UNIVERSITAT DE BARCELONA

La mirada óptica.

Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX

Cèlia Cuenca Córcoles

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative* Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License***.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

La mirada óptica.

Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX

Cèlia Cuenca Córcoles

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative* Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License***.

TESIS DOCTORAL

La mirada óptica

Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX

Cèlia Cuenca Córcoles

Tutoría: Teresa-M. Sala
Codirección: Núria F. Rius y Pascal Rousseau

Programa de doctorado: Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio (HDK17).
Línea de investigación: Artes del espectáculo (101323)
Departament d'Història de l'Art i Arts de l'Espectacle
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

2022

UNIVERSITAT DE BARCELONA

TESIS DOCTORAL

La mirada óptica

Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX

Cèlia Cuenca Córcoles

Tutoría: Teresa-M. Sala
Codirección: Núria F. Rius y Pascal Rousseau

Programa de doctorado: Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio (HDK17).
Línea de investigación: Artes del espectáculo (101323)
Departament d'Història de l'Art i Arts de l'Espectacle
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

2022

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen

Las vistas ópticas fueron un género singular de estampas topográficas que se caracterizaron por requerir de la mediación de un dispositivo óptico apropiado para su correcto visionado, disfrute y aprehensión por parte del público. Producidas en París, Londres, Bassano y Augsburgo desde el segundo tercio del siglo XVIII, las vistas ópticas se difundieron a través de una amplia red de espectáculos visuales de alcance europeo cuya presencia puede rastrearse hasta finales del siglo XIX. A pesar de su gran circulación en la época, no existen apenas estudios que permitan entender su impacto en el marco español. Con tal de dar respuesta a dicho vacío historiográfico, la presente tesis doctoral se ha construido sobre el objetivo de recuperar la memoria visual en torno a las vistas ópticas en España, analizando la llegada, recepción y casos de producción local de vistas ópticas y prestando una atención especial a las formas de exhibición, espectáculos y usos sociales que protagonizaron.

Para llevar a cabo dicha propuesta, hemos tomado como corpus de estudio la colección de vistas ópticas del Museu del Cinema de Girona, una de las colecciones más representativas y relevantes de nuestro entorno, que nos han servido como punto de anclaje material para entender los cambios más significativos que se dieron en los modos de visualización, técnicas y efectos de luz que desplegaron las vistas ópticas, así como los procesos de patrimonialización de las mismas. El proceso de investigación se ha completado con la consulta de fondos pertenecientes a diferentes colecciones tanto públicas como privadas en España (Queraltó, Rocamora, Escubedo, Filmoteca de Catalunya, Museu Frederic Marès, Museu d'Història de Barcelona, Filmoteca Española, Biblioteca Nacional de España, Calcographia Nacional), Francia (Binétruy, Cinémathèque française) e Italia (Montanaro, Mazzotta, Minici Zotti, Museo Nazionale del Cinema de Torino).

A partir de los materiales estudiados, nos hemos interesado especialmente por los dispositivos empleados para la mediación de las vistas ópticas, en torno a los cuales se activaron diferentes estrategias de socialización, espacios de consumo, públicos y estéticas. De este modo, hemos analizado la primera recepción de las vistas ópticas durante el siglo XVIII y el uso de zoograscopios y cajas ópticas en ambientes nobles, así como su presencia en las calles y plazas a través de espectáculos populares como los mundonuevos o totilimundis. Como respuesta a los muchos desafíos que suponían, los cosmoramas se configuraron durante el siglo XIX como espectáculo culto y erudito en galerías y gabinetes,

mientras que los polioramas panópticos fueron acogidos en los salones burgueses. No hemos dejado de abordar igualmente las interacciones y remediaciones que se dieron entre las vistas ópticas y otras tecnologías y espectáculos como los cuadros disolventes, la fantasmagoría, la estereoscopía y la física recreativa.

El trabajo que presentamos ha contribuido a definir un nuevo tipo de visualidad que se construyó con la progresiva expansión de las vistas ópticas y que hemos definido bajo el término de mirada óptica. En este sentido, hemos procurado mostrar que, lejos de ser un fenómeno anecdótico, las vistas ópticas se constituyeron como artefactos capaces de afectar el modo de pensar, proyectar y conceptualizar el propio espacio y representación urbana. Una mirada cuyas ramificaciones sobrepasan no solo el caso español sino los propios dispositivos y artefactos que la sostuvieron y que puede seguir rastreándose en la configuración de nuestra cultura visual contemporánea.

RÉSUMÉ

Les vues d'optique étaient des estampes topographiques caractérisées par requérir de la médiation d'un dispositif optique approprié pour leur visionnement, partage et appréhension par le public. Elles ont été produites à Paris, Londres, Bassano et Augsbourg au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, et elles ont circulé à travers un vaste réseau de spectacles visuels de portée européenne qui s'étendit jusqu'à la fin du XIXe siècle. Malgré sa large présence à l'époque, il n'existe pas d'études permettant de comprendre son impact dans le cas espagnol. La présente thèse de doctorat est ainsi l'occasion de récupérer la mémoire visuelle autour des vues d'optique en Espagne avec l'objectif d'analyser l'arrivée, la réception et les cas de production locale de vues d'optique, tout en accordant une attention particulière aux formes d'exposition, spectacles et usages sociaux de celle-ci.

Pour accomplir ce travail, nous avons pris comme corpus d'étude la collection de vues d'optique du Musée du Cinéma de Gérone, l'une des collections les plus représentatives et notoires de notre champ, qui nous a servi de point de repère matériel pour comprendre les tournants plus significatifs qui se sont produits dans les modes visionnement, les techniques et les effets de lumière déployés par les vues d'optique, ainsi que leurs processus de patrimonialisation. Cette recherche a été complété par la consultation de fonds appartenant à différentes collections publiques et privées en Espagne (Queraltó, Rocamora, Escubedo,

Filmoteca de Catalunya, Museu Frederic Marès, Museu d'Història de Barcelona, Filmoteca Española, Biblioteca Nacional de España, Calcographia Nacional), France (Binétruy, Cinémathèque française) et l'Italie (Montanaro, Mazzotta, Minici Zotti, Musée National du Cinéma de Turin).

À partir des matériels étudiés, nous nous sommes particulièrement intéressés à comprendre les caractéristiques de chacun des dispositifs utilisés pour la médiation des vues optiques, autour desquels ont cristallisé des stratégies de socialisation, espaces de consommation, publics et esthétiques différentes. Ainsi, nous avons analysé la première réception des vues optiques au cours du XVIIIe siècle et l'utilisation de zoograscopes et de boîtes d'optique dans des milieux nobles. Parallèlement, leur présence est assurée dans les rues et les places à travers des spectacles populaires comme les mundonuovos ou totilimundis. En réponse aux nombreux défis qu'ils supposaient, les cosmoramas apparurent au cours du XIXe siècle en se présentant comme un spectacle érudit dans des galeries et des cabinets, tandis que les polyorames panoptiques furent accueillis dans leurs salons. Nous n'avons pas manqué d'aborder également les interactions et remédiations qui se sont produites entre les vues d'optique et d'autres technologies et spectacles tels que les dissolving-views, la fantasmagorie, la stéréoscopie et la physique récréative.

Le travail que nous présentons a contribué à définir un nouveau type de visualité construite autour de l'expansion progressive des vues d'optique et que nous avons défini comme le regard optique. Un regard dont les ramifications dépassent non seulement le cas espagnol mais aussi les dispositifs et appareils qui les ont soutenues, en créant une culture visuelle qui peut être reconnue dans les fondements de notre culture visuelle contemporaine. Dans ce sens, nous avons tenu à montrer que, loin d'être un phénomène anecdotique, les vues d'optique se sont constituées comme des artefacts capables d'affecter la façon de penser, de projeter et de conceptualiser l'espace et la représentation urbaine.

Agradecimientos

Una tesis doctoral es una verdadera cápsula temporal. La que aquí empieza no solo concentra cinco años de una vida —cinco años de intenso trabajo, cinco años atravesados por una pandemia, cinco años que nos han cambiado— sino que concentra también todos los saberes, conversaciones, tutorías, viajes, visitas y charlas con todas aquellas personas que generosamente me han acompañado en este camino, todas aquellas a las que he leído, consultado y preguntado, todas aquellas que me han abierto las puertas de sus colecciones, archivos, bibliotecas e instituciones, y todas aquellas, en fin, que me han sostenido, arropado y cuidado, tanto desde el ámbito académico como personal. A todas ellas quiero dedicar mi reconocimiento, porque una tesis doctoral no solo es el resultado de quien la escribe, la presenta y la defiende, sino que refleja también el trabajo de todos aquellos que la tutorizaron, condujeron, aconsejaron y sostuvieron.

Quiero empezar mostrando todo mi agradecimiento a Teresa M. Sala, Núria F. Rius y Pascal Rousseau por aceptar dirigir la presente tesis doctoral y hacerme crecer intelectualmente durante estos años. En primer lugar, no podré expresar suficientemente lo mucho que Núria ha supuesto para mi desarrollo académico. Fue gracias a ella que entré en contacto por primera vez con el mundo de los espectáculos ópticos y fue también gracias a sus consejos que decidí completar mi formación en París. Unas decisiones que han sentado las bases de este proyecto y de quien soy. Gracias Núria, por tu apoyo en cada etapa, por tu tiempo y disponibilidad, por tu mirada crítica siempre abierta y constructiva. Ha sido todo un privilegio poder tenerte como referente desde esas clases de arte del siglo XIX en la Universidad Pompeu Fabra. Gracias por seguir a mi lado desde entonces. Moltíssimes gràcies, de tot cor.

Fue precisamente en París, cursando el Master Recherche Histoire de l'Art en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne que entré en contacto con M. Pascal Rousseau, a quien quiero agradecer que me siguiera acompañando en esta andanza doctoral de vuelta a Barcelona. Bajo su tutorización aprendí a pensar un objeto de estudios, a mirarlo a través de diferentes perspectivas, a hacerle las preguntas pertinentes. Gracias por haberme instado a superar mis límites y haberme introducido a nuevas metodologías y marcos teóricos. Gracias por guiarme en este trabajo tan particular que es el ayudar a pensar sin pensar por el otro. Merci monsieur.

En tercer lugar, quiero dedicar un gracias muy sentido a Teresa-M. Sala, que me acogió con los brazos abiertos en el grupo de investigación Gracmon cuando decidí desarrollar mi

investigación en la Universidad de Barcelona. Gracias por dejarme volar y a la vez estar cerca. Ha sido un placer poder compartir mis primeras horas de docencia y también intereses e inquietudes más allá del ámbito académico. Gracias por la confianza, la entrega y la sabiduría. Gracias por tu tiempo y por la estima que me has transmitido. Gràcies Teresa. Vaya desde aquí también un gran gracias a Sonsoles Hernández, de quien tanto he aprendido, a Pere Capellà, Juan Carlos Bejarano, Mireia Freixa, Cristina Rodríguez, Irene Gras, Núria Peist, Enric Ciurans, Clara Beltrán, Vicenç Furió, Míriam Soriano y a todos los gracmonitas, y muy especialmente a Vera Renau y José Ignacio Carrillo. Gracias de corazón, habéis sido un apoyo indispensable y los mejores compañeros de tesis que una podría desear.

Sin duda alguna, esta tesis no hubiese visto la luz sin poder contar con el apoyo del Museu del Cinema de Girona. Quiero mostrar desde aquí todo mi agradecimiento a Jordi Pons y a Montse Puigdevall, que me han garantizado el acceso en todo momento a los materiales que conservan y han hecho que este camino sea realmente apasionante. Poder pensar en sus salas, estudiar detalladamente sus vistas, sus cajas ópticas, polioramas y su magnífico cosmorama ha sido un verdadero privilegio. No podré expresar suficientemente la gran oportunidad que supuso también para mí poder comisariar una exposición temporal en el museo y lo mucho que aprendí de la experiencia. Moltíssimes, moltíssimes gràcies. Vaya también otro gracias muy especial a Àngel Quintana, Dani Pitarch, Daniel Pérez, Daniel Sánchez, Bernardo Riego, David Ferragut y a todos los miembros del grupo Groc de Girona con los que he colaborado siempre con mucho gusto e ilusión.

Quiero expresar también mi reconocimiento a los miembros portugueses y españoles del proyecto Curiositas, y muy especialmente a Victor Flores, cuyo apoyo ha significado un mundo para mí en la última etapa de esta investigación. Obrigadíssima Victor, gracias por contar conmigo. Vaya también un abrazo especial para Howard Gil, Carmen López y Javier Frutos, con quienes compartimos momentos y conversaciones en Melgaço que recuerdo con cariño.

Durante estos años he tenido el placer de conocer también muchas otras colecciones privadas a las que quiero mostrar todo mi reconocimiento por el tiempo que me dedicaron y el cariño con el que me contaron los avatares, adquisiciones e historias que esconden y atesoran los objetos que han reunido. Desde aquí reciba un gran gracias Antoni Escubedo y Maria Assumpció García que me enseñaron su magnífica colección de estereoscopía y dispositivos ópticos y científicos en su masía de Girona; a Carlo Montanaro por abrirme las puertas de su *Fabbrica del Vedere* de Venecia; a François Vinétruy que me mostró su impresionante colección

de precine en Versalles; un gran gracias vaya también a Carlo Alberto Zotti Minici por la interesante conversación que me regaló durante mi visita al Museo del Precinema de Padua; gracias a Gabriele Mazzotta por guiarme a través de su extensísima colección de vistas ópticas en Milán; a Xavier Motlló por todas las compras vinculadas con la saga Dalmau que rescata de Els Encants y me comparte con ilusión; a Josep M. Queraltó por darme acceso a su colección de precine en Barcelona y a Maria Lluïsa y Jordi por mostrármela; muchísimas gracias finalmente a Eduardo Rocamora por acogerme siempre en la espléndida y llena de sorpresas Fundación Cultural Rocamora.

A lo largo de estos años he tenido el privilegio de poder realizar tres estancias de investigación que han enriquecido la perspectiva y desarrollo metodológico del trabajo que presentamos. Quiero extender mi agradecimiento a Raffaella Isoardi, que me acogió en el Museo Nazionale del Cinema de Torino y me dio acceso a su biblioteca, colecciones y archivo. Quiero remitir igualmente desde aquí mi agradecimiento al grupo IMAGO con el que aprendí durante una segunda estancia en París y al personal del Institut Nationale d'Histoire de l'Art, la Bibliothèque Nationale de France y la Cinémathèque Française que me facilitaron recursos y orientaron durante las jornadas de consulta en sus fondos. Vaya también un agradecimiento especial a Johanna Daniel con quien compartimos nuestra estima por las vistas ópticas. Por otra parte, mi estancia en Madrid no hubiese sido igual sin poder contar con el apoyo de Elena Cualladó, que me abrió las puertas de la colección de Filmoteca Española, donde también encontré la compañía de Hugo Poderoso desde la Biblioteca y Centro de Investigación Dolores Devesa, donde me sentí como en casa para empezar a redactar estas páginas. Unas páginas que también se han beneficiado de los recursos documentales y bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, el Museo del Romanticismo, el Archivo de Villa de Madrid y la Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía, entre muchas otras instituciones. Reciba también un sentido agradecimiento Curro Holguín, con quien tanto he aprendido sobre museos y patrimonio.

Desde Barcelona he contado innumerables veces con el apoyo de Josep Bracons desde el Museu d'Història de Barcelona, de Santi Barjaru desde el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y de Ernest Ortoll desde el Museu Frederic Marès. A todos vosotros, muchísimas gracias. Quiero extender también mi agradecimiento al personal de Filmoteca de Catalunya y de la Biblioteca de Catalunya, cuyos recursos han sido indispensables para que esta tesis avanzara. Vaya un gracias bien fuerte también para María de los Santos García Felguera, que me ha acompañado desde el inicio de mis trabajos de investigación, y a Francesc Fontbona,

Alfons Bielsa, Elisabeth Pérez, Alfons Zarzoso, Jordi Artigas, Jesús Sánchez, Berta Blasi, Lucila Mallart, Ramon Bassols, Miquel Planchart, así como a los miembros de Fotoconnexió, con los que he compartido diferentes fases de esta investigación y aprendido durante el proceso.

La presente tesis doctoral no hubiese visto la luz sin el apoyo material que me brindó la beca doctoral de la Fundación "la Caixa" durante los tres primeros años. Ha sido un verdadero privilegio poder iniciar esta investigación con las condiciones que nos ofrecía y quiero remitir todo mi agradecimiento a Elisabet Linero, Paola Isetta, Gisela Coromines y Emilia Jordi que han hecho posible que una beca sea también una red valiosísima, y es que gracias a la beca entré en contacto con un grupo de personas inquietas, divertidas e inteligentes con quienes he compartido trainings, cenas y muchos momentos que no podré olvidar. Vaya un abrazo muy sentido a todos los becarios de la Caixa, y muy especialmente al grupo de Barcelona y Madrid. Mi abrazo más grande lo reservo para Violeta Argudo, una de las sorpresas más preciadas que me llevo de la beca, y cuyas palabras, charlas y compañía han sido un estímulo y apoyo indispensable durante estos años.

Quiero agradecer igualmente a José Antonio Díaz y el programa de becas Avenir de la Asociación Diálogo, la Embajada de Francia en España y el Instituto Francés que me permitió cursar mis estudios de máster en París, cuando se sentaron los cimientos de la presente investigación. Del mismo modo, los cimientos de quien soy los debo a profesores que muy tempranamente despertaron mi interés hacia la historia, la literatura y el arte y sin los cuales estoy segura de que mis elecciones durante mis estudios superiores hubiesen sido bien diferentes. Vaya mi reconocimiento para Santi Oliveras, Flora Hernández, Jordi Panisello, Carles Pascual, Joan Méndez y tantos otros que me han visto crecer.

No puedo acabar sin reconocer en este espacio el cariño que he recibido de todas aquellas personas que me rodean, algunas que ya he mencionado, y que han hecho que este camino no solo esté ribeteado de buenos momentos, sino que me han permito transitar también aquellas etapas más duras. A mi hermana, Anna, que es la suerte de mi vida, a mi padre, Jesús, y a mi madre, Àngels, que me han apoyado, sostenido y arropado siempre. Os lo debo todo. Lucía, Andrea, Karina y Laia, gracias por permanecer bien cerca todos estos años, os quiero. Vaya también todo mi cariño a la que ya es mi segunda familia madrileña, María, Tapo y Miguel, y por supuesto a Nacho, a quien quiero y admiro profundamente. Gracias por estos años maravillosos y cada día que me regalas. Gracias.

Índice

RESUMEN | *RÉSUMÉ* 2
AGRADECIMIENTOS 6

INTRODUCCIÓN 17

Capítulo 1. LENTES. Objetivos, estado de la cuestión y marco teórico **25**
1.1. Objetivos, metodología y estructura 27
1.2. Estado de la cuestión: ¿Un campo aún desconocido de la imagen? 34
1.2.1. Primeros estudios desde la historia del grabado y las diversiones populares 35
1.2.2. Los espectáculos ópticos y el problemático concepto de precine 40
1.2.3. La apertura interdisciplinar de los estudios visuales 47
1.3. Marco teórico: Arqueología de una cultura visual y material mediada 50
1.3.1. Prácticas mediadas: las herramientas de la Arqueología de los Medios 51
1.3.2. Miradas encarnadas: los estudios visuales y los paisajes culturales 60
1.4. Patrimonio material: La colección Mallol en el contexto europeo 67
1.4.1. La formación de las grandes colecciones precinematográficas en Europa 67
1.4.2. Tomàs Mallol y el florecimiento del coleccionismo en España 72
1.4.3. La colección de vistas ópticas del Museo del Cine: una aproximación 75
Figuras 1.1 - 1.7 77

PRIMERA PARTE. Luces y sombras de la óptica ilustrada 1734-1833 81

Capítulo 2. ZOOGRASCOPIOS. Las vistas ópticas en el gusto y sociabilidad del Madrid ilustrado **83**
2.1. El mercado europeo de vistas ópticas y las particularidades del caso español 86
2.1.1. Las vistas ópticas: su formato, características y temática principal 86
2.1.2. Los centros de producción: París, Augsburgo, Londres y Bassano 98
2.2. Objeto de buen gusto y espectáculo de interior: las vistas ópticas en los salones nobles 103
2.2.1. La venta de vistas y cajas ópticas en Madrid en el siglo XVIII (1760-1808) 103
2.2.2. Los primeros *icononautas* españoles: del infante don Gabriel a Francisco de Goya 110
2.2.3. Los espectáculos a domicilio: Nicolás Charni y otros buhoneros ambulantes 123
2.3. Ensayando perspectivas: la producción local de vistas ópticas en España 128
2.3.1. Las vistas ópticas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1762) 128
2.3.2. La producción independiente de los artistas: la plaza de toros de Carnicero (1791) 132
Figuras 2.1 - 2.54 136

Capítulo 3. TOTILIMUNDIS. Persecución y censura de los espectáculos ópticos ambulantes **157**

3.1. Mundinovi, mundonuevo, titirimundi, totilimundis... 160

3.1.1. El dispositivo: características, definiciones y elementos principales 160

3.1.2. Los espectáculos ambulantes y la democratización de la mirada óptica 165

3.2. Las desviaciones de la mirada: ociosos, vagos, charlatanes y revolucionarios 171

3.2.1. Linternas mágicas, totilimundis y otras malas compañías 171

3.2.2. Una oralidad peligrosa: personas que viajan, ideas que viajan 179

3.2.3. Las pulsiones ópticas: picardía y erotismo en torno al mundonuevo 183

3.3. La policía de los espectáculos: ¿prohibir, vigilar o reformar? 188

3.3.1. Controlar el espacio, sancionar el discurso 188

3.3.2. El mundo feliz de Gaspar Melchor de Jovellanos (sin espectáculos ópticos) 192

3.4. Mirar lo no que no ven: el buen y el mal público de los espectáculos ópticos 197

3.4.1. El público ciego: los totilimundis de Francisco de Goya 197

3.4.2. El público crítico: el mundinovi de Diego de Torres Villarroel 203

Figuras 3.1 - 3.37 209

SEGUNDA PARTE. Orden y sensibilidad en la óptica romántica 1833-1868 227

Capítulo 4. COSMORAMAS. El auge del público burgués y los nuevos espacios de ocio urbano **229**

4.1. El dispositivo cosmorámico: la construcción de un espectáculo burgués 232

4.1.1. El primer cosmorama del abad Gazzera en París (1808) 232

4.1.2. El cosmorama del Museu del Cinema: un ejemplar único 235

4.1.3. Imaginar un espectáculo: el programa de vistas del cosmorama de Mallol 239

4.1.4. Nuevos turistas virtuales y sus viajes (ya no tan) sedentarios 243

4.2. La conquista de los centros urbanos: la oferta de cosmoramas en la década de 1830 247

4.2.1. Leer la cartelera: cosmoramas, neoramas y teatros pintorescos 248

4.2.2. La cartelera de espectáculos de Barcelona: el inicio del dominio de los ópticos 253

4.2.3. La cartelera de Madrid: el territorio de los escenógrafos 259

4.3. La Galería Topográfica de Madrid: un modelo de éxito (1835-1856) 268

4.3.1. La dirección de León Gil de Palacios (1835-1849) 268

4.3.2. La dirección de Eusebio Lucini (1849-1856) 276

Figuras 4.1 - 4.40 282

Capítulo 5. POLIORAMAS. La construcción visual de Barcelona en vistas ópticas **305**

5.1. El poliorama panóptico: la vista, el tacto y el doble efecto 308

5.2. Onofre Alsamora (c. 1810-1880): la construcción de una mirada óptica 316

5.2.1. La Lonja, la plaza de Palacio y los inicios del retrato urbano 316

5.2.2. La perspectiva, los juegos de luz y la técnica litográfica 321

5.3. Los viajes ópticos de Onofre Alsamora: la producción local de vistas ópticas 326

5.3.1. El primer *Viaje óptico por España* (1846-1851): documentación, reconstrucción y restauración de una serie de vistas ópticas 327

5.3.2. El segundo *Viaje óptico* (1851-1854): enlazando la óptica con la perspectiva 338

5.4. Barcelona en vistas ópticas: el día y la noche de la transformación urbana 343

5.4.1. Un nuevo canon monumental: vestigios del pasado y del presente 343

5.4.1. Un nuevo circuito del ocio urbano: la celebración de la ciudad burguesa 349

Figuras 5.1 - 5.75 358

Capítulo 6. REMEDIACIONES. El Gabinete óptico de Francisco Dalmau **389**

6.1. La trastienda de la calle Ciudad (1843-1848): un oficio entre la ciencia y el espectáculo 393

6.1.1. El cosmorama y la fantasmagoría: un primer programa compartido 395

6.1.2. Una nueva declinación de la luz: los cuadros disolventes de la linterna mágica 402

6.2. El Gabinete óptico de la calle Fernando VII (1848-1852): el momento de los polioramas 409

6.3. La vitrina de la Rambla (1852-1859): la vanguardia de la oferta visual 414

6.3.1. La seducción del relieve: el poliestereoscopo binocular animado 417

6.3.2. La física recreativa: electricidad, motores, telégrafos y otros viajes virtuales 426

6.3.3. ¿Vistas ópticas o noticiero ilustrado? La guerra de Crimea y la guerra de África 430

6.4. Las vistas ópticas ante la eclosión de nuevos medios 436

Figuras 6.1 - 6.47 443

EPÍLOGO. La mirada óptica más allá de los dispositivos ópticos 457

Capítulo 7. 1929. La noche de las vistas ópticas **459**

Figuras 7.1 - 7.30 478

CONCLUSIONES | *CONCLUSION* **489**

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES 523

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 570

Vol. 2. ANEXOS

1. Venta de máquinas y vistas ópticas en Madrid (1758-1833) 593

2. Espectáculos de mundonuevos y ópticas en Madrid (1758-1833) 598

2.1. Nicolas Charni (1794-1803) 589

2.2. Calle Cantarramas (1796-1797) 600

2.3. Francisco Bienvenu (1798-1799) 601

2.4. Calle de la Montera (1799) 601

2.5. Calle del Caballero de Gracia (1801-1805) 601

2.6. Calle Hortaleza (1803-1806) 602

2.7. Mr. Martin (1805) 602

2.8. Calle Jacometrezo (1807) 603

3. Espectáculos de cosmorama en Barcelona (1830-1840) 604

3.1. Cosmorama del señor Saurach, Rambla 27 (1830) 604

3.2. Neorama del señor Menatory, Rambla 3 (1832) 604

3.3. Neorama o viaje de ilusión de Felipe Maglia, calle San Pablo (1833-1843) 606

3.4. Neorama o viaje de ilusión, calle Nueva de San Francisco 14 (1833-1834) 611

3.5. Neorama o viaje de ilusión, calle Fernando VII (1835?-1836) 615

3.6. Neorama del señor Rancher, Rambla 4 (1834) 616

3.7. Cosmorama, Rambla 13 (1834?-1835) y 23 (1835-1841?) 617

3.8. Otros cosmoramas y anuncios 619

4. Espectáculos de cosmorama en Madrid (1830-1860) 621

4.1. Cosmorama de Juan Poret, Café de Malta en la calle del Caballero de Gracia 11 (1828-1830) 621

4.2. Cosmoneorama de Domingo Lusardi, fonda del Caballo Blanco, calle del Caballero de Gracia (1833-1834?) 623

4.3. Cosmorama, calle Preciados 4 (1834) 623

4.4. Cosmoneorama, calle de la Montera 28 (1834) 624

4.5. Paseo Pintoresco por Granada de Luis Muriel, calle de la Estrella 2 (1836) 625

4.6. Gran Cosmorama, calle del Lobo 9 (1839-1840) 626

4.7. Galería Pintoresca o Cosmorama, calle de la Gorguera (1839-1849) 627

4.8. Galería Topográfica, paseo de Recoletos (1835-1856) 631

5. Espectáculos del Gabinete óptico de Francisco Dalmau (1843-1859) 658

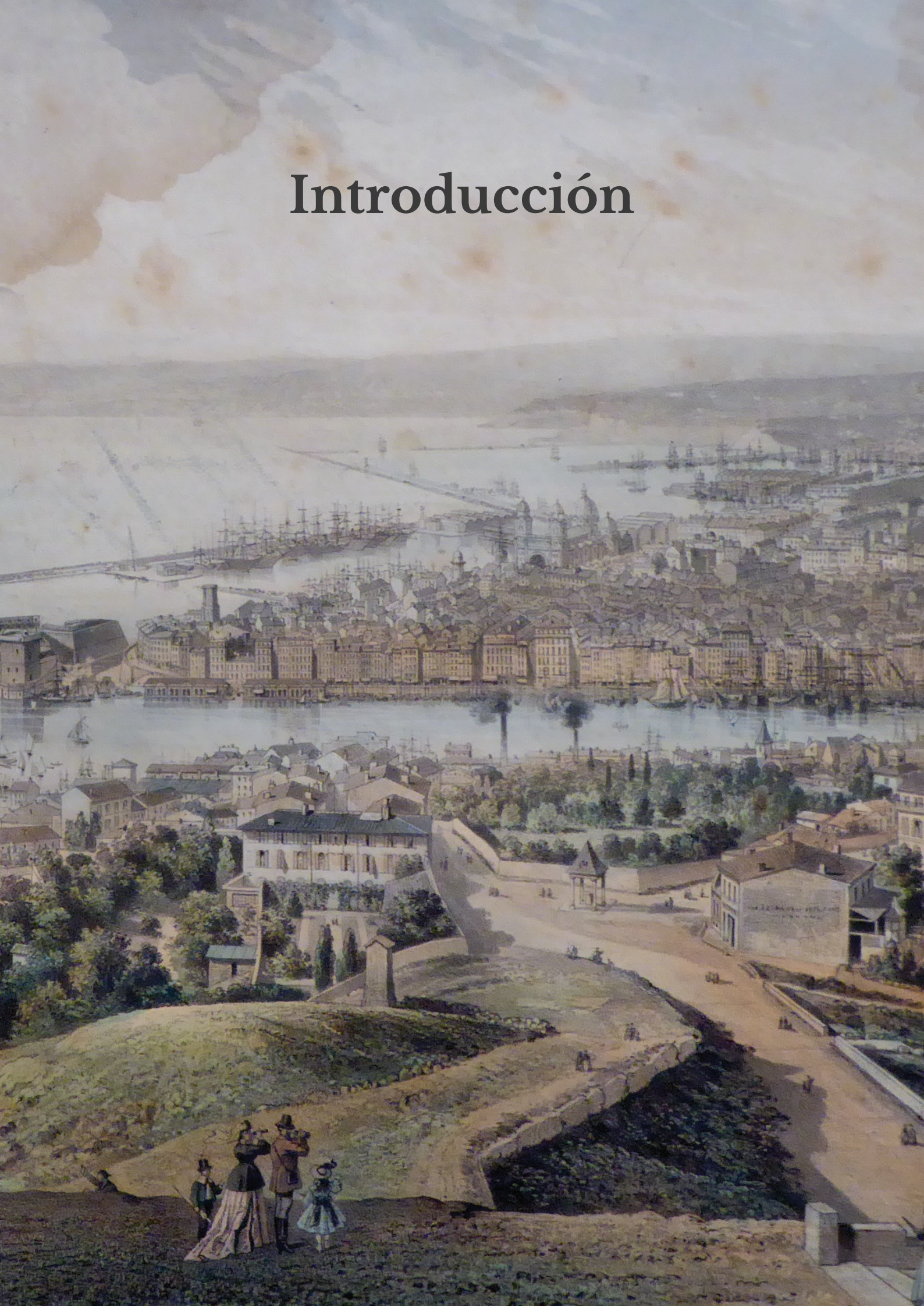
5.1. Calle de la Ciudad n.º 8 (1843-1848) 658

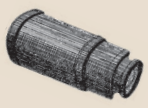
5.2. Calle Fernando VII (1848-1852) 666

5.3. Rambla del Centro n.º 9 (1852-1859) 670

6. Glosario 677

Introducción





Visitando el Salón de 1763, Diderot se detuvo ante una obra de Joseph Vernet exclamándose: «Mirad *El Puerto de la Rochelle* con un catalejo que abarque el campo del cuadro y excluya el marco, y olvidando de repente que estáis examinando un fragmento de pintura, os exclamaréis como si os encontrarais en lo alto de una montaña espectador de la naturaleza misma: 'Oh, ¡qué bello punto de vista!'».[1] Más de veinte años antes de la invención de los panoramas y de su difusión en Europa, la reseña de Diderot ponía de relieve el deseo creciente a lo largo del siglo de vivir la pintura y las imágenes en términos de inmersión y de confusión de la realidad.[2] El deseo, por otra parte, de entrar en el espacio pictórico y dejarse transportar gracias a la imagen. Para hacerlo posible, los siglos XVIII y XIX inventaron y perfeccionaron toda una serie de espectáculos visuales, dispositivos ópticos e instrumentos para asistir la vista que, como el catalejo de Diderot, transformarían la relación entre espectador e imagen y entre el mundo y su representación. El impacto de los dispositivos y espectáculos ópticos fue tal que acabarían anclándose como metáforas a través de las que pensar, describir y hasta caricaturizar el mundo, a la par que posibilitarían una extensión de los sentidos que ampliaría sucesivamente las fronteras de lo visible y lo imaginable.[3] Documentar, estudiar y analizar el paisaje visual de una época es indispensable para acercarnos al horizonte de expectativas, sueños e imaginario de los personajes que la poblaron. En este sentido, las palabras de Diderot pueden entenderse no tanto —o no sólo— como una anticipación de lo que serían las rotondas panorámicas, sino como el deseo de consumir la pintura emulando la experiencia visiva de uno de los entretenimientos ópticos más extendidos de su época: las vistas ópticas.

Las vistas ópticas eran estampas de género topográfico que retrataban vistas de ciudades y monumentos en perspectiva. Se diferenciaban de las estampas comunes por el hecho de haber sido concebidas para ser vistas a través de un aparato óptico, normalmente un zoograscopio o una caja provista de una lente, llamada caja óptica (fig. 1). El atractivo de estas imágenes residía en el juego visual que se producía en el momento de su visionado. La lente añadía profundidad y nitidez a la imagen dando una sensación de inmersión en la escena, potenciada por el cercamiento del campo visual cuando se visionaban a través de la

[1] DIDEROT, D. *Salons. Oeuvres Complètes,* Vol. X. París: Garnier, 1876, pág. 203. Traducción propia: «Regardez le Port de la Rochelle avec une lunette qui embrasse le champ du tableau et qui exclue la bordure, et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, como si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même: 'Oh! Le beau point de vue!'». Fragmento evocado por uno de los estudios a los que más debe la presente tesis doctoral: VEGA, J. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada.* Madrid: Polifemo, 2010, pág. 364.

[2] COMMENT, B. *Le XIXe siècle des panoramas*. París: Adam Biro, 1993.

[3] MCLUHAN, M. *Understanding media: the extensions of man*. Londres: Sphere Books, 1967.

caja óptica. Se conseguía de este modo un efecto muy parecido al que Diderot anhelaba obtener observando el cuadro de Joseph Vernet a través de su catalejo. En definitiva, las vistas ópticas eran imágenes que requerían de la mediación de un aparato técnico apropiado para su correcta aprehensión, visionado y disfrute por parte del público. En paralelo al uso de cajas y zoograscopios en los interiores nobles, se popularizaron espectáculos ambulantes que difundieron su gramática entre un público amplio: totilimundis, mundonuevos, cosmoramas y polioramas se sucedieron así en las carteleras de ocio de las grandes y pequeñas ciudades durante los siglos XVIII y XIX. Algunas de las vistas presentaban además curiosos juegos de luz gracias a pequeños calados y transparentes practicados en las estampas. Mediante la manipulación de la incidencia de la luz en el interior de la caja óptica, las vistas cambiaban de aspecto, generando la ilusión de que el paisaje representado pasaba del día a la noche, motivo por el cual fueron especialmente apreciadas por los coleccionistas e historiadores del cine, que las entendieron como un eslabón de su pasado más inmediato.

Aunque su legado parece haber desaparecido de nuestra cultura visual contemporánea, las vistas ópticas fueron durante los siglos XVIII y XIX una de las principales fuentes de imágenes de los espectadores europeos. España no se quedó al margen de la seducción que ejercieron y hacia 1750 estaban ya plenamente integradas en el ecosistema visual de las principales capitales y provincias. Son múltiples los testimonios que nos han llegado: desde los almanaques de Diego de Torres Villarroel a las descripciones de Mesoneros Romanos, pasando por los grabados y dibujos de Francisco de Goya. Sin embargo, a pesar de su evidente huella sobre las artes y de su gran presencia en la época, no existen apenas estudios que permitan entender el enraizamiento social de esta mirada en la Península. En palabras de Bernardo Riego, «en el caso español, apenas existen estudios generales sobre estos espectáculos visuales de los que, sin embargo, es posible encontrar abundante documentación a partir del siglo XVIII».[4] Por su parte, Jesusa Vega recuerda que «como ocurre con los instrumentos y su uso, aún en la actualidad sabemos muy poco sobre la producción y circulación de vistas ópticas en España».[5]

El trabajo que presentamos nace de la inquietud inicial de dar respuesta al vacío historiográfico en torno a la cultura visual, prácticas mediadas y patrimonio material sobre las vistas ópticas en España. Nuestro objetivo principal ha sido estudiar la llegada, recepción,

[4] RIEGO, B. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y del grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001, pág. 38.

[5] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión.... op. cit.*, pág. 401.

producción y circulación de vistas ópticas, prestando una especial atención a las formas de exhibición, espectáculos y usos sociales que activaron, vehicularon y remediaron durante los siglos XVIII y XIX. Para ello, hemos tomado como corpus principal una de las colecciones más importantes de nuestro entorno: la colección de vistas ópticas del Museu del Cinema de Girona. Estudiar, interpretar y documentar las más de doscientas vistas que empezó a reunir Tomàs Mallol ha sido una de las motivaciones principales de este trabajo.[6]

Objeto de ciencia y de recreo, espectáculo popular y diversión ilustrada, las vistas ópticas se encuentran en la frontera de varias disciplinas y requieren para su estudio de una aproximación plural que permita entender, analizar y problematizar su popularidad durante los casi dos siglos de su presencia y difusión en España. Para acometer dicha tarea nos situamos en una perspectiva teórica interdisciplinar que contempla una Historia del Arte abierta a los Estudios Visuales y Culturales, así como a la Arqueología de los Medios, cuyos enfoques teóricos nos han ayudado a pensar el objeto que nos ocupa. Bajo dicha perspectiva, el título *mirada óptica* persigue poner de relieve la configuración de un tipo especial de visualidad asociada a la difusión de las vistas ópticas, cuyo impacto puede rastrearse hasta nuestros días, y apuntar algunas de las cuestiones sobre las que más nos interesaremos a lo largo de este trabajo: los modos de mirar, y muy especialmente, la configuración, transformación, materialización y desviación de esta mirada a lo largo del periodo cronológico estudiado.

[6] Esta investigación se ha enmarcado en el proyecto *Entre Ciutats: Paisatges culturals, escenes i identitats (1888-1929)* (HAR 2016-78745-P) liderado por Teresa-M. Sala desde el grupo de investigación Gracmon de la Universidad de Barcelona. Durante los tres primeros años, hemos contado con el apoyo de una beca doctoral de la Fundación "la Caixa" (ID 100010434) cuyo código es el LCF/BQ/DE17/11600016. Hemos colaborado igualmente con el grupo de investigación Groc de la Universitat de Girona y el proyecto *Mundos virtuales en el cine de los orígenes: dispositivos, estética y públicos* (PGC2018-096633-N-I00) liderado por Àngel Quintana y el proyecto *Curiositas: Peeping Before Virtual Reality. A Media Archaeology of Immersion Trough VR and the Iberian Cosmoramas* (PTDC/COM-OUT/4851/2021) liderado por Victor Flores desde la Universidade Lusófona de Lisboa.

Fig. 1. J.F. Cazenave, a partir de Louis-Léopold Boilly, *L'Optique*, c. 1794. Rijksmuseum, Amsterdam.

LENTES

Objetivos, estado de la cuestión y marco teórico

1.1. Objetivos, metodología y estructura

¿Qué lugar ocuparon las vistas ópticas en el imaginario visual de los espectadores modernos? ¿Cuándo se popularizaron? ¿Qué espectáculos protagonizaron y dónde podían encontrarse? ¿Cómo de común era cruzarse con uno de estos espectáculos en la vida cotidiana del Madrid ilustrado? ¿y de la Barcelona burguesa? ¿Cómo podemos caracterizar una experiencia visual que puede ser a la vez individual y colectiva, que podemos rastrear tanto en la tranquilidad de un salón como entre el alboroto de las calles? ¿Qué diferencia había exactamente entre los zoograscopios y las cajas ópticas? ¿Y entre los cosmoramas y los totilimundis? ¿Podemos distinguir etapas, momentos clave o puntos de inflexión en la difusión, presencia y popularidad de las vistas ópticas en España? Estas y muchas otras preguntas e inquietudes —así como algunas intuiciones fruto de nuestros trabajos anteriores—[1] fueron perfilando nuestra investigación inicial hasta situar el alcance de la presente tesis doctoral: las vistas ópticas y los espectáculos visuales a través de los que se difundieron (el objeto de estudio), centrándonos en el caso español (marco geográfico) durante los siglos XVIII y XIX (marco cronológico). Antes de adentrarnos en el estado de la cuestión y marco teórico, vale la pena ahondar en cada uno de estos puntos con tal de justificar dichas elecciones.

En lo que se refiere a nuestro objeto de estudio, hemos optado por entender el concepto de vista óptica desde un punto de vista amplio, es decir, incluyendo en nuestra aproximación no solo las vistas calcográficas dieciochescas que recibieron por primera vez dicho apelativo, sino también las vistas litográficas del siglo XIX que mantuvieron vivo tanto el formato como los efectos diorámicos de sus predecesoras.[2] Del mismo modo, el estudio que planteamos no

[1] La investigación que presentamos es el resultado de un largo proceso de estudio que iniciamos cuando nos interesamos por la trayectoria artística de Onofre Alsamora durante nuestro Trabajo de Final de Grado en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Bajo la dirección de Núria F. Rius y María de los Santos García Felguera recuperamos los principales datos biográficos del artista y litógrafo catalán, que había dedicado una serie de vistas ópticas a la ciudad de Barcelona. Decidimos ahondar en dicha serie durante nuestra tesina de Master 1 en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne bajo la dirección de Julie Ramos. Fue entonces cuando entramos en contacto por primera vez con las colecciones del Museu del Cinema de Girona y comprendimos que las vistas ópticas formaban parte de una red de espectáculos más amplia. Para familiarizarnos con el mundo de los espectáculos ópticos tomamos como caso de estudio el Gabinete óptico de Francisco Dalmau que documentamos como parte de nuestra mémorie de Master 2 bajo la tutorización de Pascal Rousseau. El conocimiento tanto teórico como documental que adquirimos sobre este ámbito durante nuestros trabajos de máster nos permitió identificar aquellos espectáculos y artefactos menos estudiados, decidiendo abordar de manera más amplia el caso de la difusión, impacto y circulación vistas ópticas en España en la tesis doctoral que presentamos.

[2] Seguimos en este sentido a la Cinémathèque Française que optó por ordenar sus colecciones siguiendo dicho criterio, agrupando tanto las vistas del siglo XVIII como las del siglo XIX bajo el concepto de vistas ópticas. Criterio que comparten gran parte de los museos del cine y filmotecas que conservan estas piezas en nuestro

entiende las vistas ópticas sin los dispositivos gracias a los que se visualizaban y el contexto en las que se consumían. Nuestro objetivo y motivación principal ha sido ofrecer una visión de conjunto del fenómeno en España que no cayera sin embargo en tratar las vistas ópticas como un todo homogéneo, sino que permitiese problematizar los diferentes dispositivos y poner de relieve los cambios en las maneras de mirar, consumir y pensar las vistas ópticas durante los casi dos siglos de su presencia en España.

