



IMÁGENES DE EGIPTO EN EL CORAZÓN DE OCCIDENTE: LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE LONDRES (1851) Y PARÍS (1867)

*Images of Egypt in the Heart of the Western World: The
Universal Exhibitions in London (1851) and Paris (1867)*

Antonio Pérez Largacha¹

antonio.perezlargacha@unir.net

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). España

Inmaculada Vivas Sainz²

ivivas@geo.uned.es

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). España

Fecha de recepción: 01/04/2020

Fecha de aceptación: 07/06/2020

Resumen: Este trabajo pretende investigar las motivaciones del prominente papel del antiguo Egipto en la primera exposición universal de Londres (1851) y sobre todo en la posterior desarrollada en París (1867). El *Crystal Palace* de Londres albergó una interesante recreación de arquitectura egipcia y a la vez un conjunto de antigüedades procedentes del país del Nilo. Del mismo modo, Auguste Mariette diseñó un templo egipcio en la sede de la exposición de París de 1867, trasladando a la capital francesa la arquitectura faraónica de modo muy fiel. En ese contexto cultural se forjaron además proyectos como la estatua de Bartholdi para el canal de Suez (que inspiraría su posterior escultura colosal de la Estatua de la Libertad en Nueva York), o la escultura dedicada a Champollion. A través de las exposiciones universales decimonónicas la imagen del antiguo Egipto se hizo más veraz y exacta, aunque siguió estando impregnada de un halo de exotismo, que en cierto modo sigue presente en la actualidad en la egiptomanía, como huella de nuestra herencia cultural.

Palabras clave: Egipto; exposición; universal; Europa; egiptomanía.

¹ <https://orcid.org/0000-0002-4459-394X>. Grupo de investigación INCISO (UNIR).

² <https://orcid.org/0000-0003-1914-4314>.

Abstract: The current paper explores the reasons of the outstanding role of ancient Egypt in the first universal exhibition held in London (1851), and especially in the later one held in Paris (1867). The Crystal Palace in London housed an interesting replica of Egyptian architecture, as well as number of antiquities from the land of the Nile. In a similar fashion, Auguste Mariette designed an Egyptian temple in the exhibition venue in Paris (1867), transferring to the French capital the Pharaonic architecture in a true way. In this cultural realm many projects were conceived, such as the sculpture by Bartholdi for the Suez Canal (which inspired his colossal Statue of Liberty in New York), or his sculpture dedicated to Champollion. Through the universal exhibitions of the nineteenth century the image of ancient Egypt became more true and exact, although it maintained its exotic appeal, which somehow is still present in the Egyptomania, as a trace of our cultural legacy.

Keywords: Egypt; exhibition; universal; Europe; Egyptomania.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Los orígenes: la exposición londinense de 1851. 3. La exposición de París de 1867. 4. Ismail Pacha y la primera exposición universal de París. 5. Un icono: el templo de Hathor en la exposición de París de 1867. 6. Bartholdi: La Liberté éclairant le monde y la estatua a Champollion. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

La cultura egipcia forma parte de nuestro pasado y está presente en el legado de las civilizaciones clásicas que sentaron las bases del mundo occidental. Pero además es innegable que el mundo de los antiguos egipcios nos resulta atrayente, se nos revela incomprensiblemente cercano y en cierto modo podríamos decir que nos llega al corazón, es especial cuando conocemos sus creencias religiosas, determinadas por la convicción de una existencia en la otra vida (en definitiva, determinadas por el miedo a la muerte y a lo desconocido). Ese interés por Egipto actualmente se apoya en un extenso conocimiento científico, basado en trabajos arqueológicos, investigaciones filológicas o estudios históricos, pero a mediados del siglo XIX la admiración de Europa por la cultura faraónica se fundamentaba más en elementos de fascinación, asombro y mito, más subjetivos, pero quizás no menos significativos. La intención de este trabajo es analizar cómo el mundo faraónico fue transmitido en esa época a la sociedad, cómo las ideas sobre una cultura milenaria y sus costumbres funerarias únicas despertaban la curiosidad e interés de la sociedad, tal y como reflejan los anuncios que se hacían en los periódicos europeos sobre la apertura de momias en público y otros tópicos que aún continúan presentes hoy día.

En el contexto histórico de mediados del siglo XIX las grandes potencias europeas vuelven su mirada hacia Oriente, y en especial Egipto es objeto de un destacado interés en el marco de las llamadas exposiciones universales. Los avances y cambios que vivió la sociedad e industria europea en el siglo XIX encontraron en las exposiciones universales un ámbito donde transmitir a los ciudadanos todos los descubrimientos y avances tecnológicos que estaban produciéndose, al tiempo que reflejar la prosperidad de los países organizadores, siendo así en cierto modo una vitrina de la modernidad (Anna-Laure, Corcy, Demeulenaere-Douyère e Hilaire-

Pérez, 2012). En ese marco histórico, las potencias europeas buscaban y necesitaban una presencia colonial donde vender sus productos y también obtener unas materias primas. Se produjo una especie de ostentación, presentando sus colonias y territorios de ultramar como ejemplos de la superioridad occidental, y a la vez mostraban a los ciudadanos las costumbres y cultura de aquellas tierras coloniales.

En el caso concreto de Egipto, desde finales del siglo XVIII la egiptomanía fue en aumento y, aunque en un primer momento estuvo adscrita a las elites políticas y sociales, incluidos los círculos masónicos (Hornung, 2001, pp. 116-127; Assmann, 2017), pronto se fue adentrando en el conjunto de la sociedad a través de los museos nacionales, las exposiciones, conferencias y libros de viajes que relataban el misterio y riqueza de una civilización por la que el mundo clásico había mostrado ya una admiración que transmitió a través de diferentes autores y cuyas opiniones permanecieron en Occidente hasta el comienzo de las expediciones nacionales (Gómez Espelosín y Pérez Largacha, 2003).

Indudablemente el conocimiento del antiguo Egipto en el contexto europeo fue un proceso lento y gradual, en el cual la campaña de Napoleón Bonaparte (1798-1801), que incluía un conjunto de ciento sesenta y siete científicos y artistas, representó un verdadero hito. La consecuente publicación de la llamada *Description de l’Égypte* (1809) supuso una verdadera compilación de información de arte egipcio, historia o etnografía, pero que además sembró la fructífera semilla de la futura disciplina de egiptología. El posterior desciframiento de los jeroglíficos por Champollion en 1822, gracias al estudio de la famosa «Piedra Rosetta», contribuyó a multiplicar las investigaciones sobre el legado faraónico y el interés por el país del Nilo.

Es en este contexto cultural en el que se enmarcan las exposiciones universales, en las que la civilización faraónica adquirió desde el principio gran presencia y protagonismo, acercando a los millones de visitantes a las mismas una visión de la cultura faraónica que respondía a las imágenes que la sociedad occidental se había ido construyendo sobre el Egipto faraónico, sus templos, costumbres funerarias y tesoros, lo que desde el siglo XIX recibió el calificativo de egiptomanía.

