

España y América
Construcción de la identidad
en las exposiciones internacionales
(1876-1915)

M. Elizabeth Boone

Traducción de
Juan Santana Lario

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

CSA
CENTER FOR SPAIN
IN AMERICA

Imagen de cubierta: *Edificio de California* (fig. 58). Fotografía en *The Book of the Fair*, de Hubert Howe Bancroft (Chicago, Bancroft, 1893), p. 823.

Centro de Estudios Europa Hispánica
C/ Felipe IV, 12 – Madrid
www.ceeh.es

Center for Spain in America
Nueva York

Título original: *'The Spanish Element in Our Nationality'. Spain and America at the World's Fairs and Centennial Celebrations, 1876–1915*
© 2020, The Pennsylvania State University

© De esta edición: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)
y Center for Spain in America (CSA), 2022
© Texto: M. Elizabeth Boone, 2022
© Traducción: Juan Santana Lario, 2022
© Imágenes: Ver Créditos fotográficos

Diseño y maquetación
PeiPe Diseño y Gestión

Fotomecánica
Museoteca

Impresión
Advantia Comunicación Gráfica

Encuadernación
Sucesores de Felipe Méndez

ISBN: 978-84-18760-07-5
Deposito legal: M-9149-2022

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.es; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo del Publication Program of CAA de la Terra Foundation for American Art.

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART



Introducción

Walt Whitman tenía razón. «Los americanos —escribió el poeta y ensayista en 1883 en “El elemento español de nuestra nacionalidad”— aún tenemos que conocer de verdad a nuestros antepasados, y ordenarlos, para unificarlos. Nos enteraremos entonces de que son más de los que suponíamos, y de muy diferentes orígenes. Hasta hoy, impresionados por los escritores y maestros de Nueva Inglaterra, nos hemos abandonado tácitamente a la idea de que sólo las islas británicas han moldeado nuestros Estados Unidos, y de que éstos no constituyen, en esencia, sino otra Inglaterra. Pero es un gran error»¹. «A esta plural identidad americana del futuro, el carácter hispano ha de proporcionarle algunos de sus rasgos más necesarios», continuaba Whitman, que reconocía así la importancia de España para Estados Unidos. El poeta escribió este texto con ocasión del 333 aniversario del asentamiento español en Santa Fe, en el territorio estadounidense de Nuevo México, pero es ahora cuando los estudiosos, entre ellos el historiador Felipe Fernández-Armesto, están empezando a «demostrar que hay otras historias de Estados Unidos aparte del relato estándar anglo-americano»². El presente libro aspira a lograr un objetivo similar. Las trece colonias que se unieron para formar los Estados Unidos de América en 1776 habían sido, efectivamente, posesiones coloniales inglesas, pero definir una nación que en la actualidad abarca mucho más que una franja de la costa atlántica de manera tan estrecha y universalizante supone pasar

¹ WHITMAN 1883/2017, p. 1407.

² FERNÁNDEZ-ARMESTO 2014, p. 28.

por alto la aportación de muchos otros que también participaron en los momentos fundacionales y en las complejas historias de la nación. Este libro trata de comprender una de esas historias poco reconocidas de Estados Unidos, la española, para contribuir a forjar un futuro diverso, más justo y plurinacional.