El marco cronológico vino así marcado por la propia extensión del fenómeno, para el que no hay una fecha concreta de nacimiento o extinción. Nos situaremos como punto de partida en el segundo tercio del siglo XVIII, una vez se consolida el mercado europeo de vistas ópticas y se puede diferenciar de manera clara su formato, y finalizaremos nuestro recorrido en la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que decae su popularidad ante el auge de nuevos entretenimientos como el estereoscopio, la física recreativa o la expansión de las revistas ilustradas. Para facilitar y guiar la lectura, hemos optado por dividir la tesis en dos partes principales. En la primera, enmarcada entre 1734 y 1833, centraremos nuestra atención en la España ilustrada, mientras que en la segunda parte nos ocuparemos de la conformación de los espectáculos burgueses durante era isabelina (1833-1868). Las fechas apuntadas deben entenderse como una referencia simbólica que permite poner de relieve el avance cronológico del estudio planteado, así como los solapamientos y aceleración de las tendencias que se dieron en la sucesión de los diferentes dispositivos. Este marco cronológico amplio, de prácticamente dos siglos, nos ha permitido a su vez fijarnos en las principales dinámicas, así como en las continuidades y rupturas que se dieron en las formas de exhibición, consumo y popularidad de cada uno de los dispositivos empleados para su visionado, que van a guiar conceptualmente cada uno de los capítulos.

En cuanto al marco geográfico, si centraremos nuestra atención en la recepción de las vistas ópticas en España, el propio objeto de estudio nos obliga a tener presente de un modo constante el marco europeo del que provenían la mayor parte de tendencias, vistas, dispositivos y espectáculos. Así mismo, con tal de analizar su llegada y circulación nos concentraremos especialmente en Madrid y Barcelona en un viaje de idas y venidas que ha querido privilegiar aquellos momentos en que cada ciudad fue más sobresaliente. Durante el siglo XVIII nos situaremos preferentemente en Madrid, donde por estar la Corte

entorno como el Museu del Cinema de Girona o Filmoteca Española, cuyas colecciones hemos estudiado en detalle.

encontramos una mayor abundancia de materiales de archivo, prensa y estudios previos que nos permiten cartografiar la compraventa de estampas y cajas ópticas y su presencia en los interiores nobles. En cambio, durante el siglo XIX dirigiremos nuestra atención hacia Barcelona, cuando se alza como ciudad industrial y burguesa favoreciendo la entrada de nuevas tecnologías y, con estas, todo lo relacionado con la óptica y sus espectáculos derivados. Más allá de estos dos grandes centros, no hemos dejado de trazar líneas de conexión, cuando los datos y estudios disponibles lo permitían, entre diferentes ciudades del territorio como Valencia y Cádiz.

A nivel metodológico, nos hemos apoyado en dos herramientas fundamentales: la investigación documental y el estudio directo del patrimonio material. En lo que al primer eje respeta, hemos realizado una exhaustiva recopilación de anuncios sobre la compraventa de vistas y cajas ópticas, así como sobre la difusión de espectáculos ópticos en la prensa de los siglos XVIII y XIX que adjuntamos como anexo. El vaciado hemerográfico, realizado en gran parte gracias a los buscadores digitales de la Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital) y de la Biblioteca de Catalunya (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues), se ha completado con una investigación presencial en archivos y bibliotecas: el Archivo de Villa, el Archivo General de Palacio o el archivo de Filmoteca Española en Madrid, que nos ha permitido conocer los permisos de exhibición, programas de mano o carteles de los espectáculos, entre otras fuentes primarias. En Barcelona, nos ha sido indispensable la consulta de documentos en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, l'Arxiu Municipal de Barcelona y el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, tanto en sus fondos documentales como en su rica sección de fondos gráficos. A través de estos datos, hemos podido medir de manera precisa la llegada, auge, circulación y cambios en la popularidad de las vistas ópticas y, lo que más nos interesa, trazar las principales tendencias relacionadas con su consumo y visualización.

En segundo lugar, nos hemos apoyado en el estudio material del patrimonio cultural que conservan nuestros museos tomando como corpus principal la colección de vistas ópticas del Museo del Cine de Girona (fig. 1.1). La colección que reunió Tomàs Mallol, de más de doscientas vistas, es una de las más completas que se conserva en España y una colección de referencia en el ámbito de los museos dedicados a los orígenes del cine en Europa. Si bien ahondaremos en ella en el apartado dedicado al corpus, situándola en el contexto de la creación de los grandes museos del cine europeos, mencionemos aquí que se trata de una

colección a la vez delimitada y representativa, de una inestimable importancia por la riqueza, variedad y singularidad de sus materiales. El museo conserva no sólo una muestra de vistas dieciochescas de los distintos centros de producción y editores europeos, sino que cuenta además con ejemplares nada comunes, como un conjunto de vistas conservadas con el cosmorama con el que se exhibían o una serie excepcional de vistas ópticas de Barcelona realizada por el artista catalán Onofre Alsamora. De un modo simbiótico, las vistas ópticas del Museo del Cine de Girona nos han permitido cotejar con ejemplos visuales los datos obtenidos en la prensa, a la vez que la investigación realizada ha permitido datar, contextualizar y documentar de un modo más preciso la colección Mallol. Por otra parte, el Museo del Cine de Girona conserva entre su catálogo una amplia selección de fotografías estereoscópicas, además de su conocida colección de placas de linterna mágica. Sin duda alguna, poder consultar, manipular y comparar los distintos aparatos en un mismo espacio ha sido de una ayuda preciosa en nuestro proceso de estudio y análisis.

Cuando ha sido necesario hemos completado y ampliado nuestro corpus con un rastreo y localización de ejemplares y documentación que se conservan en distintos fondos tanto públicos como privados del país. Durante estos años, hemos tenido la oportunidad de visitar las colecciones privadas de Josep Maria Queraltó (fig. 1.2), Xavier Motlló y la Fundació Cultural Privada Rocamora en Barcelona, así como la colección Escubedo-Garcia de Girona (fig. 1.3). Entre las colecciones públicas, nos hemos apoyado en los fondos de la Filmoteca de Catalunya, el Museu Frederic Marès, la Biblioteca de Catalunya, l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y el Museu d'Història de Barcelona. En Madrid, hemos consultado las vistas que se conservan en la Biblioteca Nacional de España, Calcografía Nacional, las colecciones del Museo del Romanticismo y muy especialmente de Filmoteca Española (fig. 1.4). Hemos podido conocer otras colecciones gracias a la publicación de sus catálogos tanto físicos como digitales, así como a través del contacto directo con su personal que nos ha facilitado su relación de vistas, entre ellas el Museo de Historia Municipal de Madrid y el Museu de la Ciència i la Tècnica de Terrassa. Más allá de nuestras fronteras —y antes de que la pandemia irrumpiera en nuestras vidas— tuvimos la suerte de visitar en Italia durante una primera estancia de investigación las colecciones del Museo Nazionale del Cinema de Torino (fig. 1.5), el Archivo Histórico, Museo y Biblioteca de Bassano del Grappa (fig. 1.6) y las colecciones personales de Carlo Montanaro en Venecia, Gabrielle Mazzotta en Milano y Laura Minici Zotti en Padua. En el marco de en una segunda estancia de tres meses realizada

en Francia visitamos la colección particular de François Binétruy en Versalles (fig. 1.7) y el fondo bibliográfico de la Cinèmatheque Française y el INHA.[3]

A partir de los datos obtenidos y el estudio del patrimonio conservado, hemos diseñado la estructura de la presente tesis. Cada capítulo pivota conceptualmente sobre un dispositivo relacionado con la visualización de las vistas ópticas que marcó un punto de inflexión en su consumo, apreciación y conceptualización: (1) los zoograscopios y las cajas ópticas, (2) los mundonuovos y totilimiundis, (3) los cosmoramas, y (4) los polioramas. El orden de los capítulos viene marcado por la aparición de cada uno de los dispositivos y espectáculos, pero ello no quiere decir que unos suplanten a otros en un avance lineal, sino que con la llegada de cada nueva forma de exhibición o espectáculo se modifica el paisaje visual y mediático del momento. En este sentido, si nos interesaremos por los mundonuevos especialmente durante el siglo XVIII, cuando empiezan a circular y se conforman las principales dinámicas en torno a los espectáculos populares, estos van a seguir presentes durante todo el siglo XIX, cuando surgen a su vez nuevos espectáculos como los cosmoramas que se popularizan durante la década de 1830 o los polioramas que aparecen a mediados de siglo, pero cuya presencia puede rastrearse hasta el final de la centuria. De este modo, si en cada capítulo ofrecemos los parámetros básicos de comprensión, identificación y caracterización de cada uno de los dispositivos analizados dentro del periodo cronológico estudiado, su influencia, circulación e impacto se extienden más allá de estos.

Lo que más nos interesaba, una vez analizado el estado de la cuestión, era poder ofrecer un marco de referencia claro, conciso y riguroso para poder entender cada uno de los dispositivos mencionados, iluminando en cada caso una problemática específica: (1) la llegada de las vistas ópticas y zoograscopios y su construcción como objeto de buen gusto en el siglo ilustrado, (2) la censura del ocio popular ante la expansión de los mundonuevos, (3) el auge del público burgués y la expansión de los cosmoramas, o (4) la transformación de la urbe moderna retratada a través de las series para poliorama. Cada capítulo se apoya

[3] Durante el mes de julio de 2018, llevamos a cabo nuestra primera estancia de investigación en Torino con el objetivo de estudiar la colección de vistas del Museo Nazionale del Cinema, acogidas por Raffaella Isoardi, responsable de las colecciones y aparatos de precine, a quien agradecemos de nuevo desde aquí su ayuda y disponibilidad. Entre el mes de septiembre y diciembre de ese mismo año, nos trasladamos a París bajo la tutela de nuestro codirector Mr. Pascal Rousseau para profundizar en nuestro aparato teórico gracias a los recursos de la biblioteca de la Bibliothèque nationale de France y del Institut National d'Histoire de l'Art y conocer las colecciones francesas citadas. Por último, a lo largo de nuestra investigación nos hemos trasladado en distintas ocasiones a Madrid para estudiar los fondos y colecciones mencionados.

materialmente en una serie de vistas ópticas de la colección Mallol que nos ha permitido aproximarnos a cuestiones relativas a la materialidad de las estampas y de su dispositivo, acercándonos de un modo más preciso a los paisajes visuales que construyeron. Las ilustraciones, que constituyen una parte destacada de nuestro argumento, se han organizado a modo de anexo visual en un compendio de planchas que cierra cada capítulo.

De este modo, tras abordar en el presente capítulo (*cap. 1. Lentes*) el estado de la cuestión y marco teórico, nos ocuparemos en el segundo capítulo (*cap. 2. Zoograscopios*) de la llegada de las vistas ópticas en Madrid durante el siglo XVIII. En primer lugar, detallaremos las características básicas de las vistas ópticas gracias a los ejemplares de la colección Mallol, y retrataremos los principales editores y centros de producción europeos (Londres, París, Augsburgo y Bassano), poniendo de relieve las particularidades del caso español. Nos introduciremos seguidamente en los interiores de los que formaron parte a través de los anuncios de compraventa de vistas y cajas ópticas. Consideradas como un objeto de buen gusto, las encontramos entre las colecciones del Marqués de Ureña o del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Sajonia, casos que nos informan de los diferentes usos, afectos y escenas de sociabilidad interior que protagonizaron. Las vistas ópticas entraron entonces en el imaginario visual para vehicular la imaginación geográfica, mientras aparecían los primeros proyectos españoles de producción de vistas ópticas por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de artistas locales.

De los interiores nobles nos trasladaremos a las calles en el tercer capítulo (*cap. 3. Totilimundis*). Nos ocuparemos de la expansión de los mundonuevos y totilimundis ambulantes, una forma de difusión popular de las vistas ópticas a través de buhoneros que recorrían Europa de feria en feria. A ellos se les debe la gran difusión de la gramática y vocabulario de las vistas ópticas entre un público amplio, lo que nos permite hablar de un sistema visual que alcanzó prácticamente todos los estratos de la sociedad. Ahora bien, los agentes encargados de sancionar las diversiones públicas percibieron su popularidad como una posible amenaza al orden público cuando no podía asegurarse el control de las imágenes, pero muy especialmente de las palabras, que llegaban a los espectadores. La abundante documentación cuidadosamente recopilada por el hispanista y estudioso del teatro popular John E. Varey nos ha permitido conocer las estrategias, discursos y prácticas que el poder institucional trató de poner en marcha para controlar y restringir —cuanto no directamente prohibir— la proliferación de dichos espectáculos en el territorio español.

El cuarto capítulo (*cap. 4. Cosmoramas*) tiene como objetivo retratar un cambio sustancial en el consumo de vistas ópticas: la aparición de los cosmoramas durante la primera mitad del siglo XIX. El cosmorama supo desprenderse de todos aquellos elementos negativos que se asociaban a los totilimundis ambulantes para ofrecer un espectáculo culto que consiguió seducir al público burgués. Estudiaremos detalladamente su dispositivo y repertorio iconográfico a partir de un ejemplar único, el cosmorama que se conserva en el Museu del Cinema. A continuación, cartografiaremos la proliferación de este tipo de espectáculos en España a través del estudio detallado y comparado de las carteleras de Madrid y Barcelona durante la década de 1830, fijándonos en las redes, repertorios y actores principales. Por último, dedicaremos un apartado final a reseguir la actividad de la Galería Topográfica de Madrid, cuyo programa nos permite comprender la evolución de los cosmoramas desde su afianzamiento hasta el final de la década de 1850.

Situados en los años centrales del siglo XIX, el quinto capítulo (*cap. 5. Polioramas*) está dedicado a la expansión del poliorama panóptico, que renovó el gusto por las antiguas cajas ópticas en los interiores burgueses. Popularizado en París, el poliorama ofreció un formato a la vez estandarizado e individualizado, adoptando la litografía como medio privilegiado de difusión de las vistas ópticas y desplegando nuevos efectos visuales. Dedicaremos toda nuestra atención a conocer la publicación de una de las series de vistas ópticas más especiales que se produjeron en el panorama nacional: *El Viaje Óptico por España* del artista y litógrafo catalán Onofre Alsamora. A través de doce vistas, la serie realiza un retrato profundamente actual de una Barcelona efervescente que celebraba la construcción del Liceo, los nuevos cafés y paseos sin olvidar sus monumentos y catedrales medievales recientemente valorizados.

El recorrido se cierra con un sexto capítulo (*cap. 6. Remediaciones*) dedicado a los procesos de remediación, es decir, la transferencia y absorción de ciertas características entre antiguos y nuevos medios. En este caso, nos interesaremos por los vínculos que se tejieron entre las vistas ópticas y otros dispositivos de la imagen a partir de la irrupción de la estereoscopía, las vistas disolventes o la prensa ilustrada. Nos asomaremos para ello al gabinete óptico de Francisco Dalmau situado en la Rambla de Barcelona, donde se dieron cita multitud de espectáculos para entretener el público de la Ciudad Condal. Una vitrina privilegiada desde donde observar los procesos de introducción, transformación, popularidad y suplantación entre los dispositivos en un contexto cada vez más saturado por las novedades visuales.

Si las vistas ópticas dejaron de ser uno de los entretenimientos favoritos de los espectadores a finales del siglo XIX, sus ramificaciones pueden seguir rastreándose más allá de los propios aparatos y tecnologías visuales. En este sentido, planteamos el concepto de mirada óptica para entender como a lo largo de los siglos XVIII y XIX se construye un tipo de visualidad específica asociada a su consumo y circulación cuyas características principales fueron la inmersión, la perspectiva y los juegos de luz y cuyo impacto llegó a sobrepasar los propios artefactos que la sostenían para anclarse en la propia forma de mirar, pensar y proyectar el espacio urbano. Lo demostraremos tomando como caso de estudio, a modo de epílogo final, la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Las fotografías, las cartas postales y los dioramas que recogieron y difundieron la imagen de impacto de la Exposición nos remiten una y otra vez a la gramática de las vistas ópticas, permitiéndonos leer el diseño de la perspectiva de la avenida María Cristina como una gran vista óptica de luz y piedra.

1.2. Estado de la cuestión: ¿Un campo aún desconocido de la imagen?

Entre los principales estudios que se han ocupado del fenómeno de las vistas ópticas tanto a nivel internacional como en el marco español podemos distinguir tres grandes aproximaciones. En primer lugar, fue en el marco de una historia del grabado y de las formas de teatro y diversiones populares que se sentaron las bases para su recuperación desde inicios del siglo XX. Encontramos en este ámbito los estudios de Keyser y Kaldenbach, así como las recopilaciones documentales de John E. Varey y Ada Coe. En segundo lugar y paralelamente, los estudios de cine empezarían a trazar un relato canónico sobre los espectáculos ópticos de los que formaban parte, entendidos como precedentes de lo que sería el espectáculo cinematográfico. Gracias a la intensa labor de coleccionistas y aficionados, las vistas ópticas se conservan hoy mayoritariamente en los museos del cine y filmotecas. Como resultado, las vistas ópticas han sido generalmente estudiadas desde el prisma (pre)cinematográfico, que ha sido el doble responsable tanto de recuperar su memoria como de haber monopolizado las posibilidades interpretativas del fenómeno hasta muy reciente fecha. Finalmente, en los últimos años han empezado a surgir nuevas aproximaciones desde los estudios visuales y la arqueología de los medios que han conseguido situar las vistas ópticas en un contexto más amplio, revisando su análisis como productos o artefactos de una cultura visual que difícilmente puede entenderse a través de su parcelación.

1.2.1. Primeros estudios desde la historia del grabado y las diversiones populares

Bajo el título *Les anciennes vues d'optique*, Pouy publicaba en 1883 uno de los primeros textos que trataron de aproximarse al fenómeno de las vistas ópticas.[4] Tanto su fecha como su título nos ponen sobre aviso que en el último tercio del siglo XIX las vistas ópticas habían empezado a caer en desuso, al menos en lo que a la órbita francesa respecta, siendo objeto entonces de las primeras reflexiones eruditas. Le seguirían dos pequeños opúsculos publicados en 1909 por Henry Vivarez en la revista *Le Vieux Papier*, donde se confirma dicha tendencia, descritas como un entretenimiento «que bastaba a la curiosidad inocente de nuestros padres».[5] Vivarez apuntaba ya a la necesidad de elaborar un catálogo razonado de las vistas conservadas en las colecciones públicas y privadas, clasificado por épocas y temas, que pudiera servir a los historiadores del arte. Aun así, a inicios del siglo XX, las vistas ópticas no habían desaparecido completamente del paisaje visual de sus conciudadanos y podían encontrarse tanto en las barracas de feria con la esperanza de cautivar a sus últimos espectadores,[6] como en las casas de grabados esperando a sus primeros coleccionistas.[7]

No fue hasta los años sesenta que surgió una primera aproximación rigurosa al fenómeno de las vistas ópticas. En 1962, Édouard de Keyser publicó un artículo pionero titulado «Un domaine méconnu de I'Imagerie: Les Vues d'Optique» donde, citando las sucintas aportaciones mencionadas, alertaba sobre la falta de estudios sobre este campo de la estampa.[8] El artículo de Keyser sentó los ejes básicos de comprensión del fenómeno de las vistas ópticas y sigue siendo aún hoy una referencia obligada. Gracias a su trabajo, seguido y

---

[4] POUY, F. *Les anciennes vues d'optique*. Amiens: Impr. de T. Jeunet, 1883. Con tal de facilitar la lectura, citaremos la referencia completa de las obras la primera vez que las mencionemos y remitiremos únicamente a *ibid.* y *op. cit.* en el marco de un mismo capítulo. Por otra parte, hemos traducido los fragmentos que citamos en otras lenguas en el cuerpo principal, acompañados de su versión original en pie de página. Así mismo, hemos optado por conservar su versión original cuando los citamos directamente en una nota al pie de página.

[5] VIVAREZ, H. «Les Vues d'Optique», *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, vol. VII, n.º 52, enero 1909, págs. 54-55. Artículo completado en el siguiente número de la publicación aparecido en septiembre de ese mismo año: vol. VII, n.º 56, págs. 362-363.

[6] Alain Dubois concluía una conferencia sobre las vistas ópticas en 1911 recordando que estas se refugiaban por entonces en las atracciones de feria, mirando con el ceño fruncido su vecino el cinematógrafo. Una reproducción de su conferencia puede encontrarse en: DUBOIS, A. «Les Vues d'Optique», *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, vol. XXII, 1959, págs. 235-240. Por su parte, Saulnier apunta que en 1913 tuvo aún la ocasión de ver algunas vistas en una feria de un pueblo del Gâtinais, que a su juicio databan del siglo XVIII, a las que se habían añadido personajes modernos en primer plano: DUCHARTRE, P-L.; SAULNIER, R. *L'Imagerie parisienne: L'Imagerie de la rue Saint-Jacques*. París: Grund, 1944, pág. 172.

[7] VIVAREZ, *op. cit.*, pág. 54. También, DUCHARTRE; SAULNIER, *op. cit.*, pág. 172.

[8] KEYSER, E. «Un domaine méconnu de l'imagerie: les vues d'optique», *Bulletin de la Société Le Vieux Papier*, vol. XXIII, n.º 198, 1962, págs. 137-168.

completado por un minucioso estudio de Kaldenbach,[9] sabemos que el mercado de vistas ópticas se consolidó hacia los años cuarenta del siglo XVIII y que desde los principales centros de edición (Londres, París, Ausgburgo y Bassano) se distribuyeron por toda Europa. Keyser apuntó los principales temas (vistas, paisajes, monumentos y algunos hechos de actualidad), estableciendo así mismo una primera definición de vista óptica: «se trata de una imagen hecha especialmente para ser vista a través de un aparato óptico».[10] Si bien se reconocía así su interfaz medial como su principal característica, la perspectiva adoptada es en general la de un estudioso del grabado, y quizás por este motivo la referencia a los espectáculos o al contexto mediático en el que éstas se consumían es prácticamente inexistente. Siguiendo dicha aproximación, aunque dando mayor espacio a los distintos modelos de cajas ópticas y zoograscopios, Kaldenbach se adentró en el problema de los derechos de autor en la época y sus consecuencias en la reventa y reutilización de las matrices por parte de los distintos editores, así como las asociaciones que se produjeron entre algunos de estos.[11]

Los esfuerzos e interés de ambos por las vistas ópticas no fueron sin embargo suficientes para arrastrar la comunidad científica a interesarse por estas. Anónimas, producidas en masa y modificadas por sus juegos de luz, las vistas ópticas no encontraron entonces su lugar dentro de la historia del arte.[12] La jerarquía impuesta sobre los productos artísticos no sólo tuvo consecuencias en el relato artístico, sino en el proceso mismo de patrimonialización y conservación de las piezas.[13] Una vez separadas de sus cajas y visores, las vistas ópticas quedaron durante demasiados años diseminadas entre las distintas carpetas de sujetos

[9] KALDENBACH, C. J. «Perspective Views», *Print Quarterly*, vol. 2, n.º 2, 1985, págs. 87-104.

[10] KEYSER, *op. cit.*, pág. 142. Traducción propia: «c'est une image faite spécialement pour être vue au moyen d'un appareil d'optique».

[11] KALDENBACH, *op. cit.*, págs. 87-104.

[12] BRUNETTA, G. P. *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Venecia: Marsilio, 1997, págs. 251-255. A excepción de aquellas estampas que más fácilmente podían alinearse bajo las premisas de originalidad, autoría y unicidad, el arte del grabado no corría mejor suerte dentro las historias canónicas del arte, hecho especialmente palpable en la historiografía del arte en España. Véase: VEGA, J. «La Historia del Arte y su devenir en España: circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva» (págs. 24-153). En: *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016, pág. 110.

[13] VEGA, «*La Historia del Arte…*», *op. cit.*, pág. 110. Véase también en este sentido ERNST, W. «Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines», *Art History*, vol. 28, n.º 5, 2005, págs. 582-603 quien nos recuerda, según veremos más adelante, «that the archive as the condition for our knowledge of history becomes dependent on the media of its transmission. And that, as Bann [in *Romanticism and the Rise of History,* 1995] points out, the probability of an oil painting surviving until the present is much higher than that of a complex scenographic representation like a diorama — an inversion of its former importance. The mechanisms that regulate entry into the discourse of history or exclusion from cultural memory are, therefore, part of the media-archaeological investigation» (pág. 588).

topográficos de los archivos, bibliotecas y museos, la mayor parte de las veces sin ser identificadas como tales.[14] Como señala Jesusa Vega, la consecuencia final fue su progresivo arrinconamiento y consecuente olvido.[15]

La publicación en 1988 del catálogo de la muestra *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*, dirigido por Carlo Alberto Zotti Minici supuso en este sentido un gran punto de inflexión tanto a nivel documental como historiográfico. Con contribuciones de Gian Piero Brunetta, Alberto Milano, Maria Adriana Prolo o Donata Pesenti Campagnoni, el catálogo proporcionó un primer corpus de textos que, sin dejar de interesarse por las estampas y su relación con la imaginería popular, incorporaban por primera vez de manera central en el relato el contexto mediático en el que estas se consumían. Dicha perspectiva se debía en gran parte a los vínculos que muchos de los contribuyentes tenían con el mundo del cine, y su papel activo, como veremos en el siguiente apartado, en la consolidación del campo del precine. La exposición reunió vistas de algunas de las principales colecciones europeas como la de Gabriele Mazzota en Milano o del Museo Nazionale del Cinema de Torino. Además de contar con unas reproducciones de excelente calidad, se aportó material iconográfico inédito en el que podían verse los corros de gente que se formaban alrededor de los mundonuovos en las plazas, ferias y mercados de distintas ciudades europeas. La exposición logró demostrar el peso que las vistas ópticas habían tenido en la configuración de la cultura visual del setecientos. Dibujando un primer circuito del ocio urbano, los mundonuevos fueron una de las principales fuentes de imágenes de los espectadores de los siglos XVIII y XIX, independientemente de su edad, género y condición social.[16] Como resume David Robinson, las vistas ópticas «fueron, prácticamente hablando, el primer medio en acercar la apariencia visual del mundo a un público europeo amplio».[17]

---

[14] El Tesauros de Bienes Culturales del Patrimonio Español editado por el Ministerio de Cultura y Deporte, si bien incluye la definición de zoograscopio o de poliorama panóptico, no incluye la acepción referida a las vistas ópticas y tampoco las incluye en el desglose de las acepciones dedicadas a las estampas de vistas y monumentos. Por este motivo, la búsqueda especializada en colecciones digitalizadas se hace especialmente difícil, apareciendo sin un criterio definido bajo la apelación de "vistas" o "perspectivas". Afortunadamente, se acaba de normalizar el término "vista óptica" para uniformizar la consulta digital de los fondos de estampa de la Biblioteca Nacional de España, camino que esperamos sigan más instituciones.

[15] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 386.

[16] BRUNETTA, «Per una carta del navigar visionario» (págs. 13-29). En: *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema.* Milano: Mazzotta, 1998, pág. 22.

[17] ROBINSON, D. «Perspective views and their public», *Print Quaterly,* vol. 6, n.º 1, 1989, págs. 73-75. Traducción propia: «they were, practically speaking, the first medium to bring the visible appearance of a wider world to a large European public».

Recogiendo las sinergias y colaboraciones que se habían creado, los estudios italianos fueron especialmente activos en la puesta al día del conocimiento sobre las vistas ópticas, entendidas ya no sólo bajo el prisma del arte del grabado, sino como testimonios de lo que se calificó como *visione popolare*,[18] punto de anclaje que evidencia su apertura a los estudios culturales y visuales. No podemos dejar de destacar en este sentido las contribuciones de Alberto Milano, también coleccionista, en *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique* editado por Mazzotta (1990), o el indispensable *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière* de Gian Piero Brunetta (1997), donde sistematiza la noción de *icononauta* que se refiere a la aparición de un nuevo tipo de espectador capaz de viajar virtualmente por el mundo a través de las estampas y compartir gracias a estas una lengua visiva común, el esperanto de las imágenes. Seguidamente, Richard Balzer en *Peepshows: a visual history* (1998) y Pierre Levie en *Montreurs et vues d'optique* (2006) ampliaron el corpus iconográfico sobre los espectáculos ambulantes en Europa, haciendo incursiones en Asia y otras regiones. Estas publicaciones, junto con la colección de François Binétruy afincada en Versalles, que puede consultarse en su propia web,[19] resultan indispensables para conocer las formas de exhibición de los espectáculos itinerantes. Recientemente, se han añadido a dicho repertorio *Show people sculpted* (2017) y *Show people painted* (2019) de Mike Smith.

Por otra parte, los estudios de folklore, títeres, teatro y diversiones populares habían sido también sensibles a la tarea de recoger y documentar la presencia de espectáculos itinerantes en distintas ciudades. Richard Altick nos dejó uno de los mejores ejemplos en *The Shows of London* (1978). Tenemos la suerte además de que la península ha sido objeto de estudio de hispanistas como Ada M. Coe y John Earl Varey, cuyos trabajos son hoy una fuente inestimable de datos. Son de especial relevancia para el tema que nos ocupa *Entertainments in The Little Theatres of Madrid* (1947) de Ada M. Coe, así como los distintos volúmenes de John Earl Varey dedicados al paisaje teatral madrileño como *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos* (1972). En Barcelona, Francesc Porras acometió una tarea similar en *Titelles: teatro popular* (1981), mientras que Xavier Fàbregas retrató en *Les formes de diversió en la societat catalana romántica* (1975) la proliferación de cosmoramas y exhibiciones

[18] ZOTTI MINICI, C.A. *Mirabili visioni. Vedute ottiche della stamperia Remondini*. Trento: Provincia autonoma di Trento, Servizio beni culturali, Servizio attività culturali et. al., 1996.

[19] BINÉTRUY, F. «Boïtes optiques», *Collection François Claire Martin Arthur Binétruy* (2022). Consultado: 17 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://collection-binetruy.com/catalogue-n-BOITES_OPTIQUES-cid-272.html

de figuras de cera, sombras y física recreativa en la ciudad. Por su parte, Francesc Curet, en los distintos volúmenes de *Visions barcelonines* ofreció un vivo retrato de la presencia de mundonuovos en distintos escenarios de la Barcelona ochocentista como la Muralla de Mar o las Ramblas, acompañados por evocadoras ilustraciones de Lola Anglada.[20]

Volviendo a las propuestas italianas, si bien ofrecían una primera reflexión rigurosa en torno a los espectáculos ópticos, no dejaron de interesarse por la materialidad de las estampas, ni de recurrir al catálogo y al inventario como herramientas de conocimiento del historiador del arte. En este sentido, el catálogo editado por Zotti Minici incluía una primera aproximación a la casa Remondini de Bassano del Grappa, uno de los cuatro centros de producción principales de vistas ópticas, donde aún hoy puede verse su legado en el Museo de la Estampa y consultar su archivo. Después de inventariar la producción de los editores bassaneses extendida a lo largo de más doscientos años en *Le stampe popolari dei Remondini* (1994), Zotti Minici acabaría de sistematizar la producción de vistas ópticas de la familia italiana en *Mirabili visioni. Vedute ottiche della stamperia Remondini* (1996). En Augsburgo, Sixt von Kapff llevó a cabo una tarea similar estudiando y catalogando las vistas ópticas del editor Georg Balthasar Probst, que vio la luz en 2010.[21] El estudio de las estampas producidas en los distintos centros de edición es una herramienta fundamental para poder fechar los distintos ejemplares y entender entre otros aspectos, el comercio, la venta y la distribución de las estampas.

No podemos dejar de destacar así mismo dos tesis doctorales que se han dedicado a las vistas ópticas. Nos referimos en primer lugar al trabajo de Erin C. Blake sobre las vistas ópticas inglesas que actualizó y completó muchos de los datos aportados por Kaldenbach.[22] La tesis de Blake tiene la cualidad así mismo, por la extensión y profundidad de su trabajo, de proponer nuevas lecturas sobre las vistas ópticas y zoograscopios, vinculándolas con el desarrollo de la *polite society* inglesa como instrumento de ocio y de buen gusto que permitiría entablar, ensayar e imaginar nuevas relaciones (físicas, virtuales y sociales) con el espacio. Por

[20] Véase especialmente: CURET. F. *Visions barcelonines I. La vida a la llar*. Barcelona: Alta Fulla, 1981; *Visions barcelonines II. Botigues, obradors i cases de menjar i beure*. Barcelona: Alta Fulla, 1982; *Visions barcelonines 1760-1860. La Rambla, passeigs i jardins*. Barcelona: Editorial Dalmau i Jover, 1952.

[21] KAPFF, S. V. *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst, 1732–1801*. Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag, 2010.

[22] Véase: BLAKE, E. C. *Zograscopes, Perspective Prints, and the Mapping of Polite Spaces in Mid-Eighteenth-Century England*. Tesis doctoral, Stanford University, Dept. of Art and Art History, 2000, así como los artículos «Topographical Prints through the Zograscope», *Imago Mundi*, vol. 54, 2002, págs. 120–124 y «Zograscopes, Virtual Reality, and the Mapping of Polite Society in Eighteenth-Century England» (págs. 1-29). En: *New Media, 1740–1915*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

otra parte, actualmente está un curso otra tesis doctoral, en este caso en Francia, llevada a cabo por Johanna Daniel desde la Université Lyon II Lumière que se ocupa de los editores establecidos alrededor de la rue Saint Jacques de París y que será sin duda un paso fundamental para entender la producción y mercado europeo de vistas ópticas.[23]

1.2.2. Los espectáculos ópticos y el problemático concepto de precine

Paralelamente a la publicación del trabajo de Keyser en 1962, durante los años sesenta aparecieron los primeros estudios elaborados desde el ámbito del cine que incluirían por primera vez las vistas ópticas en un relato más amplio, cuyo objetivo era rastrear las raíces del aparato cinematográfico, enmarcado bajo el concepto de precine. Siguiendo a Sandro Machetti, el concepto precine puede entenderse como el estudio de todos aquellos dispositivos que precedieron y/o anunciaron aspectos técnicos, sociales, narrativos o iconográficos de la imagen y dispositivo cinematográfico de los primeros tiempos.[24] Debemos remontarnos sin embargo a los años treinta para rastrear el surgimiento de un primer interés por todo aquello que antecedía el cine. Es a través de la mirada de los primeros coleccionistas —y nos referimos concretamente a Will Day, Henry Langlois, Maria Adriana Prolo y los hermanos John y William Barnes—, que aparatos y dispositivos a priori tan dispares como una película de 53 mm y una caja óptica acabaron compartiendo espacios museográficos, catálogos y publicaciones. Si bien ahondaremos en las consecuencias museográficas de dicha mirada en el apartado dedicado a los procesos de patrimonialización de las vistas ópticas, baste decir por ahora que a ellos les debemos la fundación de los grandes centros de la imagen en movimiento europeos que marcarían la fortuna crítica, estudio, conservación y exhibición de las vistas ópticas: el Museo Nazionale del Cinema de Torino y la Cinémathèque Française.

---

[23] Queremos agradecer a Johanna la generosidad con la que nos ha compartido el avance de su investigación. Entre sus objetivos se encuentra el de elaborar un catálogo en *Open Access* de las estampas localizadas que no dudamos cumplirá con creces la demanda de Vivarez evocada y que solo lamentamos no haber podido consultar en el momento de elaborar esta tesis, desarrollándose nuestras investigaciones de manera paralela. Véase: DANIEL, J. *Les vues d'optique, une production européenne d'estampes semi-fines (1740-1830).* Tesis doctoral, Université Lyon II, École Doctorale Sciences Sociales, en curso. De momento, puede consultarse el artículo: DANIEL, J. «Publishing *vues d'optique* in 18th century. Europe: some new perspectives» (págs. 91-100). En: *Mons virtuals en el cinema dels orígens, dispositius, estètiques i públics*. Girona: Museu del Cinema, 2022.

[24] MACHETTI, S. «Del precine al cine de los orígenes» (págs. 15-42). En: *Què és el precinema?* Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000, págs. 26-27.

La publicación en 1965 de *Arqueología del cine* de C. W. Ceram —si bien precedido por *Movement in Two Dimensions* de Olivia Cook (1963)— se considera el primer relato ordenado construido desde una perspectiva precinematográfica. Su aportación se fundamentaba en tres pilares básicos: (1) el descubrimiento del fenómeno de la persistencia de la visión, (2) el registro y descomposición del movimiento a través del dispositivo fotográfico y (3) el mecanismo de proyección de las imágenes a través de la estructura básica de la linterna mágica. Ceram situaba el "verdadero" inicio de su historia en 1832 con el fenaquistiscopio de Plateau por ser el primer instrumento que se basó en el fenómeno de la persistencia retiniana «para rehacer un movimiento a partir de imágenes aisladas en paso continuo».[25] Su relato dibujaba entonces una historia que excluía todo aquello que no tuviese una relación *técnica* precisa con alguna de las citadas ramas, con el objetivo de separar estrictamente «los precursores dudosos y los precursores auténticos» del cine.[26] Se creó entonces una filiación —sino una historia excesivamente lineal— entre determinadas tecnologías de la imagen de los siglos XVIII y XIX y el advenimiento del nuevo dispositivo.

Las vistas ópticas, pensadas para ser consumidas a través de un dispositivo monocular de visionado individual, fueron relegadas sin miramientos al cajón de los precursores dudosos, donde también acabaron los teatros de sombras, los muñecos javaneses, los dioramas e incluso el taumatropo. Sorprendentemente, tampoco la fantasmagoría de Robertson o las *dissolving views* de Henry Langdon Childe habrían de conocer mejor suerte. La rigidez del relato se suavizaba sin embargo gracias a las ilustraciones elegidas por Olivia Cook,[27] procedentes mayoritariamente de la colección Barnes, por entonces recientemente expuesta en su museo de Saint Ives. Las imágenes representaban los espectáculos descartados en el texto principal

---

[25] CERAM, C. W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965, pág. 24. De hecho, Ceram quería quería acercarse de un modo más riguroso que el de los primeros coleccionistas, «a la prehistoria e historia primitiva del cine, así como a la historia técnica del mismo», (pág. 9) y aunque reconocía que era necesario remontarse a siglos atrás para entender su desarrollo, censuraba «el intento de tender un puente entre las pinturas de las cuevas de Altamira» y el cinematógrafo que, como el mito de la caverna de Platón, tanto éxito tuvo —y seguiría teniendo— entre los aficionados (pág. 15). La seducción cinematográfica de las pinturas de Altamira no ha dejado sin embargo de dar sus frutos. Véase en este sentido: AZÉMA, M. *La Préhistoire du cinema. Origines palólithiques de la narration graphique et du cinématographe*. París: Editions Errance, 2011 o STAEHLIN, C. *Historia genética del cine: de Altamira a Vintergarten*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1981.

[26] CERAM, *op. cit.*, pág. 14.

[27] Olivia Cook había publicado dos años antes *Movement in two dimensions* (1963) donde se interesaba por los citados espectáculos, ofreciendo una primera panorámica erudita y perfectamente documentada sobre las formas de entretenimiento basadas en la animación de la imagen, y aunque vinculándolas y juzgándolas a partir del posterior desarrollo del cine, logró tratar cada una de ellas en su unicidad e interés específicos. Su repercusión no fue comparable sin embargo a la de la obra de su compañero masculino Ceram, a la que contribuyó también de manera decisiva. En reconocimiento a sus aportaciones, su texto se reimprimió en el tercer volumen de *A History of Pre-Cinema* de Stephen Herbert (2000).

para «completar el cuadro técnico con una visión histórico-cultural»,[28] en la que cada uno de ellos habría de contribuir a explicar las formas y actitudes con las que se consumió y recibió la imagen cinematográfica en las oscuras salas de cine. No cabe duda de que el éxito del libro de Ceram no puede entenderse sin la potencia visual de sus ilustraciones y el relato paralelo que a través de ellas se construía. De hecho, en un momento en que aún no estaban publicados los catálogos de las grandes colecciones de Will Day, ya por entonces en la Cinemathèque française, o de Maria Adriana Prolo en Italia, tuvieron el mérito de inspirar una segunda generación de coleccionistas que, como Tomàs Mallol, acudían a los mercados y ferias de anticuarios con una edición de la *Arqueología del cine* en el bolsillo.[29]

El gran salto cualitativo —y cuantitativo— en el estudio sobre los dispositivos y espectáculos ópticos se dio en los años noventa coincidiendo con la celebración del centenario del cinematógrafo.[30] Surgieron entonces toda una serie de propuestas tanto desde el ámbito académico como institucional y museológico que, revisitando con interés sus "orígenes", ampliaron y dotaron de legitimidad académica el concepto de precine. Nos referimos a títulos como *The Magic Lantern Image: Iconography of the Magic Lantern 1420-1880* de David Robinson (1993), *Living Picures: The Origins of the Movies* de Deac Rossell (1998), *Dispositivi ottici alle origini del cinema* de Carlo Alberto Zotti Minici (1998); o *Verso il cinema. Macchine, spettacoli e mirabili visioni* de Donata Pesenti Campagnoni (1995).[31] Paralelamente, en 1995, Laurent Mannoni, Donata Pesenti y David Robison, impulsores de los estudios sobre el precine en sus respectivos países, publicaron en una edición trilingüe *Light and Movement: Incunabula of The Motion Picture, 1420-1896*, que presentaba una recopilación de fuentes primarias comentadas por los autores. Encontramos así reproducido en el apartado dedicado a la perspectiva un fragmento de las *Nouvelles récréations physique et mathématiques* de Edme-Gilles Guyot (1799) en la que explica como confeccionar una caja óptica y sus respectivas vistas translúcidas para

---

[28] CERAM, *op. cit.*, pág. 10. Se trata sin embargo de un *décalage* subrayado en la propia introducción, en la que se avisa al lector que «las figuras no son sólo adorno del libro, sino que constituyen una extensión sustancial del texto» (pág. 10).

[29] PUIGDEVALL, M. «La col·lecció Mallol. Cercar, atesorar i gaudir de la història de la imatge en moviment», *Revista de Girona. Dossier Tomàs Mallol*, 2014, pág. 89.

[30] Antes de esta fecha podemos destacar las propuestas de VIVIÉ, J. *Prélude au Cinéma. De la préhistoire à l'invention.* París: L'Harmattan, 2006 [1972], así como la obra magníficamente ilustrada de REMISE, J.; REMISE, P.; VAN De WALLE, R. *Magie lumineuse du théâtre d'ombres à la lanterne magique.* Paris: Balland, 1979, y CORBET, M. (coord.) *Lumière et mouvement. Les origines du cinema.* Musée-Château d'Annecy: Centre International du Cinéma d'Animation, 1989. Fue también de especial relevancia el trabajo de PERRIAULT, J. *Mémoires de l'ombre et du son: une archéologie de l'audio-visuel.* Paris: Flammarion, 1981.

