

París 1808

ROSA DE DIEGO
Universidad País Vasco

Résumé

Cet article analyse les changements de Paris autour de 1808, à la suite de la Révolution. On examine quelques transformations urbaines, comme les *Passages*. Aussi des spectacles nouveaux comme les *Panoramas*. Et on révisé les nouvelles manières dans la société, les usages, les distractions qui commencent à être à la mode dans ce Paris qui initie son cheminement pour devenir la capitale du XIX siècle et de la modernité.

Mots-clés

Paris; 1808; passages; panoramas; vie sociale.

Abstract

This article analyses the changes occurred in Paris in 1808 after the Revolution. Some urban transitions such as “the passages” are studied. Also new spectacles like “Panoramas” are analysed as well as the new habits and activities that began to be in fashion in Paris that became the capital of modernity in the XIXth century.

Key-words

Paris; 1808; Panorama; Passage; Social life.

Quelle est l'origine de la renommée de Paris? Les Commentaires de César? La voix des vieux chroniqueurs? Ou celle des escoliers forains de la Sorbonne, rentrés en Écosse, en Irlande, ou des diplômés moldaves à leur retour en Bucovine? La doit-on aux récits des huguenots déportés par Louis XIV vers l'est et le nord de l'Europe: par leur entremise, Bruxelles, Berlin, Saint-Petersbourg, Copenhague purent copier à l'envi notre Place Royale, notre Galerie d'Apollon, nos Tuileries. Les Anglais de la paix d'Amiens, les cosaques de 1814, les Brésiliens d'Offenbach, tous étaient rentrés chez eux éblouis par Paris. La gloire de Paris, est-ce la prise de la Bastille? Ou les victoires napoléoniennes? Ou ses expositions universelles, celles du Second Empire, avec sa naissante industrie lourde et ses chanteuses légères? Est-ce la III République, avec la tour Eiffel et le Moulin Rouge, et ses peintres?

Paul Morand, *Paris (71-72)*

Durante el siglo XIX, París se convirtió en símbolo de modernidad, una modernidad a la vez impresionante y vertiginosa: todo era posible y en todos los ámbitos, la política, las costumbres, la ciencia, las técnicas, el urbanismo. Sin duda alguna la historia de la capital ha sido consistente, densa, sólida. París ha suscitado, como todo mito, reacciones contradictorias en el imaginario creador. El mito de París, la poetización de la capital del siglo XIX, buscaba sin duda contrarrestar otros temores y miserias: Balzac la calificó de «monstruosa maravilla» y para Baudelaire fue «capital infame». También Vichy refleja, en su conocido poema de *Elevación*, la ambivalencia de la capital y de su modernidad y para ello utiliza el oxímoron:

Enfer! Éden du monde!
Paris! Principe et fin! Paris! Ombre et flambeau!
Je ne sais si c'est mal, tout cela; mais, c'est Beau,
Mais c'est grand! Mais on sent jusqu'au fond de son âme
Qu'un monde tout nouveau se forge à cette flamme.

El esplendor de París culmina sin duda en el siglo XIX, cuando se convierte en el centro de Europa y en símbolo de la modernidad, tal y como Víctor Hugo la sueña desde su exilio de 1867: en el siglo XX, escribe, habrá una única nación, «se llamará Europa» y «su capital será París» (Hugo: 25, 33). Los novelistas serán los grandes sociólogos, los testigos de este cambio. Chateaubriand, Hugo, Balzac, Baudelaire, Nerval, Flaubert, Sue, Dumas, Zola, son algunos de los escritores que, impactados, preocupados y obsesionados por la transformación de la vida urbana a lo largo del siglo, se convirtieron en observadores, espectadores, pero también en actores narcisistas. La capital encontró su consagración definitiva en la literatura. París, «la ciudad de las cien mil novelas», según Balzac, debe su reputación de metrópoli del siglo XIX, sobre todo, a los artistas e intelectuales, *les gens de lettres*, que convirtieron a la capital en héroe novelesco, en mito literario durante el siglo XIX, es decir, sobre todo hasta la apoteosis de la Exposición de 1900, suntuosa y universal. El auge de las comunicaciones, inseparable de una civilización industrial, capitalista, definitivamente moderna, terminaría lógicamente con ese mito de París: la capital ya no podía ser la cima de la innovación, el símbolo de la modernidad, sino que a partir de este momento formaría parte de todo un circuito de intercambios económicos, técnicos o culturales internacionales. La modernidad dejaría paso así a la futura globalización.

Sin embargo, los tiempos modernos habían nacido indiscutiblemente en París. París había sido signo, síntoma, capital durante todo el siglo XIX. Y ello no había surgido de la nada. El deseo de convertir a París en una ciudad única, superior a las demás ciudades, es antiguo: Enrique IV ya había anunciado que «deseaba hacer un mundo entero de esta ciudad y un mundo de milagro» (Hazan: 79). En la literatura del siglo XVIII, ya era un medio privilegiado para el análisis social. Montesquieu, Diderot y Rousseau habían exaltado, cada uno a su manera, la vitalidad de este centro de civilización, de cultura y cosmopolitismo. Mercier,

tanto con las doce partes en seis tomos del *Tableau de Paris (1781-1788)*, como con la publicación en 1800 del *Nouveau Paris*, y Restif de la Bretonne, con les *Nuits de Paris ou le Spectateur nocturne* (catorce partes en siete volúmenes, 1788-1789), habían ofrecido una visión de conjunto de la globalidad de las costumbres urbanas, observadas a cierta distancia. París aparecía como una ciudad abierta, dinámica, cambiante y los signos de su transformación podían encontrarse en el urbanismo, los transportes, la moda, las costumbres, el comercio, la vida política y social... Estos cuadros, estas novelas de París eran para el imaginario formas de representación y de comprensión privilegiadas de una ciudad sin cesar cambiante, que ofrecía un abanico inmenso de posibilidades para la ensoñación y el imaginario creador.