En su irreverente relato del Centenario de Filadelfia de 1876, titulado «Our Show: A Humorous Account of the International Exposition», D. S. Cohen y H. B. Sommer explican en tono humorístico cómo se gestó la definición de la identidad nacional estadounidense en términos exclusivamente ingleses. «Si Cristóbal Colón hubiera previsto que, como resultado indirecto de su pequeña excursión en la primavera de 1492, le impondría a la posteridad las páginas que siguieron, es muy probable que se hubiese quedado en casa»³. Unos cuarenta años después, en 1915, España, que financió la histórica travesía del Atlántico del almirante, llegó justo a la misma conclusión y se quedó en casa durante la exposición universal de San Francisco (*Panama-Pacific International Exposition*). En 1876, el Gobierno español montó una impresionante muestra de productos agrícolas e industriales, financió la construcción de tres edificios y envió una valiosa colección de pinturas del museo nacional a Filadelfia para ser expuestas en los terrenos de Fairmount Park. Diecisiete años más tarde, en 1893, España envió a la Exposición Colombina de Chicago (*World's Columbian Exposition*) otra gran muestra de arte, diseñó dos espacios arquitectónicos ricamente ornamentados para exhibir productos manufacturados y agrícolas, y colaboró con Estados Unidos en la construcción de tres réplicas a tamaño real de las carabelas de Colón, la *Niña*, la *Pinta* y la *Santa María*. Sin embargo, en 1915, a pesar de las repetidas invitaciones, de una muy publicitada visita a San Francisco del comisario español de Turismo y Cultura y de una apelación directa al rey español, España decidió no participar en la exposición universal de San Francisco. Tampoco participó en la exposición de San Diego (*Panama-California Exposition*), organizada ese mismo año, que adoptó la forma de una ciudad española imaginaria situada en una región de Estados Unidos que durante más de tres siglos, hasta la independencia de México en 1821, había formado parte del extenso imperio colonial español. La cuestión de por qué España se mantuvo al margen de las ferias de California es complicada, pero un factor importante que puede ayudar a explicar esa ausencia es el modo en que España y Estados Unidos construyeron más tarde sus historias respectivas, por comparación y contraste mutuos.

³ SHORTCUT Y O'PAGUS 1876, p. 9.