[31] Que más adelante completó en *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate.* Torino: UTET, 2007.

conseguir el efecto día-noche. También planteado como una recopilación de fuentes, apareció en 1993 la obra póstuma de Hermann Hecht, editada por Ann Hect, *Pre-Cinema History: an Encyclopaedia and Annotated Bibliography of Moving Image Before 1896*, mientras que en el 2000 se publicaban los tres volúmenes de *A History of Pre-Cinema* de Stephen Herbert.[32]

Pero sin duda, uno de los títulos más destacados del momento fue *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma* de Laurent Mannoni, publicado en 1994 con la clara voluntad de renovar el ya clásico volumen de Ceram. El libro de Mannoni supuso un punto de inflexión en la comprensión y establecimiento del relato canónico para el estudio del precine: el corpus se ampliaba, se añadieron personajes y se contrastó la información con nueva documentación disponible extraída de patentes, revistas y carteles. El eje central giraba en torno a la evolución de la técnica de proyección de las imágenes con la linterna mágica como absoluta protagonista. Recorre su escrito una obsesión por esclarecer (una vez más) quienes fueron los *verdaderos* inventores detrás de cada instrumento o espectáculo (Huyggens en vez de Kircher en el caso de la linterna mágica, Philistal en vez de Robertson en el caso de la fantasmagoría), dentro de un relato general concebido como carrera o «marche à l"étoile» hacia el cine.[33] Desde los primeros espectáculos de Giovanni Battista della Porta con la cámara oscura, Mannoni no deja de explorar sin embargo en capítulos intermedios el fenómeno de las cajas ópticas, retratando la expansión de los buhoneros en el siglo XVIII que recorrían Europa con sus espectáculos o la popularización del poliorama panóptico de Pierre Henri Armand Lefort a mediados del siglo XIX.

En España, uno de los acontecimientos más relevantes de este periodo fue la inauguración del Museo del Cine de Girona en 1998, formado a partir de los fondos de la colección reunida por Tomàs Mallol. La colección Mallol fue adquirida en 1994 por el Ayuntamiento de la Girona y desde entonces han estado a cargo de Jordi Pons que concibió junto con Mallol su primera musealización, en la que ahondaremos en el apartado dedicado al corpus. Con la vocación de convertirse en un motor en la investigación en este campo, desde 1999 el museo organiza el Seminario Internacional sobre los Antecedentes y Orígenes del Cine, de

[32] Recientemente, vio la luz una nueva recopilación de textos y fuentes relacionados con la imagen precinematográfica: BANDA, D.; MOURE, J. *Avant le cinéma: l'oeil et l'image*. París: Armand Collin, 2012. Debemos destacar también: GABRIELE, A. *The Emergence of Pre-Cinema: Print Culture and the Optical Toy of the Literary Imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2016, y JONES, D. J. *Gothic Machine: Textualities, Pre-Cinematic Media and Film in Popular Visual Culture, 1670-1910*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

[33] MANNONI, *Le grand art… op. cit.*, pág. 140.

periodicidad bianual, que se ha convertido en un foro de debate internacional para la difusión de los últimos estudios en el área, gracias a la infatigable labor de coordinación y gestión de Àngel Quintana desde la Universidad de Girona y de Jordi Pons y Montserrat Puigdevall desde el propio museo. El primer seminario se abría con la pregunta ¿qué es el precine?,[34] en el que se puso de manifiesto el carácter ambivalente con el que era acogido el término por parte de los investigadores, abordando los principales debates suscitados por la aplicación, praxis curatoriales y límites del concepto. Tras más de veinte años y 13 ediciones, los seminarios han cumplido una importante labor de impulso y difusión de la investigación en el área, contando con un panorama cada vez más completo y rico sobre la presencia de los espectáculos ópticos en España.

Compartiendo este espíritu de renovación historiográfica, aparecían aquí *La fascinación de la mirada: los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas* de Francisco Javier Frutos Esteban (1996), *El Pre-cinema a Lleida: cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 y 1896* de Sandro Machetti (1995) o *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia en la primera mitad del siglo XIX* de Carmen Pinedo (2004). El groso de la historiografía que se ha interesado por los espectáculos ópticos en España ha privilegiado en general la segunda mitad del siglo XIX como marco cronológico básico, desembocando casi invariablemente en la llegada del kinetoscopio y del cinematógrafo. Así mismo, como algunos de los títulos evocados hasta ahora dejan entrever, las historias que se han ocupado de dichos espectáculos y dispositivos han seguido en general una lógica regional. Además de los citados, conocemos de su presencia en Cádiz (Garófano),[35] Bilbao (Txomin),[36] Zaragoza (Martínez),[37]

---

[34] QUINATA, A.; PONS, J. *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000. Las jornadas *Arqueologia de la comunicació* celebradas en 1997, sirvieron de precedente para la apertura de muchos de los debates recogidos por los autores en el volumen. Véase la publicación de sus actas en: ALABERN, J. (coord.) *Aqueologia de la comunicació: Actes de les IV Jornades d'Arqueologia Industrial de Catalunya*. Barcelona: Marcombo, 1999.

[35] GARÓFANO, R. *Los Espectáculos visuales del siglo XIX: el pre-cine en Cádiz*. Cádiz: Quorum, 2007. Del mismo autor: *El cinematógrafo en Cádiz: una sociología de la imagen (1896-1930)*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1986.

[36] TXOMIN, A. «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1879-1888)» (págs. 81-94). En: *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2001. Continuado en: «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1889-1898)» (págs. 169-179). En: *La Construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2003.

[37] MARTÍNEZ, A. «Zaragoza y los espectáculos ópticos durante el siglo XIX» (págs. 231-236). En: *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Museu del Cinema, 2008. De la misma autora: «La educación de la mirada. Zaragoza y la evolución de los espectáculos ópticos» (págs. 61-69). En: *El Cine antes del Cine. Colección Francisco Boisset – Stella Ibánez*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.

Mallorca (Mulet),[38] Madrid (López),[39] Galicia (Cabo),[40] o Barcelona, donde no podemos dejar de destacar la labor pionera que ha realizado el historiador y documentalista Jordi Artigas sobre los espectáculos ópticos de la ciudad impulsando los estudios sobre el precine en el ámbito catalán.[41]

En cuanto a los espectáculos tratados, la mayor parte de las publicaciones recogen los espectáculos de fantasmagoría y cuadros disolventes de la linterna mágica, los mundonuovos, cosmoramas y polioramas, la estereoscopía, los teatros de sombras y los primeros años del cinematógrafo, siendo menos frecuente la inclusión de las figuras de cera, la física recreativa o de los *tableaux vivants*. Sin embargo, uno de los puntos débiles del estudio de los espectáculos ópticos en España, y que adolece algunas de las publicaciones mencionadas, se deriva del hecho de estar planteadas como una recopilación de anuncios, echándose en falta a menudo una labor de síntesis o análisis que permitiera ir más allá de la confección de la cartelera típica del lugar estudiado. Tampoco se ha llevado a cabo un análisis crítico de las diferencias entre los dispositivos del mundonuevo, cosmorama o poliorama, sino que a menudo se usan indistintamente.[42] Por otra parte, a pesar de la gran cantidad de datos

38 MULET, M. J. «Los espectáculos ópticos públicos y los inicios de la fotografía en Mallorca» (págs. 151-158). En: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2004.

39 LÓPEZ SERRANO, F. *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. Respecto a la presencia de espectáculos ópticos en Madrid, son de obligada referencia los trabajos de Coe y Varey ya citados.

40 CABO, X. L. *Espectáculos precinematográficos en Galicia: das sombras chinescas os panoramas*. O Carballiño: Xunta de Galicia, 1990.

41 Véanse: ARTIGAS, J. «La Llanterna màgica a Barcelona. Segles XVIII i XIX», *Cinematògraf*, n.º 1, 1992, págs. 65-84; «Joaquim Partagàs: de l'agonia de la llanterna al naixement del cinematògraf», *Cinematògraf*, n.º 2, 1995, págs. 181-209. En el marco del Seminario Internacional organizado por el Museu del Cinema de Girona, merece la pena destacar sus contribuciones: «La música de la llanterna. L'aniversari mozarià. Música i llanterna a Barcelona» (págs. 237-247). En: *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Museu del Cinema, 2008; así como «El diorama, darrer espectacle precinematogràfic a Barcelona. El "Diorama Animat" de l'escenògraf Salvador Alarma (1902): Altres diorames contemporani» (págs. 237-250). En: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2004 y «La febre dels panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX» (págs. 123-139). En: *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2001.

42 Se trata de uno de los puntos que consideramos que debían abordarse de manera más urgente. Por este motivo, hemos agrupado cada capítulo en torno a un dispositivo concreto, que lejos de poder considerarse de forma homogénea o análoga, implicaron diferentes públicos, estéticas y maneras de activar la mirada de los espectadores. De igual modo que hoy sabemos que los espectáculos de fantasmagoría o de cuadros disolventes, a pesar de apoyarse ambos en la linterna mágica, implicaron dispositivos, estéticas y recursos narrativos diferentes, debemos poder diferenciar entre los espectáculos de cosmorama, poliorama o mundonuevos. Por otra parte, tampoco es extraño que en la bibliografía disponible se confundan en ocasiones unos espectáculos por otros, hecho que se debe esencialmente al obscurantismo de la terminología y a la arbitrariedad con la que se utilizaban los términos en la época. Era habitual, por ejemplo, usar el término de linterna mágica para nombrar espectáculos de mundonuevo y viceversa. Por este motivo, juzgamos necesario igualmente ofrecer un marco terminológico y conceptual claro que permitiera identificar y caracterizar cada uno de los espectáculos.

aportados, no ha surgido aún un estudio que pudiera poner de relieve las conexiones que se dieron entre los distintos espectáculos, empresarios, rutas de difusión y vistas localizadas alrededor del territorio. Por ejemplo, tanto Pinedo como Garófano localizan a un tal Cramer, propietario de un espectáculo teatro pintoresco y de perspectiva, en Madrid (1820), Cádiz (1817 y 1824), Alicante (1817) y Valencia (1821).[43]

En general, las vistas ópticas, si bien conseguirían mayores cuotas de visibilidad en el campo del precine de lo que habían sido capaces de conseguir dentro de una historia del grabado o del arte, no serían aún capaces de ser estudiadas como objetos relevantes en sí mismos, sino que seguían siendo mayoritariamente entendidas como una premonición (algo fallida) de una tecnología de la imagen por venir, arrastrando el estigma de pertenecer a los "antecedentes dudosos" del cine. Como ha señalado Frutos Esteban, el concepto de precine se ha aplicado de este modo a expensas de alienar los objetos interesándose solo por ellos cuando remiten en ciertos aspectos a una tecnología posterior que vendría a superarlos.[44] Aquellos artefactos más próximos a lo que sería el dispositivo cinematográfico, como la linterna mágica, consiguieron copar así la atención de los investigadores. Una tendencia especialmente palpable si observamos el número de monografías, revistas especializadas y proyectos europeos financiados que hasta día de hoy se han dedicado al estudio, salvaguarda, digitalización y difusión del patrimonio material relacionado con las linternas mágicas y sus placas de vidrio.[45] Pero es que, tal como recuerda Luis Miguel Fernández, «el fin de estos dispositivos no era el de llegar a ser otra cosa diferente de la que fueron, ni fotografía, ni cine, ni género teatral alguno».[46] En este sentido, las limitaciones que imponía el propio concepto de precine han tratado de ser sorteadas a través de su abordaje dentro de lo que sería una historia de los medios audiovisuales o de la visualidad, en la que el cine sería una

[43] GARÓFANO, *Los Espectáculos visuales… op. cit.*, pág. 144 para Madrid y Cádiz y PINEDO, *El Viaje de ilusión… op. cit.*, pág. 68-69 también para Madrid y Valencia.

[44] FRUTOS, J. «Escenarios lúcidos de la memoria» (págs. 45-74). En: *Memorias de la Mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea.* Santander: Fundación Marcelino Botín, pág. 51.

[45] Véase por ejemplo el proyecto *A Million Pictures: Magic Lantern Slide Heritage as Artefacts in the Common European History of Learning* (2015-2018), que ha reunido especialistas de la Universidad de Salamanca, Utrecht, Exeter, Antwerp o Girona), así como la revista *The New Magic Lantern Journal* o la base de datos Lucerna. En España, ocupan un lugar destacado los trabajos de Javier Frutos Esteban en torno a la linterna mágica y su encaje en el contexto mediático del momento. Véase: FRUTOS, J. *Los ecos de una lámpara maravillosa: La linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

[46] FERNÁNDEZ, L. M. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pág. 10.

manifestación más de una «cultura de la percepción visible y de la tradición narrativa».[47] Dicha apertura disciplinaria que, como admite el propio Machetti, dejaría el mismo concepto de precine inoperativo, permitiría evitar caer en historias teleológicas. Los objetos precinematográficos no serían ya estudiados en función de lo que "aportasen a" o "anunciasen de" la futura tecnología, dispositivo y narrativa cinematográfica, sino que serían entendidos como entidades autónomas, independientemente del presente de los medios audiovisuales. Carmen Pinedo o Stephen Herbert en sus tres volúmenes de *A History of Pre-Cinema* (2000), apostaban también, sin renunciar al término,[48] por una concepción en la que dichos dispositivos se entendiesen como «medios autosuficientes, con sus propias particularidades, diferencias, potenciales y limitaciones» dentro de una historia de los *time-based visual media* de la que participaría también el cine.[49]

1.2.3. La apertura interdisciplinar de los estudios visuales

Desde la New Film History se reivindicó ya en los años ochenta la posibilidad de plantear una lectura más amplia y menos determinista de dichos objetos, mientras se exploraba su potencialidad para releer la construcción del cine de los primeros tiempos. Siguiendo a Elsaesser, «incluso los pocos films que habían sobrevivido y eran conocidos, eran devaluados o minusvalorados, porque se medían por categorías inapropiadas, asunciones incorrectas y falsas expectativas».[50] Los trabajos de Tom Gunning en torno a la noción de *cinema of attractions* y la reevaluación de la cultura visual que lo precedió lograron junto a muchos otros

47 MACHETTI, S. «Del precine al cine…» *op. cit.*, pág. 34. En las mismas jornadas Zunzunegui proponía integrar la historia del cine en una historia de la representación visual. Véase: ZUNZUNEGUI, S. «Pre-Cine, Cine, Post-Cine: entre el gradualismo y la explosión» (págs. 79-95). En: *Què és el precinema?... op. cit.*

48 El mismo Herman Hecht en su *Pre-cinema History* (1993) reconocía que el término precine era empleado en su caso a falta de un mejor nombre: «there is so far no better term than 'pre-cinema» (pág. vii). A nuestro entender, dicha perspectiva resulta mucho más enriquecedora, pero siguiendo a Luis Alonso García, no vemos utilitaria la conservación del término de precine, que creemos, sigue oscureciendo la aproximación a los objetos sobre los que queremos trabajar. Véase: GARCÍA, L. A. «La Trápala Atrapada en la Trampa de las Artes» (págs. 57-75). En: *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*. Girona: Museu del Cinema, 2001.

49 HERBERT, S. *A History of Pre-Cinema*. Londres, Nueva York: Routledge, 2000. Traducimos y ampliamos: «The term pre-cinema needs some explanation, and some qualification. The contents of theses volumes cover the optical devices used for entertainment and instruction that proliferated before the introduction of cinema (…) To view pre-cinema devices merely as steps towards the cinema, however, would be a very narrow perspective. They were —and in some cases still are— self-contained media with their own particularities, differences, potential, and limitations».

50 ELSAESSER, T. «Media Archaeology as a symptom», *New Review of film and Television Studies*, vol. 14, n.º 2, 2016, pág. 185. Traducción propia: «even the few films that were known and had survived were de or undervalued, because they were measured by inappropriate categories, wrong assumptions and false expectations».

cambiar dicha tendencia.[51] Desde entonces, los trabajos de Anne Friedberg con *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* (1993) o *Cinema and the Invention of Modern Life* de Vanessa R. Schwarts y Leo Charney (1995) han conseguido integrar el cine en el contexto mediático, visual y urbano al que pertenecía. No podemos dejar de destacar tampoco la propuesta de Charles Musser y su interés por entender el cine dentro de lo que sería el más amplio concepto de la *screen practice* tal como desarrolla su primer volumen de *History of American Cinema (1896-1907)* (1990), cuyo primer capítulo tituló significativamente «before cinema» que no «precinema».

La apertura metodológica y disciplinaria que aportó la New Film History se ha enriquecido en los últimos años con la consolidación de los estudios visuales y la arqueología de los medios. Dichos enfoques han sabido rescatar, conceptualizar y narrar las vistas ópticas rindiendo homenaje a la época a la que pertenecieron sin esperar de ellas nada más de lo que fueron, y tampoco nada menos. En primer lugar, se ha llevado a cabo una gran tarea de revisión que ha permitido descubrir la gran variedad, riqueza y singularidad de los medios audiovisuales del pasado, a los que hasta ahora no se había prestado suficiente atención. Concebidos a modo de atlas visuales, destacan en este sentido volúmenes como *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen* de Barbara Stafford y Frances Terpak (2001) o al más reciente *Machines à voir: pour une histoire du regard instrumenté* a cargo de Delphine Gleizes y Denis Reynaud (2017). En ambos encontramos un apartado dedicado a las vistas y cajas ópticas donde se recoge esencialmente la información aportada por Keyser, Kaldenbach, Zotti Minnici o Mannoni, sin añadir nuevas aportaciones.

Si nos fijamos en el contexto español, el volumen *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada* (2010) de Jesusa Vega es posiblemente el mejor ejemplo de los frutos que pueden dar las propuestas surgidas desde una historia del arte enriquecida por —que no enfrontada con— los estudios visuales y culturales para seguir estudiando y descifrando los objetos que nos ocupan. Vega se sumerge en el siglo XVIII a través de materiales raramente explorados por

[51] Véase especialmente: GUNNING, T. «The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» (págs. 227-244); MUSSER, C. «Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity» (págs. 389-416) y DULAC, N.; GAUDREAULT, A. «Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series» (págs. 227-244) recopilados en: STRAUVEN, W. (Ed.). *The Cinema of attractions reloaded.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. Véase también: GAUDREAULT, A. et. al. *A Companion to Early Cinema.* Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012. Finalmente: GUNNING, T. «La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfico», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 50, 2005, págs. 12-27 y «Hand and Eye: Excavating a New Technology of the Image in the Victorian Era», *Victorian Studies*, vol. 54, n.º 3, 2012, págs. 495-516.

los historiadores del arte: elevación de globos aerostáticos, experiencias de física recreativa, espectáculos ópticos, figuras de cera, fisionotrazos y un largo etcétera con tal de cartografiar la sociabilidad, gusto y cultura visual de la Ilustración española. Se trata además de la aproximación más completa al fenómeno de las vistas ópticas en España que conocemos, especialmente en lo concerniente a su circulación en Madrid durante el setecientos y los primeros intentos de producción local por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tras su estudio, Vega concluye que las vistas ópticas pueden considerarse uno de «los ejemplos más representativos de ese espacio común de ciencia, arte e ilusión —es decir de conocimiento, educación y entretenimiento— que creó la mentalidad ilustrada».[52] Siguiendo su estela, no podemos dejar de destacar igualmente las contribuciones de Álvaro Molina que también se ha interesado por el fenómeno de las vistas ópticas editadas por la Academia[53] y más extensamente por la cultura visual del siglo XVIII español.[54]

En lo que al siglo XIX respeta, la referencia obligada la encontramos en *La Construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX* de Bernardo Riego (2001) que nos ha proporcionado una base imprescindible para completar nuestro trabajo. Riego se vuelca aquí a analizar los cambios en el consumo de imágenes con tal de entender la recepción de la fotografía. Para ello, explora con detalle la gramática en la que se asentaba la comprensión de los grabados y revistas ilustradas, sin olvidar, por supuesto, los espectáculos ópticos, que conformarían el poso común sobre los que se leerían las nuevas producciones fotográficas. Como comisario de la exposición *Memorias de la Mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea* (2001), sus trabajos tuvieron el mérito de cuestionar tempranamente la utilidad y pertinencia del concepto de precine abordado en el apartado anterior, abriendo nuevas líneas argumentales y aproximaciones teóricas que viraban hacia los estudios culturales y visuales para adelantar reflexiones sobre la recepción de las imágenes y sus transferencias mediales en las que los

[52] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión… op. cit.*, pág. 386.

[53] Véase especialmente: MOLINA, A. et. al. *La ciudad de los saberes en la Edad Moderna.* Madrid: Trea, 2020, así como MOLINA, A. «Ocio y negocio en torno al grabado de vistas urbanas en la Academia de San Fernando» (págs. 69-92). En: *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo.* Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022 que apareció mientras revisábamos estas líneas.

[54] Para una visión de conjunto de la revisión historiográfica del siglo XVIII en las últimas décadas, véase: MOLINA, Á. «Problemáticas del Dieciocho en la Historia del Arte español. De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar» (págs. 327-401). En: *La Historia del Arte en España… op. cit.*

espectáculos ópticos adquirirían una nueva y merecida relevancia. Bernardo Riego entiende así los espectáculos y dispositivos ópticos como

> «una cultura de la imagen que no puede seguir entendiéndose como precedentes de algo que va a ocurrir posteriormente, sino como un fenómeno cultural y tecnológico acotado en sí mismo que, como es habitual en la historia de cualquier sistema tecnológico, algunos de los elementos narrativos o de exhibición propios de estos espectáculos, pasarán a ser usados por las nuevas tecnologías de la imagen como el cinematógrafo, y otros serán descartados y olvidados».[55]

El estado de la cuestión descrito ha revelado el peso del marco precinematográfico a la hora de abordar y conceptualizar los objetos que nos ocupan, mientras que los estudios del grabado y del arte no acordaron en general una importancia merecida al espectáculo óptico y contexto mediático en el que se consumían este tipo de imágenes. La irrupción de los estudios visuales y de nuevos enfoques como la arqueología de los medios ha permitido empezar a cambiar dicho paradigma con obras que son ya toda una referencia en nuestro campo de estudios y que han empezado a poner de relieve la importancia de los espectáculos visuales, no como un fenómeno anecdótico o aparejado a otras disciplinas, sino dotados de una entidad propia mucho más compleja y plural de la que se venía considerando. En el marco teórico que sigue a estas páginas presentaremos las herramientas, propuestas y reflexiones que han guiado la construcción de la presente tesis al abrigo teórico de los estudios visuales y de la arqueología de los medios.

1.3. Marco teórico: Arqueología de una cultura visual y material mediada

Con tal de dar respuesta a la cuestión central de este proyecto, trabajaremos desde una perspectiva que, si bien recoge y reconoce los avances en los estudios surgidos desde el ámbito del precine, se quiere desmarcar de una lectura estrictamente precinematográfica de las piezas que nos ocupan. Nos situamos así en el marco de las propuestas surgidas desde los estudios visuales y de la cada vez más consolidada arqueología de los medios que nos han avanzado herramientas a partir de las que pensar nuestros objetos y abrir nuestro relato a otros horizontes interpretativos.

[55] RIEGO, *La construcción social… op. cit.*, pág. 38.

1.3.1. Prácticas mediadas: las herramientas de la Arqueología de los Medios

La arqueología de los medios emergió en torno a los años ochenta y noventa como una reacción a las narrativas canónicas de la historia de los medios y la tendencia de la cultura digital contemporánea a erigirse como soberana de la novedad.[56] Aquellos que empezaron a trabajar bajo este marco —para algunos voluntariamente anárquico—[57] se fijaron por objetivo repensar tanto el análisis de los medios del pasado, como el horizonte de posibilidades de nuestro futuro mediático, sustentándose en las arqueologías del poder y del saber de Michel Foucault,[58] los escritos de Walter Benjamin sobre la modernidad,[59] así como la influencia de autores como Wolfgang Schivelbusch,[60] Aby Warburg,[61] Marshall McLuhan[62] o, muy especialmente, Friedrich Kittler.[63] La noción foucaultiana de arqueología se convirtió entonces en la piedra angular de un modelo epistemológico cuyo objetivo sería «la excavación de las razones subyacentes por las que un determinado objeto, declaración, discurso o, por ejemplo, en nuestro caso, aparato mediático o hábito de uso, puede nacer, tomarse y sostenerse una situación cultural dada».[64]

Durante la pasada década aparecieron los primeros volúmenes de bibliografía crítica que reunieron con voluntad programática el corpus de textos surgidos desde esta perspectiva: *Media Archaeology: approaches, applications, and implications* editado por Jussi Parikka y Erkki Huhtamo (2011) y *What is Media Archaeology?* de Parikka en solitario (2012). Ambos recogían

---

56 PARIKKA, J. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012, pág. 13.

57 Nos referimos a Siegfried Zielinski y su concepto de "anarchaeology of media" apuntado en: ZIELINSKI, S. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

58 Especialmente: FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966; *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard, 1969 y *Surveiller et punir*. París: Gallimard, 1975.

59 BENJAMIN, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

60 Véase: SCHIVELBUSCH, W. *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Bekeley: University of California Press, 1988 y *The Railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century*. Bekeley: University of California Press 1986.

61 Véase la lectura del proyecto del *Atlas Mnemosyne* que propone Didi Huberman en: DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

62 McLuchan se ha convertido en una de las referencias imprescindibles del campo. Véase especialmente: MCLUHAN, M. *Understanding media: the extensions of man*. Londres: Sphere Books, 1967.

63 Algunas de sus obras de referencia son: KITTLER, F. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990; *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999; *Optical Media*. Cambridge: Polity Press, 2010.

64 PARIKKA, *What is Media… op. cit.*, pág. 6. Traducción propia: «Archaeology here means digging into the background reasons why a certain object, statement, discourse or, for instance in our case, media apparatus or use habit is able to be born and be picked up and sustain itself in a cultural situation».

las problemáticas, enfoques y metodologías desarrolladas por investigadores como Thomas Elsaesser, Wolfgang Ernst[65] o Eric Kluitenberg, que han contribuido a forjar y consolidar el campo. La arqueología de los medios ha sido capaz de proporcionar en este sentido nuevos marcos conceptuales que consideramos imprescindibles integrar en nuestro estudio, un abanico de propuestas y metodologías tan variado como fértil y, sobre todo, una mirada desacomplejada hacia los objetos y corpus del pasado.[66]

En este sentido, la arqueología de los medios ha sabido cuestionar la perspectiva lineal y teleológica que ha caracterizado tradicionalmente la historia de los medios, rechazando como punto de partida toda idea de progreso tecnológico. Se asume la posición, expresada por Siegfried Zielinksi, que «la historia de los medios no es el producto de un avance predecible y necesario desde un aparato primitivo a uno más complejo», y que, por lo tanto, «el estado actual no representa necesariamente el mejor estado posible».[67] Coincidiendo con ello, Parikka pone de manifiesto que «la arqueología de los medios ha comenzado a construir historias alternativas de medios suprimidos, ignorados y olvidados que no apuntan teleológicamente a la actual condición cultural de los medios como su "perfección"».[68] Partiendo de esta base, se ha apuntado a la necesidad de repensar la idea de novedad

[65] Véase su propuesta de llevar a cabo una "arqueología de los medios radical" que desarrolla en: Ernst, W. «Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media» (págs. 239-255). En: *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. Berkeley: University of California Press, 2011 y en castellano en «Arqueología de los medios radical (su epistemología, su estética y algunos estudios de casos)», *Artnodes. Nodo: Arqueología de los medios*, n.º 21, págs. 44-53.

[66] Para una visión global de la arqueología de los medios, véase también: CITTON, Y. «Les Lumières de l'Archéologie des Media», *Dix-huitième siècle*, vol. 1, n.º 46, 2014, págs. 31-52 y NATALE, S. «Understanding Media Archaeology», *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, n.º 3, 2012, págs. 523-527. En lengua castellana y catalana, desde la revista *Artnodes* de la Universitat Oberta de Catalunya, dirigida por Pau Alsina, se ha contribuido significativamente a difundir y hacer accesible gran parte del pensamiento de los autores citados. Véanse especialmente los números 21 y 23 titulados *Media Archaeology* y *Media Archaeology II* de 2018 y su introducción al área en: ALSINA, P. et. al. «El devenir de la arqueología de los medios: derroteros, saberes y metodologías», *Artnodes, Nodo: Arqueología de los medios*, n.º 21, 2018, págs. 1-10. En números anteriores puede consultarse entrevistas y artículos de Erkki Huhtamo (número 5 de 2006 y número 7 de 2007) y Jussi Parikka (número 12 de 2012). Además, en diciembre de 2017, reunieron a Wolfgang Ernt y Thomas Elsaesser en una jornada que tuvo lugar en La Virreina Centre de la Imatge (Media Archaeology Evening) donde se pudieron confrontar sus respectivos puntos de vista en un fructífero debate.

[67] ZIELINSKI, *Deep time of the media… op. cit.*, pág. 7. Traducción propia: «the history of the media is not the product of predictable and necessary advance from primitive to the complex apparatus. The current state of the art does not necessarily represent the best possible state».

[68] HUHTAMO; PARIKKA, *Media Archaeology… op. cit.*, pág. 13. Traducimos: «on the basis of their discoveries, media archaeology have begun to construct alternate histories of suppressed, neglected, and forgotten media that do not point teleologically to the present media-cultural condition as their "perfection"».

tecnológica,[69] redefinir la relación entre antiguos y nuevos medios,[70] o romper con asunciones preestablecidas.[71]

Una tendencia que comparten gran parte de los trabajos nacidos bajo el paraguas de la arqueología de los medios —y en la cual nos situamos para desarrollar esta investigación— es la voluntad de explorar facetas hasta ahora poco conocidas, olvidadas o minusvaloradas de la historia de los medios, capaces de apuntar a conexiones o rupturas pasadas por alto o desapercibidas. Tal es el caso de los trabajos llevadas a cabo por Simone Natale, en los que ha retratado la fascinación por el espiritismo y su impacto en el desarrollo de la cultura popular mediática en la Inglaterra Victoriana,[72] las propuestas de Jeffrey Sconce y su examen de la relación histórica entre lo oculto y los medios electrónicos, así como su influencia en la aparición y descripción de nuevas patologías psicóticas,[73] o los trabajos de Pascal Rousseau sobre el impacto de las teorías sobre la hipnosis y la telepatía sobre la cultura visual y el arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días tal como desarrolló en las muestras *Cosa Mentale: Art et télépathie au XXe siècle* que acogió el Centro Pompidou Metz (2016) e *Hypnose. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours* (2020).[74] También han proliferado en este sentido las monografías dedicadas a un único instrumento, dispositivo u espectáculo, como los trabajos

[69] Tal como han propuesto Lisa GITELMAN y Geoffrey B. PINGREE en la edición del volumen *New media, 1740-1915*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003 y más adelante GITELMAN en solitario en *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

[70] JENKINS, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006. Véase también: NATALE, S. «There Are No Old Media», *Journal of Communication*, vol. 66, n.º 4, 2016, págs. 585-603.

[71] Thomas Elsaesser ha centrado sus trabajos en este sentido en la revisión de narrativas comunes a la historia del cine como "del cine mudo al sonoro", "del blanco y negro al color" o "de la linterna mágica al cinematógrafo", basadas una noción interesada y sesgada de realismo que, como explica, han resultado no ser demasiado resistentes a las nuevas aportaciones, como por ejemplo el hecho de que gran parte de los primeros films se exhibieron ya coloreados y acompañados por música y comentarios. Véase especialmente: ELSAESSER, T. *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*. Amterdam: Amsterdam University Press, 2016 y junto a HAGENER, M. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. Nueva York: Routledge, 2015. No podemos dejar de destacar además: «The New Film History as Media Archaeology», *Cinémas*, vol. 14, n.º 2-3, 2004, págs. 75-117 y «Media archaeology as symptom», *New Review of Film and Television Studies*, vol. 14, n.º 2, 2016, págs. 181-215.

[72] Véase especialmente: NATALE, S. *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*. Pensilvania: Penn State University Press, 2016; Véase también la publicación de LEONARDI, N.; NATALE, S. (eds.) *Photography and other Media in the Nineteenth Century*. Pensilvania: Penn State University Press, 2018.

[73] SCONCE, J. *Haunted media: electronic presence from telegraphy to television*. Londres: Duke University Press, 2000 y *The Technical Delusion: Electronics, Power, Insanity*. Londres: Duke University Press, 2019.

[74] ROUSSEAU, P. *Cosa Mentale: Art et télépathie au XXe siècle*. París: Gallimard, 2015 e *Hypnose. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*. París: ENSBA, 2020.

de Arnaud Maillet sobre los anteojos y el espejo de Claude,[75] los estudios de Noémie Etienne sobre los dioramas[76] o los llevados a cabo por Erkki Huhtamo sobre los *moving panoramas* en *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (2013). Huhtamo recupera aquí la historia de un espectáculo que consistía en la exhibición dentro de un pequeño teatrillo o caja de una sucesión de vistas encoladas las unas a las otras o de un lienzo panorámico de medio formato. A pesar de su vínculo evidente con las vistas y cajas ópticas no se detiene en analizar las conexiones que pueden tejerse con estas.[77] Por lo demás, nos resulta especialmente interesante la atención que Huhtamo presta a la materialidad de los dispositivos, los comentarios de los espectadores y las parodias del concepto, así como su entrada en el régimen discursivo (*discursive panoramas*). Los volúmenes de Sttafford y Terpak (2001) o de Gleizes y Reynaud (2017) citados en el estado de la cuestión pueden enmarcarse también en dicha tendencia.

El interés por aspectos marginales o desconocidos de la historia de los medios ha revertido también en la recuperación del legado de dispositivos no materializados, como los medios imaginarios: una cantera abierta por Eric Kluitenberg que ha desenterrado un corpus de objetos imposibles que nos hablan de los sueños y fobias de la sociedad que los produjo.[78]

En definitiva, nos hemos querido nutrir de la mirada medio-arqueológica para estudiar o "excavar", siguiendo las metáforas de la disciplina, las prácticas culturales, mediáticas y estéticas asociadas a las vistas ópticas, que constituyen por lo demás un ejemplo perfecto del

---

75 Véase: MAILLET, A. *Prothèses lunatiques: les lunnettes de la science aux fantasmes*. París: Kargo, 2007 y *Le miroir noir: enquête sur le côté obscur du reflet*. París: Kargo & l'éclat, 2005.

76 Véase especialmente el número de *Culture et musées* que dirigió junto a Nadia Radwan sobre "el arte del diorama": ÉTIENNE, N.; RADWAN, N. «Introduction», *Culture et Musées, Dossier: L'art du diorama (1700-2000)*, vol. 32, 2008, págs. 11-23. Los dioramas fueron igualmente los protagonistas de la exposición *Dioramas* que pudo verse en el Palais de Tokyo de París en 2017 y cuyo catálogo es ya una lectura obligada Véase: GARNIER, C. et al. *Dioramas*. París: Flammarion, 2017.

77 Las vistas ópticas ocupan tan solo una pequeña parte de su argumento, descartadas rápidamente en una nota al pie en la que cita las contribuciones ya mencionadas de Zotti Minici, Alberto Milano y Donata Pesenti (pág. 38 y 56). Por otra parte, se puede recriminar, tanto a la obra de Huthamo como a una parte importante de las surgidas desde la arqueología de los medios, una escasa atención prestada a las imágenes, echándose en falta un análisis crítico de los temas, fuentes y motivos iconográficos de los espectáculos, más allá de las conexiones evidentes. Por este motivo, se nos hacía necesario conjugar su metodología con las aportaciones de los estudios de cultura visual tal como desarrollaremos en el siguiente apartado.

78 Ejemplos destacados son las anticipaciones del Skype aparecidas en anuncios del siglo XIX, las ilustraciones fantasiosas de Albert Robida en *Le vingtième siècle* (1883) o los nuevos imaginarios de la mecanización en los primeros años del siglo XX. Véase: KLUITENBERG, E. (ed.) *Book of Imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: NAi, 2006. Tuvimos la oportunidad de escuchar a Kluitenberg presentar sus propuestas en la conferencia «Les médias anticipatifs» celebrada el 1 de octubre de 2018 en el Institut National d'Histoire de l'Art de París, dentro del marco del seminario "Médias Imaginaires" (octubre-diciembre 2018) organizadas por el grupo de investigación Imago de la Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

tipo de objeto y prácticas por los que se interesa la arqueología de los medios: son un medio audiovisual[79] olvidado del pasado, han estado relegadas de las historias canónicas del arte, y han sido objeto de una lectura excesivamente rígida dentro de la historia del cine. A su vez, ofrecen la oportunidad de revisitar un corpus no estudiado, así como reivindicar materialmente su patrimonio como fuente de memoria y punto de anclaje para proponer nuevas interpretaciones. La aplicación de la perspectiva medio-arqueológica nos ha facilitado en este sentido acercarnos al fenómeno de las vistas ópticas sin la tentación de ver en ellas una anticipación de medios posteriores, rompiendo así con los esquemas precinematográficos que, como hemos dejado suficientemente apuntado, encorsetaban nuestro objeto de estudios.

Autores como Erkki Huhtamo y Siegfried Zielinski, han propuesto nuevas herramientas y metodologías para construir una historia de los medios que rompiera con la linealidad. Si bien de modo diferente, ambos nos proponen empezar a pensar cíclicamente.[80] Huhtamo lo hace a partir de la noción de *topos*, tomada prestada del ámbito literario, que habría de permitir identificar y analizar «fenómenos cíclicos recurrentes que (re)aparecen y desaparecen y reaparecen una y otra vez en la historia de los medios, pareciendo de algún modo trascender contextos históricos específicos».[81] Dichos fenómenos pueden hacer referencia tanto a dispositivos materiales, como a maneras de mirar, prácticas sociales o elementos discursivos asociados a estos. La noción de topos ha probado ser especialmente fructífera para tomar consciencia de la frecuencia con la que reaparecen ciertos motivos en la historia de los medios y evitar caer así en la falacia de la novedad. Huhtamo ha explorado en este sentido los topos asociados a los *peep media* —dispositivos de visión individual e inmersiva entre los que se

[79] Insistimos en su carácter *audio*visual siguiendo a John Plunkett así como a Luis Miguel Fernández quien nos recuerda que no podemos entender los espectáculos de mundonuovo sin la narración del buhonero ambulante que lo custodiaba y que guiaba (y entrenaba) de este modo la mirada de los espectadores. Véase: *Tecnología, espectáculo, literatura… op. cit.*, pág. 92.

[80] Por su parte Siegfried Zielinski ha recopilado proyectos, espectáculos y dispositivos en busca de aquello marginal, disruptivo y anómalo para construir una suerte de colección de curiosidades o *variantology* de los medios, insistiendo en la necesidad mantener la definición de *media* lo más abierta posible. Su interés por los márgenes, por aquello que queda oculto, ha llevado a llamar su propuesta *anarchaeology*, para evidenciar la ausencia de un principio guía o unificador. Véase especialmente: ZIELINSKI, S. *Deep time of the media… op. cit.* y *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

[81] Huhtamo desarrolla por primera vez la noción de *topos*, tomándola prestada del campo literario, en: HUHTAMO, E. «From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archaeology of the Media», *Leonardo*, vol. 30, n.º 3, 1997, pág. 222: «Of studying recurring cyclical phenomena that (re)appear and disappear and reappear over and over again in media history, somehow seeming to trascend specific historical contexts». Huhtamo desarrolla este concepto también en «Màquines de diversió, màquines de problemes», *Artnodes: revista d'art, ciència i tecnologia*, n.º 7, 2007, págs. 43-60.

cuentan las cajas ópticas—, buscando temas recurrentes y transversales.[82] Su estudio pone de relieve, entre otros aspectos, la prevalencia de ciertos motivos que juegan sobre la noción de inmersión y atención/distracción que demanda de los espectadores el propio dispositivo de visionado. Así, encontramos repetidas veces motivos iconográficos que retratan como un ladrón se aprovecha del estado de absorción del observador de un mundonuevo para robarle su bolsa de monedas, motivo que retomó la estereoscopía con nuevas capas de significado. Partiendo de los trabajos de Huhtamo, la presente tesis se apoya en el concepto de *peep practice* como uno de los ejes vertebradores de nuestro estudio dedicado a las vistas ópticas. La organización de cada capítulo entorno a un dispositivo de visión vinculado con su consumo debe entenderse así como una exploración de las *peep practices* mayoritarias que prevalecieron en diferentes momentos, entornos y clases sociales y cómo estas, lejos de estancarse, fueron metamorfoseándose con el tiempo: desde la llegada de los primeros zoograscopios, hasta la aparición de los polioramas, pasando por la eclosión de los cosmoramas en la oferta de ocio urbana y la difusión de los totilimundis callejeros.

Junto con la noción de *topos* y de *peep media*, nos interesa ahondar en tres conceptos que han sido herramientas importantes para la construcción de nuestro relato. Se trata de los conceptos de remediación (*remediation*), hipermediación (*hipermediacy*) e inmediatez (*inmediacy*) desarrollados por David J. Bolter y Richard Grussin en *Remediation: Understanding New Media* (2000).[83] En primer lugar, el concepto de remediación hace referencia a las dinámicas por las cuales los nuevos medios absorben o remodelan determinadas prácticas, temas, contenidos o características de antiguos medios. Aunque el estudio de Bolter y Grusin se centra en los medios digitales, los conceptos propuestos nos sirven para analizar el paisaje mediático de los siglos XVIII y XIX y entender a través de ellos el modo en que las vistas ópticas impactaron en otros medios y absorbieron a su vez ciertas características de estos. Por ejemplo, las vistas estereoscópicas conocidas como *tissues* incluyeron los calados y transparentes característicos de las vistas ópticas y en sus series más populares dedicadas a las *diableries*, remediaron también la temática fantasmagórica predilecta de la linterna mágica. Ahora bien, la remediación actúa en ambos sentidos. Los antiguos medios crearán entonces

[82] HUHTAMO, E. «The pleasures of the peephole: An archeological exploration of peep media» (págs. 74-155). En: *Book of imaginary media... op. cit.*

[83] BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000, págs. 41-42. Seguimos la traducción propuesta por Eva Alardo en: BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A «Inmediatez, hipermediación, remediación», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16, 2011, págs. 29-57.

estrategias para sobrevivir al nuevo paisaje mediático, tomando a su vez presentadas características de los medios más recientes. En este sentido, en nuestro trabajo hemos podido observar cómo, una vez consolidada la estereoscopía y su catálogo de monumentos y vistas de alrededor del globo, las vistas ópticas virarán su atención hacia los eventos de actualidad, como la guerra de Crimea o de África, a modo de noticiario ilustrado, un proceso que desarrollamos en detalle en el capítulo 6 a partir del estudio de los espectáculos del Gabinete óptico de Francisco Dalmau.

La tendencia a la hipermediación se refiere a la fascinación por los dispositivos de mediación y a su multiplicación. La hipermediación hace visible el dispositivo, se recrea en el propio acto de mediación y la tecnología que lo sustenta.[84] Entrarían dentro de dicha noción ejemplos como la fotografía pictorialista o los filtros mismos de Instagram.[85] La noción de inmediatez, polo opuesto de la hipermediación, hace referencia en cambio al deseo de transparencia en la representación de lo real, es decir, a la voluntad de borrar, ignorar o negar la presencia del medio que facilita la representación y de todo rastro del acto de mediación en pro de la ilusión de encontrarse en contacto directo con la realidad (representada). [86] Se trata de una característica especialmente importante durante el transcurso de los siglos XVIII y XIX para el desarrollo de los medios que nos ocupan. La realidad envolvente de los panoramas trataba de ofrecer esa ilusión, lo mismo que el desarrollo de las cámaras de nuestros dispositivos móviles parece avanzar y satisfacer cada vez mejor, siempre bajo nuestro marco de referencia contemporáneo, la idea de nitidez. Cada medio, explican Bolter y Grusin, aparece bajo una promesa de mejora de esa relación con la realidad que la que fueron capaces de ofrecer sus predecesores, una experiencia que, por supuesto, no teníamos noción de que fuera incompleta o imperfecta hasta la aparición de un nuevo medio o tecnología que viniera a modificar el horizonte de expectativas del momento.[87] Es solo atendiéndonos a las coordenadas imperantes del deseo de inmediatez

[84] En la lógica de la hipermediación, «the artist (or multimedia programmer or web designer) strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in that acknowledgment». BOLTER; GRUSIN, *op. cit.*., págs. 41-42.

[85] Los ejemplos propuestos por Bolter y Grusin incluyen el fotomontaje, el collage, la pintura moderna y su obsesión con poner en evidencia el medio con el que se trabaja: la superficie del cuadro, el gesto del artista, los trazos del material empleado. *Ibid.*, pág. 34.