Y todo ello ¿por qué? ¿Por qué esta fascinación de París, tanto por parte de sus habitantes como por aquellos que necesitan representarla, que de algún modo la imaginan? Tras los tormentos revolucionarios, la sociedad se enfrenta al vértigo de un cambio permanente, a la transformación y efervescencia de la capital en todos los ámbitos: prensa, Bolsa, industrialización, urbanismo. El viejo mundo se tambaleaba tras la Revolución, «un maelström où tout se perd», decía Hugo en *Los Miserables*, y surge un Todo dinámico que golpea con fuerza, irremediablemente, el imaginario de los creadores.

Francia después de 1799 era una especie de caos. La Revolución había dejado muchas ruinas. Religión, gobierno, sociedad, todo tendrá que ser reconstruido. A finales del siglo XVIII, no se sabía muy bien cuáles eran los verdaderos sentimientos de la mayoría del país y si este deseaba un cambio de régimen o un cambio de personal. Por ello los nuevos depositarios del poder necesitan no modificar en exceso las cosas y encauzar con cuidado las transiciones. En 1808 las costumbres habían cambiado de manera evidente. Había sido preciso reconstruir una sociedad degradada. Y una de las tareas que se impuso Napoleón fue precisamente reaccionar contra la corrupción, contra la libertad pasional que habían caracterizado la época precedente. Se esforzó para ello en devolver la fuerza y la importancia a la familia, en reforzar los lazos del matrimonio, y en eliminar el adulterio, que se había convertido en una institución social como si fuera un nuevo sacramento simplificado, tanto en la alta sociedad como entre las clases populares. Lo consiguió más en las formas que en el fondo: se guardaban las apariencias, se respetaban las conveniencias, y se denominaba virtud lo que en realidad era hipocresía.

La opinión pública, por ejemplo, no fue nada indulgente con una bella mujer de la época, Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély que, siguiendo las costumbres del siglo XVIII, no se creía obligada a ser más fiel con sus amantes que con su marido. Era liberal, y no ponía trabas a sus deseos. Ese era su único principio. Inspiraba una enorme antipatía a Napoleón. Su conducta libertina se convirtió en un impedimento para que su marido fuera ministro. Así que fue, por lo tanto, un auténtico asunto de estado. Un boletín de policía del 19 de febrero de 1808 señala su relación antipatriótica con un príncipe de Cobourg, y un año después el 20 de febrero de 1809 Napoleón escribía:

Faites venir M. Regnault et faites-lui connaître que sa femme se conduit de la manière la plus inconvenante; qu'elle a un boudoir qui est le scandale de Paris; qu'elle ait sur-le-champ à le faire changer; car si elle continue à se comporter ainsi, je serai forcé de lui donner une preuve publique de ma désapprobation (Lecestre, 412).

Uno de los méritos de Napoleón fue precisamente haber intentado recuperar las buenas maneras y, sobre todo, haberlo conseguido. La capital, sin lugar a dudas, había sufrido enormemente por culpa de la Revolución. Así que tras diez años de guerra civil, de masacres, de pillaje, el Consulado y el Imperio supusieron una verdadera resurrección para la capital. En 1808, los estudios de población afirmaban que la ciudad había perdido desde 1789 cien mil habitantes (Nougaret: 1808). Poco a poco, muchos fueron regresando, emigrantes, conspiradores, nuevos ricos, aristócratas venidos a menos, anarquistas, soldados, burgueses y obreros. De alguna manera todos eran a su manera arrivistas, uno de los grandes *tipos* literarios del siglo XIX y de la novela de aprendizaje en autores como Balzac, Stendhal o Flaubert. La sociedad acogía a todos. París, a principios del siglo XIX, volvía a animarse, el dinero era de nuevo un objetivo prioritario, y el lujo poco a poco reaparece en la escena. París se convierte para muchos en el centro de la libertad: símbolo de la Revolución, cuestionamiento de los poderes monárquico y religioso, invención de los derechos del hombre, y prestigio de las artes, las Letras, la moda y el lujo. París fue durante muchos años, a la vez, capital intelectual, lugar precursor de la democracia social y política, árbitro de la elegancia y el buen gusto.

Recién estrenado el siglo XIX no se sabía aún muy bien cuáles eran los verdaderos sentimientos de la mayoría del país y qué tipo de cambio se deseaba. Por ello los nuevos depositarios del poder no cambiaron en exceso las cosas y encauzaron con cuidado las transiciones. Había que reconstruir una sociedad y empezaron a cuidarse sobre todo las buenas maneras. Los hombres eran tratados de nuevo como «ciudadanos» y las mujeres como «señoras». Se fue imponiendo la obligación de cuidar las formas y protocolos que sustituyeron paulatinamente a los modos revolucionarios, ya caducos: las medias de seda suplantaron a las boinas. A partir de 1806 se estableció una reglamentación, incluyéndose por ejemplo el uso de la reverencia. La etiqueta se imponía poco a poco, pero con fuerza. Muchas señoras empezaron a asistir a las clases de Despréaux, antiguo profesor de baile de Maria Antonieta. Napoleón exigía cada vez más lujo, tanto en el mobiliario como en la vestimenta. París era también sinónimo de glamour.