La invención de América en el Centenario de Filadelfia de 1876

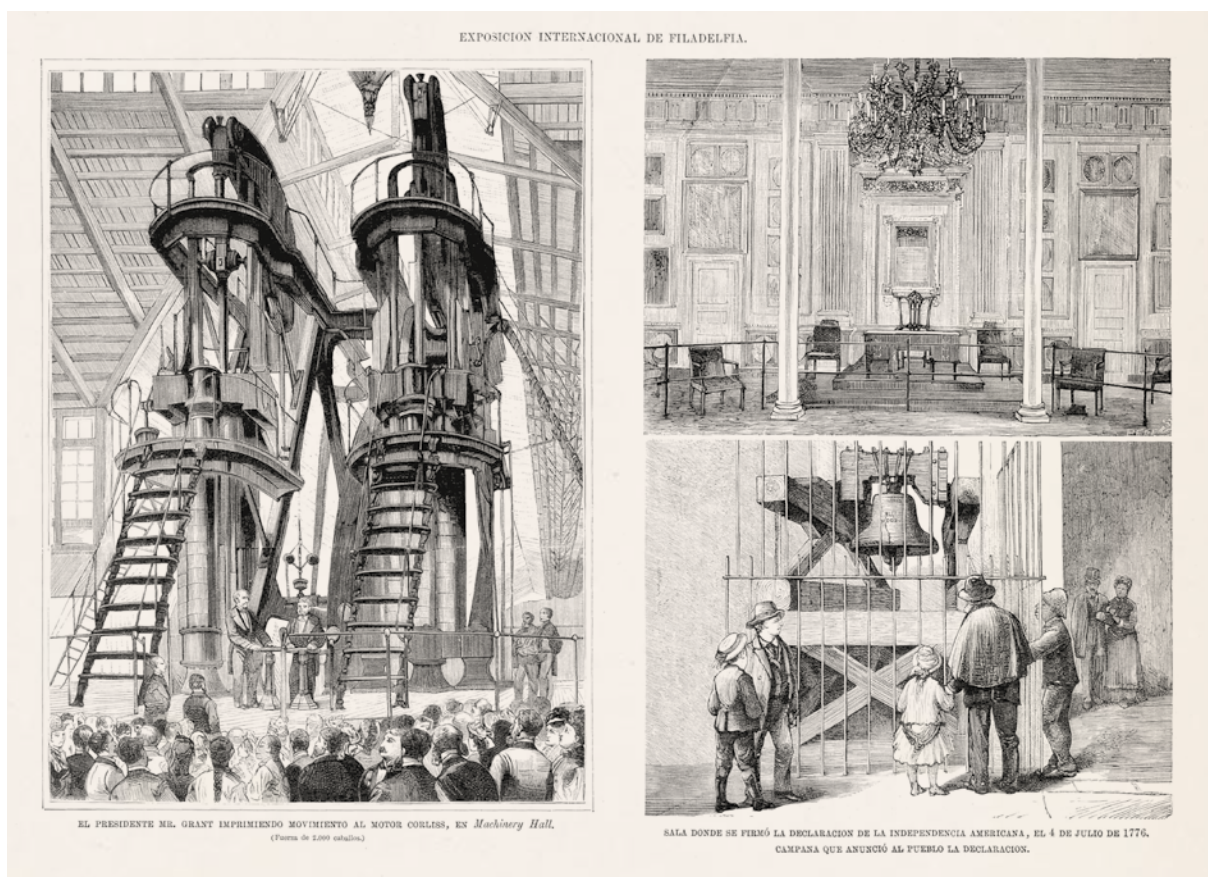
LOS visitantes que accedían a la galería de arte español de la Exposición Internacional del Centenario (*Centennial International Exhibition*) celebrada en Filadelfia en 1876 se encontraban con una impresionante muestra de pinturas de tema histórico, muchas de las cuales habían sido premiadas en exposiciones anteriores celebradas en Madrid y París, colgadas al estilo de un salón a lo largo del muro oeste del Palacio de Bellas Artes (*Memorial Hall*) (figs. 1 y 2). España compartía la sala con Suecia; los cuadros españoles ocupaban un lado de la larga galería y los suecos colgaban en el lado opuesto. En los extremos izquierdo y derecho de la pared española destacaban dos temas históricos de la década de 1860: *El primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, de Dióscoro Puebla, y *El desembarco de los puritanos en América*, de Antonio Gisbert. Puebla representó al famoso almirante genovés arrodillado en señal de agradecimiento, con la espada tocando el suelo, su estandarte ondeando al viento y la cabeza levantada hacia el cielo. El protagonista de Gisbert mira igualmente hacia Dios. Estas dos pinturas españolas representan momentos sucesivos de la historia de América. Colón navegó en nombre de los españoles en 1492, y los peregrinos lo hicieron desde Inglaterra más de cien años después, en 1620. Las implicaciones parecen claras: una sucesión de viajeros procedentes de diversos lugares de Europa —España, Italia e Inglaterra, entre otros— llegaron y contribuyeron a la historia del país que se homenajeaba en el Centenario de 1876.



Fig. 16. Antonio Gisbert, *Desembarco de los puritanos en América*, 1863. Óleo sobre lienzo, 294 × 395 cm. Madrid, Senado de España.

De los tres cuadros de la exposición española que aludían de manera explícita al continente americano (*Cristóbal Colón en el convento de La Rábida* (1856), de Eduardo Cano de la Peña, también representaba un momento de la historia colombina), el *Desembarco de los puritanos en América* de Antonio Gisbert (fig. 16), fue el que suscitó una mayor desaprobación por parte de Shinn. La pintura fue un encargo de Miguel Aldama, próspero terrateniente cubano que la quería como pareja de una obra de Francisco Sans Cabot que retrataba a Hernán Cortés quemando sus naves al llegar a México (1863, Palacio del Segundo Cabo, La Habana). Juntos, los dos cuadros debían representar la colonización inglesa y española de América⁵³. Al retrasarse el pago de Aldama, Gisbert vendió su cuadro a José María de Salamanca, un acaudalado banquero madrileño.

⁵³ LAGUNA ENRIQUE 2013, pp. 567-570; REYERO 1999, pp. 260-262.