[86] *Ibid.*, pág. 11.

[87] *Ibid.*, pág. 17. También Riego, *La construcción social... op. cit.*, pág. 235 cuando explica que «ninguna época se cuestiona las limitaciones de sus tecnologías a no ser que estas se revelen claramente insuficientes por la emergencia de una nueva que supere las expectativas sociales de las existentes».

que podemos entender plenamente la fascinación que ejercieron las vistas ópticas para sus espectadores contemporáneos. Entonces, el dispositivo del zoograscopio y de la caja óptica o de los mundonuevos ambulantes eran suficientemente desarrollados para proporcionar una sensación de viaje virtual. Los relatos de los espectadores subrayan una y otra vez la sensación de estar física y realmente frente a las vistas observadas, olvidando el propio dispositivo. Lo interesante de la propuesta de Bolter y Grusin es que la noción de inmediatez se construye no en base a la realidad, sino a su reproducción. Algo que también tienen claro los historiadores del arte y de la cultura visual. En palabras de Jesusa Vega: «la interpretación visual se hace a la luz de la representación y no en función de su referente con la naturaleza».[88] Así, cuando a mediados de la década de 1850 se empiecen a difundir en masa los estereoscopios y las primeras series de vistas en tres dimensiones se prometerá una nueva y más inmediata relación con el sujeto representado en base al horizonte de expectativas que las vistas ópticas habían asentado durante más de un siglo. De este modo, la promesa de realidad del estereoscopio no puede evaluarse correctamente si se presenta como novedad, sin atender al dispositivo que trataba de superar y remediar, en este caso, las vistas y cajas ópticas —y no (únicamente) la fotografía—, y su modo de absorber ciertas de sus características: el dispositivo inmersivo, los juegos de luz, la predilección por ciertos temas como las vistas de ciudades. Contradictoriamente, las nuevas tecnologías, tratando de reformular las antiguas, aseguran al mismo tiempo que estas permanezcan, al menos durante un tiempo, como punto de referencia por el cual se mide la realidad y el deseo de inmediatez.

De este modo, es importante tener en cuenta, siguiendo a Bolter y Grusin, que no podemos entender los medios, ya sea del pasado o de nuestro presente, de forma aislada, sino que los medios forman redes complejas. La introducción de un nuevo dispositivo no significa simplemente «inventar un nuevo hardware o software, sino modelar (o remodelar) tal red»,[89] afectando y modificando toda una economía de gestos, significados y prácticas de los usuarios, así como el horizonte de expectativas asociados a las nociones existentes de inmediatez e hipermediación. Unos conceptos que no deben entenderse tampoco como tendencias excluyentes. Un mismo dispositivo puede presentar ambas tendencias a la vez, o un usuario explotar una u otra según el momento. Los dioramas, panoramas o

[88] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 394.

[89] BOLTER; GRUSIN, *op. cit.*, pág. 17. Traducción propia: «Introducing a new media technology does not mean simply inventing new hardware and software, but rather fashioning (or refashioning) such a network».

estereoscopios inspiraron fascinación no sólo por su presentación transparente de lo real, sino por su propia concepción y dispositivo. Las rotondas panorámicas eran admiradas por su grandiosidad y las imágenes en movimiento del fenaquistiscopio eran admiradas por su capacidad de animación a la vez que los espectadores podían observar el propio dispositivo, abierto, expuesto, que hacía posible tal movimiento.[90]

Ahora bien, el gran desafío a la hora de abordar las excavaciones de dispositivos olvidados no es sólo nuestra falta de conocimiento sobre las múltiples interconexiones que se dieron entre los medios, sino sobre todo los vacíos que rodean las historias construidas hasta ahora.[91] Un ejemplo destacado es el caso de la omisión de la estereoscopía en el seno de las historias de la fotografía, y especialmente del arraigo de la estereoscopía consumida como espectáculo óptico. La fotografía estereoscópica, que favoreció en último término la creación de la futura la *carte-de-visite*, jugó un rol fundamental en la primera consolidación de los estudios fotográficos durante los años cuarenta y cincuenta y fue el primer formato fotográfico que entró en las casas de un público amplio.[92] Si no tenemos en cuenta la fotografía estereoscópica en la ecuación raramente podremos captar la importancia del desarrollo no solo técnico sino también social de la *carte-de-visite* y los motivos por los que sedujo al público del momento. Del mismo modo, no podremos evaluar correctamente el auge y aceptación de la prensa ilustrada sin tener en cuenta la propagación de los cosmoramas durante la primera mitad del siglo XIX sobre los que se asentó su primer programa iconográfico.

En definitiva, el objetivo común que compartimos situándonos dentro del marco de la arqueología de los medios, nos parece suficientemente claro y urgente: elaborar contra-historias que, a partir del rechazo de la noción de progreso lineal, permitan rellenar los vacíos del pasado corrigiendo lecturas parciales o interesadas, proponiendo para ello genealogías alternativas a la luz de los nuevos descubrimientos.[93] Creemos, junto con Parikka que todos

---

[90] *Ibid*., pág. 47. Traducción propia: «These devices [the diorama, the phenakistoscope, and the stereoscope], characterized by multiple images, moving images, or sometimes moving observers, seem to have operated under both these logics at the same time, as they incorporated transparent immediacy *within* hypermediacy». La cursiva es suya.

[91] ELSAESSER, «The New Film History…» *op. cit*, pág. 93.

[92] El propio Disdérie tenía en mente realizar pares estereoscópicos con la multiplicación de objetivos que dio lugar finalmente a la repetición de copias sucesivas que acabó comercializando como formato de gran éxito. Véase: PELLERIN, D. *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire*. París: Bibliothèque nationale de France, 1995.

[93] HUHTAMO, *Illusions in motion… op. cit.* pág. xviii. En sus palabras: «Media archaeology corrects our understanding of the past by excavating lacunas in shared knowledge. It reassesses existing media-historical

aquellos dispositivos olvidados, «los callejones sin salida, los perdedores [de la historia de los medios] y los inventos que nunca se convirtieron en un producto material tienen historias importantes que contar».[94] Este proyecto comparte esta misma motivación y la convicción de que las vistas ópticas tienen también muchas cosas por añadir a una historia de los medios y de la cultura visual.

1.3.2. Miradas encarnadas: los estudios visuales y los paisajes culturales

Los estudios visuales —enriquecidos en las últimas décadas por los giros material, espacial, sensorial y afectivo—, han ampliado considerablemente el archivo visual del pasado, y con este, el acceso a su memoria.[95] La publicidad, la fotografía amateur, las grandes escenografías de las exposiciones universales, las galerías comerciales y, por supuesto, los espectáculos ópticos, son hoy áreas de interés para los estudios visuales, más allá de —o justamente por— su condición de objetos industriales, cotidianos o anónimos producidos y consumidos primariamente «como vectores culturalmente significativos de la experiencia visual».[96] Siguiendo el camino abierto por los trabajos de Michael Baxandall en *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972) y *The Art of Describing: Duch Art in Seventeenth Century* de Svetlana Alpers (1983), los estudios visuales han tratado de aproximarse a la cultura visual de un momento histórico dado, entendiendo por ésta la construcción cultural de las imágenes y la mirada y las relaciones mediadas por estas.[97]

---

narratives that are biased because of their ideological and historiographical presuppositions, or insufficient evidence».

[94] HUHTAMO; PARIKKA, *Media Archaeology: approaches… op. cit.*, pág. 13. Traducimos: «Dead ends, losers, and inventions that never made it into a material product have important stories to tell».

[95] Siguiendo a W. J. T. Mitchell, a lo largo de nuestra exposición usaremos el término estudios visuales para referirnos al campo de estudios —o, como sugieren Schwartz y Przyblyski, la perspectiva o estrategia interpretativa—, desde el que aproximarse a su objeto de estudios: la cultura visual. Véase: MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; *Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2015; *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017. Otros autores prefieren en cambio referirse a estos directamente como estudios de cultura visual (*visual culture studies*) como proponen Joanne Morra y Marquard Smith en *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Londres: Routledge, 2007 o John A. Walker y Sarah Chaplin en *Visual Culture: An Introduction*. Manchester, Manchester University Press, 2015.

[96] SCHWARTZ, V; M. PRZYBLYSKI, J. M. (eds.) *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 2004, pág. 7. Traducimos: «we would suggest that visual culture's alliance with everyday life should still emphasize objects produced and consumed primarily (if not exclusively) as images and their associated institutions and practices as culturally significant vectors of visual experience».

[97] MITCHELL, W. J. T. «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual», *Estudios visuales*, vol. 1, 2003, pág. 19. Guy Debord puso de relieve la importancia de entender las imágenes como artefactos culturales que median y

Se diferencia de este modo la capacidad natural de ver (la visión fisiológica), de su condicionamiento o construcción cultural (la visualidad), una doble articulación que se hizo patente en el encuentro *Vision and visuality* organizado por Hal Foster (1988), donde se reunieron voces hoy tan relevantes como las de Martin Jay, Jonathan Crary, Rosalind Krauss o Norman Bryson.[98] Entendida de este modo, la mirada no es nunca un acto neutro, inmaterial y deslocalizado, sino situado en el cuerpo y por lo tanto encarnado, condicionado, mediado y mediatizado por las tecnologías de la visitón prevalentes en un momento histórico dado, así como las políticas y poderes que definen la compartición de lo visible.[99] Siguiendo a Pinotti y Somaini, «estudiar las imágenes y la visión asumiendo como punto de referencia el concepto de cultura visual significa examinar todos los aspectos formales, materiales, tecnológicos y sociales que contribuyeron a *situar* determinadas imágenes [materiales] y determinados actos de visión [miradas encarnadas] en un contexto cultural preciso (…) cuyas coordenadas estarán definidas por toda una serie de factores a su vez tecnológicos y mediáticos, sociales y políticos».[100]

Siguiendo esta perspectiva nos debemos preguntar ¿qué papel jugaron las vistas ópticas en el entramado de relaciones sociales mediadas por dispositivos ópticos en un salón burgués? ¿Y en una feria? ¿Y en el gabinete óptico más prestigioso de la ciudad? ¿Qué posibilita y qué modifica la entrada en escena de un mundonuovo en una plaza? ¿Cómo se transforman, remedian y adaptan materialmente los distintos dispositivos para adecuarse a cada segmento de público? El cosmorama, por ejemplo, supo traducir la nueva sensibilidad burguesa a través de un dispositivo desafectado, sobrio y disciplinado que ofrecía la distancia necesaria entre espectador y espectador(a) —de la que carecían los mundonuevos ambulantes— para ser considerado respetable. Entender dichas configuraciones supone prestar atención no sólo a

mediatizan nuestras relaciones sociales en la sociedad del espectáculo: «le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images» en DEBORD, G. *La Société du Spectacle*. París: Gallimard, 1992, pag. 16.

98 Visión y visualidad no deben entenderse, sin embargo, como conceptos totalmente contrapuestos, sino que, como ponía de relieve Hal Foster, «vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche». En: FOSTER, H. (ed.) *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988, pág. ix.

99 RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible: esthètique et politique*. París: Fabrique, 2000.

100 PINOTTI, A.; SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositi*. Torino: Einaudi, 2016, pág. xiv. Traducimos: «Studiare le imagini e la visione assumendo como punto di riferimento questo concetto significa prendere in esame tutti gli aspetti formali, materiali, tecnologici e sociali che contribuiscono a *situare* determinate immagini e determinati atti di visione in un contesto culturale ben preciso. (…) Sono immagini materiali e sguardi incarnati che circolano in un contesto le cui coordinate sono definite da tutta una serie di fattori al tempo stesso tecnologici e mediali, sociali e politici». Cursiva en el original.

«la construcción visual de lo social», sino, como acertadamente propone Mitchell, a «la construcción social de la visión».[101]

Tal como puso de relieve Jonathan Crary la revisión del siglo XIX bajo el prisma de los estudios visuales ha resultado especialmente fructífera. En su ineludible *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (1990), Crary consiguió desplazar el centro de atención de la pintura impresionista —como gran ruptura visual de la modernidad—, hacia una transformación menos evidente, pero de gran calado, como fue la reorganización de los modelos de visión durante el primer tercio de siglo.[102] La construcción histórica de la visión, tal como la plantea Crary, tiene múltiples conexiones con la noción de régimen escópico desarrollada por Martin Jay,[103] entendida como el modo hegemónico en el que se configuró la visualidad de un periodo histórico dado —una idea que ya había apuntado Benjamin,[104] y que resuena a su vez con la noción de ojo del periodo (*period eye*) de Baxandall. Si bien en cada caso se pretende aplicar de modo general para estructurar una historia de la mirada, Christian Metz propuso por primera vez la noción de régimen escópico para estudiar la que sería la mirada propia y socialmente compartida de un dispositivo concreto, en su caso, la mirada cinematográfica.[105] A partir de su propuesta, nos hemos interesado por comprender el desarrollo de la mirada que se modeló como resultado de la circulación de las vistas ópticas

---

101 MITCHELL, «Mostrando el ver… » *op. cit.*, pág. 26.

102 El modelo clásico de visión imperante desde el Renacimiento y representado por la cámara oscura (objetivo, estable, externo), sería desplazado por las nuevas teorías sobre la visión fisiológica y la aparición de dispositivos como el estereoscopio, el taumatropo y el zootropo que pedían una nueva interpretación del rol del cuerpo en el proceso de percepción (móvil, encarnada, inestable) a la que se vio sumido el sujeto en la modernidad. Se trata de aparatos que interrogaron la equivalencia entre el mundo exterior y la imagen retiniana (que mantenía la cámara oscura), sugiriendo que el cuerpo jugaba un papel activo en el proceso de visión, dado los instrumentos citados eran capaces de mostrar algo que realmente no existía como tal ante los ojos del nuevo observador, ya fuera el movimiento o una imagen tridimensional. Crary ha seguido desarrollando su aproximación a la normativización del cuerpo en la modernidad en: CRARY, J. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture* (2001) y *24/7: Late Capitalism and the End of Sleep* (2013).

103 Si bien no llega a definirla nunca de manera concreta encontramos una primera aproximación en su participación en el encuentro *Vision and visuality* con su aprotación «Scopic Regimes of Modernity» y el extenso JAY, M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Though*. Berkeley: University of California Press, 1993.

104 Benjamin no dejó de subrayar que la visión se construye históricamente, de modo que cada época tendría «un paradigma de visión particular y característico que lo diferencia de épocas pasadas y futuras». Véase: HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la modernidad*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2006, pág. 41. Daniel Pitarch ha recogido los escritos de Benjamin relacionados con el cine en: BENJAMIN, W. *Escritos sobre cine*. Prólogo y edición de Daniel Pitarch. Madrid: Abada, 2017. Véase igualmente su *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005 y *Paris, Capitale du XIXe siècle*. París: Éditions Allia, 2015 donde aborda en diferentes momentos la proliferación de espectáculos y dispositivos ópticos.

105 *Ibid*., pág. 46. Véase: METZ, C. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001. También: «Au-delà de l'analogie, l'image», *Communications*, n.º 15, 1970, págs. 1-10.

y sus dispositivos y espectáculos asociados y que hemos conceptualizado bajo el nombre de *mirada óptica*. Una mirada mediada y mediatizada por dispositivos de visión inmersiva que se sucederán como *peep practice* mayoritaria a lo largo de dos siglos: zoograscopios, cajas ópticas, mundonuevos, cosmoramas y polioramas. Una mirada caracterizada por sus perspectivas acusadas y efectos de luz, capaz de fundirse con la interpretación del paisaje urbano e integrarse como esquema mental y filtro de la realidad misma. Como nos recuerda Philippe Hamon, las imágenes se instalan en la memoria y filtran nuestro acceso a lo real, proyectadas desde nuestra propia mirada porque lejos de ser un objeto exterior, se integran en el sujeto mismo del espectador.[106] Una mirada que llegará a sobrepasar su propio dispositivo encontrando nuevos caminos y formas de afectar la configuración misma del espacio urbano.

Durante los siglos XVIII y XIX las vistas ópticas y los espectáculos de cosmorama y mundonuevo actuaron como metáfora de comprensión de la realidad y descripción del mundo. Siguiendo el ejemplo de Max Milner en *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique* (1982), Luis Miguel Fernández ha sabido poner de relieve la huella que dejaron los espectáculos ópticos en la literatura española de los siglos XVIII y XIX.[107] De hecho, fue muy común usar como marco referencial los espectáculos tanto de linterna mágica como de mundonuevo para narrar hechos siguiendo el formato de un espectáculo formado por una sucesión de vistas (ya fuera proyectada o avistada a través de una lente) acompañadas por una narración con tal de facilitar así la comprensión del relato a un público amplio familiarizado con dicho formato. A veces, las referencias aparecen de modo explícito (en el título, en la construcción narrativa, a partir de citaciones directas o descripciones literales de espectáculos), pero otras se filtran de un modo más sutil, como la exploración que realiza De Pas de la plaza de Oviedo a través de su catalejo en la apertura de *La Regenta*, convirtiendo el campanario de la iglesia en la plataforma de una rotonda panorámica. De igual modo que hoy distinguimos claramente la mirada panorámica, la mirada cinematográfica, la estética de los videojuegos,[108] o la mirada fotográfica,[109] hemos querido proponer el concepto de mirada

---

106 HAMON, P. *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. París: Jose Corti, 2001, pág. 30.

107 FERNÁNDEZ, *Tecnología, espectáculo, literatura… op. cit.* En el contexto italiano Donata Pesenti también se ha ocupado de dicha cuestión. Véase: PESENTI, D. «Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit». En: *Les arts de l'hallucination*. París: Presses de la Sobonne Nouvelle, 2001.

108 Sobre estos: FERRAGUT, D.; GARCÍA, A. (eds.) *Ensayos y errores: arte, ciencia y filosofía en los videojuegos*. Barcelona: AnaitGames, 2019.

109 Philippe Ortel ha estudidado en este sentido la configuración de la mirada fotográfica y su impacto en la literatura. Véase: ORTEL, P. *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002. Véase también el volumen que coordinó: *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. París:

óptica para entender la configuración de un tipo diferente de visualidad que no solo fue reconocida y compartida por los espectadores del momento, sino que podemos seguir identificando hoy en día en nuevos formatos, espacios y dispositivos, tal como demostraremos en el epílogo final.

De este modo, los datos recopilados tanto de los espectáculos, comentarios y anuncios registrados en la prensa, así como muy especialmente el estudio material de las vistas de la colección Mallol nos han permitido entender cómo se construyó, afianzó y se perpetuó esta mirada óptica, más allá de la propia popularidad y tiempo de uso de las vistas ópticas. Es esta una de las cuestiones fundamentales que ha motivado y vertebrado la presente tesis desde su inicio. Por ello, el título *mirada óptica* quiere poner de relieve la importancia de dicha perspectiva y apuntar algunas de las cuestiones sobre las que más nos interesaremos a lo largo de estas páginas: los modos de mirar, y muy especialmente, la configuración, transformación, materialización y desviación de esta mirada a lo largo del periodo cronológico estudiado.

Para desarrollar nuestra propuesta, nos hemos apoyado en la bibliografía surgida en el marco de los Spanish Cultural Studies, que han estado especialmente atentos al impacto de dispositivos como el cine y la fotografía en la construcción de la España moderna y contemporánea, fijándose con especial interés en temas identitarios, tanto nacionales como de género, y con una predilección cronológica y temática por el primer tercio del siglo XX y franquismo, pero adentrándose cada vez más en la riqueza mediática del siglo XIX. En los límites cronológicos de nuestro trabajo, nos han sido especialmente útiles tanto temática como metodológicamente los trabajos de Claudia Schaefer en *Lens, Laboratory, Lanscape: Observing Modern Spain* (2014), y de Jordana Mendelson, *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939* de 2005, donde examina la construcción y concepción ideológica y visual del Poble Espanyol en el contexto de la Exposición Internacional de 1929, una construcción visual y urbana que revisaremos en nuestro epílogo. En cuanto a compilaciones o *readers* —cuya tarea ha contribuido a solventar la ausencia de España en las antologías visuales generalistas—, nos interesa destacar aquí los trabajos coordinados por Jo Labanyi y Helen Graham, *Spanish Cultural Studies: an Introduction: The Struggle for Modenrity* (1995), el volumen *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity* de Brad Epps y Luis Fernández Cifuentes (2005), así como *Visualizing Spanish*

L'Harmattan, 2008. Para un estudio en lengua castellana: VEGA, C. *El ojo en la mano: la mirada fotográfica del siglo XIX*. Girona: CCG Ediciones, 2004.

Modernity de Susan Larson y Eva M. Woods (2005). Éstas últimas apuntan al auge de la sociedad de masas y los cambios de hábitos en la cultura visual como piedras angulares de la modernidad visual en España. En palabras de Larson y Woods, «la reorganización general de la sociedad española en el siglo XIX transformó la experiencia de mirar y el concepto de lo visual, requiriendo así la formación de nuevos tipos de espectadores capaces de procesar y asimilar un nuevo sentido de nación y ciudadanía».[110] La época isabelina actúa así como repositorio a partir del que pensar «cómo hemos visualizado la modernidad en España, y más específicamente, cómo nuestro entendimiento de España ha estado mediado e informado por las tecnologías modernas de visión desde el siglo XIX».[111] El estudio de los cosmoramas y su surgimiento durante los años treinta nos remitirá al origen de dichas cuestiones en el cuarto capítulo. Así mismo, ya hemos dejado apuntado en el estado de la cuestión, la importancia para el desarrollo del presente trabajo de obras como *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* de Jesusa Vega (2010) y *La construcción social de la realidad* de Bernardo Riego (2001), así como los trabajos de Javier Frutos sobre la linterna mágica en España.

Por otra parte, dentro del proyecto *Entre Ciudades: Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* del grupo de investigación Gracmon, hemos trabajado desde una perspectiva sensible a la noción de paisaje cultural,[112] a través de las aportaciones de teóricos como Joan Nogué[113] o de Yi-fu Tuan,[114] aplicadas al contexto urbano de una historia del arte entendida, según

110 LARSON, S.; WOODS, E. *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford; New York: Berg, 2005, pág. 7. Traducimos: «The general reorganization of society in nineteenth-century Spain transformed the experience of looking and the concept of the visual, thereby requiring the formation of new kinds of viewers capable of processing and assimilating a new sense of nation and citizenship».

111 *Ibid*., pág. 1. Traducimos: «how we visualize modernity in Spain, and more specifically, how our understanding of Spain has been mediated and shaped by modern technologies of vision since the nineteenth century».

112 En palabras de Teresa-M. Sala, «el espacio geográfico, incluido el urbano, no es solo un espacio geométrico, topológico: es, sobre todo, un espacio existencial, conformado por lugares, cuya materialidad tangible está teñida de elementos inmateriales e intangibles que transforman cada lugar en algo único e intransferible» (pág. 12). Véase: SALA, T-M.; MARTÍNEZ, F. L. (eds.), *Entre ciudades: Buenos Aires-Puebla-Barcelona. Paisajes culturales de la modernidad (1888-1929)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021. Teresa-M. Sala ha explorado en este sentido la construcción visual y literaria de paisajes como los Pirineos en *Visions dels Pirineus: entre la Renaixença i el Modernisme*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona: 2017 o la propia ciudad de Barcelona en *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg, 2007.

113 NOGUÉ, J. (ed.) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Tuvimos la oportunidad de escuchar sus ideas a través de la conferencia inaugural «El Paisaje: de la mirada individual a la mirada colectiva» de las jornadas *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* organizadas por el grupo de investigación Gracmon en la Universidad de Barcelona el 20 y 21 de noviembre de 2019, cuyas actas se han publicado en el volumen arriba citado.

114 Especialmente: TUAN, Y. *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina, 2007.

propuso ya Giulio Carlo Argan, como una historia de la ciudad.[115] Nos interesa destacar así mismo las cartografías del ocio elaboradas desde el mismo grupo de investigación y publicadas en *Pensar i interpretar l'oci: passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900* (2012) y más recientemente en *I-Media-Cities: Innovative e-environment for research on cities and the media* (2019) coordinados por Teresa-M. Sala. Siguiendo dichos intereses, nos hemos nutrido de las aportaciones de la geografía cultural, cada vez más interesada por los materiales visuales, mientras se consolida el giro espacial en las humanidades.[116] En este sentido, nos han resultado útiles los trabajos de Denis Cosgrove, quien ha explorado detalladamente las relaciones entre geografía e imaginación visual en *Apollo's eye: a cartographic genealogy of the earth in the western imagination* (2001) o *Geography and vision: seeing, imagining and representing the world* (2008). Erin C. Blake en su pionera tesis doctoral sobre las vistas ópticas ya notó que estas pueden entenderse como una producción a medio camino entre el arte y los mapas, que ayudaron a fraguar y consolidar nuevas nociones de espacio. Apoyándose en obras como *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representantion, design and use of past environments* de Denis Cosgrove y Stephen Daniels (1988), Blake actualizó la noción de vista óptica de un modo que nos resulta altamente estimulante concluyendo que podríamos pensar «las vistas perspectivas vistas a través del zoograscopio [como] mapas en este sentido más amplio, objetos que proporcionan una nueva manera de visualizar el espacio».[117] Su estudio es el ejemplo más destacado hasta el momento de los beneficios de aplicar la teoría geográfica al análisis de este tipo de producciones, evitando conscientemente insertarlas dentro del marco de la teoría del cine.

El interés que los estudios visuales ha prestado a artefactos, agentes y perspectivas que no habían recibido la atención de los investigadores ha permitido mostrar la existencia de una cultura visual mucho más compleja y plural que no puede seguir ignorándose si queremos entender los procesos históricos en toda su complejidad. Una tendencia a la que nos sumamos explorando el impacto de las vistas ópticas en el caso español.

---

115 ARGAN, G. C. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1984.

116 GÁMIR, A. «El giro espacial en las humanidades digitales y sus productos cartográficos», *Biblio3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XXIV, n.º 1275, 2019, págs. 1-27. Véase también: CRANG, M.; THRIFT, N. (eds.) *Thinking Space*. Londres: Routledge, 2000 y CRESSWELL, T. *Place: a short introduction*. Oxford: Blackwell, 2005. Queremos agradecer a Toni Luna las referencias que nos proporcionó para asentar nuestros conocimientos en esta área. Véase: LUNA, A. «¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural?», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 0, n.º 34, 1999, págs. 69-80.

117 BLAKE, *Zograscopes, perspective Prints... op. cit.*, pág. 2.

1.4. Patrimonio material: la colección Mallol en el contexto europeo

A continuación, examinaremos la formación y singularidad de la colección Mallol en la que hemos basado las deducciones e hilo argumental de este trabajo, con la convicción de que para entender el modo en que se han conceptualizado las vistas ópticas no podemos ignorar los procesos de patrimonialización de las mismas, es decir, las circunstancias concretas bajo las que se compusieron las principales colecciones, públicas y privadas, de las que hoy en día forman parte. Como hemos mostrado, el olvido de las vistas ópticas en el marco de la historia del arte y del grabado, así como el coleccionismo de aparatos precinematográficos[118] ha tenido un impacto significativo sobre las condiciones de posibilidad que han moldeado la construcción del archivo visual del pasado, así como sus múltiples lagunas.

Situadas en la encrucijada entre las artes del espectáculo, la estampa y las diversiones populares, el difícil encaje conceptual de las vistas ópticas que hemos reseguido hasta aquí ha propiciado su dispersión material entre museos del cine y filmotecas, museos de la ciencia y la técnica y bibliotecas y archivos, siendo notoria su ausencia general en los museos de arte. La excavación que nos propusimos llevar a cabo de las prácticas mediadas y patrimonio material sobre las vistas ópticas ha tomado así un sentido casi literal, por lo recónditas y prácticamente escondidas que se encontraban muchas de las vistas que hemos tratado de recuperar. Ejemplo de ello ha sido la reconstrucción de la serie sobre Barcelona de Onofre Alsamora, que recuperamos en el capítulo 5, con vistas ópticas dispersas en distintas colecciones públicas y privadas, en muchos casos sin ser clasificadas como tales.

1.4.1. La formación de las grandes colecciones precinematográficas en Europa

Hablar del inicio coleccionismo de los aparatos (pre-)cinematográficos es hablar de la figura de Will Day (1873-1936). Day había nacido lo suficientemente pronto como para haber disfrutado de niño de los espectáculos de linterna mágica que su padre preparaba para él y sus hermanos; y también como para poder recordar vívidamente la presentación de las primeras películas del Cinématographe Lumière en Londres y las sesiones del *animatógrafo* de

[118] Nos referiremos a los dispositivos ópticos como precinematográficos cuando hayan sido coleccionados, adquiridos y musealizados desde dicha perspectiva.

Robert William Paul, que tuvo la suerte de presenciar en 1896 con veintitrés años.[119] Linterna y cinematógrafo habían llegado a su vida en una solución de continuidad que facilitó el atesoramiento de ambos mundos en su colección: «es un error muy común —afirmaba— el de creer que el cine es una invención reciente».[120] Bajo dicha premisa, empezó a reunir placas de vidrio, cámaras oscuras, cajas y vistas ópticas, proyectores, películas, fotografías y manuscritos que habrían de ayudarle a rehacer los pasos del nacimiento de la imagen animada. Day no dudó en defender su tesis en múltiples conferencias y actos divulgativos e incluso se ensayó como historiador amateur, aunque su obra magna, *25.000 Years to Trap a Shadow,* en la que hacía remontar el origen del cine a las cuevas de Altamira, nunca llegó a publicarse.[121]

La historia del advenimiento del cine era también, para Adriana Prolo, «una historia larga, de siglos, de milenios».[122] Prolo, que concibió la idea de fundar un museo del cine en 1941, había empezado a coleccionar durante los años treinta cuando, coincidiendo con la consolidación del cine clásico hollywoodiense, empezaban a desaparecer las trazas materiales del cine de los primeros tiempos y con éstas la cultura de la imagen que lo había precedido. Fue también el perfil de Henri Langlois y de los gemelos John y William Barnes.[123] Aún en Inglaterra, no

---

119 Sobre la trayectoria de William Day y su labor coleccionista véase: MANNONI, L. «Will Day, premier collectionneur d'objets et films cinématographiques» (págs. 12-18). En: *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque Française*. Milano: Mazzotta, 1996 y ROBINSON, D. «Frammenti di preistoria del cinema. I grandi collezionisti» (págs. 276-282). En: *Verso il cinema… op. cit.* Por último también: AUBERT, M. et. al. *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving picture equipment.* París: Association française de recherche sur l'histoire du cinema, 1997.

120 MANNONI, *Le mouvement continué… op. cit.*, pág. 17.

121 MANNONI, *Le mouvement continué… op. cit.,* pág. 15. Convencido del interés patrimonial de la colección que había reunido, y empeñado en evitar su disgregación, Day trató venderla sin éxito durante los años treinta, recogiendo con pesar las repetidas negativas del Science Museum (donde una parte había permanecida expuesta desde 1922), el South Kensington Museum, así como del National Film Archive y el British Film Institut. Day murió en 1936 a los 64 años, después de haber participado como invitado de honor en la celebración del 40 aniversario del primer film proyectado en Inglaterra, pero sin haber logrado el reconocimiento patrimonial de su legado como coleccionista. Un reconocimiento que aún habría de tardar más de veinte años en llegar y lo haría del otro lado del canal de la Mancha.

122 PROLO, M.A. *Il Museo Nazionale del Cinema Torino*. Torino: Cassa di Risparmio di Torino, 1978, pág. vii. Traducción propia: «la storia dell'avvento del cinema è anche una storia lunga, di secoli, di millenni. Come tutte le storie ha una protostoria et una preistoria. Più indietro le sue origini si perdono certamente nella notte dei tempi. (…) Così possiamo immaginare che la storia del cinema ha avuto inizio dentro la mitica grotta di Platone e forse prima ancora, nell'ombra delle nude, aspre grotte abitate dai nostri lontani progenitori, sui litorali marini meglio esposti ai raggi del sole. Oscuramente il primo cinema fu l'ombra».

123 BARNES, J. «Come è nata la collezione Barnes» (págs. 169-175). En: *La magia dell'immagine. Macchine e spettacoli prima dei Lumière nelle collezioni del Museo nazionale del cinema*. Milano: Electa, 1996, págs. 169-170. Traducción propia: «tanto più si approfondiva la nostra conoscenza del cinema», explican, «tanto più cresceva il nostro desiderio di collezionare tutto icò che era in qualche modo legato alla storia delle immagini in movimento dal XVII al XX secolo». Para los hermanos Barnes, la colección Day fue sin duda una referencia fundamental, que pudieron conocer cuando estaba expuesta en las vitrinas del Science Museum de Londres. Véase también: BARNES, J. «Sur les pas de Will Day: la collection de John et William Barnes» (págs. 35-40). En: *The Will Day*

podemos dejar de destacar la labor de David Robinson, que iniciaría su propia colección en los años cincuenta como respuesta a la falta de interés de las instituciones británicas por este campo de la imagen, así como la colección del cineasta Bill Douglas, actualmente conservada en la Universidad de Exeter.[124] Si bien es cierto que el acto de coleccionar es de por sí fundador de afinidades y sinergias entre objetos aparentemente heterogéneos, en el caso de los aparatos y dispositivos ópticos y de los citados coleccionistas «el gusto por coleccionar se convirtió inmediatamente en un acto reconstructivo e interpretativo» que pronto adquirió connotaciones historiográficas y museográficas.[125] Como acertadamente señalaba Paolo Bertetto, «si el cine fundó dialécticamente el precine, son los coleccionistas-historiadores-museólogos los que han definido el precine y lo han construido como una realidad articulada y reconocible en su unidad diferenciada».[126]

Compartiendo intereses y motivaciones, intercambiando piezas y a menudo colaborando entre ellos,[127] los coleccionistas citados consiguieron reunir no sólo las colecciones europeas más importantes en materia pre- y cinematográfica, sino que lograron además crear instituciones de referencia para la salvaguarda e interpretación del patrimonio que habían atesorado. Las colecciones que llegaron a formar están en la base de lo que son hoy el Museo del Cine de Torino (fundado en 1953 por Adriana Prolo) y la Cinémathèque Française (fundada en 1936 por Henry Langlois). La Cinémathèque adquiriría la primigenia colección Day en 1959, que se convertiría en el corazón de su colección de aparatos precinematográficos.[128] Por su parte, los hermanos Barnes habían inaugurado en 1963 el

Historical Collection… op. cit.

124 ROBINSON, «Frammenti di preistoria del cinema…», *op. cit.*, pág. 281.

125 BERTETTO, P. «La magia dall'immagine» (págs. 21-42). En: *La Magia Immagine… op. cit.*, págs. 35-36. Traducción propia: «Il gusto collezionistico diventa infatti subito atto ricostruttivo e interpretativo, acqusita connotazioni storiografiche dapprima implicite e poi splicite».

126 *Ibid.* Traducción propia: «Se il cinema ha fondato dialetticamente il precinema sono paramienti i collezionisti-storiografi-museologi a definire il precinema e a costruirlo come realtà articolata e riconoscibile e, in fondo, a renderlo tale nella sua unitarietà differenziata».

127 Como se refleja en la correspondencia entre Henry Langlois y Maria Adriana Prolo. Véase: PROLO, M. A; LANGLOIS, H. *Le Dragon et l'Alouette, correspondance 1948-1979*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1992.

128 Lotte H. Eisner, conservadora de las colecciones de la Cinémathèque française, y Henri Langlois, su director y también ávido coleccionista, conocieron de la existencia de la colección Day en 1955, cuando se encontraban en Londres para presentar la exposición *300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma*, que se había inaugurado en el Museo de Arte Moderno de París. Por entonces la Cinémathèque había conseguido reunir una notable colección de aparatos y películas del cine de los orígenes, entre los que destacaba una primera donación en 1938 de dibujos de Méliès y su proyector original. Gracias a una partida del estado francés, desencajada por el entonces ministro de cultura André Malraux, la Cinémathèque pudo adquirir en su integridad la colección Day en 1959, que llegó formalmente a Francia dos años más tarde, formando desde entonces el grueso de su colección de aparatos precinematográficos. La adquisición de la colección Day significó un antes y un después en su tarea patrimonial y conservadora. Sin embargo, mientras algunos instrumentos salieron a la luz en 1972

Barnes Museum of Cinematography en la localidad inglesa de Saint Ives, que permaneció abierto hasta 1986, y cuyos fondos fueron adquiridos por el Museo del Cine de Torino en 1995,[129] recientemente aumentados con la colección de Pierre Levie.

A dichos coleccionistas les debemos la gran recuperación y salvaguarda de la mayor parte de vistas ópticas que conocemos hoy en el seno de las instituciones citadas, y lo que nos parece más importante, su interés por todo tipo de dispositivos que apuntaran hacia la animación de la imagen propició su conservación junto con sus respectivas cajas, mundonuovos y cosmoramas, sin los cuales era imposible observar sus efectos día-noche. Prolo, por ejemplo, estuvo especialmente interesada en los mundonuevos, llegando a rescatar algunos de los ejemplares más bellos y curiosos, como el adquirido al anticuario Ricardo Asta de Venecia en 1950, que conservaba con él el programa de vistas inscrito en un panel en uno de sus lados.[130] Al contrario de lo que sucedía con las vistas que acabaron depositadas en archivos y bibliotecas, aquellas que presentaban efectos diorámicos se conservaron preferentemente en las filmotecas y colecciones de aparatos precinematográficos, preferidas por los coleccionistas frente a las vistas opacas. Las pequeñas perforaciones y transparencias no eran ya un estorbo para su catalogación, sino un mérito que tener en cuenta, siendo de especial relevancia, por la delicadeza de sus efectos, las vistas bassanesas conservadas también en el Museo del Cine de Torino.

Tal como hemos destacado en el estado de la cuestión, la conmemoración del centenario del cine trajo consigo la celebración de grandes exposiciones promovidas por las dos grandes instituciones europeas,[131] que habrían de trasladar el relato precinematográfico actualizado en la academia a un discurso expositivo de gran impacto. En Francia, sería el mismo Mannoni el encargado de comisariar la exposición *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au*

---

para ser expuestos en la nueva sede del Palais Chaillot, la mayor parte permanecieron en cajas, sin poder encontrarse con público e investigadores hasta mediados de los años noventa. Véase al respecto: ROBINSON, «Frammenti di preistoria del cinema…» *op. cit.*, pág. 277 y MANNONI, *Le mouvement continué… op. cit.*, pág. 18.

129 BARNES, J. «Come è nata la collezione Barnes…», *op. cit.*, págs. 169-170.

130 PESENTI, D. «Una raccolta di meraviglie. La collezione di Maria Adriana Prolo» (págs. 25-29). En: *Vedute del "mondo novo": vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino.* Torino: Allemandi, 2000, pág. 26.

131 Ambas se encontraban sin embargo sin una sede oficial. Mientras que el Museo del Cine de Torino había tenido que abandonar el Palazzo Chiablese en 1985 por problemas de seguridad, la suerte de la Cinémathèque no parecía más esperanzadora: después de ver truncado el proyecto de convertir el Palais de Tokyo en un Palais du Cinema, y de los incendios que afectaron sus fondos de películas de nitrato depositados en un almacén de Yvelines en 1980, además del que se declaró en el Palais Chaillot en 1997, donde parecía por fin poder hospedarse.

Cinématographe. Collections de la Cinémathèque Française, acogida en 1995 por la Fondation Électricité de France, cuyo título era ya toda una declaración de intenciones.[132] La exposición, recordada por muchos como un hito, desempolvó por primera vez muchos de los aparatos de Will Day custodiados por la Cinémathèque y otros que Langlois había reunido a lo largo de los años. Un año más tarde, una vez finalizado el inventario de la citada colección Day,[133] se publicó el catálogo de sus colecciones en *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française* (1996). Se cerraba así el ciclo de trabajo liderado por Mannoni dedicado a ordenar, sistematizar y conceptualizar el legado de los coleccionistas franceses e ingleses adquirido y conservado por la institución francesa, y que tendría sus últimas consecuencias en la definición de las plantas expositivas del museo de la futura Cinémathèque de Bercy, inaugurada en 2005.[134] Una museografía que acaba de revisarse, tras la remodelación y ampliación del museo rebautizado como Musée Méliès e inaugurado la pasada primavera de 2022.

Por su parte, en Italia el Museo Nazionale del Cinema de Turín, en colaboración con la Cinemateca Portuguesa de Lisboa, abría al público la exposición *La magia dell'immagine: macchine e spettacoli prima dei Lumière nelle collezioni del Museo nazionale del cinema*, donde daba a conocer la riqueza de sus fondos, que habían sido aumentados con la adquisición de la colección Barnes.[135] No sería hasta el año 2000 que el museo que había fundado Maria Adriana Prolo se instaló en la que fue su primera sede, el majestuoso e icónico edificio de la Molle Antonelliana, [136] ocupando actualmente la totalidad del edificio. El diseño museográfico concebido por el escenógrafo suizo François Confino privilegió la vertiente espectacular del dispositivo cinematográfico y dio un gran protagonismo a sus antecedentes, que abren el recorrido en la parte más alta de la Molle.

Más allá de los dos grandes polos de París y Torino, durante los años noventa se registró en Europa una gran actividad en lo que apertura, exposición y remodelación de museos y

132 Seguía especialmente de cerca en este sentido los pasos de Langlois, cuando en 1955 presentó la exposición conmemorativa *300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma*, que acogería el Museo de Arte Moderno de París.

133 AUBERT, *The Will Day Historical Collection… op. cit.*

134 Sobre la historia de la Cinémathèque, véase: MANNONI, L. *Histoire de la Cinémathèque française*. París: Gallimard, 2006, así como LOUIS, S. *La Cinémathèque-musée. Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*. París: AFRHC, 2020.

135 Expuesta primero en Lisboa en 1995 y después en Torino en 1996. Véase el catálogo de la muestra disponible en portugués e italiano curado por Pesenti y Bertteto, entre otros, *La magia dell'immagine… op. cit.*

136 Sobre la historia de Prolo y el Museo véase: PESENTI, D.; PACINI, N. (eds.). *Il Museo Nazionale del Cinema.* Torino: Umberto Allemandi, 2008 y PROLO, *Il Museo Nazionale del Cinema… op. cit.*

colecciones se refiere. En 1992, se exhibía por primera vez la colección del cineasta Werner Nekes en Mülheim an der Ruhr (Alemania), adquirida al año siguiente por el Getty Research Institute de Los Ángeles, donde se conserva hoy.[137] El Bill Douglas Cinema Museum en la Univerisdad de Exeter abría al público en 1997 y un año más tarde abría sus puertas en Padua el Museo del Precinema, exponiendo la colección de Laura Minnici Zotti, especialmente rica en placas de vidrio para linterna mágica y mundonuovos.[138] Un impulso del que España no quedó al margen. Participando plenamente de dicha dinámica, en 1998 se inauguraba el Museo del Cine de Girona, formado a partir de la colección Tomás Mallol.

1.4.2. Tomàs Mallol y el florecimiento del coleccionismo en España

Montserrat Puigdevall, conservadora del Museo del Cine de Girona, explica que fue a raíz del encuentro con el libro de Ceram a mediados de los años sesenta que Mallol inició su colección: a través de sus páginas e ilustraciones «descubriría todo un mundo de inventos, juguetes, espectáculos y personajes que se convertirían a partir de ese momento en su objetivo, y que irían encontrando su sitio en el espacio que, a medida que crecía la colección, fue condicionando su domicilio».[139] Unos objetos que conseguiría en ferias internacionales, casas de subastas y múltiples viajes como la inestimable cámara Lumière conseguida en París; pero también cerca de casa como en Els Encants o en la tienda de antigüedades Anamorfosis situada en la Baixada de Santa Eulàlia de Barcelona.[140]

La colección, que acabaría sumando alrededor de 20.000 piezas entre objetos, documentos, fotografías, carteles, películas y aparatos, fue adquirida por el Ayuntamiento de Girona en 1994. Tras un elaborado proceso de musealización, el Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol abría sus puertas el 8 de abril de 1998.[141] Con dos de sus tres plantas dedicadas a la

137 La colección serviría de base además para la muestra *Devices of Wonder: from the World in a Box to Images on a Screen* comisariada por Frances Terpak y Barbara Stafford en 2001, así como *Eyes, lies and illusions: drawn form the Werner Nekes Collection* celebrada en Londres en 2004. Véase también: BLOOM, P. «Pre-cinema as paradigm and collection at the Getty Research Institute», *Early Popular Visual Culture*, vol. 18, n.º 1, 2020, págs. 82-92.