Las calles de la capital eran aún oscuras, sucias, con una iluminación defectuosa. Resultaba imposible pasear agradablemente por ellas. En 1800, sólo existían en París tres calles provistas de aceras, la calle del Odéon, la Louvois y la de la Chaussée-d'Antin. Por ello surgirán alternativas: calles cubiertas, pasajes y galerías, que serán los nuevos *templos del comercio*. Los ricos, los enriquecidos, los altos funcionarios, los nobles que habían conseguido mantener su dinero y estatus, se instalaron en hoteles particulares. Pero la mayor parte de los parisinos vivía en grandes casas de pisos, en los que se acababa de establecer un nuevo

sistema de numeración, los números pares en un lado de la calle, los impares en el otro, con las cifras en rojo para las calles paralelas al Sena, y en negro para las perpendiculares. En la ocupación de estos inmuebles, se estableció además una jerarquía social: los comerciantes, es decir las tiendas, se ubicaban en la planta baja, los ricos en el primer piso, los acomodados en el segundo, los asalariados en el tercero, los obreros en el cuarto, y los pobres vivían en los pisos superiores.

El pueblo estaba deseoso de un cambio, sobre todo de tener sueños, de recuperar ilusiones; la lotería, por ejemplo, se puso de moda y servía sin duda de consuelo, para no conformarse con una resignación mediocre. Todos, sin excepción, esperaban una situación económica desahogada, confiaban en una riqueza que pudiera surgir de la noche a la mañana. Los cambios de fortuna habían sido tan radicales en los últimos años, que nada hacía desesperar a estos soñadores de un mundo mejor. Por ello los contemporáneos constataron la existencia de una sociedad que deseaba encontrar momentos para la alegría, a pesar de la mala situación económica del momento.

En este arranque del siglo, 1808, la primera figura que aparece es la del paseante. De manera obsesiva, se quiere contemplar el espectáculo de París, de esa ciudad en ebullición, observar la vida urbana, desde la tradición filosófica del siglo anterior, de la Ilustración, pero añadiendo una gran dosis de imaginación. Surge así el escritor paseante que relata historias parisinas a lo largo del siglo, y desde un imaginario ambivalente, en ocasiones París es refugio, y otras veces infierno. Los personajes y sus creadores pasean por las calles de la ciudad, para contar su historia, para dar cuenta de la evolución de sus costumbres, para describir la transformación de su urbanismo, en definitiva, para leer e interpretar sus secretos. Así nos lo advierte Balzac en el prólogo de su *Comedia humana*.

La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion de traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. (1990: 1, 11).

Resulta imprescindible, sin duda, aludir a los *pasajes*, esos elementos nuevos en el paisaje urbano del siglo XIX, todo *un mundo en miniatura*, que resumen y concentran en sus galerías acristaladas a una ciudad entera. Eran fruto del desarrollo técnico y urbanístico y destacan por su innovación y ambigüedad: aunque no son propiamente calles ni casas, en cierta manera lo son. Contienen a la ciudad, la encierran y protegen, favoreciendo el paseo, el comercio y los placeres. Los pasajes eran una especie de pasillos de unos dos pisos de altura, cerrados, con unos techos decorados con pinturas y vitrales. Los arquitectos fueron enriqueciéndolos con el uso de estucos, mármoles, espejos y columnas. Ciudades cubiertas, iluminadas, síntesis de lo interior y lo exterior, es decir, de lo privado y lo público. «Ce sont

les vestiges d'un monde rêvé. L'exploitation, au réveil des éléments fournis par les rêves représente un cas d'école de la pensée dialectique» (Benjamin, III: 66). Los pasajes son una pasarela simbólica entre la tradición y la modernidad. El primer pasaje, el del *Caire*, había sido construido en 1798. Cada pasaje tenía su particularidad, una especialidad. El pasaje de los *Panoramas*, que se había construido en 1799, fue un refugio teatral. En su interior, se fueron instalando los mejores comercios. Además una de las entradas al *Théâtre des Variétés*, inaugurado en 1807, estaba situada en este pasaje, que se fue llenando de actores y espectadores. En 1860, se construye el último pasaje, el de los *Princes*. El progreso terminó con esta moda urbana cuando las aceras empezaron a ampliarse, cuando se impuso la luz eléctrica en las calles, y cuando, en definitiva, se puso de moda el paseo al aire libre, entre grandes almacenes recién inaugurados, y además ya sin prostitutas en las calles. El París de Haussmann propondría años después a sus habitantes agradables paseos al aire libre, entre avenidas, bulevares, jardines, en los *Bois de Vincennes et de Boulogne*, sin peligro alguno. Los pasajes perderían entonces seguridad y privilegio y sus comercios sufrieron la competencia de los grandes almacenes. Además serían criticados por su falta de aireación y su tenue luz. Aunque se construyeron unos cien, subsisten tan sólo dieciséis: algunos desaparecieron por incendios fortuitos, otros fueron voluntariamente destruidos. Los pasajes fueron objeto literario para muchos escritores, pero fue Walter Benjamín quien los convirtió en metáfora de la modernidad.

La vida cultural de la capital, concentrada en los salones y cafés, y las grandes transformaciones urbanas, hicieron de París un espacio en constante ebullición, «qui offre toujours quelque chose de neuf» (Balzac, 4: 317). Durante este periodo existe un profundo antagonismo entre una parte de la antigua nobleza y la nueva, entre los que representaban el presente y los que permanecían anclados en el pasado. La revolución había suprimido los títulos nobiliarios, aunque no había eliminado la vanidad y la necesidad de privilegios y distinciones que caracterizan a todos los franceses, a los franceses de todas las clases. Napoleón no encontró ninguna resistencia entre ministros, mariscales, generales, y altos funcionarios, a quienes convirtió en duques, barones o príncipes, para dar solidez a su dinastía. Todos se prestaron encantados a este cambio y apenas recordaban su pasado republicano. Pero había dos noblezas, una que disfrutaba de una especie de borrachera de honores y de privilegios que acababa de conquistar o de usurpar, y otra que permanecía enfurruñada en su casa. Sin duda era una aristocracia arruinada, pero mantenía el orgullo de su abolengo y una clase que la nueva nobleza, los nuevos ricos, aún no había adquirido. «Nous avons reçu aujourd'hui bonne compagnie» dijo un día madame de la Rochefoucauld (Meneval, t. II, 138). Napoleón prefería la antigua nobleza a la nueva que él mismo había creado, mucho más artificial y con más apariencia que categoría real. Le parecía más decorativa, capaz de aumentar el glamour y realzar el prestigio de la corte.