Los editores de *La Ilustración Española y Americana* transmitieron esta misma idea al incluir imágenes de turistas en las cataratas del Niágara y una gran lámina que mostraba a los asistentes a la feria de Filadelfia admirando la Gran Catarata (el equivalente tecnológico de las cataratas del Niágara expuesto en el anexo hidráulico del Palacio de la Maquinaria), junto con las cartas de Escobar, como parte de su cobertura del año del centenario⁸⁵. El gigantesco motor Corliss del Palacio de la Maquinaria, el interior del Salón de la Independencia (*Independence Hall*) de Filadelfia y la Campana de la Libertad (*Liberty Bell*) también aparecieron en esta revista (fig. 20). Una doble página combinaba la imagen del presidente Grant arrancando el motor Corliss, a la izquierda, con dos ilustraciones más pequeñas, una que representaba la Sala de Juntas del Salón de la Independencia, donde se firmó la Declaración de

Fig. 20. Exposición Internacional de Filadelfia. Grabados en *La Ilustración Española y Americana*, 20, 23 (22 de junio de 1876), p. 412.

⁸⁵ «Estados Unidos: Cataratas del Niágara», *La Ilustración Española y Americana*, XX, 21 (8 de junio de 1876), pp. 380-381; «Exposición de Filadelfia: Gran Catarata», *La Ilustración Española y Americana*, XX, 28 (30 de julio de 1876), p. 53.



Definición (y defensa) de España en Barcelona y París, 1888 y 1889

Una atractiva joven vestida a la moda francesa de la época se apoya en la barandilla de un restaurante al aire libre en la Exposición Universal (*Exposition Universelle*) de París (fig. 21). Una jarra de cerveza, un ejemplar doblado de *Le Figaro* y un paraguas negro sugieren solapadamente la presencia de un acompañante masculino. Con su mirada, la mujer dirige al espectador más allá de la cúpula azul y blanca del Palacio de Bellas Artes, hacia una silla situada fuera del marco del cuadro en la que podría estar sentado el hombre ausente. Al fondo se alza la Torre Eiffel y, a través de su base, se ve el Palacio de Industrias Diversas. En estos extraordinarios edificios situados detrás de la torre, así como en el Pabellón Español de Productos Alimentarios del Quai d'Orsay, los artistas y los representantes españoles de los sectores industrial y agrícola exhibieron sus productos durante la feria parisina. Luis Jiménez Aranda pintó *Dama en la Exposición de París* en un estilo académico y cosmopolita, y la mujer, vestida de azul, blanco y rojo, parece francesa. Sin embargo, él era de Sevilla, que fuera de la Península pasa por ser una de las regiones más típicamente españolas. ¿Por qué habría de pintar un sevillano un cuadro que parece tan francés? ¿Qué aspecto debería tener una pintura española? Y ¿cómo se definía y entendía la españolidad a uno y otro lado de la frontera? La España de finales del siglo XIX se caracterizaba por su división política y regional. Dentro del país, como pudo comprobarse en la Exposición Universal (*Exposició Universal*) de Barcelona de 1888,

Fig. 21. Luis Jiménez Aranda,
Dama en la Exposición de París, 1889.
Óleo sobre lienzo, 120,7 × 70,8 cm.
Dallas, Meadows Museum, Southern
Methodist University.



la españolidad se definía de múltiples maneras. Fuera de él, tanto en París como en Filadelfia, los rivales de España aprovecharon esta diversidad para enfatizar, obviar o modificar aquellos aspectos de la problemática identidad española como mejor convenía a sus propias necesidades.