2. LOS ORÍGENES: LA EXPOSICIÓN LONDINENSE DE 1851

La primera exposición universal (*Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*) tuvo lugar en Londres entre el 15 de mayo y el 15 de octubre de 1851, concebida como un acto de propaganda británica y de dimensión comercial e inspirada en las ferias organizadas en París unos años antes, pero solo abiertas a los fabricantes y artesanos franceses. La siguiente exposición universal se celebró en París en 1855, para regresar a Londres en 1862 y volver a París en 1867. En esta última centraremos buena parte del presente estudio, para analizar cómo la egiptomanía fue transmitida en la misma, pero también para señalar cómo se fueron poniendo las bases de la egiptología como disciplina científica gracias al trabajo de Auguste Mariette en la misma.

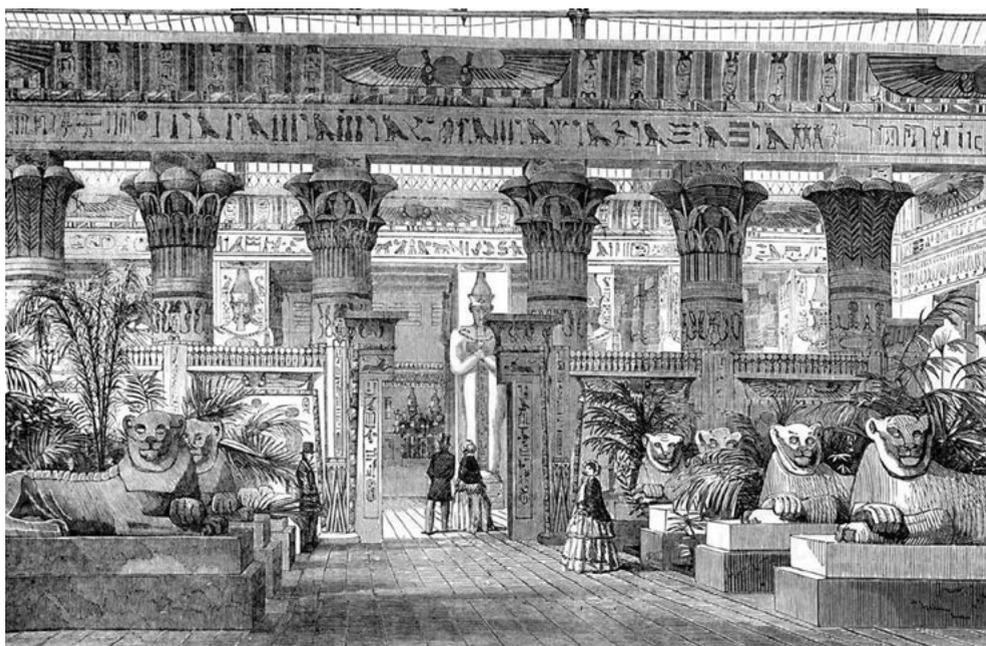


Fig. 1. *Egyptian Court*, levantado en la Exposición Universal de Londres en el *Crystal Palace*.

En esas exposiciones universales se fabricaron imágenes para presentar al público europeo representaciones de culturas del mundo antiguo, lo que contribuyó a construir unas imágenes y que la sociedad europea las interiorizara. Por ejemplo, en la exposición de Londres de 1851 se erigió el *Egyptian Court*, un espacio arquitectónico que recreaba un templo egipcio y precedido de un dromos o avenida de esfinges (Fig. 1), las cuales eran réplicas de las esfinges del Museo del Louvre procedentes de Tanis. Llama la atención el especial esmero que tuvieron en reproducir de la manera más fiel obras originales del Egipto faraónico, como es el caso de esas esfinges, que fueron posteriormente trasladadas y restauradas para su colocación en la ubicación definitiva de la exposición del *Crystal Palace* en Sydenham (Fig. 2).

Pero, como señala Moser (2014, p. 244), la importancia de la egiptomanía no radica solo en las obras de arte, edificios o artes decorativas que tomaron modelos egipcios (Humbert, 1989, 1996), u orientales, para satisfacer unos gustos y creciente demanda. Resulta también necesario analizar el impacto cultural que ese fenómeno de la egiptomanía tuvo en las sociedades y su influencia en la formación de una identidad cultural y nacional, tanto dentro como fuera de Egipto (Colla, 2007).

Es decir, la egiptomanía no solo debe tener en consideración el impacto que el antiguo Egipto tuvo en la imaginación artística, también analizar la formulación de ideas y su expresión sobre el antiguo Egipto, unas concepciones que tuvieron sus bases desde la antigüedad, se desarrollaron en los siglos XVIII y XIX y que aún perduran (Moser, 2014).

