto y su construcción, que simbolizan la encrucijada cultural franco-española en la fase final de la Edad de Plata, pueden seguirse a través de la documentación conservada en el Archivo del Colegio de España (París), 148/3 a 148/6. Véase L. SAZATORNIL, “Arquitectura, nación y estilo: López Otero y la construcción del Colegio de España en París”, en M.-L. ORTEGA y A.M. MORA LUNA (eds.), *El Colegio de España en París. Una encrucijada cultural franco-española (1924-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva (en prensa).

ILUSTRACIONES

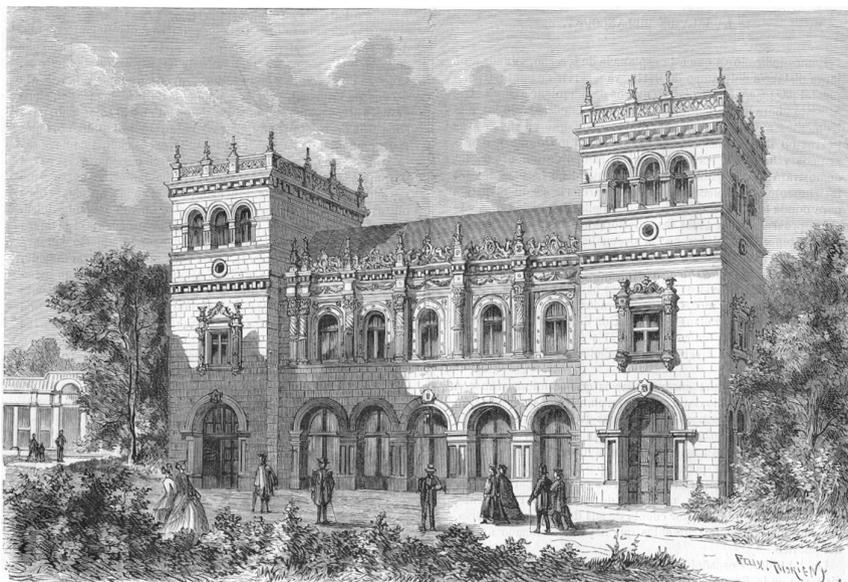
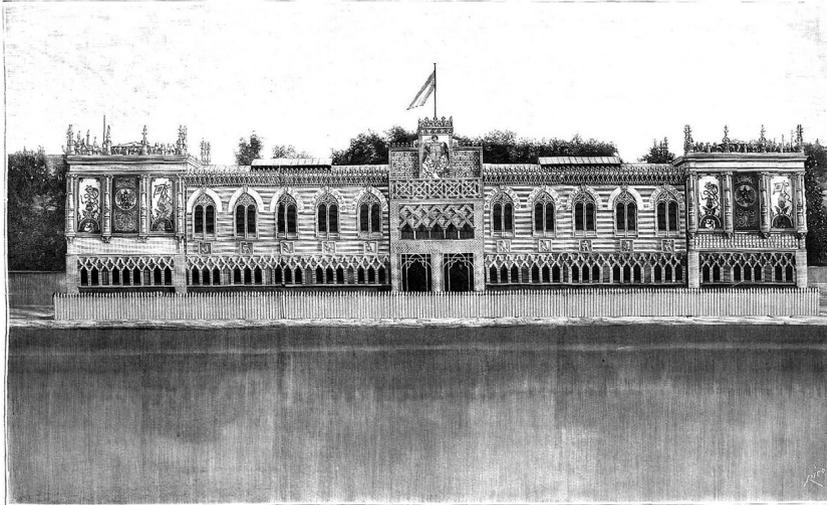


Fig. 1 : Jerónimo de la Gándara, Pabellón español en el Campo de Marte.
Exposición Universal de París, 1867 (Castro y Serrano, *España en París*, 1867, p. 8).



Fig. 2 : Agustín y Manuel Ortiz de Villajos, Fachada de la sección española en el Campo de Marte,
Rue des Nations. Exposición Universal de 1878 (*La Academia*, 30 de julio de 1878, p. 52).



FACHADA POSTERIOR DEL PABELLÓN ESPAÑOL DE PRODUCTOS ALIMENTICIOS.
(Vista tomada desde el Sena, según fotografía directa.)

Fig. 3 : Arturo Mélida Alinari, “España en la Exposición de Paris. Fachada posterior del pabellón español”, 1889 (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de septiembre de 1889, p. 133).