la Alhambra y el Alcázar de Sevilla. «Se ofrecieron dos versiones diferentes del pasado islámico de España como expresiones del estilo nacional», explica la historiadora de la arquitectura Anna McSweeney⁶³. Mientras que el estilo alhambresco, popular a nivel internacional, vinculaba a España (al igual que las ferias) con lugares de capricho y entretenimiento, el neomudéjar era más explícitamente español y aseguraba además la supremacía de la fe católica. Estos estilos, por otra parte, funcionaron de forma diferente en París (y Filadelfia) que en Barcelona. De hecho, en esta última exposición se evitó en gran medida el estilo alhambresco y sólo se utilizó para pequeñas instalaciones relacionadas específicamente con Granada o Sevilla, donde sirvió para diferenciar a Andalucía de las demás regiones españolas. El pabellón de Gaudí para la Compañía Trasatlántica, que también estaba inspirado en la Alhambra, fue una excepción singular. En cambio, el uso de elementos arquitectónicos islámicos por parte de Mérida para el Pabellón Español de Productos Alimentarios en el Quai d'Orsay relacionaba a España en su conjunto con lo exótico, el sur y el pasado musulmán de la nación.

Las vistas exteriores del edificio —el pabellón solía fotografiarse desde la orilla opuesta del Sena para captar mejor la fachada principal— aíslan el edificio de su entorno e incluyen grandes montones de tierra: al igual que la Torre Eiffel, España también estaba en construcción. Las imágenes del edificio suelen incluir alguno de los varios barcos turísticos de vapor que permitían a los visitantes de París ver la feria desde el agua. La embarcación ofrece un contraste moderno con el pabellón que hay detrás, y el guía turístico que aparece sentado en la parte posterior sin duda señalaba las referencias históricas en las que Mérida se inspiró. Aunque los anuncios de productos populares como Byrrh, Amer Picon y Bovril resultan claramente visibles en las fotografías, estos signos del comercio internacional —Byrrh y Amer Picon son aperitivos de fabricación francesa y Bovril es un extracto de carne espeso y salado producido en Inglaterra— eran eliminados cuando las fotografías se reproducían en forma de grabados en libros y revistas (fig. 34). Los carteles de productos fabricados fuera de España restaban españolidad al pabellón pero también vinculaban el país con el mercado internacional (es probable que los españoles alquilaran espacio en la fachada de su edificio a estas empresas extranjeras) y con el presente. Ser español y moderno a la vez exigía una negociación constante.

⁶³ McSWEENEY 2017, pp. 51-53.



CALIFORNIA

La marginación de España (y el abrazo a Cuba) en la Exposición Colombina de Chicago de 1893

La conmemoración del cuarto centenario del viaje de Cristóbal Colón a las Américas parecía una ocasión perfecta para que Estados Unidos y España aunasen esfuerzos para destacar unos valores comunes y una historia compartida¹. Así debieron de entenderlo los españoles, puesto que, pese a la fría acogida que se les dispensó en el Centenario de Filadelfia de 1876, participaron con renovado entusiasmo en la Exposición Universal Colombina (*World's Columbian Exhibition*) de Chicago, que tuvo lugar al año siguiente de las celebraciones de 1892. Los organizadores españoles recrearon la Bolsa de la Seda de Valencia, un centro del comercio mundial que se encontraba en construcción durante el primer viaje del célebre navegante, para que sirviera de pabellón nacional, y organizaron grandes exposiciones en el Edificio de la Mujer, el Edificio de la Agricultura, el Palacio de Bellas Artes y el Edificio de Manufacturas y Artes Liberales, que en su mayor parte se instalaron en interiores muy trabajados inspirados en edificios históricos españoles de finales de la Edad Media o principios de la Edad Moderna. Además, los enviaron al duque de Veragua, descendiente directo de Colón, a los actos de apertura celebrados en mayo, y la infanta Eulalia, en representación de la reina regente María Cristina, también viajó a la feria para inaugurar las exposiciones españolas, siendo ésta la primera visita a Estados Unidos de un miembro de la familia real española. Durante su presencia en la Exposición Colombina de Chicago, ambos

¹ La bibliografía disponible sobre la Exposición Colombina de 1893 es inmensa. Para una introducción, véanse BADGER 1979, HARRIS 1993 y CARR *ET AL.* 1993.