En este año de 1808, destaca por ejemplo el salón de Madame de Genlis en el Arsenal.

Se trataba de un salón literario, al que acudieron entre otros Radet, Fievée, Tréneuil, Millin, La Harpe o Mme Victorino de Chastenay-Lanty, que publicó en 1808 una voluminosa obra: *Du génie des peuples anciens ou Tableau du développement de l'espèce humaine chez les peuples anciens*. En este salón, unos leían versos, otros obras de teatro, también en verso, algunos traían sus fábulas o incluso algún folletín como Dussault, que publicaba en el *Journal des Débats*. Se intentaba reconciliar el culto al antiguo régimen con un atemorizado respeto del régimen nuevo.

Los cafés eran frecuentes y necesarios; allí se bebía, se hablaba de todo, se daba libre curso a teorías diversas, a la locuacidad y a la comunicación, ante un público menos restringido y desgano que el de la familia. Una guía de la época señala que había unos tres mil en estos años (Viliers: 260). Los más reputados eran sin duda los del *Palais Royal*. Los había para todos los gustos y profesiones, y muchos eran conocidos por sus ideas políticas, partidarios del Imperio, como *Le Lemblin*. Se jugaba a las damas y al ajedrez en el *Café Conti*. A quienes les gustaban los helados y limonadas acudían al *Café de Foy*. El *Café des Étrangers* atraía a los melómanos. En el *Café du Lycée des Arts*, se reunían, quizás por el nombre, los amantes de prolongados encuentros literarios. Se hablaba de finanzas en el *Café du Caveau* que, años más tarde, se llamaría *Café de la Rotonda*: «La Rotonda si fraîchement ornée offre le soir un coup d'oeil charmant. Elle est éclairée par un procédé aussi ingénieux que nouveau» (Viliers: 260).

Pero a una gran parte de la población, por ejemplo a los obreros, los cafés les intimidaban un poco. Además algunas damas y petimetres, saturados de la vida mundana, necesitaban escapar de las exigencias de estos ceremoniales y respirar un aire puro, ver zonas verdes y flores. Los jardines empezaron a crecer y a multiplicarse, y como ya hemos señalado con el tiempo su uso se generaliza, sustituyendo en sus funciones a los pasajes. Así en el bulevar de los Capuchinos, se diseñó un curioso jardín a la inglesa, el *Jardin des Capulines*, donde además de contener zonas de paseo, podían descubrirse lugares para el refugio, «une ombre favorable aux doux épanchements de l'amour, aux confidences de l'amitié et aux artifices de la coquetterie» (*Paris et ses curiosités*: t.I, 173). Muchos parisinos acudían a estos vergeles como simple entretenimiento. Allí había espectáculos de marionetas, comediantes, bailarines, animales, un anfiteatro de equitación... Junto a la rue du Temple se hallaba el *Jardin des Princes*, que era una invitación para el descanso y la soledad de manera continua. Su principal atracción era una enorme rotonda en la que se bailaba los jueves y domingos, pagando entonces un precio por entrar. Los bailes públicos eran numerosos en estos años y muy apreciados por la mayoría de la población. Sin embargo la clase baja parisina frecuentaba poco estos jardines porque su lujo les intimidaba, y no se sentían cómodos. Preferían las fiestas campestres en los pueblos cercanos a la capital. Les divertían más y les costaban menos: se adaptaban a sus gustos y allí se encontraban con otras personas de su clase.

Les fêtes champêtres (et sous ce nom, nous n'entendons pas parler de celles qui se donnent au milieu de Paris, dans des jardins de 50 perches carrées) se disputent les derniers jours de la belle saison. Chaque village des environs de Paris jouit du privilège d'attirer périodiquement quelques habitants de la capitale (*Mercur de France*).

Conciertos, bailes, además de teatro, eran las grandes distracciones tanto en la corte como en la ciudad. En 1808 las *Tuilleries* ofrecían en la sala de los Mariscales conciertos de Spontini, Méhul y Lesueur, que concluían siempre con un ballet final. Se invitaba a los más altos dignatarios o funcionarios, y cada uno tenía un sitio reservado en función de su categoría: ministros, embajadores, mariscales, generales,... En las reuniones mundanas, los bailes constituían la parte más atractiva de la velada, tanto para hombres como para mujeres. Eran una mezcla de divertimento y de arte: todos intentaban sorprender y provocar admiración con originales piruetas. Las jóvenes competían de tal manera que eran conscientes de que las que mejor bailaban, mejor se casaban. En los primeros años del siglo se produjo una auténtica *bailemanía*: nunca se bailó tanto ni hubo bailes tan originales y fascinantes. Los bailes, de etiqueta o de disfraces, eran una mezcla de lujo grandioso y de ceremoniosa frialdad. Marco de Saint-Hilaire, un contemporáneo, describe con curiosos detalles uno de estos bailes, celebrado el 11 de marzo de 1808:

La salle avait été préparée de manière à former un vaste plain-pied de niveau avec les premières loges; elle était décorée avec un goût parfait... partout enfin un air de fête et d'élégance exquis. La haute société se tenait plus volontiers dans les loges, laissant le parterre et la danse au second rang de cette réunion de l'élite de l'Empire... (T. II, 234.).