Duc de Soto, président de la commission.

LE PALAIS DE L'ESPAGNE

Marquis de Villabzar, commissaire général.

Ce majestueux monument, du style Renaissance espagnole, évoque l'Alcala, l'Alcazar de Tolède, l'Université de Salamanque et le Palais des comtes de Monterey. Il réunit toute la grandeur, toute la fierté et l'orgueil des palais castillans.

Fig. 4 : José Urioste y Velada, *Le Palais de l'Espagne*. Exposition Universelle de Paris, 1900 (*Le Panorama Exposition Universelle*).

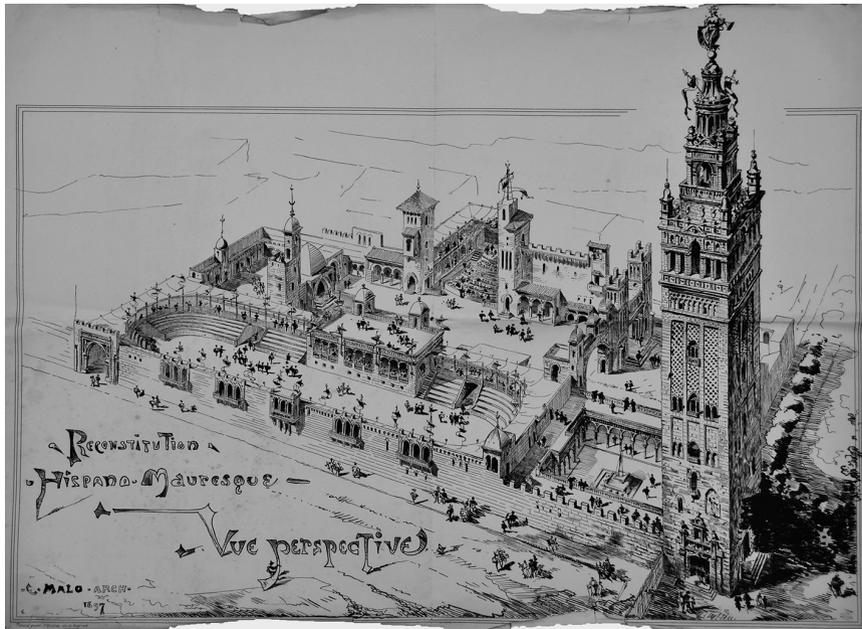


Fig. 5 : Edmond Malo, *Reconstitution Hispano-Mauresque. L'Andalousie au temps des maures. Vue Perspective*, 1897.