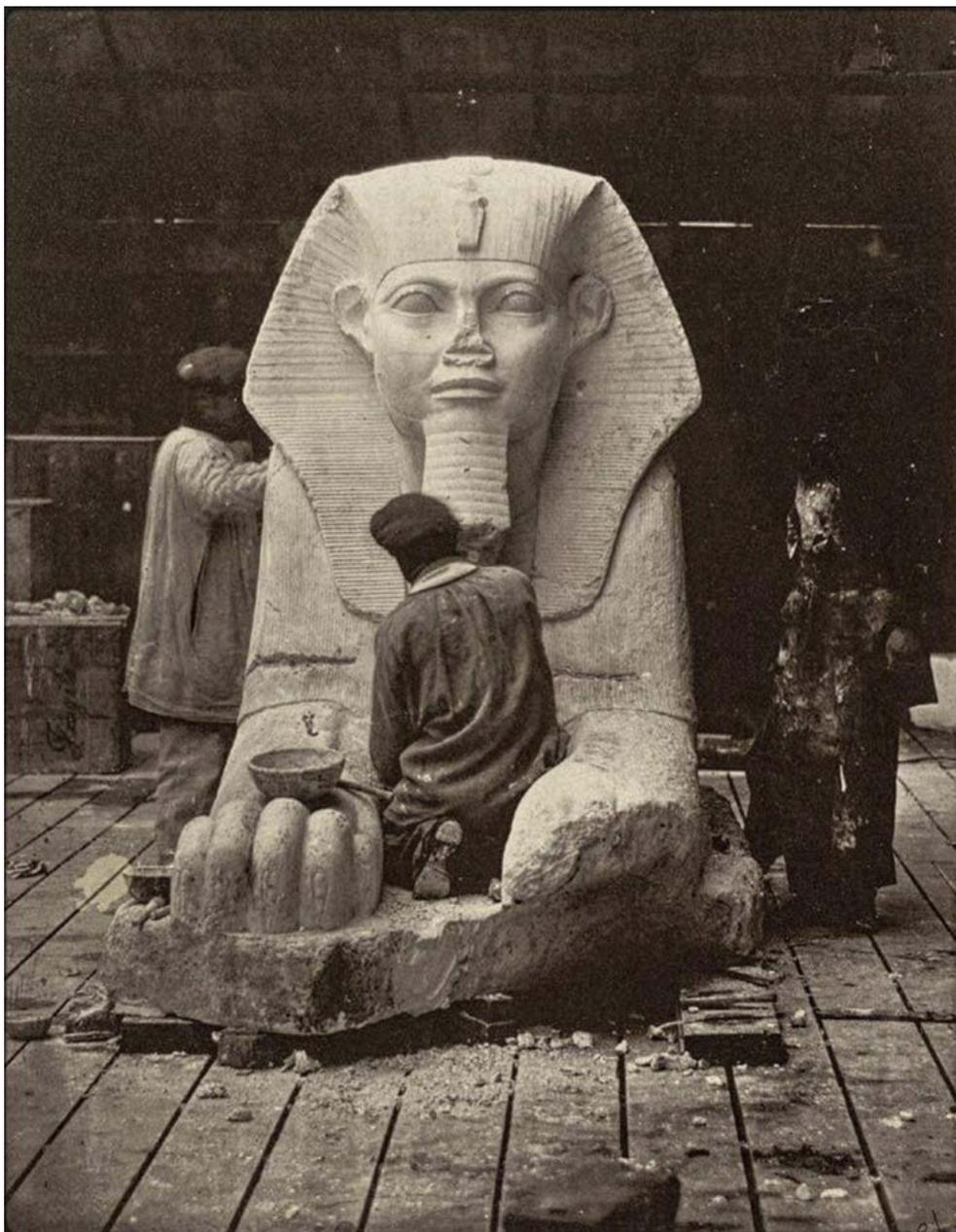


Fig. 2. Esfinges egipcias en el *Crystal Palace* en Sydenham durante su reubicación.

Igual de importante es el hecho de que en el siglo XIX comenzó a desarrollarse una visualización de la arqueología. En el caso del mundo faraónico la misma ya había tenido lugar desde la antigüedad, con los fenicios, griegos o romanos copiando y adoptando escenas, actitudes y motivos faraónicos, pero en el siglo XIX obras

como la *Description de l'Égypte* y, en especial, la creación de los primeros grandes museos, dieron un impulso a la visualización de la arqueología, que encontró en las exposiciones universales otro medio de expresión y canalización.

La exhibición de objetos arqueológicos sirvió además para transmitir unas ideas que quedaron latentes en la mente de los visitantes (Moser, 2012) y que, como sucederá en el caso de la ópera *Aida* (encargada para conmemorar la apertura del Canal de Suez en 1869, aunque no fue estrenada hasta 1871). Cuando alguien asiste a una representación de *Aida*, probablemente espera vivir el mundo faraónico y no solo disfrutar de la música, lo que, siguiendo a Moser (2015), es una prueba de cómo a lo largo de toda la historia, desde la Antigüedad a nuestros días, se ha asimilado y concebido el mundo faraónico y, por extensión, el oriental.

La primera exposición universal organizada en Londres en 1851, oficialmente denominada *The Great Exhibition of the Works and Industry of all Nations*, se desarrolló en un edificio especialmente construido para la ocasión en Hyde Park por Joseph Paxton (1801-1865), el *Crystal Palace*, que con posterioridad se trasladó al suburbio londinense de Sydenham, donde fue destruido por un incendio en 1936 (Hobhouse, 2002). Dicha exposición fue visitada por 6 millones de personas, una cifra que representaba un tercio de la población británica de la época, y en ella se podían contemplar reconstrucciones de estatuas colosales faraónicas acordes con la monumentalidad a la que se asociaban sus construcciones.

Pese a las dificultades de recrear grandes edificios del Egipto antiguo dentro de un espacio cerrado como *Crystal Palace*, se intentó transmitir la sensación de colosalismo a través de la creación de réplicas de esculturas faraónicas como los llamados «Colosos de Abu Simbel», que permitieran al visitante tener la misma experiencia de sentirse insignificante frente a la grandiosidad de las efigies de Ramsés II (Fig. 3).

Es muy probable que, si un turista actual pudiera visitar esta recreación de los colosos de la exposición de Londres de 1851, pensara que no era una copia fiel de la fachada original de dicho templo egipcio. Pero debemos tener en cuenta que a mediados del siglo XIX gran parte de la fachada del templo permanecía oculta bajo las arenas del desierto, es decir, un europeo que se hubiera aventurado a visitar Egipto habría visto una imagen muy similar a la que se recreaba en el *Crystal Palace*. Y, es más, las famosas litografías del dibujante británico David Roberts de la fachada del templo de Abu Simbel realizadas en su viaje de 1838 a Egipto (Ballantines, 1866, p. 105), y que tanto éxito tuvieron entre sus compatriotas, mostraban de modo parcial solo dos de los colosos sedentes. De este modo, al entrar en la sede exposición el visitante refinado del siglo XIX encontraría una recreación que encajaría perfectamente con la visión del templo en el imaginario de la época. Paradójicamente, cuando el *Crystal Palace*, símbolo de la grandeza británica, fue destruido presa de un devastador incendio en 1936, de entre los restos del edificio convertido en un

amasijo de metal únicamente los colosos de Ramsés II permanecían en su lugar, prácticamente ilesos.

En el contexto histórico del siglo XIX los medios de comunicación tenían una difusión bastante limitada, por ejemplo, en 1854 la tirada del periódico *The Times* era de 60 000 ejemplares (Hobbs, 2013, p. 474). Por ello, cabe reflexionar sobre otros medios por los que la información llegaba a los distintos rincones de Inglaterra, y también de Europa. Es factible que los rumores de las grandes obras egipcias expuestas en las exposiciones se transmitieran de persona a persona en los círculos sociales, llegando desvirtuados y seguramente exagerados, lo que muy probablemente contribuyó al éxito de la exposición.

Por otro lado, es cuanto menos llamativo el hecho de que en la exposición universal de Londres, concebida como un modo de mostrar al mundo los logros de Inglaterra como potencia en la era industrial, se dedicase un espacio relevante a las recreaciones del mundo antiguo, y en especial el egipcio, y a la exposición de antigüedades faraónicas. El interés por el mundo egipcio y su plasmación en la exposición londinense de 1851 parece ser un contrapunto exótico (e incluso más emocional), frente a la exhibición de los avances de la nueva tecnología decimonónica. Esa tendencia de predominancia de la civilización egipcia continuaría en las sucesivas exposiciones universales, y de manera muy especial en la celebrada en la capital francesa en 1867.