Napoleón estaba mejor dotado para ser buen general que para bailar. De hecho odiaba, por ejemplo, los bailes de disfraces. Únicamente le gustaba una especie de divertido baile de cotillón, muy de moda en la época, *el abuelo*. Sin embargo deseaba, por encima de todo, que la corte se divirtiera. Sabía que los pueblos aburridos son pueblos difíciles de gobernar. Así que aconsejó a sus hermanas que durante el invierno de 1808 ofrecieran fiestas semanales. Se organizaron entonces numerosos y suntuosos bailes, donde acudían mujeres espléndidamente vestidas.

Los quince primeros años del siglo están sin duda marcados por la transformación de la ciudad en pura fiesta. Gracias al desarrollo industrial, en el momento en que aparecieron los pasajes, se multiplicaron igualmente los panoramas que, tal y como sugiere su etimología, *vista total*, eran una imagen espectacular, como un pequeño teatro dentro de ese enorme escenario en el que se encontraban inmersos los parisinos cada día y cada noche. Los panoramas eran grandes cuadros circulares pintados en las paredes de una rotonda, que sin duda fueron no sólo la antesala evidente de la fotografía y del cine documental, sino también de un tipo de novela. De hecho se hablaría poco después de la novela como «literatura panorámica».

Pocos panoramas representaron a la ciudad de París, pero el primero en Francia fue precisamente *Vue de Paris depuis les Tuileries*, realizado por Pierre Prévost con la ayuda de Contant Bourgeois, Denis Fontaine y Jean Mouchet, en 1799. La exactitud de su representación dejaba impactado al espectador. El tomo III del *Dictionnaire des termes employés dans la construction*, publicado en París en 1881, define así el espectáculo de los panoramas:

Panorama (du grec *pan* = tout, et *orama* = vue, spectacle), vaste tableau circulaire, développé sur la paroi intérieure d'une rotonde couverte d'un comble en coupole ou en cône; il imite tout à fait l'aspect général d'une ville ou d'un site, vu à tous les orientes, et jusqu'aux profondeurs des lointains où l'oeil cesse de rien distinguer. Les Panoramas sont des spectacles de jour, éclairés par en haut, au moyen d'une grande zone de vitres dépolies, ménagée dans la partie inférieure du comble, et versant sa lumière spécialement sur le tableau. Le spectateur est placé au centre de la rotonde, sur une tribune ou galerie circulaire, qui est censée une tour, une colline ou une éminence, et dont la hauteur est calculée de manière que l'oeil du spectateur debout se trouve de niveau avec l'horizon du tableau. Les Panoramas sont peints à l'huile, sur une toile à tableau, préparée à trois couches (Comment: 5 y Stemberg: 17).

El término se refiere tanto al cuadro como al edificio que lo alberga y que es indispensable para crear el efecto. El panorama fue inventado por el pintor irlandés Robert Baker. Patentó en 1796 su invento: un enorme cuadro circular que representaba la ciudad de Edimburgo. De inmediato se multiplicaron los panoramas de otras ciudades, de batallas navales y de viajes. El ingeniero y también pintor americano Robert Fulton importó a Francia el panorama y recibió, el 26 de abril de 1799, una patente para instalar la famosa *Vue de Paris depuis les Tuileries*. Para crear un efecto de verosimilitud, se construyeron dos rotondas entre 1800 y 1801 en los jardines del hotel de Montmorency-Luxemburgo, bordeando el bulevar de Montmartre. Fulton dirigió la obra llevada a cabo por Prévost, con el apoyo de los tres pintores ya citados. El éxito fue absoluto. Se sucedieron otros panoramas, *Vue de Toulon*, *Camp de Boulogne*, *Camp de la bataille de Wagram*... Hacia 1808, Prévost, para aumentar el efecto mimético del panorama, mandó construir una rotonda de 31 metros de diámetro y 16 de alto, en el bulevar de los Capuchinos, cerca de la calle de la Paix. Allí fueron expuestos, sucesivamente, varios panoramas, que resultaron tener un valor didáctico, emocional y de propaganda política. Napoleón era consciente de la importancia y utilidad de estas imágenes espectaculares en el adiestramiento del pueblo. El patriotismo tenía que ser cultivado, enseñado. Los panoramas, que ilustraban victorias recientes, y evocaban páginas gloriosas de la historia de Francia, influían sin duda en el imaginario popular. Traducen un sentimiento nuevo existencial.

Las representaciones panorámicas fueron ejecutadas como creaciones ficticias, pero buscando la exactitud realista, la legibilidad y la coherencia. Los trabajos duraban entre seis meses y un año y requerían la colaboración de paisajistas, retratistas, pintores, arquitectos, jefes de obra. Se utilizaban unas sesenta gamas de color, aplicadas horizontalmente. Los

efectos de luz, los tonos cálidos, se obtenían cubriendo la zona acristalada con capas de cristal blanco transparentes. Para contemplar los panoramas era imprescindible que hubiera luz natural; cuando hacía mal tiempo, bruma o lluvia, no se abría la exposición.