138 Véase el catálogo de su colección en: ZOTTI MINICI, C. A. *Prima del cinema: le lanterne magiche. La collezione Minici Zotti*. Venecia: Marsilio, 1998. Laura Minnici Zotti es además una experta linternistas.

139 PUIGDEVALL, «La col·lecció Mallol…», *op. cit.*, pág. 89. Traducimos: «[Mallol] hi descobriria tot un món d'invents, joguines, espectacles i personatges que esdevindrien a partir d'aquell moment el seu objectiu, i que anirien trobant un lloc en l'espai que, a mesura que creixia la col·lecció, va anar condicionant al seu domicili».

140 Mallol narra algunas de sus adquisiciones en: MALLOL, T. *Si la memòria no em falla*. Girona: CCG Edicions, 2005.

141 BOADAS, J.: CASELLAS, L. E. *Girona. Guia de fons en imatge*. Girona: Ajuntament de Girona, Centre de Recerca

exhibición de aparatos precinematográficos y una museografía a la vez cuidada y didáctica, desde su inauguración el museo gerundense se situó en la primera línea de la conservación y exhibición de dispositivos ópticos y cine de los primeros tiempos sin tener nada que envidiar a las colecciones de sus compañeros italianos y franceses.[142] Una serie cámaras oscuras acoge el visitante en el inicio del recorrido, proyectando la animación de la plaza de enfrente del museo para mostrar su evolución técnica: la primera sin lente, la segunda con lente y la última con un espejo para invertir la imagen. En la tercera planta se encuentra la colección de cajas y vistas ópticas que nos ocupa, donde puede observarse también un ejemplar único de cosmorama portátil del siglo XIX. En 2011, la colección Tomàs Mallol fue incluida en el catálogo de patrimonio cultural catalán del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, reconociendo la importancia de valor patrimonial para la preservación de la memoria de la imagen animada.

La labor que llevó a cabo Tomàs Mallol no fue sin embargo un caso aislado en la Península, sino que forma parte de una constelación de coleccionistas que empezaron a interesarse por los espectáculos ópticos, a menudo fascinados como Mallol por la publicación de Ceram y compartiendo muchas veces, como fue el caso de los primeros coleccionistas europeos, lazos profesionales con el mundo del cine. Uno de ellos fue el director de cine Basilio Martín Patino, que en 1993 expuso su colección en la filmoteca de Castilla y León, previa labor de catalogación y documentación realizada por Francisco Javier Frutos y recogida en el catálogo de la muestra *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*, ampliado y revisado en *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas* (1996) ya citado.[143] La colección, depositada en la Filmoteca salmantina, obtendría un espacio de exposición permanente en 1999, desde entonces abierta al público. Ese mismo año, la Filmoteca Española celebraba la exposición *Soñar el cine. Fondos de la colección de la Filmoteca*

i Difusió de la Imatge, 1999.

142 Sobre las colecciones del Museu del Cinema, véase: PONS, J. «El Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol. Formació, descripció, valoració». En: *El Patrimoni cinematogràfic a Catalunya: arxius, biblioteques, filmoteques*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1995 y BOADAS, J.: CASELLAS, L. E. «Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol». En: *Girona. Guia de fons en imatge*. Girona: Ajuntament de Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 1999. Finalmente, véase muy especialmente: PONS, J. *El Cinema: història d'una fascinació*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2002.

143 El catálogo sería de nuevo reeditado y ampliado en motivo de la instalación permanente de la colección en la filmoteca salmantina en 1999 recuperando su título original: FRUTOS, F. J. *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Valladolid, Salamanca: Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Salamanca, 1999.

Española exponiendo una selección de sus aparatos precinematográficos, confiando también en Frutos para su catalogación.[144]

Por su parte, la gran biblioteca reunida por el realizador Delmiro de Caralt, así como su colección de objetos pasaba a ser custodiada por la Filmoteca de Catalunya en 1997, una pequeña muestra de los cuales puede verse en su sede actual del Raval, inaugurada en 2012.[145] Aún en la Catalunya, ocupan un lugar destacado las colecciones de Josep Queraltó y Antonio Escubedo, compañeros de Tomàs Mallol en sus pesquisas, viajes y adquisiciones. La colección Queraltó, una de las más completas y extensas de su ámbito, se conserva hoy entre Vallbona de les Monges, donde abrió un espacio museístico, y Barcelona, donde se pudo ver en la exposición *L'experiència màgica del cinema* que se celebró en 2013 en el hall del edificio histórico de la Universidad de Barcelona.[146] La impresionante colección reunida por Antonio Escubedo y Maria Assumpta García puede visitarse con cita previa en su masía de Girona, acondicionada para el almacenamiento y exhibición de su rico fondo, especialmente destacado en estereoscopía, fonografía e instrumentos de física. Finalmente, en 2007 se expuso en la Casa de los Morlanes de Zaragoza la colección de Francisco Boisset y Stella Ibáñez, dando lugar al catálogo *El cine antes del cine. Colección Francisco Boisset - Stella Ibáñez*.

Como en muchas otras ocasiones, la historia de los museos en España está en deuda con la labor de coleccionistas individuales,[147] personas inquietas y apasionadas, que desde su propio punto de vista y con sus propios recursos sentaron las bases para la recuperación de un patrimonio, en este caso precinematografíco, que es hoy de todos y que ha alcanzado una calidad y magnitud excepcional.

144 Véase el catálogo *Soñar el Cine: Fondos de la colección de la Filmoteca Española*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 1999.

145 RIMBAU, E. *Filmoteca de Catalunya. Passat i futur del cinema*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2014. Véase también: RUEDA, M. «Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya i de Cinema 'Delmiro de Caralt'», *Métodos de Información*, vol. 7, n.º 38-39, 2000, págs. 76-83.

146 Véanse los catálogos: PUJOL, M. L. *L'Espai Museístic del Cinema: Col·lecció Josep M. Queraltó*. Vallbona de les Monges, Barcelona: Ajuntament de Vallbona de les Monges, Fundación Aula de Cine Colección Josep M. Queraltó, 2015, también disponible en castellano, y *L'experiència mágica del cinema: Col·lecció Josep M. Queraltó*. Barcelona: Fundación Aula de Cine Colección Josep M. Queraltó, Universitat de Barcelona, 2013. También se presentó una selección de objetos de la colección en ocasión del Festival de Málaga: QUERALTÓ, J. M. et. al. *De las sombras al film: Colección Josep M. Queraltó*. Málaga: Universidad de Málaga, Festival de Málaga, 2010.

147 BOLAÑOS, M. *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 2008.

1.4.3. La colección de vistas ópticas del Museo del Cine: una aproximación

La colección de vistas ópticas del Museo del Cine de Girona está formada por un conjunto de más de doscientas vistas procedentes mayoritariamente de la colección Mallol que se ha seguido enriqueciendo con nuevas adquisiciones y donaciones, como la colección Junyent, que ingresó recientemente en el museo. Si la comparamos con las colecciones del Museo del Cine de Torino o de la Cinémathèque no se trata de la colección europea más extensa, pero sí una de las más representativas. Así, mientras la colección italiana conserva ricos ejemplares de las vistas editadas por Remondini del siglo XVIII y en la capital francesa abundan las series para poliorama panóptico, en Girona encontramos una selección de materiales a la vez sintética y global que nos permite acercarnos a la evolución del género de manera completa.

Para estudiar la colección, hemos seguido el modelo elaborado por Donata Pesenti en su catalogación de las vistas ópticas del Museo del Cine de Torino.[148] De este modo, atendiéndonos a las características principales de las vistas, su datación, técnica, medidas y juegos de luz, así como su relación con dispositivos ópticos determinados, hemos dividido la colección en siete repertorios principales. Cada repertorio, o más de uno, nos servirá de punto de anclaje y apoyo material para abordar las problemáticas relacionadas con cada capítulo, desde la llegada y primera expansión de las vistas ópticas hasta su remediación, pasando por la popularización de los polioramas.

Repertorio A. Vistas calcográficas del siglo XVIII: Se trata de uno de los bloques más homogéneos, con 56 vistas pertenecientes a los editores europeos de vistas ópticas, en su mayor parte procedentes de París como Hocquart, Basset y Daumont. Son vistas opacas, salvo alguna excepción como una vista de Madrid, que datan de la segunda mitad del siglo XVIII y que responden a las características básicas de las vistas ópticas: título invertido, pie en múltiples idiomas y perspectivas acusadas. Los puntos representados responden igualmente a la temática topográfica del género y muestran vistas de monumentos, plazas y calles europeos, con alguna incursión en vistas de sucesos o incendios. Nos ocuparemos en detalle de ellas en el segundo capítulo.

Repertorio B. Vistas litográficas del siglo XIX: Se trata de un conjunto heterogéneo de unas 40 vistas dentro del cual pueden distinguirse diferentes series que comparten ciertas

[148] PESENTI, *Vedute del "mondo novo"… op. cit.*

características como el marco, la factura o el formato. Se trata en general de vistas litográficas translúcidas que tanto por su técnica como temas representados pueden datarse de mediados del siglo XIX.

Repertorio C. Vistas para Cosmorama: Se trata también de un conjunto heterogéneo en cuanto a calidad, formato y estado de conservación de los distintos ejemplares, cuyo único punto en común radica en el hecho de haberse conservado junto al cosmorama con el que se exhibían. Una circunstancia única que las diferencia del resto. La mayor parte de ellas llevan inscrito en su dorso un número del 1 al 4 que se correspondería con el atril al que irían destinadas tras las lentes del cosmorama. La mayor parte de las vistas son opacas y presentan un marco negro grueso que las envuelve para reforzar el efecto inmersivo. Nos ocuparemos de este repertorio en el cuarto capítulo.

Repertorio D. Vistas litográficas para poliorama panóptico: Este repertorio representa uno de los conjuntos más numerosos, formado por más de 60 vistas litográficas translúcidas de tres tamaños distintos estandarizados pertenecientes a las series editadas para el poliorama panóptico de Pierre Henri Amand Lefort. Las series para poliorama panóptico se comercializaron durante la segunda mitad del siglo XIX. La mayor parte de ellas presenta doble efecto de luz, es decir, la escena nocturna cambia sustancialmente a la vista diurna. Nos ocuparemos de ellas en el quinto capítulo.

Repertorio E. Vistas litográficas para la lorgnette pittoresque: Como el conjunto anterior, se trata de vistas litográficas translúcidas de un formato estandarizado, en este caso redondo, para la conocida como *lorgnette pittoresque*. En vez de una caja óptica, la *lorgnette*, como su propio nombre en indica, imitaba la forma de un catalejo, con una pequeña apertura en la parte superior para permitir los efectos lumínicos. El conjunto está formado por 22 vistas.

Repertorio F. Vistas litográficas de la serie "El viaje óptico por España" de Onofre Alsamora: Se trata de una serie de 11 vistas litográficas con efectos lumínicos editada y producida por el pintor Onofre Alsamora (1810-1880). Representan mayoritariamente puntos de Barcelona, especialmente iglesias y espacios de ocio como el Liceo o el café de las Delicias. Los ejemplares pueden datarse entre 1846 y 1851. El museo conserva además una caja hecha a medida con la que se visualizaban. Serán las protagonistas de quinto capítulo.

Fig. 1.1. Sesión de trabajo en el Museu del Cinema de Girona, mayo de 2018.

Fig. 1.2. Visita a la colección Queraltó en su sede de Barcelona, septiembre de 2020.

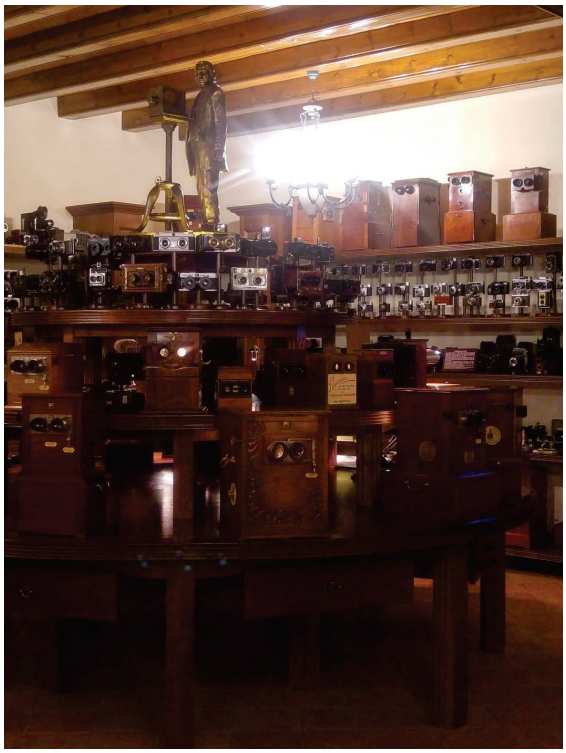


Fig. 1.3. Visita a la colección Escubedo-García de Girona, septiembre de 2018.

Fig. 1.4.
Sesión de trabajo en Filmoteca Española, Madrid, julio de 2019.

Fig. 1.5.
Sesión de trabajo en el Museo Nazionale del Cinema de Torino, julio de 2018.

Fig. 1.6. Sesión de trabajo en el Archivo Histórico, Museo y Biblioteca de Bassano del Grappa, julio de 2018.

Fig. 1.7. Visita de la colección Binétruy en Versalles, noviembre de 2018.

PRIMERA PARTE

Luces y sombras de la óptica ilustrada

1734-1833

ZOOGRASCOPIOS

Las vistas ópticas en el gusto y sociabilidad del Madrid ilustrado

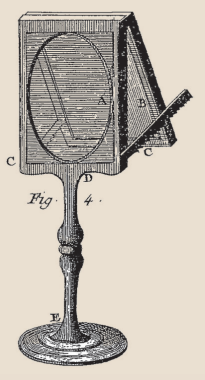


Fig. 4.

En 1762 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando puso a la venta «nueve vistas para la óptica de varios edificios» que retrataban los principales puntos de la capital y sus monumentos.[1] No solo se trata de la primera serie de vistas ópticas producidas por un estamento oficial en España, sino que las vistas producidas se encuentran a su vez entre los primeros grabados calcográficos que ponía a la venta la citada institución. La importancia de este hecho nos pone sobre aviso que a mediados del siglo XVIII las vistas ópticas ni eran desconocidas para el público del momento ni mucho menos ignoradas desde las instancias académicas. Hacía más de veinte años que sus acusadas perspectivas pensadas para ser vistas a través de un aparato óptico habían empezado a circular entre las principales ciudades europeas y Madrid no fue una excepción: cajones ópticos, zoograscopios y series de estampas se encontraban con facilidad en librerías y comercios, a la vez que empezaron a llegar los primeros buhoneros ambulantes. Paralelamente, el clima de estímulo de las ciencias que infundió la mentalidad ilustrada propició su rápida difusión y estima entre los círculos acomodados. Las encontramos así entre las principales colecciones de estampas reunidas con esmero por personajes como el Marqués de Ureña o Sebastián Martínez, a través de las cuales el mismo Goya pudo conocer de primera mano de sus efectos visuales. La fascinación por la óptica llegó hasta las más altas instancias: el propio infante don Gabriel de Borbón y Sajonia encargó repetidas veces la compra de cajones ópticos, entre otros instrumentos como linternas mágicas, máquinas de sombras y teatros reales.

Este primer capítulo tiene como objetivo retratar esta primera efervescencia y fascinación visual en torno a la llegada de las vistas ópticas en España. En primer lugar, introduciremos el mercado europeo de vistas ópticas y las características formales que permiten distinguirlas de otro tipo de estampas, fijándonos especialmente en cómo el dispositivo óptico necesario para su visualización moldeó la propia materialidad de las estampas y sus atributos formales (perspectivas, títulos invertidos, juegos de luz). En segundo lugar, rastrearemos las vías de introducción, presencia y circulación de las vistas ópticas en España. Los anuncios del *Diario noticioso*, las ventas de comercios y particulares y las almonedas nos servirán para conocer los puntos de venta más habituales, los interiores de los que formaban parte y algunos de los agentes implicados en su comercio. Por otra parte, analizaremos el lugar que ocuparon (físico y emocional) en las colecciones de personajes a los que podemos considerar como los primeros *icononautas* españoles, aquellos viajeros a través de las imágenes que tan bien definió

[1] *Diario noticioso*, 3-II-1762, pág. 855.

Brunetta.[2] No olvidaremos su difusión paralela a través de espectáculos que podía disfrutarse también en los interiores acomodados, entre los que sobresale la figura de Nicolas Charni. Cerraremos el capítulo ocupándonos de la primera producción española de vistas ópticas analizando la serie de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como de la aparición de las primeras iniciativas realizadas por artistas locales de manera independiente.

2.1. El mercado europeo de vistas ópticas y las particularidades del caso español

2.1.1. Las vistas ópticas: su formato, características y temática principal

Keyser y Kaldenbach datan la consolidación del mercado europeo de vistas ópticas en torno a la década de 1740,[3] cuando ya puede identificarse de manera clara su formato como subgénero diferenciado de las vistas perspectivas y *vedutas* de las que parecen derivarse.[4] Como estas, las vistas ópticas eran grabados topográficos de formato horizontal cuya temática principal se concentró en la representación de vistas, calles, jardines y monumentos de las principales ciudades europeas (fig. 2.1-2.6). La técnica más empleada fue el aguafuerte y estampaban por lo general sobre papel verjurado y coloreaban al pincel, presentando unas medidas estandarizadas —que nos hablan de la consolidación de un mercado internacional— que oscilan entre los 20-30 cm x 35-45 cm la lámina de cobre.[5] Ahora bien, lo que permite diferenciarlas realmente del resto de estampas topográficas será su manera de visualizarse. Las vistas ópticas eran estampas realizadas —y pensadas por lo tanto desde su matriz— con el objetivo de ser vistas a través de un dispositivo óptico apropiado, normalmente un

[2] BRUNETTA, G. P. *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Venecia: Marsilio, 1997.

[3] Véase: KEYSER, E. «Un domaine méconnu de l'imagerie: les vues d'optique», *Bulletin de la Société Le Vieux Papier*, vol. XXIII, n.º 198, 1962, págs. 137-168 y KALDENBACH, C. J. «Perspective Views», *Print Quarterly*, vol. 2, n.º 2, 1985, págs. 87-104. Coincidiendo con ellos, Blake apunta que es solo a partir de la década de 1740 cuando encontramos aparejada la venta de lentes convexas con las vistas correspondientes como un bien de consumo. Véase: BLAKE, E. C. *Zograscopes, Perspective Prints, and the Mapping of Polite Spaces in Mid-Eighteenth-Century England*. Tesis doctoral, Stanford University, Dept. of Art and Art History, 2000.

[4] Siguiendo a Jesusa Vega, «el lento nacimiento de la vista óptica como género, dentro de la producción de estampas, hace que no se pueda precisar cuándo vio la luz por primera vez una de ellas. Actualmente se considera que es un progresivo proceso de autonomía con respecto a las vistas en perspectiva». Véase: VEGA, J. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Polifemo, 2010, pág. 375. Sobre la filiación entre vistas ópticas y *vedutas* véase: MILANO, A. (ed.) *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*. Milano: Mazzota, 1990 y muy especialmente el capítulo de CORGNATI, M. «Vedute ottiche e vedutismo» (págs. 29-34) en el citado volumen. Dado que España no fue un centro productor de vistas ópticas no es intención de este trabajo abordar dicha génesis, cuestión sobre la que esperamos con ansias poder leer los trabajos de Johanna Daniel. Véase: DANIEL, J. *Les vues d'optique, une production européenne d'estampes semi-fines (1740-1830)*. Tesis doctoral, Université Lyon II, École doctorale Sciences sociales, en curso.

[5] KEYSER, *op. cit.* pág. 145. El creciente mercado internacional propició la estandarización de las láminas, favoreciendo en último término su circulación europea.

zoograscopio o una caja óptica provista de una lente convexa.[6] La mediación que imponía el aparato óptico, necesaria para su consumo, disfrute y apreciación, hacía del visionado de vistas ópticas una experiencia altamente singular. Una mediación que debe tenerse en cuenta si queremos entender no solo las sensaciones que este tipo de producciones despertaron sobre los espectadores, sino la propia materialidad de las estampas y el sentido del espacio que activaron sus representaciones.

El zoograscopio, término acuñado por el comerciante de instrumentos londinense George Adams,[7] fue uno de los primeros dispositivos ópticos concebidos para visualizar vistas ópticas que se popularizó (fig. 2.7). Recogido por la *Enciclopédie* de Didérot y d'Alembert,[8] consistía en un pie de madera sobre el que se alzaba y enmarcaba una lente, a la que se adosaba un espejo formando un ángulo de cuarenta y cinco grados. Se colocaba sobre una mesa o soporte, de modo que la lente quedaba emplazada a la altura de los ojos. La mesa servía igualmente de base para disponer las estampas que querían visualizarse, reposando así horizontalmente en el pie del zoograscopio.[9] Como puede apreciarse en la ilustración de Cazevanne (fig. 1), el espectador solo tenía que asomarse a la lente para ver reflejadas las estampas. Es por lo tanto la imagen invertida del espejo, filtrada en último término por la lente, la que se ofrecía a su mirada. Las vistas ópticas debían realizarse de este modo teniendo en cuenta dicha inversión, hecho que explica que la mayor parte de ellas presenten un título invertido en la parte superior, pensado para que el espectador pudiera leerlo cuando la imagen se invirtiera a través del espejo y facilitar así su reconocimiento y apreciación (fig. 2.2-2.6). Se trata de una de las características más sobresalientes de la estrechez del vínculo que las vistas ópticas fraguaron entre imagen y dispositivo.

La presencia del espejo en su mecanismo juega así mismo un rol especialmente relevante en la creación de la ilusión óptica, una característica que creemos que no ha sido suficientemente

[6] Ahora bien, el uso de lentes convexas para examinar dibujos y pinturas está documentado con anterioridad. Blake destaca en este sentido los ejemplos de Johann Cristoph Kohlhans que describe por primera vez el efecto zoograscópico en su *Neu-erfundene mathematische und optische Curiositdten* (1677) o William Mollyneux en *Dioptrica Nova A Treatise o f Dioptricks* (1692) en el que ya apunta a su uso con vistas perspectivas y topográficas. Sin embargo, no será hasta la década de 1740 que empecemos a encontrar vistas creadas *ex profeso* —y será esta su diferencia fundamental— para el uso exclusivo de zoograscopios. BLAKE, *op. cit.*, págs. 10-11.

[7] *Ibid*, pág. 7. Aparece por primera vez citado como tal en su catálogo de 1753. En inglés era también conocido como "optical diagonal machine", "diagonal mirror" o "optical pillar machine".

[8] Descrito como «verre d'optique monté, appellé vulgairement optique». En: DIDEROT, D.; ALAMBERT, D. *L'Encyclopédie. L'Art du verre. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts méchaniques, avec leur explication*. París: Inter-livres, 1989 [1767].

[9] KEYSER, *op. cit.*, pág. 140.

subrayada hasta ahora.[10] En primer lugar, el espejo permitía crear un "efecto sorpresa" producto de la no adecuación entre la mirada que se reclamaba del espectador (acercándose a la lente y mirando por lo tanto hacia el horizonte), y la posición real de las estampas sobre la mesa (es decir, bajo sus ojos) provocando una discontinuidad entre el espacio percibido y el espacio físico real, cuya resolución sería percibida en términos de ilusión. El zoograscopio, como los teatros verticales de Engelbrecht (fig. 2.10), jugaban así con el hecho de proyectar una perspectiva que se extendía hacia el infinito en un lugar donde no había efectivamente nada, generando una suerte de espacio virtual.[11] Por otra parte, gracias a la proyección de dicho espacio virtual ante sus ojos, el espectador podía conservar una posición erguida (evitando inclinarse sobre la mesa para contemplar las estampas de modo directo) y visualizarlas así en una postura idéntica a la que adoptaría si se encontrara realmente ante un paisaje. Dicho elemento, creemos, será clave para la construcción de la figura del *icononauta* conceptualizada por Brunetta en la que nos adentraremos más adelante.

Erin C. Blake, en su tesis doctoral sobre las vistas ópticas inglesas, se ha ocupado en detalle de analizar la dimensión virtual intrínseca en la visualización de vistas ópticas y sus efectos. Siguiendo a Blake, podemos entender el efecto zoograscópico como un ejemplo temprano de realidad virtual, entendiendo el término virtual como algo «intangible pero real en sus efectos».[12] En este sentido, si pensamos en el mecanismo por el cual se activa el dispositivo, es decir, el momento de su visionado, podemos entender que «la vista zograscópica en sí misma no existe ni sobre el trozo de papel, ni en la lente, sino que es una simulación que solo existe en nuestro córtex visual gracias a la lente».[13] Como la vista estereoscópica, en definitiva, la vista zograscópica solo existe en el momento que el observador y el aparato óptico se encuentran.[14] Resulta útil en este sentido la diferencia que establece Blake entre las vistas

[10] Kaldenbach apunta que la presencia del espejo tenía como objetivo poder disponer la estampa horizontalmente sobre la mesa en vez de la sostenerla manualmente frente a la lente y evitar así que se curvara. Sin embargo, creemos que, más allá de esta cuestión práctica, no puede obviarse que durante este periodo los efectos de los espejos eran usados como elementos de recreo y curiosidad si pensamos en las obras de Athanasius Kircher o del abad Nollet.

[11] El Museu del Cinema de Girona dedicó su último seminario a abordar la tendencia hacia la virtualidad de los espectáculos ópticos, cuyas actas se han publicado bajo el título *Mons virtuals en el cinema dels orígens: dispositius, estètiques i públics*. Girona: Fundación Museu del Cinema et. al., 2002.

[12] BLAKE, *op. cit.*, pág. 14. En este sentido véase especialmente: GRAU, O. *Virtual Art: from illusion to immersion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

[13] BLAKE, *op. cit.*, pág. 13.

[14] *Ibid.*, pág. 14. Como bien ha señalado la autora, este punto es fundamental, puesto que sitúa al efecto producido por el zoograscopio muy por delante de la cronología planteada por Jonathan Crary en *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (1990). Siguiendo su teoría, durante los años en los que se popularizó el zoograscopio, la cámara oscura caracterizaba el modelo de visión imperante (estable, imparcial y externo al cuerpo del observador) antes de la configuración de un nuevo observador para el cual el referente real y la realidad percibida empezaban a resquebrajarse. Símbolo de ello fueron la popularización del

ópticas (las estampas materiales) y las vistas zoograscópicas (la imagen virtual producto de la mediación de la lente en el momento del visionado), distinción que seguiremos en adelante.

La calidad de la lente era en definitiva fundamental para conseguir el efecto deseado. La lente había de permitir ampliar su perspectiva y dilatar el espacio consiguiendo crear una sensación de una gran profundidad del campo de visión, un efecto a menudo comparado con el gran angular fotográfico.[15] Al asomarse a la lente, «lo que se experimenta es una ilusión de recesión, de profundidad de visión binocular, gracias a que la lente convexa refracta los rayos de forma paralela y provoca que el cerebro interprete las dos imágenes como una sola desde una gran distancia, creando la ilusión de un túnel de visión».[16] Lo más importante a tener en cuenta es que la lente no solo va a aumentar la imagen, sino a «recrear la ilusión de profundidad propia de la visión binocular».[17] Las vistas ópticas van a acentuar de este modo la sensación de perspectiva de los paisajes, vistas y monumentos llevándolos a límites que, mientras que para el ojo desnudo pueden resultar exagerados o contrarios a las proporciones, bajo el filtro de la lente se convierten en objetos de deleite y fascinación visual. Y es este efecto de sorpresa, de contraste entre su aparente simplicidad exterior y el disfrute que uno experimenta cuando los desliza debajo del aparato óptico la clave de su éxito y apreciación.[18]

Las cajas ópticas, aunque de tamaños y formas más variados, seguían la misma estructura que los zoograscopios (lente a la altura de los ojos y espejo a 45º), añadiendo como atractivo principal el cercamiento completo del campo visual y ocultamiento del dispositivo que

estereoscopio y las nuevas teorías de la visión y persistencia retiniana que reafirmaban la individualidad y corporalidad de la visión. Para Blake, sin embargo, el zoograscopio sería la excepción que confirma la regla en el planteamiento de Crary, dado que en su momento la visión binocular necesaria para producir la ilusión y su imagen resultante no fue discutida ni puesta en cuestión. *Ibid.*, págs. 14-15.

15 BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 248. Siguiendo a Kaldenbach, el ángulo de visión de las vistas ópticas debe superar los 46 grados que corresponden al rango de visión humana de un modo similar a como lo hacen las fotografías tomades con gran angular. Como resultado, los bordes de la imagen aparecerán más cercanos mientras el centro será visto a una mayor distancia. Para una discusión en profundidad del efecto óptico de la lente, véase el cuarto capítulo de la tesis de Blake*, op. cit*, págs. 76-94. Para una aproximación científica de los efectos ópticos obtenidos véase: CHALDECOTT J. A. «The zograscope or optical diagonal machine», *Annals of Science*, vol. 9, n.º 6, 1953, págs. 315–322 y KOENDERINK, J., WIJNTJES, M.; VAN DOORN, A. «Zograscopic Viewing». *I-Perception*, vol. 4, n.º 3, 2013, págs. 192–206.

16 VEGA, J. «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, vol. LXVI, n.º 1, 2011, pág. 232.

17 KALDENBACH, *op. cit.* Traducimos: «The important function of the lens in the optical machine is not its magnification but its creation of an illusion of depth in binocular vision».

18 Hemos podido comprobar de primera mano la seducción que ejercieron probando los diferentes zoograscopios de la colección Mallol con diferentes series de vistas. Si bien no todas consiguen ese efecto casi tridimensional, cuando se consigue aparejar una la estampa correcta con una buena lente, el efecto es realmente cautivante.

posibilitaba la ilusión (fig. 2.9). En una carta de 1764, el filósofo Jean Jacques Rousseau mostraba su preferencia por dicho formato:

> «No me gustan nada aquellas [ópticas] que quedando abiertas dejan entrar por todas partes la luz y presentan con la imagen los objetos de alrededor. Me hablasteis de un modo de encerrar la imagen en la caja por una especie de marco negro que no deje ver nada más que la estampa. Es esto, señor, lo que desearía, y si encontrarais buenos vidrios en Ginebra, si conocierais algún buen artesano al que pudierais encargarle la caja, estaría muy agradecido de que pudierais ocuparos de ello. Siento que, en mi estado, encerrado más de seis meses cada año, necesito encontrar diversiones que distraigan las excursiones de mi mente y eviten que me consuma».[19]

Rousseau rechaza aquí tanto el uso de los zoograscopios como de las cajas ópticas más extendidas en su momento que dejaban la parte posterior abierta, tal como puede apreciarse en el ejemplar de la Cinémathèque Française (fig. 2.8). Es también el caso de las que presentaban la forma exterior de un libro cuando se encontraban plegadas, de las que se encuentran abundantes ejemplos en las principales colecciones europeas como las que se conservan en el Museu del Cinema de Girona (fig. 2.11). Rousseau prefiere en cambio las cajas ópticas completamente cerradas con tal de potenciar la sensación de inmersión en la escena centrando totalmente la atención en la estampa.[20] Además, sus palabras parecen apuntar a la práctica de pintar las cajas de negro por dentro y de añadir a las vistas un marco también negro «de modo que el ojo no perciba ningún otro objeto aparente que no sea la estampa», tal como recomendaba Edme-Gilles Guyot en sus *Nouvelles Récréations physiques et mathématiques* (1770) (fig. 2.12).[21] Una vista de Filmoteca Española parece seguir dicho formato. Se le han recortado los bordes dejando únicamente su título superior invertido e inferior con la información de los editores, y se ha encolado sobre un cartón con amplios

[19] La carta data de 1764, citada en: MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. París: Nathan, pág. 91. Traducimos: «c'est effectivement un [sic] optique telle que vous décrivez dont nous avions parlé. Je n'aime point celles qui restant ouvertes laissent de toutes parts entrer la lumière et présentent avec l'image les objets environnants. Vous me parlâtes d'une manière d'enclorre tellement l'image dans la boîte par une espèce de quadre noir qu'on ne vît absolument que l'estampe. Voilà, Monsieur, ce que je désirerois, et si vous trouviez à Genève de bons verres, que vous connussiez quelque bon Ouvrier que vous voulussiez bien diriger pour faire la boîte, je vous serois obligé de vouloir bien y donner quelques soins… je sens que dans mon état, enfermé plus de six mois tous les ans, j'ai grand besoin d'amusement qui fassent diversion aux excursions de ma tête et l'empêchent de me consumer dans ma prison». Sobre el impacto de los dispositivos ópticos en el pensamiento de Rousseau véase: GREENE, J. «Optical Allusions: Seeing Clearly in Rousseau's *Rêveries du promeneur solitaire*», *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 45, 2016, págs. 197-214.

[20] Kaldenbach recoge también la práctica de cubrir los zoograscopios con una tela de modo que solo se vea la imagen con tal de potenciar la ilusión de realidad.

[21] Extracto reproducido en: MANNONI, L. et al., *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture, 1420-1896*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, et al. 1995, págs. 152-154. Traducimos: «Cette bordure noire est fort essentielle, afin que l'oeil n'apperçoive aucun autre objet apparent que l'estampe, par cette même raison, il est nécessaire de peindre également en noir tout l'intérieur de la boîte».

márgenes negros (fig. 2.13). Las indicaciones de Rousseau nos avanzan en este sentido los deseos de borrar el medio para entrar en contacto directo con el objeto representado dentro de la lógica de la inmediatez teorizada por Bolter y Grusin.[22]

Otro rasgo diferenciador de las vistas ópticas es la presencia de transparentes y calados practicados en la imagen. En algunas estampas, coincidiendo con los puntos de luz, se recortaban y vaciaban ventanas, luna o estrellas para añadir en su dorso vistosos papeles o fragmentos de tela de colores translúcidos (fig. 2.14). Para visualizar este tipo de estampas era necesario emplear una caja óptica que siguiera un formato particular (fig. 2.15). Por una parte, debía albergar la estampa en su interior de forma vertical y no horizontal (eliminando en consecuencia el espejo,[23] pero manteniendo la postura erguida y por lo tanto la base de la ilusión), y, por otra parte, contar para ello con un sistema de aperturas que permitiese manipular la entrada de luz en el interior de la caja de forma controlada. De este modo, cuando la estampa recibía la incidencia de la luz gracias a una apertura superior se iluminaba de manera uniforme obteniendo una visión diurna de la misma; cuando se abría una apertura dorsal y se retroiluminaba, se encendían, literalmente, aquellos elementos translúcidos, dando la impresión de que la imagen se convertía en una escena nocturna. El Museo Nazionale del Cinema de Torino conserva una de las mejores colecciones de este tipo de estampas, entre las que se encuentran algunos de los ejemplares más delicados que hemos podido ver (figs. 2.16, 2.18 y 2.19).[24] También conserva una buena representación de cajas ópticas del siglo XVIII de mediano y pequeño formato pensadas para el consumo interior que permitían manipular fácilmente la incidencia de la luz en el interior de la caja (fig. 2.17). Es fundamental por lo tanto entender que el atractivo principal de dichos juegos de luz no residía únicamente en ver la estampa iluminada, sino en el hecho de ser testimonios de —y agentes activos en— la transición de los cambios lumínicos, de ese paso del día a la noche, que podía reforzarse o acentuarse por medio de velas o lámparas de aceite.

Si analizamos las vistas de la colección Mallol podemos apreciar que la calidad de las imágenes y su colorido varía notablemente entre un ejemplar y otro. La mayoría se coloreaban al pincel

[22] Tal como hemos expuesto en el marco teórico, seguimos aquí la propuesta de Bolter y Grusin para entender cómo las vistas ópticas se insertaron en la red mediática del siglo XVIII. La noción de inmediatez hace referencia al deseo de transparencia en la representación de lo real, es decir, la voluntad de borrar, ignorar o negar la presencia del dispositivo que facilita esa representación y de todo rastro del acto mismo de mediación. Véase: BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

[23] De modo general, durante el siglo XVIII se usará la distinción entre cajas catóptricas para señalar la presencia de espejos y cajas dióptricas para referirse a las cajas de visión directa.

[24] Véase el catálogo curado por PESENTI, D. *Vedute del "mondo novo": vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*. Torino: Allemandi, 2001.

aplicando colores fuertes y contrastados como el rojo, el verde, el azul o el amarillo.[25] Algunas presentan ricos detalles, mientras que otras están someramente esquematizadas destacando de manera homogénea el verde de los árboles, los techos azulados o los vestidos de los personajes a través de una única mancha de color sin prestar demasiada atención a las formas individuales. En otras, en cambio, el cielo se degrada agradablemente y los elementos son tratados con minuciosidad. La variedad de sus calidades y colorido puede deberse a la práctica común de pintarlas como pasatiempo siguiendo manuales muy difundidos en la época, como las *Nouvelles Récreations physiques et mathématiques* de Guyot evocadas, que permiten conocer los materiales, pigmentos y consejos necesarios para modificar las estampas paso a paso. Blake ha puesto de relieve así mismo que el uso del color no solo contribuía al naturalismo de la estampa, sino que se aplicaba teniendo en cuenta sus propiedades ópticas con el objetivo de reforzar la sensación de profundidad y recesión de la escena.[26]

Las características evocadas hasta ahora no permiten encajonar las vistas ópticas dentro de una producción popular, que tenía en la xilografía su vehículo privilegiado de expresión, pero tampoco podemos considerarlas estampas finas, motivo por el que no conocemos el nombre de la mayor parte de los artistas implicados.[27] Siguiendo a Keyser, deben entenderse como estampas *demi-fines* dirigidas a un público burgués y acomodado en auge.[28] A partir del primer tercio del siglo XVIII, «este público ofrecía el mayor potencial de expansión, dado que, sujeto a los vaivenes de las modas, curioso por la actualidad y partícipe de los movimientos del gusto, vio en las estampas una forma de mantenerse al corriente, de manifestar sus elecciones y su pertenencia a un grupo social bien definido».[29] Blake cita en este sentido un interesante ejemplo de una reseña publicada en 1754 por un tal Mr. Mear en la que dividía los compradores de estampas en tres grupos principales según su "gusto": aquellos que adquirían estampas como objeto decorativo, los que compraban vistas para colorear para su máquina óptica y aquellos que estaban formando un gabinete de estampas. [30] Ahora bien, no debemos olvidar tampoco, como recuerda Milano, que «las vistas ópticas se sirvieron de mecanismos

[25] KEYSER, *op. cit.*, pág. 145 y Mannoni, *Le grand art... op. cit.*, pág. 91.

[26] BLAKE, *op. cit.*, págs. 34-36 y capítulo 4.

[27] MILANO, *Viaggio in Europa... op. cit.*, pág. 14.

[28] KEYSER, *op. cit.*, pág. 146.

[29] MILANO, *op. cit.*, págs. 14-15. Traducimos: «a partire dai primi decenni del Settecento questo pubblico offriva le maggiori potenzialità di espansione, perché, soggetto alle oscillazioni delle mode, curioso dell'attualità e partecipe dei movimenti del gusto, vedeva nelle stampe un modo per mantenersi al corrente, per manifestare le sue scelte e la sua appartenenza a ben determinati gruppi social». Para Blake, las vistas ópticas jugaron un rol nada desdeñable, junto con la prensa, las conversaciones y el auge de las novelas, en la creación y reconocimiento de la *polite society* inglesa, tesis principal de su argumento. *Op. cit.*, pág. 16.

[30] Publicada en *The Public Advertiser* el 27 de febrero de 1754. BLAKE, *op. cit.*, pág. 51.

de reproducción de la imagen muy similares a aquellos usados por las estampas populares (…) su alta tirada, la pugna por los precios, la necesidad de publicar siempre nuevas estampas reciclando imágenes de procedencia diversa son características que las vistas ópticas tomaron de las estampas populares».[31] Las vistas ópticas no dejaron de moverse en ese terreno fronterizo que tanto ha dificultado su clasificación y consecuente apreciación entre las colecciones públicas y privadas.

Del mismo modo que varía la calidad entre un ejemplar y otro, no todas las vistas ópticas presentan una perspectiva que se abre hacia el horizonte y tampoco todas incluyen el título invertido (fig. 2.1). Ello se debe a que había casos en los que una misma estampa estaba pensada para venderse tanto como vista óptica que como estampa decorativa,[32] con el objetivo de ampliar su público potencial y satisfacer así tanto las arcas de los editores como los bolsillos de los espectadores.[33] A su vez, el dispositivo de la caja óptica y zoograscopio podían ser empleados para apreciar los detalles de otro tipo de imágenes,[34] facilitando un zoom analógico más allá del efecto tridimensional cuando se empleaban con las vistas adecuadas. Sin embargo, a pesar de dicha variedad, que debe tenerse presente, lo que nos interesa ahora es fijar un marco de referencia que permita identificar el género de manera clara.

A nivel temático, tal como hemos señalado, la mayor parte de las estampas se adscriben al género topográfico con una especial predilección por el paisaje urbano. Tal como han destacado los principales investigadores que han tratado el tema (Milano, Brunetta, Zotti Minici, Corgnati), las vistas ópticas contribuyeron a realizar un primer gran catálogo visual de los monumentos más destacados en Europa, fijando puntos de vista que quedarían anclados de forma permanente en la imaginación visual.[35] En palabras de Jesusa Vega, «la vista óptica contribuyó enormemente a divulgar el estereotipo imaginado de las ciudades,

[31] MILANO, *op. cit.*, pág. 13. Traducimos: «le vedute ottiche si servono di meccanismi di riproduzione dell'immagine molto simili a quelli utilizzati dalle stampe popolari (…) le stesse alte tiratura, la lotta sui prezzi, la necessità di pubblicare sempre nuovi fogli riciclando immagini di varia provenienza sono caratteristiche che le vedute ottiche riprendono dalle stampe popolari».

[32] Especialmente las inglesas, que raramente se encuentran invertidas, tal como apunta BLAKE, *op. cit.*, pág. 22.

[33] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 381.

[34] Vega cita el uso de mapas a título de ejemplo. *Ibid.*, pág. 378.