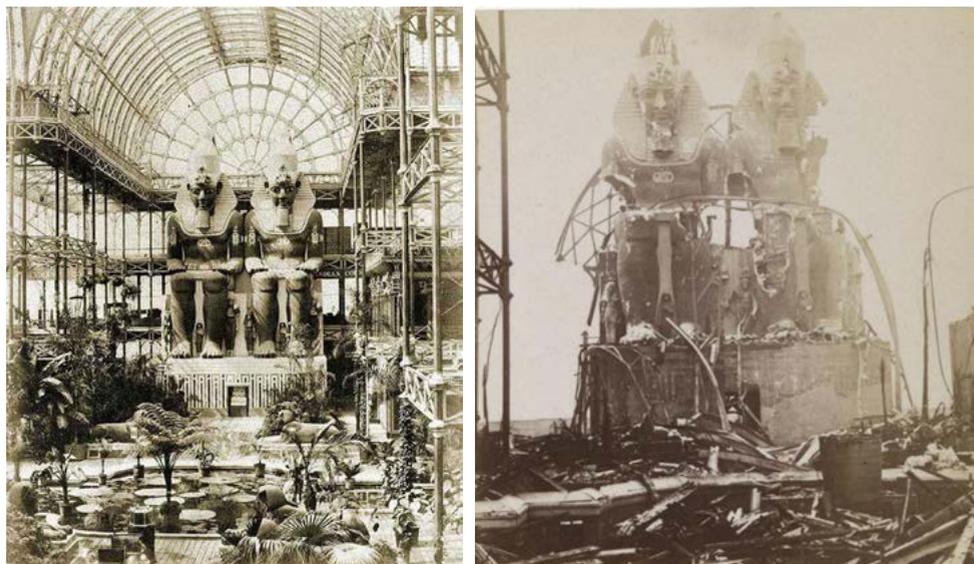


Fig. 3. Recreación de los Colosos de Ramsés II en el *Crystal Palace* en Sydenham Hill (izquierda) y tras el incendio de 1936 (derecha).

3. LA EXPOSICIÓN DE PARÍS DE 1867

Celebrada entre el 1 de abril y el 3 de noviembre de 1867, la exposición tuvo lugar en los Campos de Marte y en ella participaron 41 países. Dentro de la rivalidad entre Francia e Inglaterra, esta exposición fue concebida y planeada como una expresión de poder y esplendor por Napoleón III, y fue visitada por once millones de personas. También en contraste con la exposición universal celebrada en París en 1855, donde todo el peso lo llevó la iniciativa privada, en 1867 todos los preparativos fueron gubernamentales, teniendo como objetivo superar la celebrada en Londres en 1862.

A diferencia de las exposiciones celebradas con anterioridad, fue concebida a partir de la construcción de pabellones nacionales, lo que permitió que cada país pudiera utilizar sus construcciones como transmisoras de unas identidades, unos pabellones que dispuestos a lo largo del espacio de la exposición se convirtieron en un museo mundial, como sucedió en exposiciones posteriores (Souto, 2012, p. 63), al tiempo que surgió lo que se ha calificado como un «nacionalismo arquitectónico» (Sánchez Gómez, 2006, p. 198). El espacio expositivo arquitectónico no se concibió ya como un espacio diáfano donde mostrar un crisol de culturas en un mismo entorno común, sino como una representación espacial más compartimentada de esas culturas.

De esta forma cada país pudo transmitir los arquetipos de unas imágenes que se asociaban a cada uno de ellos. En este contexto se entiende, por ejemplo, el enorme éxito que tuvo el templo faraónico que formaba parte del pabellón egipcio, una construcción monumental que respondía a las imágenes que ya estaban asociadas a la egiptomanía (Jarsaillon, 2019), pero también a un orientalismo que invadió también modas y construcciones (Micale, 2018), una mezcla que resulto ideal para los gustos de la época.

Ese orientalismo era el que el español Francisco de Orellana echaba de menos en la participación española en la exposición de París, opinando que se debía haber explotado la «imagen mora» que se le adjudicaba en el imaginario colectivo europeo. Para él la cultura musulmana se asimilaba al refinamiento estético, por ello hubiera preferido que la Comisión General Española «se hubiese decantado por un estilo arquitectónico de carácter oriental, porque lo oriental seduce al París de 1867». En palabras de Francisco de Orellana, «las formas del Oriente y el Imperio dan carácter a las instalaciones del Campo de Marte, donde las águilas imperiales asoman sus cabezas y por doquier se levantan construcciones arabescas tanto en los espacios reservados a estos pueblos como en imitaciones en el cuarto francés en forma de pagodas y quioscos; incluso Rusia se presenta con un palacio oriental. No hay duda, el orientalismo está de moda en París» (Orellana, 1867, pp. 13-16).

Paradójicamente, las exposiciones universales organizadas en las capitales del viejo continente fueron un medio para la exhibición de culturas no europeas, como

señala Demeulenaere-Douyere (2012), tales como la recreación de un templo azteca, la pirámide de Xochicalco, con las ventajas que ello proporcionaba para conocer otras culturas lejanas, pero, también, para afianzar estereotipos. En opinión de Mitchell (1989), la visión oriental era dominante y la perspectiva europea de todo lo oriental se basaba en estereotipos, lo que sucedía incluso cuando viajeros o científicos orientales viajaban a Europa. Ese fue el caso de la delegación egipcia al Primer Congreso de Orientalistas celebrado en Estocolmo en 1889, donde los estudiosos egipcios fueron vistos como algo exótico, oriental, no como investigadores (Baldazzi, 2014).

4. ISMAIL PACHA Y LA PRIMERA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS

Ismail Pacha (1830-1895) fue educado en París y regresó a Egipto en 1849 con una idea clara: modernizar Egipto para que se convirtiera en un puente entre Oriente y Occidente, un objetivo que al mismo tiempo le permitiría obtener una autonomía cada vez mayor del Imperio Otomano. Fue por ello que emprendió numerosas reformas en la administración, así como la construcción de edificios e infraestructuras que transmitían una imagen europea a El Cairo, una política que se vio favorecida por el bienestar económico que vivía Egipto, en especial durante la Guerra de Secesión americana (1861-65), que favoreció a la industria del algodón egipcio.

De sus años de gobierno también es importante destacar las relaciones que Egipto mantuvo con Sudán y, en especial, las diferentes campañas militares que realizó en el interior de África, como la de 1861. En esta, un ejército de 14 000 hombres fue conducido a Sudán para reprimir una insurgencia en el lugar, al considerar que por una parte el control de este territorio era esencial para dotar de una identidad nacional a Egipto (y concebida como una región primitiva), y por otra parte, era importante para el control del Mar Rojo. Al respecto, no debemos olvidar que Aida, la protagonista de la ópera de Verdi, era etíope, por lo que la hostilidad recurrente contra los etíopes pudo contribuir a su decisión encargar una ópera como Aida que, en un principio, iba a ser estrenada coincidiendo con la presencia de todas las autoridades europeas con motivo de la apertura del Canal de Suez en 1869.