El panorama, como ya hemos dicho, es un evidente precursor del cine, y ello sobre todo en base a tres factores: el modo de recepción que exigía el panorama, ya que llenaba por completo el campo de visión del espectador; el carácter tecnológico del panorama que permitía evocar un viaje, relatar una historia; e indiscutiblemente la posición que exigía en el espectador para contemplar el panorama. Pronto se multiplicaron en París otros espectáculos en. Balzac alude a ello con ironía en *Le Père Goriot*, cuando los personajes se divierten durante una cena en la pensión Vauquer inventando otros tipos de *ramas*: «diorama, néorama, cosmorama, pléorama, géorama, polyorama, mortorama...» (3: 286)

Sin duda el panorama fue una creación artística destinada, como la novela folletín, a la distracción, instrucción y ensoñación de las grandes masas. Baudelaire destaca su magia, la ilusión que suscitan en quien los contempla. «Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs justement parce qu'ils ont négligé de mentir» (Baudelaire, 2: 668). El panorama posee muchos puntos en común, por una parte con la fisiología en literatura, y por otra con los pasajes arquitectónicos.

El siglo XIX es un siglo en el que la novela alcanza su apogeo. Sin embargo, antes de que esto ocurriera, los fisiólogos hicieron una labor preparatoria: buscaban ordenar, clasificar los tipos y personajes de una sociedad que estaban en plena ebullición. La ciudad con sus ambientes, sus figuras arquitectónicas, influyen en el comportamiento de sus ciudadanos. En cierto modo ya Mercier, con el *Tableau de Paris, o el Nouveau Paris*, y Restif, con les *Nuits de Paris*, presentaban un cuadro de las nuevas costumbres parisinas, que en cierto modo anticipaban la *Comédie humaine* de Balzac, *Les Mystères de Paris* de Sue o *L'Histoire des Rougon-Macquart* de Zola. Sin embargo conviene insistir en que tras la Revolución, resultaba imprescindible ofrecer una lectura e interpretación de una sociedad desconcertante y de una ciudad en constante cambio. Se publica en 1808 un *Tableau de la littérature française de 1789 à 1808* y, con el mismo objetivo de ofrecer un panorama moral, un cuadro de costumbres, Joseph-Étienne de Jouy empieza a escribir los primeros volúmenes, que tendrían un gran éxito, de *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin*, *Observations sur les moeurs et les usages parisiens au commencement du XIX siècle*. Posteriormente se multiplicarían este tipo de textos: *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin, *Physiologie du mariage* de Balzac, *Paris de día*, *Paris de noche*; *Paris y sus fantasmas*; *Paris pintoresco*; *Paris a caballo*; *Paris gastronómico*; *Paris de moda*; *Paris teatral*, *Paris original*, *Fisiología de la industria*; *Fisiología del rentista*: Los fisiologistas diseñaban inmensos panoramas que reflejaban, como si fueran espejos, los distintos personajes, facetas y aspectos de la capital, ofreciendo una visión global, total de París. El siglo avanzaba y la fisiología fue sustituida por la novela moderna,

por ejemplo de Flaubert o Zola, y posteriormente por la ciencia ficción, con autores como Verne, con *Paris au XX siècle*, y Robida, con *Le XX siècle*. En 1898, Zola en su novela *Paris*, perteneciente a *Trois Villes*, efectúa un último panorama literario de la capital, metafórico y simbólico, donde desea conjugar la justicia con el progreso. El panorama desembocaba en una visión subjetiva e interiorizada de la capital, que estaba ya muy lejos del hiperrealismo de los primeros años del siglo.

En 1808, cuando arranca el siglo, París parece buscar convertirse en el centro del mundo. Todos quedan impactados, en efecto, por las incipientes transformaciones sociales y técnicas que, con los años desembocarían en el lujo y esplendor de la *Belle Époque*. Y aunque las calles aún permanecen oscuras, aunque aún está el urbanismo pendiente y las transformaciones de Haussmann sin diseñar, se anuncia ya tímidamente el principio de un cambio, y los escritores empiezan a reflexionar e imaginar en torno a las máquinas, el ferrocarril, el gas, es decir, todo lo que acabaría transformando radicalmente la vida parisina.

La vida de París es un espectáculo permanente. Un buen ejemplo de ello es el *Palais Royal* que desde el siglo anterior representaba uno de los centros neurálgicos de la ciudad: las *Lettres*, la política, la economía, la protesta, el juego, la galantería, el placer, todo se maquinaba e ideaba en este lugar mítico, convertido en la cuna de la modernidad. «Le Palais-Royal était un eldorado d'amour où le soir les lingots couraient tout monnayés. » (Balzac, 10: 97). El duque de Orleans, en 1781, había mandado derribar el palacio de Richeleu para construir en su lugar, varios edificios en torno a los jardines. El comercio se fue instalando en estas galerías de madera desde 1786: era todo un espectáculo de boutiques en serie. Un centro comercial que reunía a compradores, vendedores y paseantes y en donde «il s'est fait d'immenses affaires» (Balzac, 5: 357). Fue bautizado durante la Revolución como «Palais-Égalité». Sus arcadas, que envolvían el jardín, ofrecían un espacio de calma, un lugar tranquilo para el paseo, lejos del barro y de la agresión de los coches. Ya hemos hablado de la presencia de cafés en el Palais-Royal, como el de la Rotonde. Sin embargo también eran numerosos los restaurantes.

Porque durante el Imperio se comía bien. Las mujeres, que más tarde serían sílfides poéticas y etéreas, son aún robustas matronas, sólidas, con buen color y apetito. Tras el desayuno, hacia las once se almorzaba con tenedor y cuchillo, sobre todo carnes. Las doce del mediodía seguía vigente en provincias. La cena, entre las seis y las siete, terminaba con cafés y licores. Pero en ciertos ambientes, entre las dos y las tres de la mañana, la buena sociedad se reunía en los *tes*, donde se tomaba de todo excepto té: carne, caza, ponche, vino, helados. El término procedía de Inglaterra, porque la sociedad francesa vivía un periodo de anglomanía. Sin embargo, se había tomado prestado el término que los ingleses daban a sus meriendas, la tetera aparecía incluso como objeto ornamental, pero se dejaba aparte la insípida bebida.