Fig. 52. Visita al Salón de la Viticultura. Fotografía en *The Book of the Fair*, de Hubert Howe Bancroft (Chicago, Bancroft, 1893), p. 431.

verticales y horizontales y los mocárabes alveolados (*muqarnas*) que ocultan y niegan la ingeniería de los arcos. La fotografía publicada por Bancroft, al igual que las del claustro de San Gregorio, incluye a varias personas que habitan el espacio (fig. 52). Una segunda vista muestra el escudo de España y otros carteles que cuelgan desde arriba anunciando su exposición³⁹. Con la esperanza de encontrar nuevos mercados en América, unos mil doscientos expositores españoles, el mayor número de todos los países extranjeros, utilizaron el espacio disponible para crear grandes pilas de barriles y botellas de vino.

La decisión de Puig, catalán, y de Dupuy de Lôme, valenciano, de colocar las telas y el vino en este entorno de inspiración islámica demuestra la prevalencia y el carácter problemático de la maurofilia en la España de finales del siglo XIX⁴⁰. El historiador del arte Andrew Schulz defiende «una idea de la identidad nacional española que equipara la nación con el territorio, así como con el desarrollo

³⁹ Caja 27 (10167540), AGP.

⁴⁰ Véanse MARTÍN-MÁRQUEZ 2008, FUCHS 2009 y VÁZQUEZ 2017.



La reafirmación de España en América durante las Exposiciones del Centenario de 1910

José Clemente Orozco se opuso enérgicamente a la decisión de las autoridades mexicanas de sufragar una exposición de arte español para celebrar el centenario de su independencia de la metrópoli. «Protestamos ante la Secretaría de Instrucción», escribió el artista mexicano; «la exposición española estaba perfectamente, pero ¿qué, no se nos daría nada a nosotros, mexicanos, cuya independencia era precisamente lo que se celebraba?»¹. El Gobierno acabó respondiendo a la queja de Orozco y asignó una pequeña suma para financiar una exposición secundaria de pintura mexicana con motivo de la celebración. Al igual que México, Argentina y Chile también incluyeron exposiciones de pintura española en sus conmemoraciones de la liberación del dominio colonial, y el Gobierno de Madrid apoyó estos esfuerzos enviando delegaciones oficiales a las tres celebraciones latinoamericanas. También aceptó contribuir a la iniciativa argentina aportando una subvención para construir un gran pabellón donde exponer las artes industriales españolas en Buenos Aires. El historiador Javier Moreno Luzón atribuye la paradójica participación de España en estas celebraciones nacionales a la confluencia de tres factores: el movimiento político y cultural conocido como *hispanoamericanismo*, la acción de autoafirmación fomentada por las comunidades de exiliados españoles en cada uno de estos tres países y la política exterior española tras la Guerra Hispano-Estadounidense de 1898². Mientras que las tres repúblicas latinoamericanas utilizaron estos acontecimientos

¹ OROZCO 1945, p. 26.

² Véase MORENO LUZÓN 2010, pp. 571-572.

PABELLONES DE ESPAÑA



ERIGIDOS EN LA AVENIDA ALVEAR (PALERMO CHICO), EN CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA NACIONAL.

Fig. 62. Julián García Núñez, *Pabellones de España*. Dibujo reproducido en *Revista Técnica, Suplemento de Arquitectura*, 68 (marzo-abril de 1911), p. 27.

Los Pabellones de España (figs. 62 y 63) fueron un proyecto aún más ambicioso de la colonia de emigrados. Julián García Núñez, arquitecto argentino formado en Barcelona con Lluís Domènech i Montaner, fue el encargado de diseñar el edificio temporal, que se construyó en un terreno cedido por la Sociedad Rural Argentina, organización dedicada a la promoción de los intereses agrícolas del país. Este aparatoso complejo incluía dos alas simétricas en las que los organizadores instalaron productos alimentarios e industriales a izquierda y derecha, respectivamente. En el pabellón central del fondo se expusieron libros, muebles y algunas obras de arte, y en los quioscos del patio interior, financiados con fondos privados y no incluidos en el diseño arquitectónico de García, se ofrecían productos para su consumo como helados, sidra y agua mineral. Un folleto enviado a los empresarios españoles los animaba a enviar