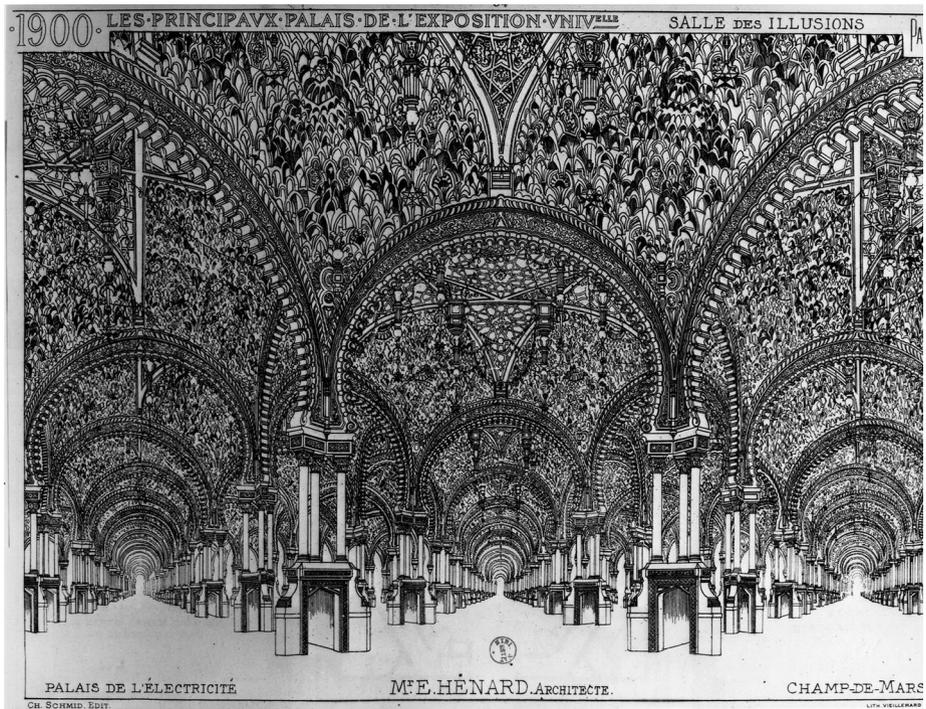


Fig. 6 : Eugène Hénard, *Salle des Illusions-Palais de l'Électricité, Champ-de-Mars, Paris, 1900 (Les principaux palais de l'Exposition Universelle)*.



Fig. 7 : Modesto López Otero, Colegio de España, Cité Internationale Universitaire de Paris, 1928-1935 (Archivo del Colegio de España, París).



España en el París de las exposiciones universales.

Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)

París convirtió sus exposiciones universales (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) en el escaparate del progreso industrial, los avances del comercio, los descubrimientos científicos y las vanguardias del arte. La vanidad de las naciones alumbró a la nueva sociedad burguesa e industrial surgida de las revoluciones de mediados de siglo. Las exposiciones se erigieron en instrumento de propaganda de los nuevos valores. Su visita revela una historia y una geografía imaginarias. Sus pabellones justificaban el mundo colonial, jerarquizado en función del prestigio de cada representación nacional. A la vez que se difundían las novedades técnicas, científicas o artísticas, se afianzaban los discursos nacionales, definiendo la identidad propia por contraste con la ajena. La colección de estereotipos nacionales proporcionaban un espectáculo cultural que procuraba no transformar a España en país museo en medio de la Europa industrial, hasta que el pabellón de la República lleve la arquitectura vanguardista a la exposición Internacional de París de 1937.

Palabras clave: Exposiciones, París, desarrollo industrial, arquitectura, imaginarios nacionales.

L'Espagne dans le Paris des expositions universelles.

Architecture et identité nationale (1867-1935)

Paris convertit ses expositions universelles (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) en vitrine du progrès industriel, des avancées commerciales, des découvertes scientifiques et des avant-gardes artistiques. La vanité des nations illumina la nouvelle société bourgeoise et industrielle issue des révolutions du milieu du siècle. Les expositions devinrent des instruments de propagande de nouvelles valeurs. Leur visite révèle une histoire et une géographie imaginaires. Les pavillons justifient le monde colonial, hiérarchisé en fonction du prestige de chaque représentation nationale. Tout en participant à la diffusion des nouveautés techniques, scientifiques et artistiques, les discours nationaux affirmaient par contraste identité propre.

La collection des stéréotypes nationaux fournissait un spectacle culturel qui s'efforçait de ne pas transformer l'Espagne en un pays-musée au sein de l'Europe industrielle, jusqu'à ce que la pavillon de la République introduise l'architecture avant-gardiste au sein de l'Exposition internationale de 1937.

Mots clés : Expositions universelles, Paris, développement industriel, architecture, imaginaires nationaux.

Spain in Paris of the World Fairs.

Architecture and national identity (1867-1935)

Paris converts its World Fairs (on 1855, 1867, 1878, on 1889, 1900) in the front window of the industrial progress, the commercial advances, the scientific discoveries and the artistic avant-gardes. The vanity of nations illuminated the new bourgeois and industrial society stemming from revolutions of the middle of the century. The exhibitions became propaganda instruments of new values. Their visit reveals an imaginary history and geography. The different pavilions of the Fair justify the colonial world, ranked into a hierarchy according to the prestige of every national representation. While participating in the distribution of the technical, scientific and artistic novelties, the national speeches asserted by contrast

appropriate identity. The collection of the national stereotypes supplied a cultural show that tried hard not to transform Spain into a country-museum within industrial Europe, until detached house of the Republic introduces the avant-gardist architecture within the international Exhibition of 1937.

Key words: International Exhibitions, Paris, industrial development, architecture, imaginary native.



conception graphique Jean-Bernard Cholbi
mise en page Corinne Jadas

Presses Universitaires de Provence

imprimé en France
Imprimerie de l'université Paul Cézanne – Aix-en-Provence

Dépôt légal 3^e trimestre 2019
ISBN 2-85399-791-1
ISSN 0987-4135