La industria de los restaurantes se benefició de un gusto tan general como acentuado por la buena cocina: durante este periodo fueron numerosos y prósperos. Los más importan-

tes y conocidos se encontraban, en efecto, en torno al Palais Royal: *Beauvilliers*, en el 1243 de la calle Richelieu, *Prunier*; en el número 311 de la misma calle, *Camus*, en la calle de las Filles-Saint-Thomas, *Champeaux*, en la calle de Chartres, que sólo tenía un salón modesto, donde se reunían los artistas más conocidos de la época. *Véry*, que había abierto en 1808, había adquirido una reputación reconocida por todos. Por 10 o 12 libras se cenaba bien, y por 36 se podía degustar un menú compuesto por sopa, cocido, dos entradas, entremeses, y media botella de vino.

S'agit-il d'un dîner d'étrangers et de provinciaux à qui l'on veut donner une haute idée de la capitale, dont on se croit obligé de leur faire les honneurs? C'est aux Tuileries, c'est chez Véry qu'il faut les conduire. Comme on jouit de leur étonnement à la vue de ces brillants salons où tout semble arrangé pour le plaisir des yeux! Ces tables de granit, ces candélabres en bronze doré. Ces vases de fleurs que multiplient en les réfléchissant les panneaux de glace dont les murs sont couverts commencent un enchantement que l'art du cuisinier soutient pendant tout le repas, mais que détruit pour l'ordinaire le moment où l'on apporte la carte payante¹.

En definitiva en el arranque del siglo XIX, se come mucho y bien y se impone, además, la figura del gastrónomo. En muchos de estos restaurantes se reunían numerosas sociedades corales, que cantaban y se divertían, para olvidar revoluciones, catástrofes y otras desgracias. Se pusieron de moda algunas cenas pantagruélicas, masculinas, en las que se servían hasta cincuenta platos, y también se hablaba de los temas que interesaban a los comensales, en función de su perfil.

El *Palais Royal*, convertido en centro de atracción y reunión, en centro comercial y de ocio, era en estos años un resumen de París, su microcosmos, y ejerció un papel seductor y atractivo para compensar de otras desgracias. Incluso los jóvenes arrivistas soñaban con acceder al *Palais-Royal*, que constituía en su imaginario una de las etapas de su aprendizaje y de su acceso a una edad adulta y, por tanto, a una vida parisina. Así el protagonista de *Le Lys dans la vallée*, castigado por una deuda de juego, se desespera por no poder acudir a una cena en el restaurante de los *Frères Provençaux* y a una representación de *Britannicus* de Racine, en el *Théâtre-Français*, con el conocido actor Talma (9: 977-978).

En efecto el teatro era un espectáculo frecuente y familiar para todos, y, en este sentido, el *Palais Royal* ofrecía todo un abanico de espectáculos en función de gustos y clases sociales: junto a una tragedia clásica, había espectáculos de marionetas o ventrílocuos, canciones satíricas.

En París, en esta época, había cuatro grandes teatros: Théâtre-Français, Ópera, Feydeau y Opera Buffa. Bonaparte era un gran melómano, el gobierno otorgaba 600.000 francos de subvención anuales para estos espectáculos y el propio Napoleón pagaba su palco en los principales teatros a 12.000 francos.

¹ *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, artículo del 13 de febrero de 1831, *Les Restaurateurs*.

Con actores como Talma, Lafon o Fleury, el Teatro francés poseía un elenco teatral excelente, y aunque se representaban sin duda más tragedias que comedias, las intrigas, celos o vanidades continuaban distrayendo a un París que, en general, se divertía poco y, sin embargo, estaba deseando encontrar fórmulas de distracción. Cabe destacar la Compañía del Teatro de la Ópera, donde se representó en este año y con gran éxito, por ejemplo, la tragedia lírica en 3 actos, *Vestale*, de Spontini, con Alexandrine Chevalier en el papel de Julia.

Sin embargo el verdadero teatro de París en este periodo, aquel al que se acudía no para dejarse ver, no para presumir de ser un gran conocedor de música y de literatura, sino simplemente para distraerse, para conocer gente y pasarlo bien, era el de las *Variedades*. La Comédie Française, Opera Comique, Teatro de l'Impératrice y Odeón, eran algunas de las salas especializadas en este tipo de escenarios. Todos acudían, elegantes y provincianos, periodistas y gentes de letras, políticos y militares. Las obras tenían un tono divertido, mordaz. Enseguida surgiría un debate entre los partidarios de un género noble y de calidad, y los que defendían este teatro menor.

A Napoleón el teatro le interesaba mucho a pesar de que se le conocía con el apodo del *inamusable*. El emperador, sentía predilección por la tragedia clásica, sobre todo si contenía heroísmo, y en general no manifestaba mucho interés por la comedia, ni por Molière, ni mucho menos, por los géneros inferiores. Por ello, tomó partido y obligó a las *Variedades* a dejar la sala que ocupaban en el *Palais Royal*. Se abrió entonces una nueva sala, *Le Panorama de Momus*, con un café de *Variedades*. Gozó de una enorme popularidad y además contaba con una compañía de buenos actores.

En el teatro reinaba siempre una rigurosa etiqueta. No estaba permitido aplaudir, únicamente admirar, pero siempre en silencio. Cuando el Emperador hacía un gesto con la mano, la sala dejaba oír un ligero murmullo. Por ello los actores no sabían nunca muy bien si la obra había interesado o aburrido a un público condenado a la inamovilidad y al silencio. En 1808, la *Comédie Française* ofreció 31 representaciones de *Les Templiers* de Raynouard. Se representaba mucho la tragedia clásica, Corneille, y la comedia preferida era el repertorio de Grétry.