En 1867 Ismail obtuvo el título de *Khedive* gracias a un *firman*, un decreto emitido por el Sultán, que le permitía llegar a acuerdos comerciales y financieros con potencias extranjeras, así como intervenir legislativamente en Egipto. Ese mismo año Ismail Pasha viajó a París para acudir a la exposición universal (Fig. 4).

El recién nombrado *khedive* deseaba mostrar el carácter diferenciador de Egipto frente al de un imperio otomano que le gobernaba, tal y como expresó uno de los encargados del pabellón egipcio: «Après l'Égypte des Pharaons, après l'Égypte des khalifes, une Égypte nouvelle est en train de venir à bien» (Edmond, 1867, p. 1). Para ello construyó un parque egipcio de más de 6.000 m², un pabellón

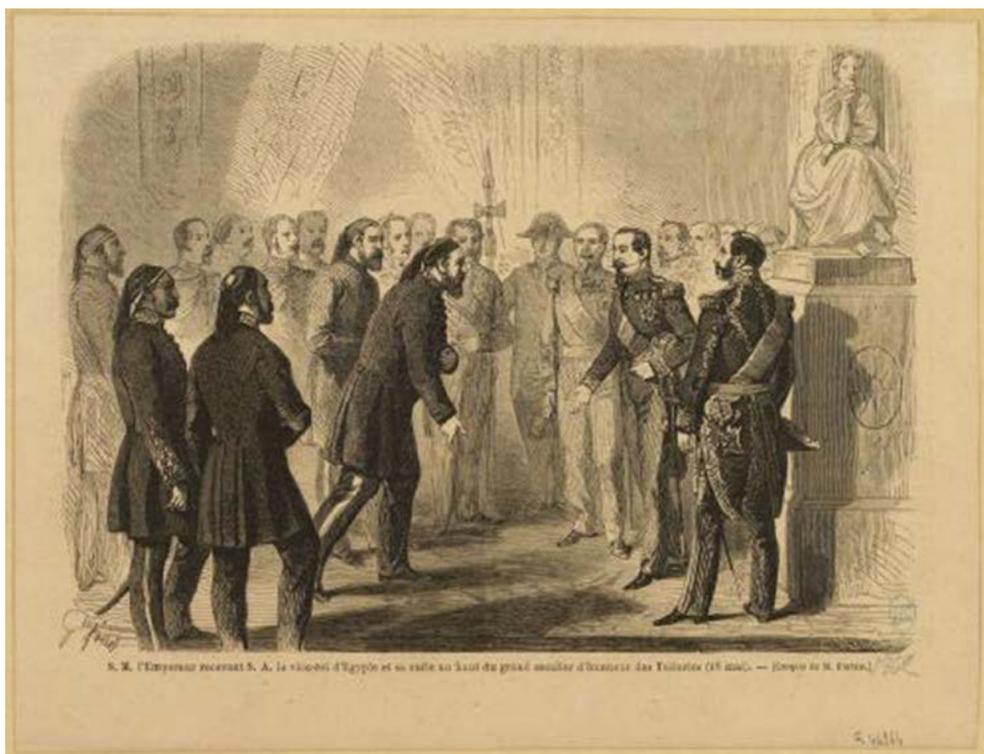


Fig. 4. El Emperador Napoleón III recibiendo al *Khedive* de rey Egipto, Ismail Pacha, 18 mayo, París.

con el que Egipto intentaba transmitir una modernidad, diferente a la industrial, que derivaba de la legitimidad que le daba su antigüedad histórica y la riqueza de su cultura (Demeulenaere-Douyèr, 2014). El parque egipcio atrajo la atención de los visitantes con el templo de Hathor, un suntuoso *selamlek* y un *caravanserai*. En la tradición del islam, el *selamlek* es una construcción en el jardín de la casa donde las personas ricas recibían a las visitas, mientras que el *caravanserai* (u *okel*) tenía sus orígenes en el mundo persa, siendo una construcción que permitía el alojamiento de los comerciantes y que con el paso del tiempo se convirtió en un lugar de encuentro, intercambio y comercio, por lo que las tiendas lo convertían en un pequeño bazar, lo que los europeos del siglo XIX, y los actuales, buscan en una ciudad árabe.

También en el pabellón había un café expresamente decorado y en cuyo primer piso se ofrecía, solo a algunos visitantes, la posibilidad de contemplar cientos de cabezas de momias, así como algunos sarcófagos. Ello revela la incuestionable atracción que las momias siempre han despertado, desde la Antigüedad a nuestros días, siendo uno de los signos más evidentes de la egiptomanía (Barber, 2016; Elliott, 2017). Prueba de ello, y como era costumbre en Inglaterra desde comienzos del siglo XIX, se dio a conocer a través de anuncios en la prensa que durante el transcur-

so de la exposición universal de 1857 varias momias serían abiertas en público. En esas sesiones se procedía a liberarlas de sus vendajes y descubrir los tesoros que en ella estaban escondidos (Rogers, 2012). La primera de ellas fue presidida por Paul Broca (1824-1880), secretario general de la Sociedad de Antropología de París el 28 de mayo de 1867, siendo ayudado por Mariette, acudiendo científicos, escritores y artistas (Nour, 2017, p. 46).

En ese contexto cultural es significativo que a lo largo de 1857 se publicara como un folletín la obra de Théophile Gauthier, *Le Roman de la momie*, posteriormente publicada como novela en 1858, una de las primeras novelas históricas. En ella se narra el descubrimiento de la tumba de Tahoser, hija del gran sacerdote Petamunoph, en el valle de los Reyes, lo que sirve de hilo para contar su historia que anticipa narrativas posteriores. En ella el faraón Ramsés II, que ya era el más conocido por sus colosales construcciones en la sociedad europea, se enamoró de Tahoser, pero la misma solo aceptaría casaría con Ramsés si liberaba de la esclavitud a los judíos. Como podemos comprobar, es la recurrente imagen de pueblos oprimidos o conquistados como después aparecerá en el argumento de la ópera Aida, pues si hay algo que siempre se ha identificado con el antiguo Egipto han sido las plagas bíblicas y el éxodo.

En el diseño y realización del pabellón egipcio en la exposición universal de 1867 suele recordarse a Mariette, al *Khedive* de Egipto y a otras personalidades europeas, pero en su organización también participaron personas de reconocido prestigio en Egipto que, además, vivieron el choque de querer asimilar conceptos occidentales y europeos (no solo referidos a la modernidad) con su tradición (Volait, 2019). Pero es innegable que desde una perspectiva egiptológica destaca la figura de Auguste Mariette, encargado de diseñar el templo de Hathor que dominaba el pabellón egipcio.