[35] Siguiendo a Brunetta: «il fatto che le stesse immagini siano realizzate dai diversi stampatori e diffuse ovunque e che queste immagini si depositino, con la stessa forza, negli spazi mentali degli abitanti di Lisbona o Pietroburgo, ci autorizza a attribuire un ruolo importante alle vedute d'ottica nella creazione anche di un paesaggio dell'anima dell'uomo settecentesco, costituito di luoghi reali, di palazzi, monumenti, chiese, edifici pubblici, piazze… e un ruolo di modificatori dell'atteggiamento spirituale nei confronti dei poteri conoscitivi dell'occhio». BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 260.

seleccionado por aquello que era típico, característico o representativo, incluso para aquellos que se veían privados de la experiencia directa».[36] Las primeras vistas ópticas no se recrean ni en el pintoresquismo de los escenarios ni en la estética de las ruina, sino que presentaron puntos de vista que privilegiaron ante todo la urbe moderna, y aún en el caso de incluir monumentos antiguos estos suelen formar parte del marco cotidiano contemporáneo.[37] Los puntos seleccionados no se caracterizaron tampoco por su originalidad. Tal como han puesto de relieve Milano, Brunetta o Zotti Minici para el caso italiano, las vistas ópticas se apoyaron en las grandes creaciones de Piranesi, Zocchi, Vernet, Canaletto o Giolfi adaptando sus escenas al vocabulario óptico.[38] En el caso español, la fuente visual de la mayor parte de los monumentos y vistas retratadas por los editores europeos debe buscarse, siguiendo a Jesusa Vega, en el *Theatrum Hispaniae: exhibens Regni Urbes, Villas ac Vividaria magis illustria* de Pieter van den Berge (Amsterdam, 1701),[39] que retomaba a su vez la serie de vistas realizadas por Louis Meunier en torno a la década de 1660.[40] Si comparamos sus más de setenta estampas con las vistas españolas de la colección Mallol podemos entender de modo práctico los mecanismos que regían su traducción al lenguaje de las vistas ópticas. Algunas de las estampas se prestan especialmente a su conversión visual, como la perspectiva de la plaza de San Francisco de Sevilla (fig. 2.20) o la del actual palacio de Santa Cruz de Madrid (fig. 2.22) cuya fisionomía urbana aparece prácticamente inalterada en su versión óptica (fig. 2.21 y 2.23). Ahora bien, si nos fijamos en sus detalles podremos observar cómo se reducen los sombreados a favor de contrastes más acusados y desaparecen casi por completo las nubes del cielo. Se busca así crear una atmósfera diáfana que no distraiga la atención de sus perspectivas acusadas, el principal atractivo de su visionado. Otras estampas han sufrido mayores modificaciones. En el caso de la catedral de Toledo (fig. 2.24) o de El Escorial (fig. 2.26), el edificio ha aumentado en proporciones respecto a su entorno, ganando en monumentalidad, mientras que se reducen las figuras y personajes (fig. 2.25) y se han omitido

[36] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 384.

[37] BLAKE, *op. cit.*, pág. 64. También Brunetta, *op. cit.*, pág. 295. Esto será cierto también cuando hablemos de las vistas ópticas del siglo XIX retratando Barcelona, pero no cuando nos adentremos a las vistas para cosmorama nacidas ya bajo la estética romántica.

[38] MILANO, *op. cit.*, pág. 16 y Keyser, *op. cit.*, pág. 157. Véase especialmente: ZOTTI MINICI, C. A. (ed.). *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta, 1998, pág. 210. Siguiendo a Jesusa Vega, «acentuando las deformaciones de la perspectiva, eliminando los detalles, iluminando las superficies con colores simples y contrastados se fijó (…) un vocabulario esencial que, además de audaz, fue accesible a una mayoría; por ejemplo, la dificultad que entrañaba la complejidad visual de las estampas de Piranesi, se tornó en la fácil asimilación de sus modelos a través de las vistas ópticas». VEGA, *op. cit.*, pág. 384.

[39] VEGA, *op. cit.*, págs. 393-394. Y añade: «no hay duda que sobre ellas se asentó en buena parte la construcción de la imagen de España».

[40] MOLINA, Á. «La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos» (pág. 543-554). En: *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018, pág. 546.

por completo los detalles anecdóticos que entorpecerían su visión: el árbol que aparece en primer plano en la vista del monumento escurialense desaparece así en la vista óptica final (fig. 2.27).

En virtud de su temática, el aprecio por las vistas ópticas debe enmarcarse en el auge de la literatura de viajes, los atlas, mapas y libros ilustrados que nos hablan a partes iguales del interés por los viajes durante el siglo de las luces.[41] Junto a estos, las vistas ópticas fueron uno de los materiales más destacados a la hora de configurar la imaginación visual y geográfica del mundo ilustrado.[42] En palabras de Jesusa Vega, «no debe ser casual que a partir de la década de los cuarenta se comience a registrar una fuerte competencia en la publicación de las colecciones de viajes, es decir, en los mismos años en los que definitivamente se encuentra ya organizado, y en pleno auge, el sistema de comercialización de las vistas ópticas».[43] En este marco, la experiencia global de visualizar no solo una vista sino una serie de estampas era descrita a menudo como una experiencia substitutoria a la realización de un viaje real, dando lugar a la aparición de un nuevo tipo de espectador que Brunetta ha definido como *icononauta*, es decir, un viajero a través de las imágenes.[44] Véase por ejemplo como describía el filósofo y sacerdote portugués Teodoro de Almeida la experiencia de asomarse al cristal óptico en 1785:

> «Vamos a la cámara óptica: aquí la tenéis: es un cajón con el artificio que veis: en el fondo se pone una estampa de una ciudad, v.g. o cosa semejante con la cabeza hacia dentro: en lo alto del cajón hay un espejo oblicuo (…) además a espaldas del cajón en la parte superior hay una lente convexa (…) Si os llegareis a esta lente, os ha de parecer que estáis a vista de una ciudad verdadera».[45]

[41] BRUNETTA, *op. cit.*, págs. 35 y 262. En este sentido no podemos dejar de evocar a STTAFORD, B. *Voyage into substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account 1760-1840*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984 (nótese como las fechas estudiadas coinciden con los años de máxima popularidad y circulación de las vistas ópticas en Europa tal como señala Vega). En el marco español, véase: PIMENTEL, J. *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

[42] En este sentido: COSGROVE, D. *Apollo's eye: a cartographic genealogy of the earth in the western imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001 y *Geography and vision: seeing, imagining and representing the world*. Londres, Nueva York: I.B. Tauris, 2008.

[43] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 409.

[44] BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta... op. cit.* Puede consultarse un resumen de sus aportaciones en: «Il viaggio dell'icononauta, dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière» (págs. 45-56). En: *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2000. Más recientemente se ha publicado en: «I Tesini, creatori di una moderna rete europea di comunicazione» (págs. 277-291). En: *La Ciudad de los Saberes en la Edad Moderna*. Madrid: Trea, 2020.

[45] Citado por VEGA, *op. cit.*, pág. 384.

Álvaro Molina recoge por su parte el testimonio de José Clavijo más elocuente si cabe de la seducción que ejercieron:

> «Es bueno, que yo en mi cuarto, por medio de una cámara óptica, registro en pocos minutos la Plaza de San Pedro de Roma, los jardines de Hamptoncourt y de Versalles, la plaza de San Marcos de Venecia con sus columnas y hasta el león alado, que parece no le falta sino hablar, y otras mil cosas que me se vienen allí delante de los ojos, como si fueran ellas mismas en cuerpo y alma»[46]

La sensación de inmediatez que proporcionaba el dispositivo de la caja óptica permitía, como deseaba el propio Rousseau, crear la sensación que se presenciaban efectivamente los monumentos visualizados convirtiendo a sus espectadores momentáneamente en turistas sedentarios.[47] Gracias a «este microespacio» creado por la caja óptica, los nuevos espectadores pudieron «participar, de forma alternativa, en una emocionante y educativa aventura de viaje con un coste mínimo, sin ningún riesgo, sin imprevistos».[48] Mientras la literatura de viajes y los atlas proporcionaban viajes mentales a sus lectores, las vistas ópticas favorecieron la eclosión de un «vedutismo óptico» muy del gusto de los espectadores del momento capaces de favorecer un turismo visivo que les permitiría ampliar su «espacio topológico mental».[49] Uno de los comentarios más elocuentes al respecto nos lo ha dejado Cadalso, que ironizaba sobre los nuevos saberes construidos en torno a tales fuentes:

> «Esto de hablar de países extranjeros, sin haber salido de su lugar, con tanta majestad como si se hubiera hecho una residencia de diez años en cada uno, me acomoda muy mucho. Para esto basta comprar un juego de viajes impreso, que también le aumentarán a uno la librería de paso […] me determiné a ver Turín, Dublín, Berlín, Pekín y Nankín y sin salir de mi cuarto».[50]

Es precisamente la ilusión de realidad uno de los elementos fundamentales que caracterizará una y otra vez los relatos asociados a la experiencia visiva de las vistas ópticas. Es importante remarcarlo puesto que será la clave del éxito y remediación de dispositivos como el

---

[46] MOLINA, A. «Ocio y negocio en torno al grabado de vistas urbanas en la Academia de San Fernando» (págs. 69-92). En: *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo.* Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022, págs. 71-72.

[47] VEGA, *op. cit.*., pág. 408. Del mismo modo Brunetta: «la domanda crescente di nuovi strumenti per il viaggio influisce, in maniera sensibile, sull'editoria: atlanti, guide, vademecum, almanacchi con itinerari, descrizioni dei luoghi notevoli e corredi di incisioni sono a disposizioni del 'viaggiatore moderno"». *Op. cit.* pág. 262.

[48] BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 258. Traducimos: «In questo microspazio possiamo partecipare, in forma alternativa, a un'esaltante e educativa avventura di viaggio con una spesa minima, senza alcun rischio, senza alcun imprevisto». Para Blake, la posibilidad de conocer visualmente el mundo de un modo distanciado (sin verse corporalmente afectado por los olores, ruidos, suciedad de la ciudad) es uno de los rasgos más distintivos de la participación de las vistas ópticas en la construcción de la *polite society*.

[49] BRUNETTA, *op. cit.*, págs. 262 y 260.

[50] Citado por VEGA, *op. cit.*, pág. 408.

cosmorama y más delante de medios como la estereoscopía entrando plenamente en lo que Erkki Huhtamo entiende como *topos* en la historia de los medios: aquellos elementos, características, ideas y sensaciones recurrentes que aparecen y reaparecen una y otra vez asociados a un mismo o a diferentes dispositivos.[51] Los relatos de los espectadores que nos encontramos no dejan lugar a dudas de que, salvo en los casos en que la calidad de las vistas o lentes no satisfacía sus expectativas, el visionado de las vistas ópticas conseguía un efecto de presentación transparente de lo real y de contacto directo con la realidad.

Aunque en menor medida, las vistas ópticas recogieron también la representación de sucesos, eventos y catástrofes, como incendios (fig. 2.19) y volcanes (la erupción del Vesubio fue una de las vistas más populares), fiestas, iluminaciones y celebraciones, motivos que se prestaban especialmente para los juegos de luz. Finalmente, encontramos también algunas estampas de tema religioso o moralizantes, como la serie del hijo pródigo grabada por Georges-Balthasar Probst. Se trata de una temática poco frecuente que en el ámbito parisino parece quedar reducida a los talleres de Mondhare y Chéreau.[52] Igualmente escasas fueron las vistas con temas mitológicos o alegóricos, las series sobre los cinco sentidos o los planetas, que Keyser sitúa en el entorno de la Academia de Augsburgo y de Remondini en Bassano. [53]

En definitiva, sus títulos superiores invertidos, sus largas y acusadas perspectivas y su iluminación con colores fuertes y contrastados son las características esenciales que nos permiten distinguir las vistas ópticas como género diferenciado de otras estampas topográficas y perspectivas. Así mismo, podemos diferenciar fundamentalmente entre vistas opacas, para ser visualizadas a través de zoograscopios y cajas ópticas reposando horizontalmente sobre su base y vistas ópticas translúcidas, modificadas para presentar efectos día-noche cuando eran dispuestas de forma vertical en el interior de cajas ópticas con aperturas que permitían manipular la entrada de luz.

La entrada de las vistas y cajas ópticas en los interiores nobles, calles y plazas empezó a configurar y difundir un nuevo tipo de visualidad que se nutriría de todos estos aspectos y que disfrutaba de la mediación de la lente interpuesta entre el ojo y la estampa: la mirada óptica. Antes de adentrarnos en sus ramificaciones, para entender completamente la

[51] HUHTAMO, E. «From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archaeology of the Media», *Leonardo*, vol. 30, n.º 3, 1997, págs. 221-224 donde desarrolla por primera vez la noción. Para una versión más reciente véase *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.

[52] KEYSER, *op. cit.*, pág. 162.

[53] *Ibid.*

configuración del género de las vistas ópticas no podemos olvidar las dinámicas del mercado y la concurrencia entre los diferentes editores. Siguiendo a Milano, «solo a la luz de sus diversos componentes de producción, fruición, público y mercado el fenómeno de las vistas ópticas asume individualidad y unicidad».[54]

2.1.2. Los centros de producción: París, Augsburgo, Londres y Bassano

El mercado europeo de vistas ópticas se configuró alrededor de cuatro grandes núcleos de producción (París, Londres, Augsburgo y Bassano) desde los que fueron distribuidas gracias a una red de editores y vendedores de estampas bien consolidada. A dicha red, se sumó su difusión por medio de espectáculos ópticos, una particularidad de nuestro objeto de estudios que debemos tener en cuenta para conocer no sólo las diferentes vías de penetración de las vistas ópticas en España, sino también los modos en que estas eran consumidas y disfrutadas por parte de los espectadores del momento.

Uno de los principales centros de producción de vistas ópticas fue París, donde las casas de editores se concentraban en torno a la rue Saint Jacques.[55] Durante el primer y segundo cuarto del siglo XVIII, empezamos a encontrar las *vues d'optique* anunciadas entre sus catálogos. Entre los editores que proporcionaron una mayor oferta en su momento deben destacarse los nombres de Jacques Chérau, Basset, Mondhare y Daumont, afincado en la calle Saint Martin. De menor importancia en cuanto a su producción de vistas, debemos citar también en la rue Saint Jacques a Huquier et fils, Lachaussée, Maillet, Beauvais, Hocquart y Jombert, este último en la calle Dauphine. Normalmente, la información relativa al editor solía acompañar los pies de las estampas. De este modo, las vistas ópticas solían presentar en la parte superior su característico título invertido y en la parte inferior junto al título en sentido normal, el nombre del editor y la calle en la que se encontraba afincado (fig. 2.28). Durante la década de 1830, cuando la producción de vistas ópticas empieza a decaer, los editores parisinos habían subministrado al mercado aproximadamente un millar de ejemplares.[56]

---

[54] MILANO, *op. cit.*, pág. 13. Traducimos: «Solo alla luce delle sue diverse componenti di produzione, fruizione, pubblico e smercato il fenomeno vedute ottiche assume quella individuabilità e unitarità».

[55] KEYSER, *op. cit.*, pág. 146. Seguimos en adelante los datos ofrecidos por Keyser. Avisamos al lector, sin embargo, que la tesis doctoral de Johanna Daniel que estudia la producción de los editores parisinos aportará nuevos datos con los que deberá completarse la presente exposición.

[56] BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 255.

En ocasiones, las planchas grabadas cambiaban de propietario o se reeditaban con el tiempo. Las dinámicas de compraventa de cobres pueden reseguirse en las propias estampas, apareciendo el nombre de dos y hasta tres editores en sus pies bajo la fórmula «présentement chez…» para indicar su último propietario. A título de ejemplo, la vista de la plaza del Popolo de Roma que conserva el Museu del Cinema (fig. 2.29), fue editada originalmente por Daumont y transferida en un primer momento a Lachausée, para encontrarse finalmente a la venta en la casa Basset. [57]

Como gran centro editorial del momento la ciudad de Augsburgo fue otra de las ciudades que proporcionaron vistas ópticas al mercado europeo.[58] En alemán las vistas ópticas reciben el nombre de *Guckkastenbilder*, que literalmente significa imágenes para ser vistas a través de una caja.[59] Entre los principales editores de la región encontramos la Academia Imperial de las Artes Liberales, fundada en 1753 por Daniel Herz von Herzberg que, a pesar de su nombre, tenía una decidida vocación comercial y llegó a publicar más de 500 vistas.[60] Una vista de Barcelona que conserva el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona fue editada por la Academia y muestra sus principales características (fig. 2.6). Además de su título invertido (*La flotte espagnole à Barcelone)*, incluían un pie en múltiples idiomas, en este caso francés y alemán, y aparecían bajo la denominación de «Collection des Prospects», referencia que aparece en su esquina superior izquierda. A diferencia de las vistas parisinas, la Academia solía incluir el nombre de los grabadores, en este caso, Balthasar Frederic Leizelt.[61]

Aún en Augsburgo encontramos a los editores Josef Carmine (con una producción de 150 vistas y pies en tres lenguas), Dominikus Fietta (cuyas vistas que no llegaron a medio centenar también incluían pies en tres lenguas) y Georges-Balthasar Probst.[62] Probst estuvo en activo durante la segunda mitad del siglo XVIII, llegando a producir en torno a las 340 vistas ópticas,[63] estudiadas y reunidas en el catálogo *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst, 1732–1801*, editado por Sixt von Kapff (2010). En el ámbito noreuropeo, Balzer cita también la producción, aunque significativamente más escasa, de las

[57] KEYSER, *op. cit.*, pág. 148.

[58] Seguimos a KEYSER, *op. cit.*, págs. 148-153. Sobre la producción de vistas ópticas de este centro editorial véase: SEITZ, W. «Augsburg, capitale della grafica in Germania, come centro di produzione delle vedute ottiche» (págs. 69-76). En: *Il Mondo nuovo... op. cit.*

[59] KEYSER, *op. cit.*, pág. 140.

[60] BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 250 citando su catálogo de 1779.

[61] Keyser nos avanza un listado: «Phil. Gottfried Pinz, Balthasar Sigmund Setleszky, J-B Winckler, Nabholz, Balth-Fred. Leizelt, François Xavier Haberman, Gottfried Eichler, Bergmüller». KEYSER, *op. cit.*, pág. 150.

[62] *Ibid.*, págs. 150-152 y Kaldenbach para el número total de vistas.

[63] KALDENBACH, *op. cit.*, y BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 255

ciudades de Ámsterdam y Viena, donde destaca la figura de Hieronymus Löschenkohl.[64] Finalmente, no podemos dejar de destacar la serie de vistas ópticas que publicó Martin Engelbrecht (1684-1756), más conocido por sus teatrillos de papel,[65] de las cuales la Cinémathèque Française conserva una buena selección, datadas a partir de la década de 1730, algunas de las cuales preparadas con efectos de luz.[66]

En tercer lugar, los editores Henry Overton, John Bowles, Thomas Bowles y Robert Sayer capitanearon el mercado londinense.[67] Completan el panorama inglés las casas de John Boydell, P. Bookes, Henry Overton (II), Lauri & Whittle, Jonh Tinney, F. Mayor y Wichnyter. Se solían publicar bajo el nombre de *perspective views*, *prospects* y *optical views* y son consideradas de una calidad superior al resto de vistas europeas tanto en su factura como colorido.[68] Kaldenbach cifra la producción total de vistas ópticas inglesas en torno a los 1.200 sujetos diferentes.[69] No suelen incluir por lo demás los títulos superiores invertidos y en cambio podemos distinguirlas del resto de las producciones continentales por añadir el pie "*Published According to Act of Parliment*" y el año correspondiente.[70] Erin C. Blake ha estudiado en profundidad el caso de la expansión de las vistas ópticas inglesas y del uso de los zoograscopios, concluyendo que los años de máxima producción pueden fecharse entre 1745 y 1755. Ejemplo de su popularidad en estos años es que el editor Robert Sayer preparó un catálogo a parte donde incluyó únicamente vistas ópticas: *Two Hundred and Six Perspective Views Adapted for Diagonal Mirror or Optical Pillar Machine* (1753) especificando que se trataban todas de factura moderna, dibujadas y grabadas a partir de 1749.[71] En este sentido, Blake concluye que la primera producción y consumo de vistas ópticas puede situarse en el entorno inglés desde donde se habrían introducido en el continente.[72]

---

64 BALZER, R. *Peepshows: A Visual History*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1988, pág. 148.

65 Véase: MILANO, A. *La camera dei sortilegi: autoritratto di una società nei diorami teatrali del '700*. Milano: Electa, 1987.

66 Se pueden consultar en: CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE. «Vue d'optique», *Catalogue des appareils cinématographiques de la Cinémathèque française et du CNC*. Consultado: 17 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/vue-doptiqueap-94-711.html

67 BLAKE, *op. cit.*, pág. 56. También: KEYSER, *op. cit.*, pág. 153 y KALDENBACH, *op. cit.*, que retrata los movimientos de transferencias de vistas entre unos y otros editores. Por ejemplo, las vistas de Henry Overton fueron legadas a sus primos Henry Overton (II) y Robert Sayer. Para completar (y corregir en ocasiones su estudio, especialmente el gráfico de la tabla 45) véase BLAKE, *op. cit.*, págs. 43-47.

68 VEGA, *op. cit.*, pág. 380 y KEYSER, *op. cit.*, pág. 155.

69 BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 255; KALDENBACH, *op. cit.* Blake completa la estimación de Kaldenbach en BLAKE, *op. cit.*, pág. 46.

70 BLAKE, *op. cit.*, págs. 22 y 38.

71 *Ibid.*, pág. 45. Citado también por BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 256.

72 BLAKE, *op. cit.*, pág. 13. Ahora bien, la producción de Martin Engelbrecht, si tomamos como referencia las vistas catalogadas por la Cinémathèque podría apuntar hacia una dirección diferente.

En ocasiones se dieron colaboraciones entre los editores parisinos y londinenses, como la asociación de Wichnyter y Chereau que publicaron conjuntamente vistas ópticas que hoy podemos identificar bajo los pies «À Londres, chez Wichnyter, et à Paris, chez Chereau».[73] Tal es el caso de la vista que lleva por título (invertido) *St Dominique à Cadix* de la colección Mallol, que añade en su margen inferior izquierdo que fue publicada siguiendo las leyes británicas de derechos de autor bajo la fórmula «published according to Act of Parliment 1765».[74] Tal como destaca Milano, podemos «reconocer en todo ello los mecanismos de la economía de mercado moderna, sobre todo porque el comercio de estas estampas, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, se caracterizó por un denso e intenso comercio de importaciones y exportaciones».[75]

En cuanto a Bassano, centro editorial monopolizado por la familia Remondini, inundó el mercado con una producción que supo extenderse más allá de sus fronteras gracias a una red de vendedores ambulantes provenientes del valle del Tesino.[76] Los orígenes de la casa se remontan a 1640 y su influencia se extendió hasta 1860. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, se convirtió en uno de los centros europeos más importantes de toda Europa con una organización vertical que llegó a emplear a un millar de personas.[77] Zotti Minici ha estudiado con detalle su producción de vistas ópticas en *Mirabili visioni. Vedute ottiche della stamperia Remondini* (1996) que fecha aproximadamente en torno a 1760 y 1840. Aunque no se puede descartar una producción anterior, señala que es a partir de 1764 que la casa Remondini incluye en su catálogo la publicación de «estampas de las mejores perspectivas, que sirven para la cámara óptica, de las principales ciudades de Europa» con un total de 24 vistas ofertadas.[78] Desde entonces aparecerían en sus catálogos anunciadas bajo la el término

[73] KEYSER, *op. cit.*, pág. 154.

[74] Las problemáticas derivadas de los derechos de autor y la compraventa de vistas han sido abordadas por KEYSER, *op. cit.*, pág. 154; MILANO, *op. cit.*, pág. 18; VEGA, *op. cit.*, pág. 380 y KALDENBACH, *op. cit.*

[75] MILANO, *op. cit.*, pág. 15. Traducimos: «non stupisce riconoscere in tutto ciò i meccanismi della moderna economia di mercato, tanto più che il commercio di queste stampe, sia nel XVIII che nel XIX secolo, fu caratterizzato da fitti e intensi scambi di importazione ed esportazione. Le edizioni in più lingue divennero la norma, mentre le stampe dovevano essere tali da poter essere apprezzate non solo in un'area ristretta, ma addirittura in tutta Europa».

[76] Véase: ZOTTI MINICI, C. A. «Per una ricostruzione visiva del catalogo delle vedute ottiche Remondini» (págs. 205-213). En: *Il Mondo nuovo... op. cit.* Sobre la venta ambulante: MILANO, A. (ed.) *Colporteurs: i venditori di stampe e libri e il loro pubblico.* Milano: Medusa, 2015.

[77] KEYSER, *op. cit.*, pág. 155.

[78] ZOTTI MINICI, *op. cit.*, pág. 206. Traducimos: de «carte delle migliori Prospettive, che servono per Camera Ottica, delle principali Città dell'Europa». A partir del catálogo de 1770 aparecen en una sección diferenciada titulada «Assortimento delle migliori Prospettive esistenti nelle principali Città del Mondo, le quali servono particularmente per uso delle Camere Ottiche».

Realetti Prospettive.[79] Su producción fue aumentando progresivamente a lo largo de los años y es un buen ejemplo de la evolución del mercado europeo de vistas ópticas: mientras en 1770 ofertaba un centenar de puntos de vista diferentes, a finales de la década dobló la producción alcanzando los 210 sujetos incluidos en el catálogo de 1778.[80] La oferta se estabiliza entonces durante los años ochenta y noventa, para ascender nuevamente en 1797 a las 242 vistas y alcanzar su cuota máxima en 1803 con 329 vistas ópticas en su catálogo.[81] Las vistas ópticas editadas por Remondini no incluyen en sus pies la información relativa al editor, pero se identifican fácilmente gracias a una marca característica en el pie y sus títulos suelen ser bilingües, en latín y otra lengua.

La empresa de Remondini mantenía una estrecha relación con los libreros y editores españoles, algunos de los cuales actuaron como verdaderos corresponsales o puntos de venta de la casa a lo largo de todo el mediterráneo: Louis Bonnardel, Giuseppe Mortuel o Claude Bertrand son solo algunos de los nombres que distribuían sus productos en Cádiz.[82] Por otra parte, los libreros Félix Casas Martínez desde Málaga o Isidro Aguasvivas y Tomás Piferrer en Barcelona, entre muchos otros, realizaron pedidos con frecuencia a la casa Remondini durante la segunda mitad del siglo XVIII.[83] A modo de intermediarios entre los libreros y la editorial, los Remondini disponían de agentes en cada puerto comercial para velar «por el desembarco y distribución de los fardos y cajas, el cobro de las deudas y la representación legal».[84] Uno de ellos fue Oleguer Verdaguer y Ros «que veló por los intereses de la casa Remondini en Cataluña entre 1768 y 1780».[85] Siguiendo el estudio de Javier Antón Pelayo sobre los pedidos realizados por el librero Josep Bro de Girona a la casa Remondini podemos

[79] KEYSER, *op. cit.*, pág. 156. Los catálogos de Remondini se dividen en diferentes apartados: «estampas de pintores y grabadores antiguos célebres», «estampas finas modernas», «vedutas, paisajes», «retratos» «santos e imágenes sacras», «cartas geográficas», «imperiali», «reali», «realetti prospettive», etc.

[80] ZOTTI MINNICI, *op. cit.*, pág. 211: véase la tabla «Produzione vedute ottiche Remondini dal 1764 al 1817».

[81] *Ibid.*

[82] Seguimos el estudio de ANTÓN, J. «El comercio veneciano de material impreso y papelería con España: los pedidos de Josep Bro, librero de Girona, a la casa Remondini (1764-1775)», *Obradoiro de Historia Moderna*, n.º 26, 2017, pág. 87.

[83] *Ibid.*, pág. 87. Véase su estudio para conocer el listado completo de libreros que mantuvieron relaciones comerciales con los Remondini. Por nuestra parte, tuvimos ocasión de consultar parte de la correspondencia de Remondini con los editores Félix Casas Martínez (Málaga), Francisco Martínez y Aguilar, Isidoro Aguasvivas (Barcelona) y Oleguer y Verdaguer (Barcelona) en el Archivo Histórico de Bassano del Grappa en julio de 2018 en el marco de la estancia de investigación que estábamos realizando en Torino. Sin embargo, no pudimos localizar encargos relativos a vistas ópticas, sino que la mayor parte de las cartas que pudimos consultar en apenas dos mañanas versaban sobre cómo introducir libros prohibidos en España, así como las quejas derivadas de la estampa sobre el Juicio Final que llevó a la cárcel a varios libreros, cuestión de la que se ocupa en detalle Antón. La visita nos permitió igualmente conocer una rica colección de vistas ópticas italianas que se conservaban en el Museo y Biblioteca de Bassano.

[84] *Ibid.*, pág. 87.

[85] *Ibid.*, pág. 73.

saber que en 1764 solicitó más de 1000 estampas entre las que figuraban «imágenes de crucifijos, vírgenes, santos y santas, escenas domésticas, personajes típicos, *vedute* urbanas, paisajes, animales y plantas».[86] La factura realizada incluía «60 realeti finos negros» al precio de 25 libras venecianas que nos permiten intuir que detrás de las escenas urbanas y paisajes se escondía alguna vista óptica.[87] En todo caso, no dudamos que más allá del caso de Ros los lazos comerciales que los Remondini establecieron con los libreros españoles y el envío periódico de sus catálogos actualizados[88] fueron una de las vías de penetración —y, si más no, de conocimiento— de las vistas ópticas en España. A cuya presencia, lugares, saberes y consumo dedicaremos el siguiente apartado.

2.2. Objeto de buen gusto y espectáculo de interior: las vistas ópticas en los salones nobles

2.2.1. La venta de vistas y cajas ópticas en Madrid en el siglo XVIII (1760-1808)

España no se encontraba entre los grandes centros productores de vistas ópticas, pero ello no fue un impedimento para que las vistas y cajas ópticas llegaran a la capital puntualmente. Jesusa Vega ha ofrecido la primera gran panorámica de su recepción en *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* (2010), donde concluye que a finales de la década de 1750 las vistas ópticas ya formaban parte de la vida cotidiana del Madrid ilustrado.[89] A partir de entonces,

[86] *Ibid*., pág. 78: «el 85% de la facturación hacía referencia a la compra de libros, el 8% a la adquisición de estampas y papeles decorados, el 5% a encuadernaciones y el 2% a los gastos de envío y seguro de mar».

[87] Agradecemos a Javier Antón habernos facilitado una transcripción de la factura en cuestión que se conserva en el Arxiu de la Corona d'Aragó. Citamos correspondencia personal con el autor.

[88] El comercio de libros y sus respectivos catálogos ha estado bien estudiado de manera pionera por Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO en *Historia de los catálogos de librería españoles: 1661-1840* (1966) y más recientemente revisitado por los estudios de Pedro Rueda. Véase en este sentido: RUEDA, P. «Libros venales: los catálogos de venta de los libreros e impresores andaluces (siglos XVII-XVIII)», *Estudios Humanísticos. Historia*, n.º 11, 2012, págs. 195-222; «Las estampas en los catálogos españoles de venta de libros en el mundo moderno», *Temporalidades*, vol. 3, n.º 1, 2011, págs. 141-161 y junto a Lluís AGUSTÍ y Mónica BARÓ, *Redes del libro en España: agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)*. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza, 2021. Ahora bien, los catálogos comerciales de los libreros que hemos tratado de consultar no son un medio que nos permitan entender la penetración de las vistas ópticas en España. Tal como indica Rueda en el artículo citado de 2011 «algunos catálogos incluyen un apartado de estampas, indicando generalmente de manera muy genérica sus características de las estampas (si están iluminadas o no, si se venden al por mayor o al por menor) o formando lotes, sin precisar generalmente la autoría, el título, o las dimensiones» (págs. 146-147). De este modo, incluso cuando se indica su temática, nos resulta difícil poder discernir si las vistas de paisajes, ciudades y perspectivas incluidas respondían en realidad a la tipología de vistas ópticas. Por este motivo, hemos centrado nuestra investigación en el análisis de la prensa histórica, donde las máquinas ópticas se vendían junto a un surtido de estampas, ofreciéndonos de este modo la información necesaria para conocer el alcance y penetración no solo de las vistas sino de los instrumentos necesarios para su visualización.

[89] Véase especialmente las páginas 375-422.

encontramos con frecuencia entre las páginas del *Diario noticioso* de Madrid anuncios relativos a la venta de «cajas ópticas», «cajones ópticos», «máquinas de óptica», o simplemente «ópticas», acompañadas generalmente de un juego de estampas. El análisis de la prensa histórica nos permite conocer los detalles relativos a la tipología de las cajas ópticas puestas a la venta (su morfología, su número de lentes), los sujetos que participaron de su comercio (libreros, anteojeros, hojalateros, particulares), y en algunos casos, la relación precisa o características de las vistas anunciadas (opacas, translúcidas, editores, títulos). A través de los datos obtenidos, y apoyándonos en el estudio de Jesusa Vega, nos aproximaremos a continuación al comercio de vistas y cajas ópticas en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Uno de los sectores más implicados en el comercio de las vistas y cajas ópticas fueron las librerías y puestos de estampas. La Librería del Diario, situada en la plazuela de Santo Domingo, fue uno de los primeros establecimientos que hemos podido documentar en anunciarlas. En 1761, puso a la venta una cámara oscura, cuyo autor se ofrecía a «hacer todo género de cajones ópticos, catóptricos y dióptricos, y a regular sus precios».[90] Por su parte, en la Librería de Escribano, situada en la calle de las Carretas —eje neurálgico del comercio de libros, donde se encontraba a su vez la Imprenta Real—[91] se puso a la venta en 1798 «una buena máquina de óptica de candelero»,[92] denominación común para referirse entonces a los zoograscopios,[93] con una selección de vistas. Dos años más tarde anunciaban de nuevo «una máquina óptica con 44 estampas».[94] Por su parte, la librería de Luna en la calle de la Montera vendía en 1791 treinta «juegos de estampas de óptica pegadas en sus cartones y caladas».[95] No faltó tampoco la librería de Sancha, uno de los comercios más emblemáticos del momento.[96] Sus herederos anunciaban en 1798 «la venta un surtido de estampas de óptica, desde un real hasta doce».[97] También se podían encontrar varias máquinas ópticas en el puesto de romances y comedias de la calle del Duque de Alba número 7,[98] y en el de la calle

[90] *Diario noticioso*, 8-VI-1761, pág. 467.

[91] RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Historia de los catálogos de librería españoles... op. cit.*, pág. 66.

[92] *Diario de Madrid*, 11-VI-1798, pág. 652.

[93] VEGA, *op. cit.*, pág. 378.

[94] *Diario de Madrid*, 5-VIII-1800, pág. 924.

[95] *Diario de Madrid*, 3-VI-1791, pág. 323. Posiblemente haga referencia a los efectos translúcidos. Siguiendo el manual Guyot, se recomendaba encolar las vistas sobre cartones para que ganaran en consistencia y practicar sobre estas las aperturas necesarias.

[96] En 1806 publicó el *Catálogo de los libros que se hallan en la librería de Sancha, calle del Lobo* (disponible en Biblioteca Digital Hispánica: bdh0000121851) que contenía una sección final dedicada a los «libros de estampas» (págs. 180-182) ofertados por el establecimiento. Entre estas figuran vistas de Inglaterra, sin que podamos determinar si se trata concretamente de vistas ópticas.

[97] *Diario de Madrid*, 20-VII-1798 también citado por Vega, *op. cit.*, pág. 384.

[98] *Diario de Madrid*, 25-V-1802, pág. 581-582. Como veremos, regentada por Nicolas Charni.

Alcalá, frente a la Aduana a inicios del siglo XIX.[99] Finalmente, en la tienda del grabador Theodoro Drouet, heredada por su hijo Don Pedro Drouet, afincados en la calle de Santa María del Arco, pudieron adquirirse vistas ópticas de manera regular entre 1789 y 1791.[100] La sección de avisos del *Diario noticioso* recoge repetidas veces la llegada de nuevas estampas, probablemente de procedencia francesa, entre las que no faltaban «vistas de óptica», cartas geográficas, mapas y otras «vistas, países y ruinas en colores».[101]

En lo que concierne a la iluminación de las estampas, Jesusa Vega recoge el elocuente testimonio de un extranjero, afincado en la calle Majaderitos en 1758 «que sabe iluminar estampas a la moda del Imperio, con colores subidos, dando asimismo la verdadera iluminación a las estampas de perspectiva, para las cajas ópticas, las que también sabe hacer de diferentes ideas y al presente tiene una de venta muy fina, y vistosa, de fábrica nueva».[102] En junio de ese mismo año ofrecía «cajas ópticas muy diferentes de las que hasta aquí se han visto» en las que se pueden ver de «6, 8, 16 o 32 mutaciones».[103] Sospechamos que esta última caja se trataba en realidad de un teatrillo de papel al modo de los popularizados por Engelbrecht.[104] Nos gustaría detenernos en esta cuestión con tal de dejar claras las características y elementos que nos permiten diferenciar un dispositivo de otro, dado que solían anunciarse conjuntamente en la prensa durante estos años. Una clave para diferenciar entre cajas ópticas y los teatros de papel será precisamente la referencia a la presencia de "mutaciones" y el número de estampas correspondientes a cada una. Siguiendo la terminología teatral que caracterizará este tipo de máquinas, por mutaciones se haría referencia al número de decorados incluidos en cada juego, formado a su vez por un número concreto de estampas intercaladas que formarían la imagen final en perspectiva. Por ejemplo, uno de los teatrillos del Museo del Cine de Torino (fig. 2.10) muestra como cada escena o decorado (mutación) estaba formada por seis estampas recortadas que se disponían en el

[99] *Diario de Madrid*, 15-IX-1803, pág. 1036.

[100] Ese año su fondo de estampas fue adquirido por la librería de Sancha. Véase: VEGA, J. «Libros y estampas: ocio, negocio y solaz en Madrid a finales del siglo XVIII» (pág. 243-260). En: *La ciudad de los saberes... op. cit.*, pág. 245.

[101] *Diario de Madrid*, 4-XII-1789, pág. 1231. Un anuncio similar se repite en años siguientes.

[102] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 401 citando el *Diario noticioso*, 3-V-1758. Volvemos a encontrar un anuncio similar casi cien años más tarde, publicado en el *Diario de Madrid*, 14-III-1840 en el que un particular se ofrece también a iluminar «estampas para óptica» en la calle Majaderitos.

[103] *Diario noticioso*, 13-VI-1758, págs. 331-332.

[104] Preferimos usar el apelativo "teatro o teatrillo de papel" tal como propone Ralph HYDE en *Paper peepshows: The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection* (Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2015) en vez de "teatros diorámicos" (por ejemplo, MILANO en *La camera dei sortilegi... op. ci.*) con tal de evitar confusiones y restringir así el uso del concepto diorámico para evocar los efectos día-noche popularizados por Daguerre y Bouton y que encontramos ya en vistas ópticas y más adelante en los polioramas panópticos y los cuadros disolventes de la linterna mágica.

cuerpo de la caja. Véase ahora el siguiente ejemplo de la prensa del momento: en 1761, la librería del Diario vendía «un cajón óptico, que tiene cuatro mutaciones, y cada mutación con seis estampas muy primorosas»,[105] que retraban (1) el Arca de Noé, (2) la Pasión, (3) el juego de los Panduros y (4) un jardín con fuentes, damas y caballeros.[106] En este caso, de nuevo, cada mutación se correspondería con un tema o decorado distinto formado a su vez por seis estampas o planos que crearían la imagen final, como el ejemplar turinés. Además, su pertenencia al género de los teatros de papel se refuerza por los temas representados. El juego de los Panduros (soldados húngaros) formaba parte del repertorio de Martin Engelbrecht.[107] Así mismo, el ejemplar que se conserva en el Museu Frederic Marès del maestro alemán, de formato horizontal con siete bastidores distintos que se suceden en fila uno al lado del otro, representa entre sus escenas la Flagelación de Cristo o el Arca de Noé.[108]

No siempre es fácil leer entre líneas las mercancías anunciadas en la prensa, más aún cuando las descripciones son escuetas. Debe tenerse presente así mismo el carácter híbrido de muchos de los dispositivos del momento, que explican gran parte de esa indefinición —para nuestros ojos contemporáneos— en el uso de los nombres, que no hace sino reflejar la pluralidad y riqueza del paisaje visual y mediático del momento. Así, el ejemplar desplegable en forma de libro del Museu del Cinema de Girona no sólo permitía la visualización de vistas ópticas asumiendo las funciones de una caja óptica, sino que era a su vez una cámara oscura portátil para dibujantes y podía transformarse en última instancia en visor para teatros de papel (fig. 2.11).[109] De este modo, no solo es necesaria una lectura atenta para diferenciar, siempre que se pueda, cada aparato óptico en la prensa del momento, sino también tener bien presente el abanico de dispositivos que convivían en un mismo periodo con tal de poder acercarnos de la manera más certera posible a las descripciones que nos ofrecen las fuentes.

[105] *Diario noticioso*, 15-X-1761, pág. 679.

[106] *Diario noticioso*, 28-IX-1761, pág. 649. En este caso se especifica que se trata de un «cajón óptico largo», punto que nos remite una vez más a la tipología de los cajones para visualizar teatros de papel. Por otra parte, en este primer anuncio menciona que las mutaciones estaban compuestas por siete estampas y no seis.

[107] VEGA, *op. cit.*, pág. 382.

[108] MUSEU FREDERIC MARÈS. «Sala de les diversions. Col·lecció de teatres de paper: diorames Engelbrecht (sala 17)», *Museu Frederic Marès. Col·leccions*. Consultado: 9 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://www.barcelona.cat/museufredericmares/ca/content/sala-de-les-diversions-col%C2%B7lecci%C3%B3-de-teatres-de-paper-diorames-engelbrecht-sala-17

[109] Recomendamos visualizar el vídeo elaborado desde el propio museo donde se muestra su montaje y funcionamiento, disponible tanto en la exposición permanente del mismo como en YouTube: MUSEU DEL CINEMA (@Museudelcimena). «Caixa d'òptica – optical box (c. 1750-1790), *YouTube*, 23-X-2013. Consultado: 5 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ygomb3-yyhM&t=191s.

Como cabría esperar, los anteojeros jugaron también un rol fundamental en el comercio de vistas y cajas ópticas, especialmente en lo tocante a la preparación y reparación de los vidrios, cristales, espejos y lentes necesarios para su disfrute. A ello contribuyó sin duda el establecimiento de la Real Fábrica de Cristales de la Granja en el marco de la política ilustrada borbónica. Tal como ha señalado Jesusa Vega, «en Madrid se anunciaban varios profesionales —algunos ex-empleados de esa manufactura— que vendían o se prestaban a confeccionar todo tipo de lentes y de cámaras oscuras, linternas mágicas, cajones o máquinas ópticas, dióptricas, catóptricas que servían por igual al estudio y al entretenimiento, dado el gusto que se desarrolló por las ilusiones ópticas».[110] En la calle Toledo, por ejemplo, se habían establecido cuatro oficiales de la Real Fábrica que ofrecían trabajar «cristales de aumento de todos grados»,[111] así como «cámaras oscuras, catóptricas, y otras infinitas curiosidades».[112] Además de vender y reparar componentes relativos a las cajas ópticas, también los encontramos participando del comercio vistas. En 1793, el anteojero establecido en la calle Preciados puso a la venta «una óptica llamada de Candelero, con 65 estampas, todas inglesas»,[113] mientras que el anteojero de la calle Preciados anunciaba en 1798 «una óptica teatral con diecisiete juegos de estampas», que bien podría responder de nuevo al modelo de Engelbrecht.[114] A inicios del siglo XIX, el óptico Antonio Maglia, afincado en la calle Alcalá, ofrecía por su parte confeccionar lentes para cajas.[115] También se podían adquirir «instrumentos de física, óptica y matemática» en el gabinete de física experimental abierto al público como espectáculo en la calle del Caballero de Gracia en 1802.[116]

Junto a los libreros, estamperos y anteojeros, encontramos a menudo profesionales de índole diversa participando de la venta de vistas y cajas ópticas: desde particulares y anónimos hasta abaniqueros, hojalateros, prenderos, e incluso peluqueros y salchicheros.[117] Tal era el caso de la salchichería de la calle Hortaleza, que ofertó en 1802 «una máquina óptica con 20 decoraciones»[118] y cuatro años más tarde anunciaba otra «preciosa óptica con seis cristales, y

110 VEGA, *op. cit.*, pág. 65.

111 *Diario noticioso*, 3-II-1761, pág. 270.

112 *Diario noticioso*, 17-II-1761, pág. 294.