Al igual que sucedió en Argentina, el Gobierno chileno destinó una importante suma de dinero, 400.000 francos, a la compra de arte para su Museo Nacional⁴³. Aunque se adquirieron diecinueve obras tanto francesas como inglesas, frente a sólo doce españolas, la cantidad total destinada a arte español superó con creces la invertida en Inglaterra e igualó la de Francia; en conjunto, España y Francia acapararon casi la mitad del presupuesto disponible. Tanto Mackenna como Sotomayor participaron en las decisiones, y ni Sorolla ni Zuloaga estuvieron en la lista final. Los amigos de Sotomayor, Benedito y Chicharro, sí fueron incluidos, y *El Ángelus* de este último (fig. 73),

Fig. 73. Eduardo Chicharro, *El Ángelus*, 1907. Óleo sobre lienzo, 124 × 144 cm. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴³ Véase Alberto Mackenna, *Obras*, vol. 8, 8 de enero de 1911, MNBA Santiago. Véase también PÉREZ SÁNCHEZ 1999, pp. 15-19.



PORTOLA
FESTIVAL

1909

SAN FRANCISCO

Randal
W. Borning

La utilización de España para invisibilizar a los mexicanos en las ferias de California de 1915

Cuatro hombres bien vestidos con elegantes chaquetas y corbatas miran fijamente a la cámara (fig. 81). Los jóvenes están pulcramente afeitados mientras que los más mayores lucen bigotes bien cuidados. Según la información publicada con la fotografía, el hombre sentado de traje claro es el padre de los dos jóvenes que están de pie; el que está sentado a su lado con una chaqueta cruzada es un amigo. Los cuatro habían viajado al norte desde México para trabajar como jardineros en el Parque Balboa durante la Exposición de San Diego de 1915. Cuando terminaron su trabajo, regresaron a un rancho llamado Paso Bajo, en el municipio de Jesús María, al este de Jalisco¹. La fotografía, atribuida a Joseph R. Collins, fue realizada en un estudio fotográfico situado en el número 711 de la calle H (hoy Market Street) en el centro de San Diego. Por lo demás, los retratados carecen de cualquier otra identificación.

Detrás de estos cuatro varones mexicanos hay un decorado de fondo con la invitación «Nos vemos en San Diego» y una imprecisa representación de edificios de aire español construidos para la feria; a la izquierda se ve parcialmente el Puente Cabrillo, y por entre los chicos se eleva un campanario, quizá uno de los dos que flanqueaban la nueva estación de ferrocarril de Santa Fe o quizá alguna de las torres del propio recinto ferial. Esta fotografía merece una atención especial en el contexto de este libro, y la presencia de mexicanos en

¹ Leticia Leon, cuyo abuelo aparece detrás a la izquierda, identificó a los hombres cuando colgó la fotografía en Internet: «Ahí está mi bisabuelo, sentado con un traje de color claro y el sombrero en la mano; detrás de él, mi abuelo con la mano derecha apoyada en el hombro de su padre; de pie en el otro lado está el hermano menor de mi abuelo; el hombre sentado con traje oscuro es un amigo. Trabajan allí de jardineros en ese momento, luego regresaron a su casa en México, al rancho llamado Paso Bajo en el municipio de Jesús María del estado de Jalisco. Días de inauguración para el Parque Balboa, cuyo propósito era celebrar la apertura del Canal de Panamá instalando allí una exposición internacional, con José Luis León y Lupis Hdez Sevilla». Agradezco mucho esta información a Mike Kelly, presidente del Committee of One Hundred y responsable del mantenimiento del Panama-California Exposition Digital Archive (en adelante, PCEDA).