5. UN ICONO: EL TEMPLO DE HATHOR EN LA EXPOSICIÓN DE PARÍS DE 1867

Como ya se ha mencionado, la exhibición del pasado fue una de las características del siglo XIX y por ello en el interior del templo Mariette desplegó algunos de los tesoros arqueológicos del Museo de Bulaq, el primer museo de antigüedades que había sido desarrollado por el servicio de antigüedades egipcio y del que Mariette fue director. La recreación del templo de Hathor (Fig. 5), acogía piezas egipcias que pretendían transmitir que con la cultura faraónica surgió la civilización, basándose además en la idea que el mundo grecorromano había legado del mundo faraónico como el origen cultural (Nour, 2017, p. 43). En el pequeño museo del pabellón egipcio fueron expuestas obras del Egipto faraónico como la estatua de diorita de Kefren, o la estatua del alcalde del pueblo del Museo de Bulaq, cuyo traslado fuera de Egipto hoy sería impensable.



Fig. 5. Templo de Hathor levantado en París para la Exposición Universal de 1867.

Entre los objetos expuestos estaban las joyas de la reina Ahhotep, que despertaron el interés de la Emperatriz de Francia y esposa de Napoleón III, Eugenia de Montijo, quien expresó lo feliz que se sentiría si le regalaban las joyas que habían sido recuperadas por el propio Mariette en 1859. Dicha proposición no disgustó al Ismail Pacha, pero encontró la firme oposición de Mariette, quien defendía que las joyas eran de Egipto (Reeves, 2001, p. 52).

No debemos olvidar que las expediciones imperiales que habían sido enviadas con anterioridad a Egipto regresaron con enormes cantidades de tesoros y objetos que constituyen una de las bases de los principales museos europeos. Por otra parte, el rechazo de Mariette a la petición de Eugenia de Montijo refleja no solo su carácter, capaz de enfrentarse a los deseos del *Khedive* de Egipto y, por tanto, su superior en todas las instancias, sino también su voluntad de crear y mantener en Egipto los tesoros que se descubrían, poniendo así las bases de instituciones científicas y públicas dedicadas a la egiptología, al conocimiento y conservación de un patrimonio faraónico que, hasta entonces, había sido objeto de comercio y, en ocasiones, de regalos diplomáticos.

Muy ilustrativo de las prácticas de comercio y regalos de antigüedades egipcias, y del interés por las mismas, es el relato de Flinders Petrie (considerado el padre de la arqueología científica en Egipto) en relación a las órdenes que el propio Mariette



Fig. 6. Detalle del Templo de Hathor en París para la Exposición Universal de 1867.

recibió en determinados momentos para volver a enterrar objetos y tumbas que habían sido descubiertas para que ilustres viajeros, como el archiduque Maximiliano de Austria en 1847, o posteriormente el príncipe Eduardo VII en su viaje a Egipto en 1862, los descubrieran (Petrie, 1931, p. 103), una prueba más de la atracción que en todos los niveles tenía el mundo faraónico.

El templo de Hathor erigido en París fue construido bajo la dirección de Mariette, quien se preocupó de que fuera lo más fiel a la realidad de los templos egipcios, inspirándose para ello en los templos ptolemaicos de Dendera, Edfú, Esna, Kom Ombo y Filae, (significativamente los mismos que se visitaban en el siglo XIX en los cruceros por el Nilo entre Tebas y Asuán), ubicando en su entrada una avenida de esfinges que tomaron como modelo una de las que conservaba el Louvre (Fig. 6). Los periódicos de la época se hicieron eco de la atracción que causó dicho templo, el cual, no debemos olvidar, fue concebido también como museo, para la exhibición del pasado. Mariette (1867) publicó un libro describiendo el pabellón egipcio, obra que prácticamente en su totalidad estaba dedicado al templo de Hathor. Pero también se publicaron libros relativos a la historia de Egipto, desde la Antigüedad al siglo XIX (Edmond, 1867), donde se defendía que la prosperidad de Egipto dependía de su separación del Imperio Otomano, revelando la aspiración de convertirse en

el centro del mundo islámico y tener un pie en Occidente y otro en Oriente por sus vinculaciones con el pasado, en definitiva, un tránsito entre ambos mundos como iba a ser el Canal de Suez.

Con posterioridad Mariette también participó en la exposición de 1878, pero por entonces la situación en Egipto era ya muy diferente e Ismael Pacha pasaba por múltiples dificultades políticas y económicas que ocasionaron su posterior deposición en 1879. Por ello, el mundo faraónico presentado en exposición de 1878 fue mínimo (Mariette, 1878), y con unos estereotipos acordes con las expectativas de los visitantes, tal y como sucedería en los pabellones egipcios de exposiciones posteriores (Demeulenaere-Douyère, 2014b). En buena medida, el modelo egiptológico que Mariette había desarrollado en la exposición universal de París de 1857 en contraposición a la egiptomanía (Jarsaillon, 2019), desapareció.

6. BARTHOLDI: LA LIBERTÉ ÉCLAIRANT LE MONDE Y LA ESTATUA A CHAMPOLLION

Como ya se mencionó, el desciframiento de los jeroglíficos por Champollion en 1822 a partir de la llamada «Piedra Rosetta», fue la base de la publicación de su *Grammaire* (1836–1841) y su *Dictionnaire* (1841-1844), en los que se desarrollaban las ideas del erudito galo. Esos trabajos contribuyeron a multiplicar los estudios filológicos sobre del antiguo Egipto, como los trabajos de Charles Wycliffe Goodwin's sobre los papiros hieráticos *Hieratic Papyri*, o los descubrimientos de François Joseph Chabas (1817-1882) basados en textos (Bierbrier, 1995, pp. 90, 171). Cada uno de esos pequeños avances en el ámbito egiptológico eran parte de mayores desarrollos en Europa, pero Champollion ha sido considerado como uno de los padres de la egiptología.

Junto al desarrollo del conocimiento científico de Egipto, crecía también el interés entre los artistas del siglo XIX por el legado de la cultura faraónica. Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904) es conocido por ser el artista encargado de construir la conocida Estatua de la Libertad (la obra titulada *La Liberté éclairant le monde*), entregada por Francia a Estados Unidos como regalo con motivo del centenario de su independencia. Pero dicha estatua fue en realidad concebida inicialmente para presidir la entrada al Canal de Suez, un proyecto que fue discutido y presentado a Ismail Pacha en la exposición universal de 1867, pero que no llegó a concretarse. «Egipto iluminando al mundo» era el nombre original de la escultura (Fig. 7) y pretendía reflejar la modernidad de Egipto en los años de gobierno de Pacha, embarcado en adaptar las calles de El Cairo a las de París, construyendo el edificio de la Ópera de El Cairo y en definitiva en convertir Egipto en un reflejo de Occidente.