113 *Diario de Madrid*, 16-XI-1793, pág. 1309 dato poco común que indica la llegada de vistas de los distintos centros de producción europeos.

114 VEGA, *op. cit.*, pág. 378 citando el *Diario de Madrid*, 7-VII-1798.

115 *Diario de Madrid*, 6-XII-1810. Es probable que estuviera vinculado con los Maglia que por entonces estaban iniciando su negocio de óptica en Barcelona.

116 *Diario de Madrid*, 22-VII-1802 a 4 reales la entrada.

117 VEGA, *op. cit.*, págs. 378-379.

118 *Diario de Madrid*, 22-V-1802, pág. 570. También citado por Vega, *op. cit.*, pág. 378.

setenta decoraciones o vistas, todas caladas e iluminadas»,[119] referencia, muy probablemente a los efectos día-noche de las vistas translúcidas. Por su parte, el maestro de coches Alexo Díaz vendía en 1786 «una cámara oscura de óptica iluminada con diversas ciudades»,[120] y Antonio Medrano, maestro peluquero, ofertaba en uno de los primeros anuncios que hemos localizado, datado de 1758, una «una máquina óptica, de cinco pies de alto, con un buen surtido de papeles».[121] Entre otros prenderos y hojalateros debemos citar el caso del «hombre que hace cepillos» que vendía «una máquina óptica con 156 láminas» en 1787.[122] Como indica Jesusa Vega, la aparición de tales puntos de venta puede deberse a «una venta directa del propietario», aunque, explica, tampoco debemos perder de vista que nos encontramos en el marco de un comercio no especializado.[123] Ahora bien, la implicación de la salchichería puede explicarse mejor si tenemos en cuenta que en estos años el citado comercio era vecino de un espectáculo de una gran máquina óptica que se mostraba en la misma calle y que también puso a la venta una máquina óptica junto a un juego de 65 vistas en 1803, que podría ser la misma o una muy similar.[124] En este sentido, Rueda destaca que durante este periodo, una de las estrategias de los libreros para la comercialización de estampas fue ofertarlas «en toda una amplia gama de establecimientos» entre los que figuraban «todo tipo de tiendas (mercerías, tiendas de comestibles, etc.)» —como la confitería de la calle Alcalá que en 1827 vendía una óptica teatral con decoraciones inglesas—[125] y «diversos intermediarios (buhoneros, ciegos y otros) que ocasionalmente sirvieron como una extensa red de distribución en zonas rurales y ciudades que no contaban con tiendas de libros ni imprentas».[126] Redes que resultaron igualmente indispensables para entender la extensión del calado de los espectáculos ópticos, tal como veremos en el siguiente capítulo.

En definitiva, todo parece indicar que el comercio era dinámico y que las vistas y cajas ópticas pasaron con relativa frecuencia de mano en mano a través de establecimientos y particulares. Los anuncios evocados hasta el momento nos permiten además perfilar el tipo de cajas ópticas puestas a la venta. En lo que respeta al número de lentes, estas contaban por lo

119 *Diario de Madrid*, 19-XI-1806, pág. 554.

120 *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 4-VIII-1786, pág. 147.

121 *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial*, 8-VII-1758, pág. 26.

122 *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 10-XI-1787, pág. 291.

123 VEGA, *op. cit*., pág. 378.

124 *Diario de Madrid*, 25-XI-1803 donde menciona su vecindad con la salchichería y *Diario de Madrid*, 19-V-1803 para la venta de su respectiva máquina óptica. Más adelante nos ocupamos de sus espectáculos.

125 *Diario de Avisos de Madrid*, 18-IV-1827, pág. 47: «una primorosa óptica teatral a la francesa, adornada de una magnífica embocadura y decoraciones inglesas lisas, largas y caladas del mejor gusto».

126 RUEDA, «Las estampas en los catálogos...» *op. cit*., pág. 147.

general entre uno, dos y tres cristales,[127] alcanzando en algunos casos seis aperturas. Por otra parte, el número concreto de estampas que solía venderse junto a las cajas ópticas varía considerablemente de un anuncio a otro. Encontramos juegos que se mueven entre las 12 y treinta estampas, mientras que en otros casos los números alcanzan cifras superiores, como las 44 estampas puestas a la venta por la Librería de Escribano o las 65 de procedencia inglesa del anteojero de la calle del Príncipe. A inicios de siglo, las series ascienden ya a las 100 vistas o incluso las 300 estampas citadas en diferentes almonedas tal como veremos a continuación. En lo que respeta a su procedencia, Jesusa Vega indica que «los lotes de estampas se hacían con obras de origen diverso» citando el caso de una máquina óptica que se vendía junto a «un juego de estampas compuesto por "48 que habían sido trabajadas en Londres, 19 en Alemania y las 15 restantes en París"», un perfecto compendio de los principales centros productores de vistas ópticas del momento.[128]

Por otra parte, más allá de las alusiones a vistas, perspectivas, palacios y ciudades, el contenido exacto de las estampas no suele detallarse con mayor precisión. Por este motivo, nos resulta especialmente interesante el anuncio del *Diario noticioso* del 26 de febrero de 1760, una fecha relativamente temprana en la que, quizás por la novedad del producto, se incluye la relación de las trece vistas que acompañan a la venta de una máquina óptica de seis cristales. Éstas representaban: el palacio real de Prusia y sus jardines, el palacio real de Nápoles, la ciudad de Salamanca, las cortes de Roma, Holanda y Londres, así como las de París y Lisboa con sus jardines, la flota del rey de Inglaterra y el recibimiento del rey de España.[129] Un repertorio que se adscribe perfectamente al motivo privilegiado por las vistas ópticas y permite conocer de primera mano los temas que pasaron por delante de los espectadores (y lectores) interesados en la citada caja y del afortunado que podría viajar a través de ellas en caso de adquirirlas. A sus viajes y paseos virtuales dedicaremos las páginas que siguen.

[127] Por ejemplo: «se vende una primorosa Óptica pequeña teatral francesa; propia para la diversión de algún señorcito; compuesta de tres lentes o viseras, embocadura a la moderna, y 58 decoraciones, entre cortas, largas y transparentes: darán razón en el tinte de Ferrer, calle de Alcalá junto a este periódico». *Diario de Madrid*, 27-III-1822.

[128] VEGA, *op. cit.*, pág. 384.

[129] El anuncio la denomina «linterna óptica», sin embargo, la referencia tanto a los cristales de aumento como a los «13 países» que la acompañan deja fuera de dudas que se trata de un cajón óptico.

2.2.2. Los primeros *icononautas* españoles: del infante don Gabriel a Francisco de Goya

La amplia oferta de vistas y cajas ópticas registrada facilitó su entrada en los interiores, salones y casas durante la segunda mitad del siglo XVIII, formando parte del entretenimiento de aquellas personas que podían permitirse la adquisición no solo de un lote o serie de vistas, sino también el dispositivo adecuado para visualizarlas ya fuera un zoograscopio o una caja óptica. Los anuncios del *Diario noticioso* no dejaban pasar ninguna oportunidad para hacer alusión a su condición de entretenimiento «para la diversión de algún señorito».[130] Señoritos que formaban parte de «un estrato social moderada o decididamente acomodado que se iría ampliando progresivamente a medida que nos acercamos a finales del siglo XVIII».[131] Las diferentes almonedas que se anunciaron en las páginas del *Diario de Madrid* durante estos años confirman dicha tendencia. Cuando las vistas y cajas ópticas aparecen en estos contextos, nos permiten imaginar los interiores de los que formaban parte. En una almoneda de 1811 celebrada en la calle Relatores se incluyeron «300 estampas iluminadas para óptica» en un lote junto a dos sofás de raso, sillerías y doce arañas con pedrería,[132] mientras que unos años antes, en la calle Leganitos, aparecía «una óptica» entre muebles, sillerías guarnecidas, una colección de cuadros y estampas y «varias cosas de buen gusto».[133] Tal como destacan Jesusa Vega y Álvaro Molina «el buen gusto será, de hecho, una de las alusiones más reiteradas en los anuncios y avisos de la prensa de estos años».[134] Especialmente pudiente debió ser la casa a la que pertenecía «una preciosa óptica chinesca de doce vistas de las principales ciudades y puertos de mar de aquel país» que se puso a la venta en la calle de la Montera número 28 junto a una colección de doce cuadros originales, entre los que se encontraban obras de David Teniers, Philips Wouwerman, Adriaen van Ostade o Jan Both.[135]

Las vistas ópticas fueron así acogidas en los salones acomodados como un elemento más que hablaba de la cultura y bagaje de sus propietarios tanto como los objetos de lujo, las

130 *Diario de Madrid*, 27-III-1822.

131 MILANO*, op. cit.*, pág. 15. Traducimos: «il pubblico degli acquirenti delle vedute ottiche si può individuare (…) in uno strato sociale moderatamente o decisamente abbiente che si va progressivamente allargando quanto più ci si avvicina alla fine del XVIII secolo». Kaldenbach recogía que os estudios realizados hasta la fecha indican que solo los comerciantes y mayoritariamente personas acaudaladas podían permitirse poseer este tipo de máquinas, junto con las linternas mágicas y anamorfosis, entre otros instrumentos.

132 *Diario de Madrid*, 3-IX-1811, pág. 263.

133 *Diario de Madrid*, 17-VIII-1807, pág. 203.

134 VEGA, J.; MOLINA, Á. «Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid», *Cuadernos dieciochistas*, vol. 19, 2018, pág. 147.

135 *Diario de Avisos de Madrid*, 27-IX-1830, pág. 1087

colecciones de pintura y las bibliotecas, especialmente cuando su forma, acabados y diseño eran trabajados con esmero.[136] Los ejemplos evocados nos permiten de este modo situar la llegada de las vistas y cajas ópticas en el marco de los cambios producidos en el gusto y la sociabilidad durante el último tercio del siglo XVIII, cuando se empezó a conceder una importancia creciente a la cultura material como proyección de la personalidad que hizo de la vivienda una extensión del carácter de sus propietarios.[137] Siguiendo de nuevo a Jesusa Vega y Álvaro Molina, durante estos años se definió «una nueva distribución de la casa —ahora abierta a la visita de amigos y conocidos—, cuya decoración debía responder a los códigos del buen gusto que dictaba la moda según el decoro que correspondía a cada clase».[138] Dentro de estos espacios interiores pensados para la reunión social y la recepción de visitas, las cajas ópticas pasaron a ser no solo un elemento más de la decoración, sino un instrumento social que permitiría generar momentos de ocio de buen tono acordes con las modas europeas y catalizar conversaciones interesantes. De acuerdo con este punto de vista, Blake ha insistido en la necesidad de entender la popularización de las vistas ópticas en Inglaterra durante la década de 1740 en el marco de la construcción de la *polite society*, normalmente estudiada a través del auge de la prensa escrita, las cartas o el arte de la conversación. Tal como apunta, no se debe olvidar en este contexto un *visual media* tan destacado como fueron las vistas ópticas. Tanto a través de su dispositivo (individual), experiencia visual (virtual, desafectada) y temática (vistas urbanas modernas), las vistas ópticas pueden considerarse, siguiendo su estudio, uno de los medios predominantes a través de los cuales los miembros de la élite «se pensaron como participantes de la esfera de la sociedad educada».[139]

Por otra parte, como instrumentos de entretenimiento, pero también de instrucción, educación y conocimiento las vistas y cajas ópticas jugaron un papel nada desdeñable en la difusión y afianzamiento del interés por la ciencia y disciplinas como la óptica, la física y las

[136] Jesusa Vega recoge en este sentido el caso de una caja óptica puesta a la venta en 1761 que evocaba la fisionomía del nuevo Palacio Real, buque insignia del nuevo reinado. VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 377. No menos impresionante debería ser el cajón óptico (que sospechamos que alude de nuevo a un teatrillo de papel) anunciado en el *Diario de Madrid* el 20 de diciembre de 1802: «En la calle del Amor de Dios, tienda de muebles, n. 10, se vende un cajón, su hechura es un pedestal muy gracioso, y a toda costa, pintado, que contiene una muy preciosa óptica, con nueve vistas de seis cartones cada una; todos ellos recortados, compuestos y pintados con tal orden que hacen por su disposición y arte, con todo lo demás que le acompaña, la cosa más grande que el ingenio y estudio particular puede alcanzar, su precio es según el mérito».

[137] Véase el artículo de MOLINA y VEGA «Adorno y representación...» *op. cit.*

[138] *Ibid.*, pág. 146.

[139] BLAKE, *op. cit.*, pág. 16. Traducimos: «people came to think o f themselves as individuals participating together in the sphere of polite society». Para su tesis es fundamental entender el dispositivo del zoograscopio como abierto (descartando las cajas ópticas cerradas), que permitía manipular las vistas y por lo tanto crear una ilusión sin tratar de engañar deliberadamente los sentidos. Véase especialmente su capítulo 5.

matemáticas, disciplinas que también dominaron las tertulias más concurridas durante estos años. En el marco del gusto ilustrado, las vistas ópticas ofrecían la posibilidad de «saciar la curiosidad y favorecer el entretenimiento y la observación» a través de su ejemplo práctico.[140] Por este motivo, no es extraño encontrarlas también en espacios (del saber) compartidos con bibliotecas y objetos de ciencias. En 1803, «una óptica con más de 100 vistas» se vendía junto a «una máquina del sistema de los planetas, según Copérnico»[141] y en 1825 otro lote de «300 estampas de óptica», se ofertaba junto a libros de ciencias y artes en varios idiomas, tres arañas de cristal de sobremesa, pinturas y grabados y varios espejos.[142]

Si las almonedas nos ofrecen una perspectiva general sobre los interiores anónimos que poblaron, nos interesa adentrarnos ahora en casas con nombre y apellidos para entender el lugar que ocuparon entre las diferentes colecciones, espacios y afectos de personajes destacados del momento. A continuación, entraremos como invitados en las casas, estudios y palacios del infante don Gabriel, el comerciante y coleccionista Sebastián Martínez, el viajero Juan Jerónimo Rivero y el mismísimo Goya.[143] A través de sus ejemplos, abordaremos la primera recepción de las vistas ópticas en España en lo que a la experiencia visiva, personal y emotiva respeta. Además, sus diferentes testimonios nos ofrecen una panorámica de la penetración de las vistas ópticas en los diferentes estamentos privilegiados, desde la propia realeza (el infante don Gabriel), la élite ilustrada (Sebastián Martínez), la pequeña y mediana burguesía (Juan Jerónimo Rivero) y los artistas (Goya).

Empezando por las más altas esferas, tenemos constancia que la fascinación por la óptica no dejó indiferente a la misma Casa Real. De hecho, según afirma Maillet, España incorporó los anteojos como moda mucho antes que las demás cortes de Europa.[144] Seguramente la figura que mejor encarnó el gusto por la física experimental y las ciencias sea el infante don Gabriel de Borbón y Sajonia (1752-1788), hijo de Carlos III.[145] Conocido por sus experiencias aerostáticas, el infante monopolizó la compra de instrumentos científicos para su instrucción

140 VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 331.

141 *Diario de Madrid*, 6-I-1803, pág. 23.

142 *Diario de Avisos de Madrid*, 10-V-1825, pág. 1175.

143 Personajes cuya relación con las vistas ópticas ha sido recogida por Jesusa Vega, en cuyo estudio nos apoyamos una vez más para destacar aspectos que nos parecen relevantes poner de relieve o ahondar con tal de iluminar ciertos aspectos relacionados con la visualización de este tipo de materiales y los vínculos que entretejieron con sus espectadores.

144 MAILLET, A. *Prothèses lunatiques: les lunettes, de la science aux fantasmes*. París: Kargo, 2007, pág. 47.

145 VEGA, *op. cit.*, pág. 134.

y divertimiento personal en la Corte.[146] Juan Martínez Cuesta ha estudiado con detalle la evolución de los encargos del infante que se conservan en el Archivo de Palacio.[147] Gracias a ello, podemos saber que no escatimó en recursos para importar los mejores ejemplares, como una serie de instrumentos matemáticos y un telescopio procedentes de Londres, o un gabinete de física experimental que hizo venir expresamente de Francia.[148]

En este contexto, los primeros cajones ópticos hicieron su aparición en la colección real a finales de los años sesenta. En 1767, cuando contaba con quince años, se registra la adquisición de «un cajón que vino de Génova con estampas» por 95 reales, que supone la primera referencia clara a la existencia de cajas y vistas ópticas en su colección.[149] Recibe así mismo remesas de estampas de forma regular y aunque las facturas no aportan más detalles, entre los comercios más citados se encuentra la librería de Sancha —que ya hemos visto que fue uno de los puntos de venta de vistas y cajas ópticas en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII— y que suministró también vistas ópticas al infante.[150] Aunque no sabemos a ciencia cierta qué títulos se incluyeron, resulta significativo que en la Real Biblioteca se conserven tres ejemplares de origen francés (Basset y Daumont) ilustrando los reales sitios del Buen Retiro y los jardines de la Granja de San Ildefonso (figs. 2.30-2.32). Pocos años más tarde el infante adquirió una segunda caja óptica que mandó construir a Pedro Mandarín en 1773, al que satisface 305 reales y otros 900 reales «por haber ejecutado la máquina».[151] Las excursiones virtuales del infante tanto a sitios cercanos como lejanos gracias a las cajas adquiridas, se reforzaron en su caso con la adquisición de una *Historia de los Viajes* o los dos tomos del *Viaje de Mr. Bougainville* que también encargó a la librería de Sancha a inicios de 1780.[152]

---

146 *Ibid.* Se rodeó para ello de los mejores artesanos como Francisco Peletier, que construyó su gabinete de física, el maquinista de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona Tomás Pérez o el ingeniero Diego Rostriaga que ejecutó varias máquinas de física experimental y que conocía de primera mano obras como la *Physices Elementa Mathematica* de Willem Jacob 's Gravesande (1742) o las conocidas *Leçons de Physique experimentale* de Jean Antoine Nollet (1743-1748).

147 MARTÍNEZ, J. *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*. Valencia: Pre-textos, 2003, especialmente págs. 264-446.

148 *Ibid.*, págs. 318-326 y 369. Cuyo coste ascendía respectivamente a los 6.680 reales por los instrumentos matemáticos, los 1.902 reales por el telescopio y los 2.735 por el microscopio importados en el año 1771 y 1772.

149 MARTÍNEZ, *op. cit.*, pág. 298.

150 VEGA, *op. cit.*, pág. 384.

151 MARTÍNEZ, *op. cit.*, pág 329 para las cuentas de enero y pág. 330 para las de febrero. Además, en enero cita también la «propina a un hombre italiano que movió una cámara óbtica [sic.] y la enseñó a A.S. por 301 rs.». Por otra parte, en 1776 encargó a Joséf Falset, fabricante de cristales, dos lentes por un precio que ascendía a los 9.000 reales, aunque no sabemos si tenían por destino la citada caja o alguna otra máquina óptica (pág. 363).

152 *Ibid.*, pág. 390.

Además de las cajas, su tiempo de ocio se amenizaban con teatrillos de figuras y títeres, una armónica de vidrio o dos linternas mágicas que adquiere entre 1765 y 1766.[153] En 1775, encarga al maquinista Andrés Olibi la realización de una «Máquina Real o Theatro, con nueve mutaciones y cuarenta figuras vestidas para representaciones de toda suerte de comedias»,[154] alumbrada con velas y capaz de proporcionar efectos sensoriales como grandes estruendos gracias a las cuatro libras de garbanzos que se adquirieron para esta. Por otra parte, en 1778 el maquinista don Carlos Luggli empezó a construirle una máquina de sombras en su propio cuarto que lo ocupó entretenido desde entonces, mandando que fuera montada y desmontada para poder disfrutarla tanto en el Palacio del Pardo como en su Casa de Campo de San Lorenzo de El Escorial.[155] Se trata de una práctica común que también registramos en la prensa. No eran pocos los anuncios que indicaban la posibilidad de montar y desmontar las cajas ópticas y poderlas instalar así tanto en una residencia principal como en casas de campo. El puesto de romances y comedias de la calle del Duque de Alba regentado por Nicolás Charni anunciaba así en 1802 la venta de «una Máquina Óptica muy cómoda para divertirse con ella en cualquier casa, o para llevarla fuera de Madrid; también se dará razón de otra Máquina Óptica más grande que se vende, se puede armar y desarmar con mucha facilidad, ya en una casa, o ya para enviarla a otra parte de fuera, con bastante diversión».[156]

La figura del infante nos permite entender el encaje de las vistas y cajas ópticas como uno de los múltiples recreos físicos y ópticos en auge durante estos años compartiendo espacios del saber, la ciencia y el arte con otros instrumentos como las cámaras oscuras o los telescopios que educaron y moldearon la vista asistida durante la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando las encontramos en los interiores nobles, las vistas e instrumentos ópticos estaban dotados de valores positivos que ayudaban al aprendizaje y familiarizarse, de un modo práctico, con las leyes de la óptica.[157] Teniendo en cuenta la temprana edad a la que el infante accedió a tales producciones, podemos entender su potencial uso como herramienta educativa para niños y jóvenes, tal como se proponía en los manuales del momento, como *Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos* (1787), del cual se conserva un ejemplar en la

153 *Ibid*., págs. 292-299. Por 100 y 150 reales respectivamente. La segunda la mandó dorar.

154 *Ibid*., pág. 353. La factura ascendía a los 8.700 reales. Se adquirieron expresamente en Bolonia «diez libritos de comedias muy al propósito para representar con las figuritas en la Máquina que tiene S.A.» (pág. 354).

155 *Ibid*., págs. 374 y 380. Su espectáculo se acompañaba de música en directo.

156 *Diario de Madrid*, 25-V-1802, págs. 581-582. También citado por VEGA*, op. cit*., pág. 378.

157 SITTAFORD, B. *Artful Science. Enlightenment entertainment and the eclipse of visual education.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Biblioteca Real.[158] Siguiendo los estudios de Gemma Cobo, tales materiales tenían como objetivo desarrollar las habilidades y conocimientos de los pequeños y no tan pequeños tomando como punto de partida estampas ilustradas cuyos sujetos serían tratados de menor a mayor dificultad: plantas y animales, vistas de ciudades, puertos de mar y montañas, ruinas de la antigüedad, etc. A través de «estos ejercicios de vista, imaginación y memoria, no sólo eran capaces de unir el entretenimiento y la instrucción, sino también de potenciar la conversación entre el adulto y el niño», cualidades fundamentales que habrían de permitirle desarrollarse en sociedad.[159] Las vistas ópticas, tanto por su formato como temática, eran un objeto que se prestaba especialmente a tales fines.

Por otra parte, ya de adulto y como mecenas, el infante Gabriel apoyó la labor de Miguel Jerónimo Suárez durante la redacción de sus *Memorias Instructivas* que publicó en doce volúmenes entre 1778 y 1791[160] en las que recogió algunos de los últimos inventos, así como fragmentos de las conocidas *Leçons de Physique experimentale* de Jean Antoine Nollet (1743-1748). Las *Leçons* habían sido traducidas al castellano por Antonio Zacanini y publicadas en la Imprenta de Joaquín Ibarra en 1757, convirtiéndose en el gran canal de difusión de experiencias relacionadas con la física recreativa, incluidas las «curiosidades perspectivas, ópticas».[161] Esta sección se acompaña de una ilustración en la que vemos un adulto explicando el mecanismo de las cajas ópticas a un niño y una niña que se asoman a sus lentes (fig. 2.35). De modo que el infante no sólo disfrutó con tales instrumentos en su faceta práctica sino también adquiriendo el conocimiento necesario para entender su funcionamiento, construcción y utilidades.

El gusto por las máquinas ópticas y los instrumentos de física recreativa pasó de generación en generación dentro de la Casa Real. El inventario de 1835 del Gabinete de Física que perteneció al infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875) da fe de ello (fig. 2.33). Además de seguir importando las últimas novedades desde Francia en materia de

---

158 Véase: COBO, G. «La sociabilidad en la educación de la niñez a la juventud. Juegos y diversiones en la cultura visual de la España ilustrada» (págs. 457-482). En: *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016. Cobo explora en este artículo los vínculos entre la educación visual (a través de alfabetos ilustrados, naipes, armarios didácticos, estampas, etc.) y sociabilidad en la infancia.

159 *Ibid*., pág. 470.

160 SUÁREZ, M. J. *Memorias instructivas y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía, química, botánica e historia natural: sacadas de las obras que hasta hoy han publicado varios autores extranjeros*. 12 vols. Madrid: Pedro Marín, 1791. Puede consultarse en la Biblioteca Nacional de España y en versión digital a través de la Biblioteca Digital Hispánica (bdh0000023638).

161 NOLLET, J. A. *Lecciones de Physica Experimental* (Tomo Sexto). Madrid: Joaquín Ibarra, 1757, pág. 338. Puede consultarse en la Biblioteca Nacional de España.

instrumentos de física, en su sección de óptica encontramos reseñadas una óptica con doce cuadros, otra óptica horizontal y cuatro ópticas pequeñas «para servir de recreo», entre otros espejos, prismas, cámaras oscuras, fenaquistiscopios, linternas mágicas y un largo etcétera.[162]

El segundo personaje que nos interesa destacar fue el coleccionista Sebastián Martínez. Afincado en Cádiz, Sebastián Martínez Pérez (1747-1800) llegó a formar una gran colección de arte, escultura e instrumentos musicales junto a una importante biblioteca que no tuvo paralelo en su momento. La colección, de carácter enciclopédico, reunió más de diez mil estampas entre las que figuran ejemplares ineludibles como las vistas de Roma de Piranesi, grabados de Hogarth y reproducciones de las principales colecciones de arte (la galería Doria Pamphili, el Palacio Pitti o la Villa Farnesina).[163] La colección, estudiada por María Pemán Medina,[164] se completaba, y esto es lo que más nos interesa, con una serie de «ciento dos vistas iluminadas para óptica».[165] A pesar de lo escueto de la información, no deja de ser reseñable el hecho de encontrar una serie completa de vistas ópticas entre la colección más relevante de la época, erigida como modelo a seguir y emular y de la que, por lo tanto, podemos imaginar su impacto más allá de las paredes que las conservaban. En este sentido, no está de más recordar que Sebastián Martínez formó parte del círculo ilustrado gaditano, que contaba entre sus filas con personalidades como Gaspar de Molina y Zaldívar, Marqués de Ureña —del que sabemos que también estaba familiarizado con las vistas ópticas—[166] y formó parte también de los círculos madrileños, gracias a su nombramiento como Tesorero Mayor del Reino en 1791. En la Corte entabló rápidamente amistad con Ceán Bermúdez,

162 El inventario y documentación relativa al infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza se conserva en el Archivo de Palacio, donde hemos tenido la oportunidad de consultarlo. Véase especialmente el Archivo del Infante don Gabriel, posterior a 1839, Leg. 191-2, expediente n.º 2: Inventario del Gabinete de Física, 1835.

163 PEMÁN, M. «La colección artística de Don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz», *Archivo Español de Arte*, n.º 201, 1978, pág. 57.

164 PEMÁN, M. «Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez», *Archivo Español de Arte*, tomo 65, n.º 259-260, 1992, pág. 304.

165 PEMÁN, «Estampas y libros que vio Goya...» *op. cit.*, pág. 317. Se encuentran tasadas a treinta y siete reales y medio. A continuación se añade: «vista para óptica por Cochin». No sabemos si se trata de una única vista dentro del conjunto o de una serie de vistas pertenecientes a las series de puertos de mar y perspectivas de ciudades realizadas por el grabador francés Charles-Nicolas Cochin el joven (1715-1790). En tal caso nos remitiría al uso intermedial de estampas que podían servir tanto a fines decorativos, como para la óptica, como, además, en este caso, aumentar una colección de gabinete.

166 Cuyo viaje ha sido también estudiado por María Pemán. Véase: PEMÁN, M. *El viaje europeo del Marqués de Ureña 1787-1788*. Cádiz: Unicaja, 1992. Tal como destaca Jesusa Vega resulta también especialmente interesante el uso el Marqués dio a las vistas ópticas que adquirió durante su viaje. En este caso, «aun tratándose de vistas ópticas, las recortó en forma circular o de óvalo, como para ser vistas a través de una lente. El efecto nos remite de nuevo a ese interés por centrar la atención y, en este caso, refuerza el sentido de monumentalidad de las arquitecturas: la nueva sala de espectáculos de Burdeos, la alhóndiga destinada al trigo de La Haya, el hotel de los Inválidos de París, etc.». VEGA, *op. cit.*, pág. 382.

Moratín, Ponz y el mismo Francisco de Goya, que lo inmortalizó en un retrato conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York.[167]

Para un personaje tan bien relacionado y consciente de la construcción de su propio lugar en el seno de la sociedad ilustrada, podemos imaginar el uso y atractivo de las vistas ópticas dentro de la nueva concepción de los interiores, como elementos que podían favorecer la conversación y proyectar el buen gusto de su poseedor como alguien atento a las novedades europeas. El caso de Sebastián Martínez es ilustrativo por ello del papel y función social que, según ha propuesto Blake, jugaron las vistas ópticas entre los estamentos privilegiados. Las vistas zoograscópicas, argumenta, «sirvieron como un medio de alfabetización cultural», no solo gracias a la posibilidad de conocer y viajar virtualmente a destinos lejanos, sino muy especialmente «describiendo el modo en que uno debía conocer [y comportarse en] el espacio».[168] Partiendo de los estudios de Cosgrove,[169] Blake propone entender las vistas como mapas en un sentido amplio, es decir, como «objetos que proporcionaron una manera completamente nueva de concebir y visualizar el espacio».[170] Esta nueva manera tenía que ver no solo con los puntos de vista representados (escenas, monumentos e interiores de la urbe moderna), sino con el modo de representarlos (favoreciendo una perspectiva clara y un sentido global del espacio amplio y diáfano) y muy especialmente de visualizarlos (a través del zoograscopio). De este modo, a diferencia de una experiencia real, donde el ruido, los gritos, olores y suciedad no podían evitarse, las vistas zoograscópicas fueron capaces de moldear dicha sensorialidad para proveer en cambio «la ilusión que hay una forma adecuada y desapegada de experimentar el espacio» acorde con los valores de la élite del momento donde el buen gusto y la desafección dominaban las relaciones interpersonales antes de que el sentimiento irrumpiera en los salones.[171] Así, las vistas zoograscópicas, «creando un espacio virtual que era doméstico y público a su vez» permitieron conceptualizar, visualizar y acceder

167 Véase: GIL-DÍEZ, I. «Sebastián Martínez, el amigo de Goya», *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, n.º 38, 2014, págs. 197-209.

168 BLAKE, *op. cit.*, pág. 75. Traducimos: «Zograscopic views served as a means of cultural literacy, describing the way one ought to know space».

169 En concreto: COSGROVE, D.; DANIELS, S. *The Iconography o f Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

170 Blake, *op. cit.*, pág. 2. Traducimos: «Perspective views seen through a zograscope are maps in this larger sense, objects providing a startling new way for people to envision space». Hemos optado por reflejar ambos sentidos de la palabra *envision* utilizada en el texto original antes que decantarnos por uno, con tal de mantener el sentido abierto de su propuesta.

171 BLAKE, pág. 112 y pág. 75: «Zograscopic views were not about sentiment, they were about politeness».

a experiencias simuladas del «espacio público como disponible, accesible, dinámico y vibrante, pero controlable, limpio y educado».[172] Un espacio que podía ser en adelante coleccionado.[173]

Partiendo de esta base, podemos relacionar igualmente el atractivo de las vistas ópticas para la élite del momento con el uso y popularización de las sillas de mano (fig. 2.34). Mientras las vistas ópticas permitían un contacto directo pero higienizado con el espacio, las sillas de mano posibilitaban a su propietario trasladarse de un punto a otro sin sufrir las incomodidades de una ciudad que desbordaba sensorialidad. Ambos objetos permitían viajar física o visualmente y en todo caso (tele)trasportar a sus *icononautas* saltando prácticamente sin solución de continuidad de un punto (de vista) a otro.

En ocasiones la figura del viajero virtual y "analógico" confluían físicamente en una misma persona, como es el caso de nuestro tercer personaje, el hijo del comerciante andaluz Manuel Rivero González, Juan Jerónimo Rivero.[174] A la edad de 26 años Juan Jerónimo Rivero emprendió una de las etapas más excitantes para los jóvenes del momento: el Grand Tour. Rivero partió de Cádiz en 1755 y visitó Génova, Nápoles, Roma, Florencia, Bolonia, Venecia, Lyon y París, en un viaje que se alargó aproximadamente un año, volviendo a su Ayamonte natal en 1756. Todo parece indicar que se detuvo así mismo en Londres y los Países Bajos antes de iniciar su regreso pasando por Madrid. Además de adquirir obras de arte que acrecentarían la colección familiar, compró y envió periódicamente estampas, entre las que se incluían vistas ópticas. Se trata de una colección de 54 grabados que «forman un conjunto de gran interés histórico por cuanto nos suministra una colección completa y cerrada de materiales impresos (…) para conocer la difusión de imágenes en el arte europeo de la época, recibidas, en este caso en el ámbito andaluz».[175] Adquiridas en Roma y probablemente también en Londres, la mayor parte de las vistas ópticas provienen de las casas inglesas de Bowles, Sayer y Boydell y representan, entre otros puntos, la catedral de San Pablo, la rotonda de los Jardines de Ranelagh, el interior de la abadía de Westminster, los Jardines de Versalles,

[172] BLAKE, *op. cit.*, pág. 16. Traducimos: «I propose that the experience of using zograscopic views, by creating a virtual space which was domestic and public at the same time, allowed observers to imagine a new relationship with non-domestic spaces (...) Instead, zograscopic views told a story of public space as available, accessible, dynamic and vibrant, but controllable, clean and polite».

[173] ZOTTI MINICI, C. A. «Vedute ottiche e Mondi Nuovi: dimensioni spettacolari di un girovagare esteso d'immagini», (págs. 30-43). En: *Il Mondo nuovo... op. cit.*, pág. 35.

[174] Seguimos los estudios de PLEGUEZUELO, A. «El "Gran Tour" de un ayamontino del siglo XVIII» (págs. 125-140). En: *VI Jornadas de Historia de Ayamonte*. Ayamonte: Patronato Municipal de Ayamonte, 2002 y *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación de Huelva, Servicio de publicaciones, 2005.

[175] PLEGUEZUELO, «El "Gran Tour" de un ayamontino...» *op. cit.*, pág. 137.

la Fontana de Trevi, Santa Maria Maggiore y un largo etcétera.[176] También encontramos los editores parisinos Danton y Mondhare con una vista de Florencia y de la comedia de Verona respectivamente. De Charpentier adquirió la mayor parte de vistas panorámicas que incluyen una relación de sus monumentos principales (Madrid, Lisboa, Génova, Lion o Roma) y que responden precisamente a las paradas principales de su viaje. Mientras se consolidan y restauran los ejemplares originales que se conservan actualmente en el Archivo General de las Indias de Sevilla, la colección del Museu del Cinema nos permite imaginar el tipo de estampas y puntos de vista concretos adquiridos por Rivero.[177] Así, Pleguezuelo Hernández reproduce una vista de la catedral de San Pablo de Londres que coincide exactamente con un ejemplar conservado en Girona (fig. 2.36) y otros títulos de la colección como la rotonda de Ranelagh nos remiten también a puntos de vista adquiridos y especialmente populares entre las vistas ópticas (fig. 2.37).[178]

Nos encontramos pues ante una colección completa que recoge los principales puntos que debió visitar actuando en este caso ya no tanto como un substituto de una experiencia de viaje real sino como complemento emocional y visual de los lugares visitados. Su visionado habría de permitir por una parte rememorar el viaje realizado cuando fuera el propio Juan Jerónimo Rivero quien las visionara y, por otra parte, compartir su experiencia con el resto de los miembros de su familia, a los que facilitó descripciones pormenorizadas en sus cartas. Sabemos además que la familia poseía un zoograscopio, que pudo haber sido enviado desde Italia por el mismo Juan Jerónimo junto a la remesa de estampas.[179] De este modo, su caso nos interesa especialmente por las posibilidades emotivas que abre respecto al objeto, introduciéndonos en el territorio de los afectos que reposan en la cultura material.[180] Blake rescata en este sentido el testimonio de Henrietta Knight, lady Luxborough, que en 1748 escribía que «no quería mirar estampas de sitios preciados para su corazón con un

176 PLEGUEZUELO, A. *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación provincial de Huelva, 2005, pág. 196.

177 La colección se conserva hoy en el Archivo General de las Indias, fondo de la Familia Rivero Solesio bajo la referencia ES.41091.AGI/21//DIVERSOS, 178. Aunque no están digitalizadas, en el portal de Pares se incluye una descripción de las temáticas y editores de cada vista. Se trata de un ingreso reciente y hasta que no concluya el estudio del estado de conservación, consolidación de los materiales y restauración en su caso de las vistas no estarán disponibles para la consulta, tal como nos han comunicado desde el mismo archivo.

178 PLEGUEZUELO, *Manuel Rivero... op. cit.*, pág. 202.

179 *Ibid.*, págs. 194-195.

180 LABANYI, J. «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, n.º 3-4, 2010, págs. 223-233. Especialmente relevantes son las aportaciones realizadas en este campo respecto a los objetos fotográficos. Véase: EDWARDS, E. «Objects of Affect: Photography Beyond the Image», *Annual Review of Anthropology*, vol. 41, 2012, págs. 221-234.

zoograscopio, dado que sólo le causaría dolor saber que no podía estar allí físicamente».[181] No sabemos si Juan Jerónimo trató también de evitar el zoograscopio a su regreso o si por el contrario disfrutaba trasladándose virtualmente a sitios que ya había conocido en persona. En todo caso, todo parece indicar que la adquisición del zoograscopio no fue una absoluta novedad para la familia, sino que «los Rivero [estaban ya] familiarizados con estos inventos, como comprobamos por algunos comentarios vertidos en otras cartas».[182] Su caso nos informa por lo demás sobre los modos en que las vistas ópticas eran manipuladas y consumidas una vez llegaron al hogar familiar. La mayoría han sido adheridas a cartones rígidos, con sus pies y leyendas recortados para ser encolados en su reverso.[183] Siguiendo el manual de Guyot evocado anteriormente, se trata de una práctica común que habría de facilitar su visionado y favorecer su conservación. De este modo se omite cualquier elemento que distraiga de la imagen a favor de un potenciamiento de la inmersión y concentración en la escena. El caso de Rivero apunta a un último elemento vinculado con el consumo de vistas ópticas: la emulación de las prácticas del estamento nobiliario por parte de una pequeña y mediana burguesía en auge que trataba de hacerse un lugar entre la clase pudiente.[184] Tanto su decisión de realizar el Grand Tour, normalmente fuera del alcance de sus similares, así como la formación de una colección que, como la de Sebastián Martínez, incluía las vistas ópticas, son elocuentes testimonios en este sentido.

En definitiva, ya fuera para rememorar viajes lejanos o ser depositarias de la memoria y afectos de sus propietarios, nos encontramos ante una de las primeras prácticas en las que era posible recortar un pedazo de paisaje y hacerlo viajar hasta llevarlo de vuelta a casa como objeto de consumo y depositario de la memoria. Las vistas ópticas no solo posibilitaron así viajar a través de las imágenes, sino que se convirtieron ellas mismas en «paisajes viajeros»,[185] inaugurando prácticas asociadas a las imágenes que permanecerían, mutando y remediándose, a lo largo de los siglos y cuyos últimos ecos los encontramos en la difusión de la tarjeta postal.[186]

---

181 Citado por BLAKE, *op. cit.*, pág. 119: Traducimos: «With a line of reasoning similar to Emerson's, Lady Luxborough explained to a friend in 1748 that even though zograscopic views are in theory mere "reflections", they are real enough to her that she would not want to look at prints of sites dear to her heart with a zograscope. since it would only cause pain to know she could not be there in body».

182 PLEGUEZUELO, *Manuel Rivero... op. cit.*, pág. 195.

183 *Ibid.*, pág. 193.

184 BRUNETTA, *op. cit.*, págs. 247-248.

185 DELLA DORA, V. «Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-Century 'Travelling Landscapes'», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, vol. 89, n.º 4, 2007, págs. 287-306.

186 Sobre estas: RIEGO, B. *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg, 2011.

El último *icononauta* nos remite de nuevo al terreno de los afectos y vínculos con los objetos. Nos referimos a la relación que Francisco de Goya pudo entablar con las vistas y entretenimientos ópticos durante los seis meses de convalecencia que pasó durante su enfermedad. Fue precisamente en casa de Sebastián Martínez donde Goya transitaría dicho periodo. Entrando en un terreno puramente especulativo, nos podemos imaginar al artista aragonés encontrando refugio en la colección de Sebastián Martínez como modo de alivio y evasión mientras se recuperaba de su enfermedad. En este contexto, las vistas ópticas habrían de permitirle viajar a otros lugares (y otras realidades) cuando su cuerpo no le permitía siquiera realizar un agradable paseo cotidiano. Tales usos nos remiten a la súplica de Rousseau cuando pedía una caja óptica con tal de aliviar las épocas en las que debía hacer reposo, proporcionándole, en sus palabras, «diversiones que distraigan las excursiones de mi mente y eviten que me consuma».[187] No dista mucho tampoco del caso del lector de la *Gentleman's Magazine* (fig. 2.38) que solicitaba una descripción detallada de una caja óptica (fig. 2.39) con tal de encargar una para sobrellevar la soledad de una persona mayor que vivía en el campo, buscando aumentar sus recreos entrenando su mirada óptica con las estampas subministradas por la propia revista (fig. 2.40).[188] O de las sesiones de linterna mágica evocadas por Proust en las que el dispositivo óptico se convierte en un refugio emocional del protagonista durante sus años de infancia en Combray. Las vistas y dispositivos ópticos entraron así en la esfera de los afectos, convirtiéndose en instrumentos preciados para sus usuarios por los buenos momentos, convertidos en recuerdos, que pasaron gracias a estos.

Pero el caso de Goya, como artista y más allá de su estancia gaditana que marcaría en todo caso un antes y un después en su carrera artística, nos permite conocer además el impacto de la nueva visualidad moldeada por la emergencia de los dispositivos ópticos. Son varias las autoras que se han dedicado a la cuestión, Jesusa Vega[189] o Wendy Bird[190] nos han dejado algunos de los trabajos más recientes y antes de ellas, Claude Ferment[191] o Priscilla Müller[192] habían apuntado ya el vínculo que podía establecerse entre la propagación de los espectáculos ópticos y el uso de ciertos motivos y elementos formales de su obra, especialmente palpables

187 Citada por MANNONI, *Le grand art... op. cit.*, pág. 91.

188 BLAKE, *op. cit.*, pág. 122.

189 VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, especialmente págs. 423-481.

190 BIRD, W. «Goya y los entretenimientos ópticos de su época» (págs. 199-209). En: *La Construcció Del Públic Dels Primers Espectacles Cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003.