Fig. 85. Cubierta de la serie oficial de recuerdo núm. 11 *Exposición Internacional Panamá-Pacífico. San Francisco 1915*, hacia 1915. Postal. Fresno, Special Collections Research Center, California State University.

Fig. 86. *Naciones del Este, Plaza del Universo*, hacia 1915. Fresno, Special Collections Research Center, California State University.



regionales como los Festivales de Portola de 1909 y 1913, en los materiales de recuerdo producidos para la Exposición de San Francisco aparecían casi exclusivamente ciudadanos estadounidenses asimilados que sugerían una ascendencia inglesa. Es posible que la españolidad tuviera cierto eco entre algunos californianos, pero sólo un clasicismo mediterráneo genérico, con el mismo vocabulario *beaux-arts* que se había empleado en Chicago, se consideró digno de una exposición universal que representaba a Estados Unidos en su conjunto.

Mientras que en ferias anteriores los organizadores españoles habían utilizado por lo general un vocabulario arquitectónico basado en la primera Edad Moderna o en el periodo islámico, Goodhue eligió el barroco español, despreciado durante la mayor parte del siglo XIX por su excesiva ornamentación y pretenciosidad⁶⁷. Las postales del concesionario I. L. Eno, coloreadas a mano y reproducidas con fines comerciales como las de San Francisco, enfatizan la magnificencia del recinto ferial mediante el uso de perspectivas elevadas, profundidades de campo impresionantes y exageradas yuxtaposiciones de escalas diferentes. La historiadora del arte Erika Doss afirma que «las obras de arte son la encarnación física y visual de los afectos públicos, “depósitos de sentimientos y emociones” codificados en su forma material, su contenido narrativo y en “las prácticas que rodean su producción y recepción”»⁶⁸. Todos estos efectos, que propician el *afecto*, se aprecian en las vistas de las postales de la exposición. Algunas de ellas muestran la enorme arcada del Puente de Cabrillo, puerta de entrada principal a la exposición, o el esplendor neocolonial del Edificio de California (fig. 89), que recibía a los visitantes a su llegada; mientras que otras documentan los diversos edificios que flanqueaban la explanada central conocida como Plaza de Panamá.

La ornamentación del Edificio de California, uno de los pocos diseñados como una estructura permanente para la feria, presenta una inscripción en latín alrededor de la base de la cúpula que dice, traducida, «Una tierra de trigo y cebada, de vides e higueras y granadas; una tierra de aceite de oliva y miel»⁶⁹. A pesar de haber sido diseñado para que se asemejara a una basílica católica, el Edificio de California tenía una función exclusivamente profana. De su fachada sur surge un espectacular campanario, y la portada está



Fig. 89. Edificio de California, 1914. Postal. Fresno, Special Collections Research Center, California State University.

⁶⁷ PÉREZ ROJAS 1993.

⁶⁸ Doss 2009, p. 9; véase también Doss 2011, p. 5.

⁶⁹ AMERO 2013, p. 30.

Créditos fotográficos

Album / Joseph Martin / Ayuntamiento, La Coruña, España: fig. 15 • Album / Museo del Prado, Madrid, España: figs. 18, 36, 37, 39 • Album / Oronoz: fig. 46 • Arxiu Fotogràfic de Barcelona: figs. 23, 28 y p. 82 • Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California: fig. 83 y p. 220 • DeGolyer Library, SMU: fig. 80 • © Fotografia: Arquitecto del Capitolio: fig. 17 • Free Library of Philadelphia, Print and Picture Collection: figs. 1, 8, 12, 14 • Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in Saint Louis. Gift of Charles Nagel, Sr., 1894: fig. 48 • Photo © Patrimonio Nacional: figs. 2, 4, 9, 11, 43, 44, 63, p. 178 • Photo: Rovere and Sandller: figs. 62, 65 • Photograph and Digital Image © this Museum: fig. 67 • Photography by Michael Bodycomb: fig. 21 • © San Diego History Center: figs. 97, 98, 99, 100 • San Francisco History Center, San Francisco Public Library: fig. 82