Pero ¿cómo se explica la influencia del arte egipcio en la obra de Bartholdi? Durante los años comprendidos entre las dos exposiciones parisinas de 1855 y 1867, el

artista había tenido un contacto con Egipto que dejaría huella en su obra. Durante la primera exposición universal celebrada en París, había comenzado a hacerse un nombre al exponer una escultura que representaba al general napoleónico Jean Rapp, que acabaría posteriormente en su ciudad natal, Colmar. La obra era tan grande que no pudo exponerse en el interior del pabellón, siendo ubicada en el exterior, lo que contribuyó a su éxito al favorecer su contemplación. Ese mismo año, Bartholdi viajó a Egipto al recibir un encargo del gobierno francés para fotografiar los principales monumentos faraónicos, formando parte de la expedición también Jean-Léon Gérôme, autor del famoso cuadro que representa a Napoleón ante la esfinge. El viaje se inició en Marsella y en él también coincidió con Ferdinand de Lesseps, que por entonces buscaba los recursos y apoyos necesarios para la construcción del Canal de Suez. Durante su estancia en Egipto Bartholdi se sintió subyugado por los templos, las estatuas y el entorno, expresando que aquellas majestuosas figuras de granito egipcias, benevolentes e impenetrables, despreciaban el presente y fijaban su mirada en un futuro (Blanchet, 1985, p. 23). De entre los lugares y restos arquitectónicos que recorrió, su visita al templo colosal de Ramsés II en Abu Simbel le causó una especial impresión. Fue en el transcurso de dicho viaje y en los años posteriores en los que Bartholdi concibió la estatua que proyectó para presidir la entrada al Canal de Suez en Port Said.

Bartholdi regresó a Francia en 1856 después de visitar también Yemen, pero durante algunos años la idea de la estatua no progresó. Sin embargo, en 1865 tuvo lugar una reunión en Glatigny, en las proximidades de Versalles en la que diferentes republicanos franceses querían promover un regalo a los Estados Unidos con motivo del centenario de su independencia, expresando años después Bartholdi que fue en dicha reunión cuando retomó el proyecto de una estatua colosal, pero el mismo se paralizó.

Fue así como Bartholdi aprovechó la exposición universal de 1867 en París para presentar su gran proyecto colosal para el Canal de Suez a Ismail Pacha. El mismo consistía en una *fellah*, una mujer egipcia vestida con el traje tradicional de una campesina sosteniendo una antorcha sobre su cabeza, que a su vez serviría de faro y tendría el nombre de Egipto llevando la luz a Asia, símbolo del progreso industrial y social que vivía Egipto y que a la vez reflejaba los deseos del *Khedive* de que Egipto fuera considerado un puente entre Europa y Asia, otra de las razones para el apoyo que estaba prestando a la construcción del Canal de Suez (Fig. 8). En su concepción el escultor pudo inspirarse en el coloso de Rodas, la gran estatua del dios Helios que acabó siendo identificado con Apolo. El coloso, de 32 metros de altura, era una de las siete maravillas de la Antigüedad que daba la bienvenida a los barcos que llegaban a Rodas después de que atravesaran sus piernas, y que había sido construida en el siglo IV a. C. por Cares de Lindos (aunque su existencia fue breve al haber sido derribada por un terremoto en el 226 a. C.). En 1869 Bartholdi viajó nuevamente a Egipto donde fue recibido por el *Khedive* (así como por Mariette y por Lesseps),



Fig. 7. Acuarela del proyecto de Bartholdi para la estatua colosal del Canal de Suez.

quien no mostró mucho interés, y el proyecto fue lentamente abandonado hasta que fue retomado como regalo para los Estados Unidos.

Por otro lado, en la exposición de París de 1867 la obra Bartholdi sí estuvo presente con otra escultura dedicada a Jean-François Champollion, expuesta en el pabellón de Egipto (Fig. 9). Se trataba de una estatua realizada en mármol, aunque el proyecto original era en bronce, y que desde 1875 se encuentra en el patio del *College de France*. Se representa al egiptólogo pensativo, mientras se apoya sobre la cabeza de un faraón, lo que también transmite la imagen de conquistador (Bryan 2003, p. 189), siendo por ello que el gobierno egipcio de Mohamed Morsi pidió su retirada antes de su derrocamiento en julio de 2013 por el general Abdul Fatah al-Sisi.

Paradójicamente, la Estatua de la Libertad de Nueva York, convertida hoy en un símbolo norteamericano y regalo a los Estados Unidos de un país en el corazón del «viejo mundo occidental», se había inspirado en un proyecto escultórico de Bartholdi concebido inicialmente para Oriente.



Fig. 8. Comparativa de la maqueta de la escultura para el Canal de Suez (izquierda) y la maqueta de Estatua de la Libertad en Nueva York (derecha), ambas de Bartholdi.



Fig. 9. Escultura de Bartholdi representando a Jean-François Champollion, París.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se han investigado las primeras exposiciones universales no solo como fenómeno en sí mismas, sino también como contexto político y social para el surgimiento de recreaciones basadas en monumentos del antiguo Egipto y de obras artísticas inspiradas en el legado faraónico. El templo de Hathor en la exposición de París de 1867 puede parecernos un símbolo más de la egiptomanía de la época, forjado y diseñado en base a la imagen ideal de templo egipcio que el público del siglo XIX conocía, principalmente de modo indirecto a través de grabados, litografías o acuarelas realizadas por los artistas del Romanticismo. Sin embargo, Mariette lo concibió como un reflejo fiel de los templos egipcios, basándose en un análisis riguroso de distintas construcciones religiosas del país del Nilo. En cierto modo, se estaban poniendo las bases de la egiptología como disciplina científica y los avances en el conocimiento de la cultura egipcia daría pasos de gigante en las siguientes décadas.

El contacto y la influencia entre la Europa y el Egipto en el siglo XIX no supusieron únicamente el descubrimiento del país del Nilo por el «viejo continente», sino que fueron parte de un proceso de doble dirección: figuras como Ismail Pacha revelan cómo París fue modelo a seguir en la modernización de El Cairo y el empeño en estrechar los vínculos con Europa. A la vez que se exportaba la imagen de exotismo egipcio hacia Europa, el Egipto de la época recibía la influencia de los estados más prósperos y anhelaba alcanzar los logros de la modernidad occidental.

En la actualidad disponemos de una ingente cantidad de información relativa al antiguo Egipto, que abarca publicaciones científicas, revistas de divulgación, documentales o incluso nuestra propia experiencia de los viajes a Egipto. La egiptología es una disciplina científica de incuestionable prestigio, que cuenta con especialistas en los rincones más dispares del mundo, que cada año incrementan nuestro saber de la cultura faraónica. Sin embargo, el mito y la imagen exótica de Egipto es en cierta medida similar a la de los europeos del siglo XIX, y las sensaciones que nos evoca el país del Nilo no parecen muy distintas. Tal y como ha expresado Humbert, «los descubrimientos arqueológicos y el progreso de la egiptología han hecho posible comprender mejor el antiguo Egipto, pero esos descubrimientos y avances nunca han podido borrar el halo de misterio y de sueños relacionados con Egipto que hemos heredado de los siglos pasados. Más que sobre la belleza del arte egipcio, la Egiptomanía se construye y se desarrolla sobre esa irracionalidad» (Humbert, 2014, p. 467).