Pero Napoleón inicia en 1808 una serie de actuaciones en las que básicamente se proponía vigilar, desde su teoría política, al teatro. Consideraba que el arte dramático debía someterse a un ideal, a unos principios, a unas reglas, siempre con el objetivo de respetar unas costumbres y leyes y facilitar la tarea gubernamental. La censura era necesaria, y para ello encargó a su hermano Lucien, Ministro del interior, que se ocupara del teatro. Ninguna obra podía representarse sin una doble autorización, primero del Ministro, y después del director general de la instrucción pública. Sin embargo, este control de la censura no pareció importarle demasiado al público. Francia acababa de salir de una terrible crisis de desorganización social y necesitaba tener orden y respetar a la autoridad.

El impacto de la Revolución de 1789, la centralización política y cultural de París, terminada en el siglo XVIII, el *Grand Siècle*, el gran privilegio de las Letras francesas, y

la incipiente transformación industrial y urbana, hicieron de París el laboratorio donde se inventó la modernidad, con toda su complejidad: París sería la capital del siglo XIX, de Europa, símbolo e hipérbole de la modernidad. Si durante el Siglo de las Luces, Diderot situaba su *Jacques le Fatalista* en cualquier tiempo y lugar, en el siglo XIX, tras la Revolución, los acontecimientos históricos y sociales, científicos y técnicos, fueron de tal magnitud, que resultaba indispensable observar sus efectos en el centro privilegiado de su ejecución: París. Los poetas, junto con los filósofos, urbanistas, historiadores o sociólogos, también *pensaron* la ciudad. Y para reformarla, la *imaginaron*: hicieron una representación reflexiva de la capital y de sus transformaciones desde una perspectiva positiva o negativa. Todos estuvieron impactados por la capital. Pero hubo dos visiones contradictorias de la ciudad: luminosa y sombría, suntuosa o miserable, masculina y femenina, utópica o escéptica, infernal o paradisíaca, vertical y horizontal, diurna o nocturna, real o simbólica. Espacio para el deseo o la desilusión, ciudad insólita y misteriosa: «Paris est toujours cette monstrueuse merveille, étonnant assemblage de mouvements, de machines et de pensée, la ville aux cent mille romans, la tête du monde» (Balzac: 795). París, «mouvante reine des cités» (Balzac, 5: 795), fue el prisma con el que se leyeron los tiempos modernos.

Referencias Bibliográficas

- AA.VV. 1806. *Paris et ses curiosités, avec une notice historique et descriptive des environs de Paris*. Paris, Marchand.
- ALMÉRAS, Henri d'. s.d. *La vie parisienne sous le Consulat et l'Empire*. Paris, Albin Michel.
- BALZAC, H. 1990. *La Comédie humaine*. 12 vol. Paris, Gallimard, La Pléiade.
- BAUDELAIRE, Ch. 1975. *Œuvres Complètes*. 2 vol. Paris, Gallimard, La Pléiade.
- BENJAMIN, W. 2000. *Œuvres I, II, III*. Paris, Gallimard.
- BERNARD, J.P. A. 2001. *Les deux Paris*. Champ Vallon, Époques.
- COMMENT, B. 1993. *Le XIX siècle des panoramas*. Paris, Adam Biro.
- DIEGO, R. de. 1997. *Les villes de la mémoire*. Québec, Humanitas.
- 2002. «Paris entre la science et la fiction», *Cuadernos de Filología Francesa* 14, 57-69.
- Fl eischmann, H. 1908. *Une Maîtresse de Napoléon, Mademoiselle Georges*, Paris. Albin Michel.
- FOUCHÉ (22-01-1808; 19-02-1808), *Bulletin de Police. Archives Nationales A.F.*, IV-1502.
- HAZAN, E. 2002. *L'Invention de Paris*. Paris, Seuil.
- HUGO, V. 2001. *Paris*. Paris, Bartillat.
- KOTZEBUE, A.F.F. 1808. *Souvenirs de Paris*, 4 vol. Paris, Barba et Buisson.
- LAS CASAS, E. (CONDE DE) 1999. *Le mémorial de Sainte-Hélène*. Paris. Seuil.
- LECESTRE, L. 1897. *Lettres inédites de Napoléon Ier (an VIII-1815)*, Paris, Plon, 2 tomes.
- MENEVAL, Cl.-Fr. 1845. *Souvenirs historiques*, Paris, Amyot, 2 t.
- Mercure de France*, 22 septembre, 1810.
- MICHAUD, L.-G. 1816. *Biographie des hommes vivants ou Histoire par ordre alphabétique de la vie publique de tous les hommes qui se sont fait connaître par leurs actions ou leurs écrits*. Citado por Henri d'Almérás.
- MORAND, P. 1997. *Paris*. Lausanne, La Bibliothèque des Arts.
- NOUGARET, P.-J.-B. 1808. *Aventures parisiennes*, Paris, Le Normand.
- SAINT-HILAIRE, M. 1831. *Appartements des Tuileries, de Saint-Cloud et de la Malmaison...* Paris, 2 T.

STEMBERG, D. 1996. *Panoramas du XIX siècle*. Paris, Gallimard.

VIGNY, A. DE. 1986. *Œuvres Complètes*. 2 tomos. Edición de F. Germain y A. Jarry. Paris, Gallimard, La Pléiade.

VILERS, P. 1813. *Manuel du Voyageur à Paris ou Paris Ancien et Moderne*, Paris, Delaunay.