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, J. (2017). *Religio Duplex. Misterios egipcios e Ilustración europea*. Madrid: Akal.
- Baldazzi, C. (2014). The Arabs in the Mirror. Stories and Travel Diaries Relating to the Universal Expositions in Paris (1867, 1889, 1900). En *Moving Bodies, Displaying Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions 19th to 21st Century* (pp. 213-239). Trieste: Edizioni Università di Trieste.
- Ballantine, J. (1866). *The Life of David Roberts, R. A.* Edinburgh: Adam and Charles Black.
- Barber, T. (2016). Ancient Corpses as curiosities. Mummymania in the Age of Early Travel. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 8, pp. 60-93.
- Blanchet, Ch. (1985). *Statue of Liberty: The First Hundred Years*. Trans. Bernard A. Weisberger. New York: American Heritage Publishing Co. [Trans. of *Statue de la Liberte*. 1985].
- Bierbrier, M. L (ed.). (1995). *Who Was Who in Egyptology*. Londres: The Egypt Exploration Society.
- Bryan, C. (2003). Egypt in Paris: 19th Century Monuments and Motifs. En J-M. Humbert y C. Price (Eds.), *Imhotep Today: Egyptianizing Architecture* (pp. 183-206). Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781843147640-10>.
- Carré, A. L., Corcy, M. S., Demeulenaere-Douyère, C., Hilaire-Pérez, L, (dirs.). (2012). *Les expositions universelles en France au XIXe siècle. Techniques Publics Patrimoines*. París: CNRS Éditions, collection Alpha.
- Colla, E. (2007), *Conflicted Antiquities. Egyptology, Egyptomania, Egyptian modernity*. Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822390398>.
- Demeulenaere-Douyère, C. (2012), World exhibitions. A gateway to non-European cultures, *Quaderns d'Historia de l'Enginyeria*, XIII, pp. 81-96.
- Demeulenaere-Douyère, C. (2014a), Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public: la révélation du Mexique ancien dans les expositions universelles parisiennes (1867-1889). En C. Demeulenaere-Douyère

y L. Hilaire-Perez, (eds.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité* (pp. 115-128). Rennes: PUR, Collection Carnot.

Demeulenaere-Douyére, C. (2014b), Egypte, la modernité et les expositions universelles, *Bulletin de la Sabix*, 54, pp. 37-41.

Edmond, C. (1867). *L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867*. París: Dentu.

Elliott, C. (2017). Bandages, Bitumen, Bodies and Business. Egyptian mummies as raw materials. *Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt*, 1, pp. 26-46.

Gauthier, T. (1858), *Le Roman de la momie*. París: Hachette.

Gómez Espelosín, J. y Pérez Largacha, A. (2003). *Egiptomanía. El mito de Egipto de los griegos a nosotros*. Madrid: Alianza Editorial.

Hobbs, A. (2013). The deleterious dominance of The Times in nineteenth-century historiography. *Journal of Victorian Culture*, 18(4), pp. 472-497. <https://doi.org/10.1080/13555502.2013.854519>.

Hobhouse, H. (2002). *The Crystal Palace and the Great Exhibition: Science, Art and Productive Industry: The History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*. Londres y Nueva York: A&C Black.

Hornung, E. (2001). *The secret lore of Egypt. Its impact on the West*. Ithaca: Cornell University Press.

Humbert, J. (1989). *L'Égyptomanie dans l'art occidental*. París: ACR Edition.

Humbert, J. (ed.). (1996). *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*. París: Musée du Louvre.

Humbert J. M. (2014). Egyptomania: Fascination for Egypt and Its Expression in the Modern World. En M. Hartwig (ed.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (pp. 465-481). Oxford: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118325070.ch24>.

Jarsaillon, C. (2019), Modern Egyptomania and Early Egyptology. The case of Mariette's 1867 Egyptian temple. *Nineteenth-century Contexts*, 40, pp. 359-376. <https://doi.org/10.1080/08905495.2018.1484610>.

- Mariette, A. (1867). *Description du Parc Égyptien*. París: Dentu.
- Mariette, A. (1878). *Exposition universelle de Paris, 1878. La Galerie de l'Égypte ancienne à l'exposition rétrospective du Trocadéro, description sommaire*. París: Au Pavillon égyptien du Trocadéro.
- Micale, M. (2018). The Use and Abuse of Ancient Near Eastern Art and Architecture in Modern and Contemporary Culture. En F. Pedde y N. Shelley (eds.), *Assyromania and More in Memory of Samuel M. Paley. Studies in Near and Middle Eastern Archaeology*, 4 (pp. 429-447). Munich: Zaphon.
- Moser, S. (2012). Archaeological visualisation: early artifact illustration and the birth of the archaeological image. En I. Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today* (pp. 292-322). Londres: Polity Press. <https://doi.org/10.1007/s10816-014-9221-z>.
- Moser, S. (2014). Legacies of engagement: the multiple manifestations of Ancient Egypt in Public discourse. En W. Carruthers (ed.), *Histories of Egyptology: Interdisciplinary Measures* (pp. 242-252). Londres: Routledge.
- Moser, S. (2015). Reconstructing Ancient Worlds: Reception Studies, Archaeological Representation and the Interpretation of Ancient Egypt. *Journal Archaeological Method Theory*, 22, pp. 1263-1308.
- Schoer, B. (2011-2012). Egypt at the Crystal Palace. *Ancient Egypt: the history, people and culture of the Nile valley*, 69(12/3), pp. 18-24
- Tymothy M. (1989). The world as Exhibition. *Comparative Studies in Society and History*, 31(2), pp. 217-236. <https://doi.org/10.1017/S0010417500015802>.
- Nour, A. (2017). Egyptian-French Cultural Encounters at the Paris Exposition Universelle of 1867. *MDCCC 1800*, 6, pp. 35-49.
- Orellana, F. J. (1867). *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: Librería de Manero.
- Petrie, W. M. F. (1931). *Seventy Years in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reeves, N. (2001). *El antiguo Egipto. Los grandes descubrimientos*. Madrid: Akal.

- Rogers, B. (2012). Unwrapping the past. Egyptian Mummies on Show. En J. Kember, J. Plunkett y J. Sullivan (eds.), *Popular Exhibitions. Science and Showmanship 1840-1910* (pp. 199-218). Londres: Routledge.
- Sanchez Gómez, L. (2006). Ciencia, exotismo y colonialismo en la exposición universal de París de 1878. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, pp. 191-212.
- Volait, M. (2019). Égypte représentée ou Égypte en representation. La participation égyptienne aux expositions universelles 1867 et 1873. En *Voyager d'Égypte vers l'Europe et inversement. Parcours croisés (1830-1950)*, Classiques Garnier, Rencontres n.º 405 (pp. 425-441). París.

Página intencionadamente en blanco.