191 FERMENT, C. «Goya et la fantasmagorie», *Gazette des beaux-arts*, vol. 49, n.º 99, 1957, págs. 223-226.

192 MÜLLER, P. E. *Goya's "black" paintings: truth and reason in light and liberty*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1984, págs. 216-238.

en el caso de la linterna mágica. Los *Caprichos*, los *Disparates* (fig. 2.41), las *Pinturas negras* (1819-1823, Museo Nacional del Prado, Madrid) y obras como *El hechizado por fuerza* (1798, National Gallery, Londres)[193] ofrecen a las autoras citadas la ocasión de especular sobre la influencia de la fantasmagoría sobre su pintura.[194] Sin ir más lejos, la cronología de sus pinturas negras coincide con la llegada de Robertson en España (fig. 2.42). Un impacto que se percibe tanto a través de su temática (figuras aladas, monstruos, brujas y diablos), como muy especialmente a través de los elementos compositivos empleados (efectos de luz, contrastes, fondos oscuros, figuras difuminadas, suspendidas, volando). No menos interesantes resultan los vínculos apuntados por Jesusa Vega entre su pintura y otro tipo de demostraciones. En este sentido, propone leer el hieratismo y rigidez presente en obras como *La familia de Carlos IV* (1800, Museo Nacional del Prado, Madrid) en base a la expansión de los espectáculos de figuras de cera[195] o vincular la gran moda por el fisionotrazo con la introducción de perfiles acusados como sucede en *La familia del infante don Luis* (1783-1784, Fondazione Magnani Rocca, Parma).[196] En definitiva, teniendo presente dicho bagaje,

> «¿no sería extraño que los artistas que en este momento comienzan a trabajar para ese mismo público consumidor de todo tipo de instrumentos ópticos vivieran de espaldas a la fascinación colectiva que estos trajeron consigo? ¿No es más lógico pensar que, como profesionales y ciudadanos, los artistas usaron los instrumentos y disfrutaron con ellos? ¿Podemos entonces pensar que Goya no estudió la luz que tenía en su taller? ¿Que vivía al margen de la ciencia y el entretenimiento? ¿Que no conocía los instrumentos ópticos?».[197]

Sabemos pues que los conocía, que disfrutaba con ellos y que muchos de ellos impactaron en sus obras, colándose incluso en sus títulos y temática subyacente.[198] Por este motivo, parece sensato pensar que la influencia de las vistas ópticas no debe tomarse tampoco en balde. Jesusa Vega señala en este sentido, que «cuando Goya decide dibujar una calle (…), probablemente de Madrid, lo hace desde la mirada educada en la vista óptica», tomando

---

193 Sobre este, véase especialmente el análisis que propone BIRD, W. «Oh monstrous lamp! Special effects in Goya's a scene from *El Hechizado por Fuerza* in the National Gallery, London», *Apollo*, vol. 159, n.º 505, 2004, págs. 13-19.

194 Véase al respecto especialmente: FRUTOS, F. J. *Los ecos de una lámpara maravillosa: La linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

195 VEGA, *op. cit.*, pág. 463.

196 Vínculo también apuntado por Victor STOICHITA y Anna Maria CORDECH en *Le dernier carnaval. Goya, Sade et le monde à l'envers*. Vanves: Éditions Hazan, 2016.

197 VEGA, *op. cit.*, pág. 316.

198 BIRD, W. «Goya and the Menippus Satire: New Light on The Strolling Players, Yard with Madmen and Later Works», *Artibus et Historiae*, vol. 30, n.º 60, 2009, págs. 245-269.

como ejemplo un apunte de calle que se conserva en el Museo del Prado (fig. 2.43).[199] Y es que más allá de posibles analogías formales, lo que no cabe duda es que su conocimiento de las vistas ópticas iba más allá de su posible encuentro en la casa del comerciante gaditano. La captación de dos escenas de calle donde recoge la presencia de los espectáculos a través de las que se difundieron entre el público popular dan fe de ello (figs. 3.31 y 3.36). En ellas se representan las grandes casetas de mundonuevo de las que nos ocuparemos en detalle en el siguiente capítulo, con la punzante ironía que caracterizó sus producciones más personales. Unos testimonios más relevantes si cabe no solo por ser de su mano, sino por tratarse además de los primeros ejemplos iconográficos que conservamos de la presencia y difusión de este tipo de espectáculos en el panorama español. Los espectáculos ambulantes fueron así otra de las vías de penetración de las vistas ópticas en España y una vertiente más de su presencia en los interiores ilustrados. A tales manifestaciones dedicaremos las páginas que siguen.

2.2.3. Los espectáculos a domicilio: Nicolás Charni y otros buhoneros ambulantes

Hasta ahora hemos analizado la llegada de las vistas ópticas en el Madrid ilustrado a través de la venta de vistas y cajas ópticas que nos ha permitido conocer la variedad de las manufacturas ofertadas en la capital durante la segunda mitad del siglo XVIII; nos hemos adentrado en el interior de alguna de las casas donde pasaron a coexistir con otros instrumentos, bibliotecas y dispositivos en el marco de la configuración de la nueva cultura del interior; y entendido el lugar físico, mental y emocional que ocuparon en las colecciones de personajes particulares. Cerraremos este apartado fijándonos en una última vía de penetración de las vistas ópticas en los ambientes pudientes: la llegada de buhoneros ambulantes y su oferta de diversiones para consumir a domicilio.

Este tipo de espectáculos consistían en la exhibición de mundonuevos o totilimundis, apelaciones más difundidas en castellano, que consistían en lo que podríamos describir como grandes cajas ópticas capaces de acoger un número indefinido de lentes (dos, tres, seis…) para permitir una visualización colectiva de las vistas. Si nos ocuparemos de ellos en detalle en el siguiente capítulo (fig. 3.1-3.10), baste decir por ahora que, gracias a su presencia en las calles, plazas y ferias, las vistas ópticas alcanzaron una gran difusión también entre los estratos más humildes de la sociedad. Por un módico precio, los totilimundis, acompañados a

[199] VEGA, *op. cit.*, pág. 396.

menudo de instrumentos musicales como reclamo, prometían mostrar las maravillas del mundo con tan solo avistar a través de sus lentes. Para aquellos interesados en degustar la experiencia de las vistas zoograscópicas, pero quizás sin la capacidad de adquirir una serie completa o el dispositivo para su visualización, y tampoco suficientemente convencidos de juntarse con el común de las gentes,[200] existía la posibilidad de adquirir los servicios de un buhonero ambulante para que demostrara sus habilidades en el interior de sus salones. Una de las vistas ópticas de la colección turinesa nos muestra precisamente la presencia de un mundonuevo instalado en un interior acomodado, junto con otros juglares y personajes para la diversión de la corte (fig. 2.44). Si bien se trata de un terreno eminentemente oral, podemos estudiar dicha práctica a través de los anuncios insertados en el *Diario de Madrid*, donde algunos buhoneros ofrecían sus servicios para disfrutar de una velada con entretenimientos ópticos en las casas particulares. El formato de los anuncios, la prensa escrita, establecía ya una diferencia entre el público de la calle y aquellos suficientemente instruidos como para poder informarse a través de este canal. Uno de los primeros en anunciarse de manera regular fue Nicolas Charni, que podemos documentar en la capital al menos entre 1794 y 1803. Veamos uno de sus primeros anuncios:

> «Cualquiera que gusta ver en su casa la Máquina óptica Española, que se ha manifestado a el público en las calles y plazuelas de esta Corte, podrá avisar a su dueño que vive en la calle de las Huertas, casa del pasadizo al lado del Convento de las Monjas Trinitarias, cuarto último, la cual ha logrado grande aplauso de todo el concurso que ha acudido a verla por la variedad de mutaciones que se manifiestan en ella, y se pondrá iluminación por dentro si es de noche, para que se vea con perfección, y haga mejor vista; y asimismo manifestará otra Óptica más pequeña con diferentes mutaciones de la Alemania de muy buena vista».[201]

En primer lugar, Charni informa de su buena aceptación en las calles y plazas de Madrid como garantía de la calidad de sus materiales. En el caso de la primera óptica (máquina óptica española), analizando anuncios posteriores, nos inclinamos por pensar que se trata de una caja óptica común. Por otra parte, la segunda óptica, más pequeña, creemos que sigue el modelo de los teatrillos de papel dando que posteriormente especifica que tiene «la

[200] Tal es el caso de Diego de Torres Villarroel, del que nos ocuparemos en detalle en el siguiente capítulo. En su almanaque para 1730, describe la llegada de un mundonuevo en las calles de Madrid y con tal de evitar mezclarse con el público que acudió en masa al son del reclamo del tambor y gritos del buhonero, solicitó sus servicios para poder disfrutar de las vistas en una sesión privada en su salón. Aunque se enmarca en un relato ficcional, se trata de uno de los primeros ejemplos que podemos documentar de este tipo de práctica en el ámbito español. Véase: TORRES VILLARROEL, D. *El Mundi novi: Almanaque, pronóstico y diario de cuartos de luna para el año común de 1730*. Barcelona: Joseph Teixido, 1729. Edición conservada en la Biblioteca de Catalunya.

[201] *Diario de Madrid*, 20-XII-1794.

particularidad de tener 4 ventanas, y por cada una de ellas se verán mutaciones diferentes unas de otras».[202] En el caso de las cajas ópticas o mundonuovos con más de una lente, los espectadores observaban una misma vista a la vez y no diferentes. En cambio, en muchos de los teatrillos de Engelbrecht cada lente se abría a un decorado teatral en perspectiva distinto. Además, el hecho de referirse a las aperturas como ventanas y no como lentes, nos remite a la forma de algunos de dichos teatrillos, como el que se conserva en el Museu Frederic Marès, cuya apertura es cuadrangular y no circular. Nos inclinamos de este modo por pensar que la diversión consistía en la exhibición de una caja óptica (máquina óptica española) y de una segunda siguiendo el formato popularizado por Engelbrecht.[203] Durante los años siguientes añadió información relativa al programa de las diferentes máquinas, formado por vistas de las ocho maravillas del mundo[204] o una plaza de toros.[205] Por Semana Santa, incluyó mutaciones con la Historia del Hijo Pródigo,[206] mientras que en Navidad eligió escenas acordes a la época del año,[207] mudando así su programa de acuerdo con las festividades más destacadas del momento.

En abril de 1795 añade al espectáculo «para los que no gustasen de ver las Ópticas (…) una linterna Mágica grande, nueva, y nunca vista en esta Corte, muy divertida por la variedad de figuras que se manifiestan, y algunas de las algo extrañas que mueven los ojos a todos lados».[208] El repertorio de la linterna se completó con la proyección de palacios, ciudades, jardines,[209] una escuadra surcando el mar, el Gran Sultán y la Sultana con su comitiva, el ejército de Francia, la Torre de las Porcelanas de China, la ciudad del Cairo, Roma y sus jardines o el Monarca de Persia.[210] El espectáculo de linterna proporcionaba «diversión para dos horas» y se acompañaba de una explicación en verso y música, aunque ofrece la posibilidad de acortarlo si fuera necesario.[211] No especifica un precio fijo sino que «la

[202] *Diario de Madrid*, 15-IV-1798.

[203] Debemos advertir que usa para una y otra el nombre de mutaciones que hemos relacionado con el uso de los teatrillos de papel. Sin embargo, en sus anuncios las trata como dispositivos distintos, anunciadas en ocasiones como máquina óptica la una (la inicial máquina óptica española) y la otra como máquina catóptrica (con cuatro ventanas y mutaciones caladas alemanas).

[204] *Diario de Madrid*, 16-II-1802.

[205] *Diario de Madrid*, 15-IV-1798.

[206] *Diario de Madrid*, 1-IV-1799.

[207] *Diario de Madrid*, 7-XII-1799. Repite en la navidad de 1801: *Diario de Madrid*, 14-XII-1801.

[208] *Diario de Madrid*, 13-IV-1795. Sobre sus espectáculos de linterna mágica véase: FRUTOS, *op. cit.*, págs. 53-54.

[209] Similar pues al ofertado por Francisco Callejo en 1759 (*Diario de Madrid*, 12-V-1759), estudiado también por Frutos, *op. cit.*, pág. 21.

[210] Véase especialmente: *Diario de Madrid*, 22-X-1797 y 1-IV-1799.

[211] *Diario de Madrid*, 6-II-1796.

gratificación será la que gusten darle».[212] Debió resultar un espectáculo apreciado, puesto que en 1797 el espectáculo de linterna pasó a ser el plato principal, anunciándose antes que las cajas o en todo caso estas como complemento de la linterna.

Nicolas Charni regentaba al menos desde 1799 el puesto de romances y comedias de la calle del Duque de Alba desde donde anuncia la venta en 1802 de dos máquinas ópticas (¿quizás las que habían formado parte de su espectáculo?).[213] En 1803 lo encontramos afincado en la calle de Atocha, cuando aparecen los últimos espectáculos que podamos documentar a través del *Diario de Madrid*, datados del mes de noviembre de ese año.[214]

Si en los primeros años Charni aparece como único y principal protagonista de la cartelera (al menos escrita) de Madrid, durante los últimos años del siglo XVIII e inicios del siglo XIX vemos organizarse tímidamente un mercado orientado a la oferta de ocio con máquinas ópticas, todas ellas disponibles a solicitud de los interesados para enseñarse en casas particulares. Debemos tener presente, sin embargo, que dicha impresión responde únicamente a los testimonios de los medios escritos, de modo que seguramente el terreno era mucho más variado y rico sirviéndose de la comunicación oral como principal vía para encargar los servicios de un buhonero ambulante o de los anuncios mediante carteles y otros ephemera.

A finales de 1796 aparece un espectáculo en la calle de Cantarranas, donde «se enseña una máquina óptica con varias decoraciones muy buenas y agradables, nunca vistas»[215] que se anuncia al menos hasta finales del año siguiente y ofrecía espectáculos a disposición del público por la noche. Por otra parte, en 1803, encontramos en la calle Hortaleza, frente a la Escuela Pía y al lado de la mencionada salchichería, una nueva máquina óptica que se ofrecía para amenizar las veladas y noches de algunos señoritos y según informa, se había manifestado en «varias casas de Grandes, y ha dado tanto gusto por su decencia y agradable vista».[216] Vale la pena reproducir uno de sus anuncios:

> «Si en algunas casas de señores gustasen divertirse de noche viendo una preciosa óptica nueva, diferente a las que hasta ahora se han visto, toda iluminada, con 50 decoraciones todas caladas, con sus transparentes, en las que se representan varios castillos, palacios, puertos de mar y

212 *Diario de Madrid*, 16-XII-1797.
213 *Diario de Madrid*, 25-V-1802.
214 *Diario de Madrid*, 12-XI-1803.
215 *Diario de Madrid*, 4-XII-1797. Para el primer anuncio localizado: *Diario de Madrid*, 21-XII-1796.
216 *Diario de Madrid*, 25-XI-1803.

> diferentes fachadas de iglesias, así de Europa como de Indias, todo con mucha decencia, podrán avisar en la calle de Hortaleza, n. 9, frente a la Escuela Pía vieja, dando hora y las señas de la calle, casa y número: la gratificación será la que gusten darle».[217]

Más adelante se añadió la historia del hijo pródigo y una estampa de Napoleón en pleno clima revolucionario.[218] Sabemos por anuncios posteriores que la óptica «contaba con seis lentes o cristales de aumento» y que podía disfrutarse tanto de día como de noche, con luz artificial y contaba con un repertorio de 65 vistas entre las que se contaban «fachadas, palacios, iglesias, paseos, castillos» dentro de la temática de las vistas ópticas.[219] En 1806 la salchichería de la calle Hortaleza ya evocada anuncia la venta de una máquina óptica que coincide con la descripción de la mostrada (seis cristales con setenta decoraciones).[220]

También empezamos a constatar la llegada de grandes figuras del momento que recorrieron Europa con sus habilidades, como Mr. Martin, probablemente Martin Aubée, asistente del mismo Robertson, que documentamos en Madrid 1805,[221] o el reconocido físico Bienvenu, que llega a Madrid en 1798 realizando espectáculos de física recreativa en la calle de la Sartén. A su partida, decidió vender algunos de los instrumentos que tenía duplicados en su gabinete, entre los que figuraba «una óptica que representa las mejores ciudades, con todas sus iluminaciones, y pueden ver en ella 10 personas a un tiempo, la que se dobla y cierra como un libro».[222] Bienvenu, sin embargo, como Martin, no ofrecían espectáculos a domicilio, sino que alquilaban locales donde realizaban sus espectáculos anunciando horarios y precio de entrada definido. De un modo parecido, en 1805 localizamos en la calle del Caballero de Gracia, frente a la fonda de la Cruz de Malta, «una preciosa óptica, sin lente» (¿otro teatrillo de papel?) donde podían verse escenas religiosas y bíblicas, así como «varias perspectivas de bosques, jardines, salones y ruinas» al precio de dos reales y de cinco de la tarde hasta las ocho de la noche.[223] Más adelante se convierte en una diversión de física recreativa, con juegos de manos y experimentos de física y química, además de exhibir una máquina de

---

217 *Diario de Madrid*, 19-II-1803.

218 *Diario de Madrid*, 3-III-1803.

219 *Diario de Madrid*, 19-V-1803.

220 *Diario de Madrid*, 19-XI-1806.

221 *Diario de Madrid*, 22-XII-1805. Sobre Martin véase MANNONI, *Le grand art... op. cit.*, págs. 159-164. Sabemos además que pasó por Barcelona entre 1802 y 1803, según ha documentado ARTIGAS en «La llanterna màgica a Barcelona. Segles XVIII i XIX», *Cinematògraf*, vol. 1, 1992, págs. 72-73.

222 *Diario de Madrid*, 17-III-1798 y 17-I-1799. Si bien la referencia a su forma de libro era común en el momento, no conocemos ejemplares de estas características capaces de albergar 10 lentes.

223 *Diario de Madrid*, 4-III-1801.

sombras[224] y de «demostrar la famosa colección de los más bellos edificios de Europa».[225] La progresiva aparición de espectáculos que anuncian un horario y el precio definido, sin mención a su posibilidad de mostrarse a domicilio, será una constante de la siguiente centuria, especialmente cuando los cosmoramas tomen la ciudad, tal como analizaremos en el tercer capítulo.

2.3. Ensayando perspectivas: la producción local de vistas ópticas en España

2.2.1. Las vistas ópticas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1762)

Durante la segunda mitad del siglo XVIII las vistas ópticas inundaron el mercado, las casas y primeros espectáculos ópticos de la ciudad. Pasaron a formar parte de las principales colecciones de estampas integrándose como objetos de buen gusto, recuerdos de viaje e instrumentos de evasión. Ya eran pues un objeto conocido y codiciado cuando en 1762 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando anunció la publicación en el *Diario noticioso* de una serie de «nueve vistas para la óptica» representando los principales rincones de la capital. La serie ha sido bien analizada por Jesusa Vega y Álvaro Molina en el marco de la construcción visual de las transformaciones urbanísticas del reino y su proyección exterior —que, en general, fue escasa.[226] Siguiendo a Álvaro Molina, «la empresa era resultado de los continuos esfuerzos que la institución había venido destinando desde sus inicios a promover el aprendizaje del arte del grabado y animar el casi inexistente comercio de estampas, así como a difundir dentro y fuera de las fronteras de la monarquía el conocimiento de sus principales edificios y monumentos».[227]

En este sentido, producir una serie nacional de vistas ópticas tenía como objetivo poner en circulación un tipo de imágenes que había probado su popularidad y éxito en asentar los referentes visuales de las principales ciudades europeas y hacerlo dentro de las coordenadas del buen gusto. Se trata, a su vez, de la primera producción española de vistas ópticas que

[224] *Diario de Madrid*, 22-XII-1805.

[225] *Diario de Madrid*, 28-II-1802.

[226] VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, págs. 387-407 y Molina, «La ciudad fuera de tiempo...» *op. cit.* Véase especialmente: MOLINA, A. «Ocio y negocio en torno al grabado de vistas urbanas en la Academia de San Fernando» (págs. 69-92). En: *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo.* Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022 para un estudio detallado de su gestación y realización donde aporta documentación inédita del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[227] MOLINA, «La ciudad fuera de tiempo...» *op. cit.*, pág. 550.

conocemos y, merece la pena remarcarse, una de las primeras también que producía un estamento oficial del rango de la Real Academia.[228] Ahora bien, la serie no consiguió cumplir sus objetivos tanto formales —no se adecuó plenamente al vocabulario inaugurado por las vistas ópticas— como comerciales y simbólicos —ni consiguió circular por Europa ni se integró plenamente en el mercado nacional.[229] A pesar de ello, la serie nos permite conocer el modo en el que se pensaron las vistas ópticas desde el punto de vista de su producción y comercialización por parte de los estamentos oficiales del momento y es significativa del esfuerzo realizado por estar al día de las producciones modernas que triunfaban en Europa.

La serie se empezó a gestar en una fecha tan temprana como 1755.[230] En un primer momento, la serie estaba destinada a ser grabada por los alumnos pensionados en París, Tomás López y Juan de la Cruz,[231] que seguramente se hubiesen desenvuelto con mejores resultados en un proyecto de dichas características gracias a su contacto constante con las novedades europeas.[232] Pero fueron finalmente los tres primeros alumnos de Juan Bernabé Palomino, director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los responsables de llevar a cabo dicho cometido: Hermenegildo Víctor Ugarte, Juan Minguet y José Murguía, pensionados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para estudiar grabado a buril.[233]

La serie se compone de nueve vistas ópticas,[234] acompañadas de un mapa de Madrid. A nivel temático, los puntos de vista incluidos son reflejo de la voluntad de acercamiento a la

228 VEGA, *op. cit*., pág. 387.

229 *Ibid*., pág. 406.

230 MOLINA, «Ocio y negocio...» *op. cit*., pág. 77.

231 VEGA, *op. cit*., págs. 390-392.

232 *Ibid*., pág. 392.

233 *Ibid*., pág. 390. Molina estima además que la decisión de trasladar la ejecución a Madrid estuvo motivada seguramente por el ahorro económico que suponía, además de alinearse con el objetivo de fomentar y consolidar la práctica artística del grabado en la capital. Molina, «Ocio y negocio...» *op. cit*., pág. 77.

234 La mayoría se conservan hoy en Calcografía Nacional. Véase: CARRETE, J. et al. *Calcografía Nacional. Catálogo General*. Vol. 1. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, n.º 2219-2226. Siguiendo el catálogo, los títulos completos son los que siguen: *Vista del acueducto de Segovia por la plaza del Azoguejo*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego Villanueva, 1757; *Vista del acueducto de Segovia por un lado del convento de San Francisco*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757; *Elevación del acueducto de Segovia*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757; *El gran Puente de Toledo*, dibujado y grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte, 1756; *Vista de la Iglesia de San Martín de Madrid, por el Real Monte de Piedad*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1758; *Vista de las Descalzas Reales de Madrid por la calle de Bordadores*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1758; *Vista del Real Sitio de Aranjuez por el camino de Madrid*, grabado por José Murguía por dibujo de Diego de Villanueva, 1757; *Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757 y *Vista del nuevo Real Convento de las Salesas de Madrid*, dibujado y grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte, 1758.

tendencia europea de ofrecer aquello más destacado de cada capital, en consonancia con la voluntad de substituir las antiguas vistas panorámicas «por la selección de lugares concretos en el interior de sus muros».[235] Nos presentan de este modo las «grandes obras de ingeniería antigua y moderna» a través de los alzados del acueducto de Segovia (fig. 2.45-2.47) y del puente de Toledo.[236] Pero sobre todo ensalzarán las grandes obras de la monarquía borbónica: el Real Palacio de Aranjuez (fig. 2.48 y 2.51) y se sitúa así en la lógica de la celebración de los «testimonios de gran valor simbólico en el reinado de Fernando VI».[237] El resto de vistas madrileñas se corresponden a lugares de culto ligados igualmente a la monarquía: la Iglesia de San Martín (fig. 2.49), el convento de las Descalzas Reales (fig. 2.50) y el también recién construido convento de las Salesas Reales (fig. 2.52).

A nivel formal, mientras la mayor parte de estampas declaran su condición de "vista" en el propio título, cuando nos acercamos a las producciones finales muchas de ellas no responden sin embargo a los parámetros formales que hemos observado que configuraron y permiten identificar la categoría de vista óptica. La serie incluye así vistas «propias del dibujo de arquitectura, el cual tendía a establecer una visión frontal destinada a resaltar el valor descriptivo de las obras».[238] La elevación del acueducto de Segovia o la vista del gran puente de Toledo responden a dicha tipología. Se trata de alzados en los que ni siquiera se apunta a una proyección ilusionística del espacio capaz de cautivar la mirada óptica, sino que muestran en cambio los detalles constructivos y escala para situar al espectador ante tales obras de ingeniería y es que, en palabras de Jesusa Vega, «alcanzar plenamente la ilusión óptica se nos presenta como una verdadera quimera» en estas estampas.[239]

Otras vistas, como la fachada del palacio real de Aranjuez (fig. 2.51), si bien realizan un esfuerzo mayor por acercarse al modelo vista óptica, no acaban de encajar dentro de dicha categoría. Los árboles del primer plano (eliminados, como hemos visto, en la vista óptica de El Escorial editada por Huquier), entorpecen una proyección en profundidad del espacio, que choca con la fachada del palacio en lugar de realzarla —y nos remiten en cambio a la lógica de los diferentes planos de perspectiva recortados de los teatrillos de Engelbrecht. La aguada original, conservada en la Fundación Lázaro Galdiano, fue realizada por Juan

[235] MOLINA, *op. cit.*, pág. 551.

[236] *Ibid.*, pág. 550.

[237] *Ibid.*

[238] *Ibid.*

[239] VEGA, *op. cit.*, pág. 389. Coincidiendo con lo expuesto, KALDENBACH apuntaba justamente que «the least effective point of view is perpendicular to a facade, such as a row of houses, or to the front of a palace, because from that viewpoint there is no effect of perspective». *Op. cit.*

Villanueva dibujante de la mayor parte de vistas de la serie, siguiendo el encargo del viceprotector de la Academia[240] y nos permite entender la mirada del dibujante antes de la traducción visual al lenguaje grabado. Sin embargo, sigue sin convencer a una mirada educada en los valores de la óptica, y es que los dibujos de Villanueva, tal como estaban planteados, dejaban poco margen a los grabadores para reajustar las estampas a las particularidades de la vista asistida. Tal como explicita Jesusa Vega, «a pesar de su conocimiento de la perspectiva, su manera de mirar no es moderna, o por lo menos no del todo moderna que se precisaba para este cometido. Se plantó en la calle para hacer dibujos de arquitectura y no vistas ópticas, y con estos planteamientos difícilmente podía la Academia competir con las obras extranjeras».[241]

Creemos, junto con Álvaro Molina, que la vista del convento de las Reales Salesas es quizás la que mejor ha sabido conjugar la gramática de las vistas ópticas (fig. 2.52). Se trata de la única vista, por otra parte, que no está basada en un dibujo previo de Villanueva, sino que fue dibujada y grabada por el propio Ugarte. Ugarte planteó así una composición que refuerza la perspectiva en la calle en fuga y la tridimensionalidad el monumento. Se aprecia de este modo un avance significativo en los alumnos de la Academia en su voluntad de adecuarse a las exigencias de este tipo de producciones, que, de haber seguido publicando más vistas, seguramente se hubiese podido ofrecer resultados más notorios. En definitiva, «la perpetuación de la enseñanza académica que rechazaba cualquier novedad referente a las técnicas gráficas y la debilidad del comercio, hicieron que durante una buena parte de la centuria fueran las iniciativas particulares las que se ocuparan del registro monumental y urbano.[242] Entre estas, Jesusa Vega destaca la serie de Navia sobre el Escorial o las vistas de Madrid publicadas por Isidro González Velázquez, que se acercan mucho más, aunque no fueran publicadas con tales fines, a la gramática de las vistas ópticas.[243]

---

[240] YEVES, J. A. «Dos dibujos de Aranjuez del siglo XVIII en el fondo Cardedera del Museo Lázaro Galdiano», *Blog de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, 28-XI-2017. Consultado: 5 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://bibliotecalazarogaldiano.wordpress.com/2017/11/28/dos-dibujos-de-aranjuez-del-siglo-xviii-en-el-fondo-carderera-del-museo-lazaro-galdiano/

[241] VEGA, *op. cit.*, págs. 396-398.

[242] VEGA, «Monumentalizar la ciudad y registrarla...» *op. cit.*, págs. 236-237.

[243] Para apreciar la importancia de estas primeras producciones independientes por parte de los artistas en la «moderna monumentalización de la ciudad» y su relación tanto con las vistas de la Academia como con la publicada por Carnicero, véase VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, págs. 401-406.

2.2.2. La producción independiente de los artistas: la plaza de toros de Carnicero (1791)

En este contexto, la primera producción independiente proyectada por un artista y relacionada explícitamente con la mirada óptica fue iniciativa del grabador Antonio Carnicero. Treinta años más tarde de la publicación de la serie de la Academia, en 1791 el grabador Antonio Carnicero anunciaba en el *Diario de Madrid* la venta de una estampa que «representa la vista de la plaza de Toros, extramuros de Madrid, en la acción de una corrida» (fig. 2.54). La estampa, seguía el anuncio, no solo estaba pensada para satisfacer al ojo desnudo, sino también al mediado, dado que, explicaba, «puede servir para perspectiva de cajones ópticos donde verla más aumentada por su lente y espejos».[244] Se trata del primer ejemplo de producción independiente de vistas ópticas realizadas en España por parte de los artistas. La obra de Carnicero es ejemplo además de la voluntad de sacar el mayor rendimiento posible a una empresa de iniciativa personal sirviendo a un público que disfrutaba tanto de la mirada asistida como analógica.

Si optamos por acercarnos a la estampa de modo directo, y siguiendo la descripción del anuncio (fig. 2.53), nos encontramos con una composición cerrada, que no se abre con una perspectiva al infinito como suele ser característico, sino que se centra en resaltar el espacio oval de la plaza de toros. Nos podemos recrear tanto en los detalles de la vestimenta, poses y actitudes de los personajes del primer término (soldados, majas, lacayos y lugareños), como en el espectáculo central, para perdernos en último lugar en la infinitud de personajes de las gradas, divididas entre la zona en sol (donde se amontonan las sombrillas coloreadas) como en sombra, división que ayuda a reforzar el sentido oval de la plaza. Bajo el filtro de la lente, la composición, simple en apariencia, ganaría en profundidad gracias a la recesión de la imagen, abultando la curvatura de la plaza y sugiriendo el relieve y tridimensionalidad del estadio acentuando las cualidades hápticas de la imagen. El espectador óptico podría apreciar así mismo con una mayor definición el motivo central de la imagen, que a ojo desnudo nos queda más pequeño, así como los detalles compositivos, y recrearse en «la viveza y propiedad» de los personajes con los que comparte punto de vista.

Es muy probable, tal como recogía Varey y apuntaba Jesua Vega,[245] que la estampa de la plaza de toros incluida en el espectáculo ofertado por Nicolas Charni en 1799 fuera precisamente

[244] VEGA, *op. cit.*, págs. 419-420 citando el *Diario de Madrid*, 17-III-1791.
[245] *Ibid.*, pág. 420.

la que puso a la venta Carnicero, que por entonces había alcanzado ya un gran éxito. De este modo, la estampa habría conocido una gran difusión tanto por medio de la palabra escrita, incluyendo una descripción pormenorizada, que no debe pasarse por alto, como a través de sus futuros compradores y finalmente por medio de los espectáculos visuales que circularon en las calles, plazas y se adentraron también en los interiores nobles. Tanto la descripción publicada como la propia estampa avanzan en la voluntad de objetividad y representación fidedigna del punto de vista elegido («grada cubierta y aposentos con cortinajes, del propio modo que se estila: llena de gente, y con muchos quitasoles del lado del Sol para detonar (demás del claroscuro) la parte que alumbra»). No cabe duda de que se busca representar no solo un momento exacto sino un fragmento real dentro de la lógica de la cámara oscura y la *veduta* que seguían guiando conceptualmente tanto la producción como experiencia visiva de las vistas ópticas. Será esta una característica que permanecerá y se acrecentará en las producciones locales de vistas ópticas realizadas ya en el siglo XIX, que trataron de ser, como ninguna otra producción extranjera, un retrato fiel de un punto de un vista determinado donde la actualidad jugaría un peso cada vez mayor. En definitiva, coincidimos con lo apuntado por Jesusa Vega cuando afirma que «aunque no se puede decir que las vistas ópticas fueran un género de producción masiva entre los artistas españoles, se puede afirmar que se incorporó al repertorio de producción local a mediados del siglo XVIII y que, en cierta medida, arraigó, aunque los resultados no se ajustasen exactamente a las estampas procedentes de otras capitales de Europa».[246]

***

Son varias las cuestiones a recoger de lo expuesto hasta ahora sobre los diferentes mecanismos y tipos de relación que las vistas ópticas entablaron con los espacios interiores, la mirada, los afectos y la experiencia geográfica. Si bien ahondaremos en todas ellas en las conclusiones finales, queremos insistir en el hecho que a través de su temática eminentemente topográfica, las vistas ópticas crearon un primer catálogo de vistas y monumentos europeos que alcanzó una gran difusión entre el público español, «dando como resultado el conocimiento de monumentos, paisajes y ciudades; y no es mucho exagerar decir que, en el caso español, la novedad del lenguaje iba pareja a la novedad de tener acceso a esas

[246] *Ibid*., pág. 398.

representaciones».[247] Un lenguaje que se apoyó sobre las perspectivas infinitas, los efectos de luz, la celebración urbana y sobre todo, en la recesión e inmersión en la escena que propiciaba la lente. A partir de tales atributos, «se definió entonces una manera de ver, conocer y transmitir que pervivirá durante todo el siglo XIX y de la que todavía en la actualidad se rastrea su herencia».[248] Una manera de ver que asimilamos aquí a la configuración y afianzamiento de lo que hemos calificado como mirada óptica. Una mirada que, si hasta ahora hemos rastreado en las más altas esferas, no dejó de lado aquellos que poblaban las calles, plazas, ferias y barracones a través de la difusión de los espectáculos ópticos de totilimundi y mundonuevos. Los espectáculos callejeros fueron capaces de materializar el paisaje y hacerlo móvil, acercándolo a una gran mayoría de la población que no hubiese podido entrar en contacto de otro modo tanto con estas producciones como con los puntos de vista retratados. Las vistas ópticas viajaron de esto modo a través de una red de espectáculos itinerantes de los que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

[247] *Ibid*., pág. 386.

[248] VEGA, «Monumentalizar la ciudad y registrarla...» *op. cit*., pág. 235.

Fig. 2.1. *La plaza del Palacio de San Petersburgo*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

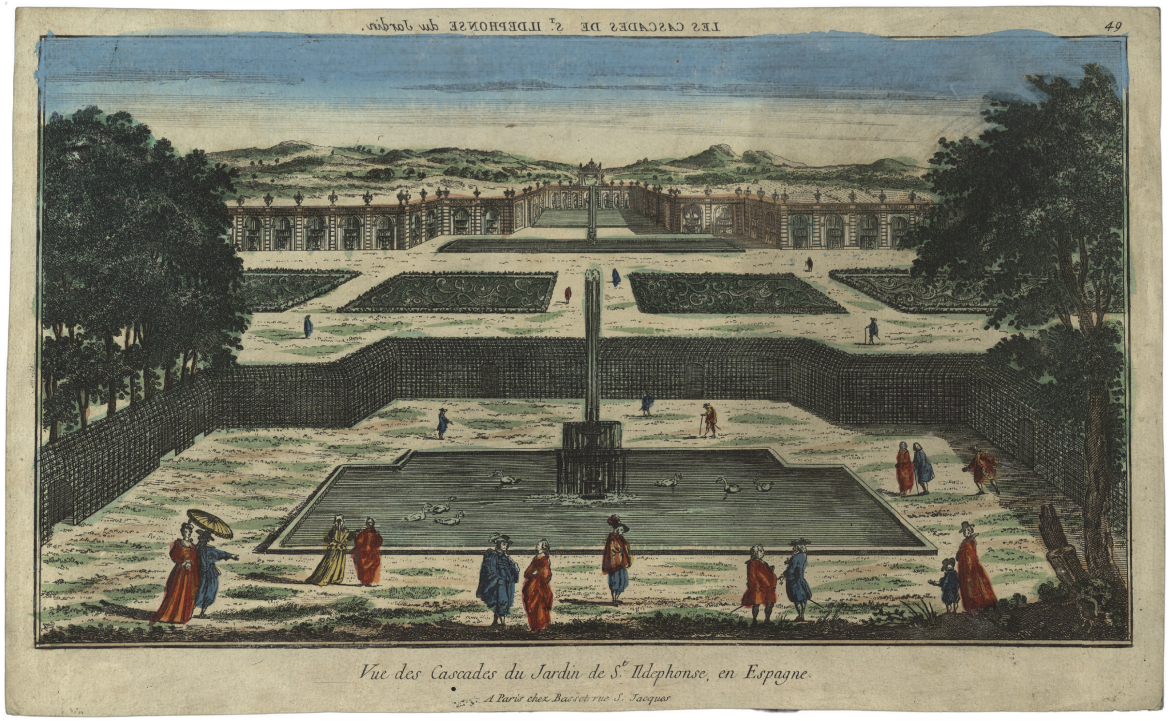


Fig. 2.2. *Los jardines del Palacio Real de la Granja*, vista óptica opaca editada por Basset (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.3. *Capilla mariana de Enrique VII de la catedral de Westminster*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.4. *Interior de San Pedro del Vaticano*, vista óptica opaca editada por Chéreau (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.5. *Puente de Saint Michell de París*, vista óptica opaca, s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.6. *La flota española en Barcelona*, c. 1750, vista óptica opaca editada por la Academia imperial (Augsburgo). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

Fig. 2.7. Zoograscopio con espejo inclinado a 45° y lente convexa, 1780-1830. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.8. Caja óptica con espejo inclinado a 45° y lente convexa para vistas opacas, 1770. Cinémathèque Française, París (Colección online).

Fig. 2.9. Caja óptica para vistas opacas con espejo inclinado interior a 45° y lente convexa, c.1775-1825. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.10. Caja para ver teatros de papel formado por seis perspectivas, espejo inclinado a 45° y lente convexa, c.1750-1800. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 2.11. Caja plegable en forma de libro de triple función: caja óptica para vistas opacas, cámara oscura y visor para teatros de papel, c.1775-1825. Museu del Cinema, Girona.

XIIe. RECREATION.

Optique à Miroir incliné.

CEs ſortes d'Optiques ſont connus, étant entre les mains de tout le monde ; mais comme tous ceux qui en conſtruiſent pour leur amuſement, ne prennent pas toutes les précautions néceſſaires pour leur procurer le plus grand effet, on a cru qu'il ſeroit convenable d'en donner ici la deſcription.

Faites conſtruire une Boëte CDEG (Figure deuxieme, Planche neuvieme) de forme pyramidale, ayant à ſa baſe FG environ dix-huit pouces de largeur ſur un pied de pro-

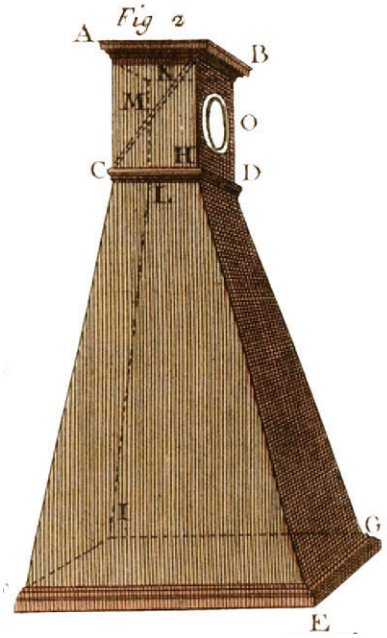


Fig. 2.12. Edme-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, Tomo III, 1770, fragmentos seleccionados de las págs. 56-58. Bibliothèque Nationale de France, París (Gallica)

fondeur, & vers le haut neuf pouces depuis H juſqu'en D, & ſix pouces de C en H, que d'un côté cette Boëte s'ouvre entierement ſur la largeur, & que cette ouverture ſoit couverte d'une gaze, excepté vers le bas, par où doivent gliſſer les vues gravées & colorées qui ſe placent ſucceſſivement au fond IGEF de cette Boëte.

Ajuſtez au-deſſus d'elle une deuxieme Boëte ayant la forme d'un parallélipipede, & ménagez-y une ouverture circulaire de ſix pouces de diametre dans laquelle vous mettrez un verre convexe ayant pour foyer la diſtance de ce même verre au centre du miroir, & celle du miroir au fond de la Boëte.

Diſpoſez en cette Boëte le miroir plan MN, & qu'il ſoit incliné à quarante-cinq dégrés, afin que regardant au travers le verre O, on puiſſe appercevoir le ſujet placé au fond de la Boëte: peignez en noir tout l'intérieur de la Boëte.

Ayez une quantité d'Eſtampes répréſentant diverſes vues; peignez-les légerement, en imitant, autant qu'il ſera poſſible, les couleurs naturelles des objets; coupez le papier qui les entoure juſqu'au bord de la gravure, & les collez ſur des cartons de la grandeur du fond de la Boëte, après les avoir bordé d'un papier noir.

Fig. 2.13. *Perspectiva de la plaza real de Nancy*, vista óptica opaca editada por Mondhare (París), s. XVIII. Filmoteca Española, Madrid. Presenta los bordes recortados, respetando los títulos, y encolada sobre un cartón negro.

EFFET.

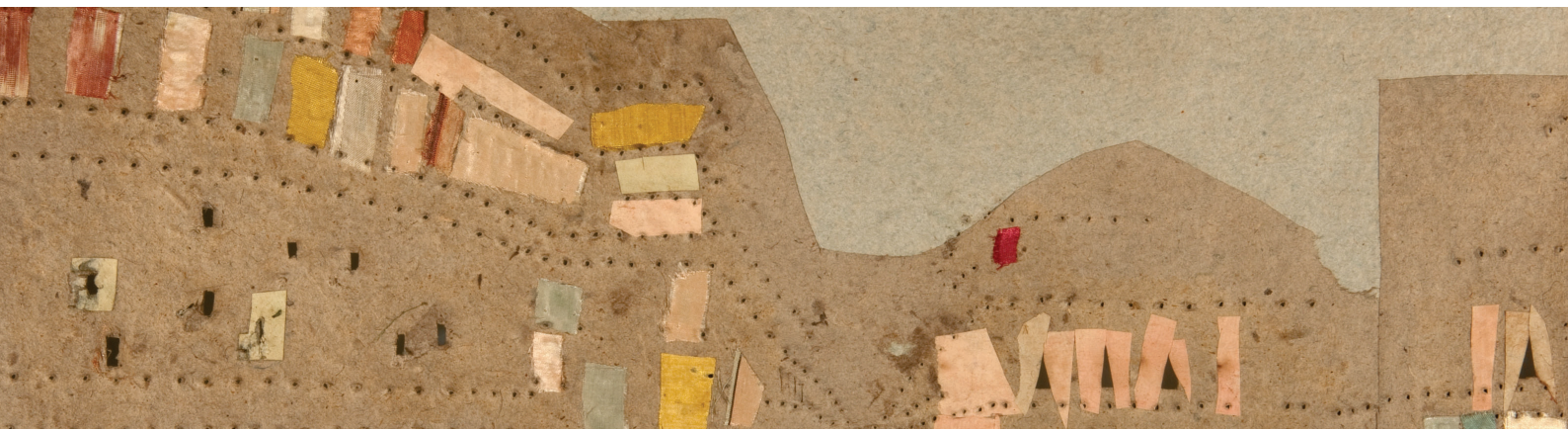
Ces ſortes d'Optiques repréſentent au naturel & dans l'éloignement toutes les vues, payſages, &c. qu'on place dans la Boëte.

Fig. 2.14. *Palacio Real de Torino*, vista óptica translúcida editada por Daumont (París), s. XVIII. Arriba: vista con iluminación cenital (efecto diurno). Centro: vista retroiluminada (efecto nocturno). Abajo: reverso. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 2.15. Mundonuevo o caja óptica de tres lentes para vistas translúcidas con apertura cenital y dorsal para permitir el cambio de iluminación, c. 1780. Cinémathèque Française, París (Colección online).

Fig. 2.16. *Perspectiva de Roma*, vista óptica translúcida (efecto nocturno) editada por Georg Balthasar Probst (Augsburgo), s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino. Abajo: detalle del reverso donde se aprecian los calados y transparentes practicados en la estampa.

Fig. 2.17.
Cajas ópticas para vistas translúcidas, s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



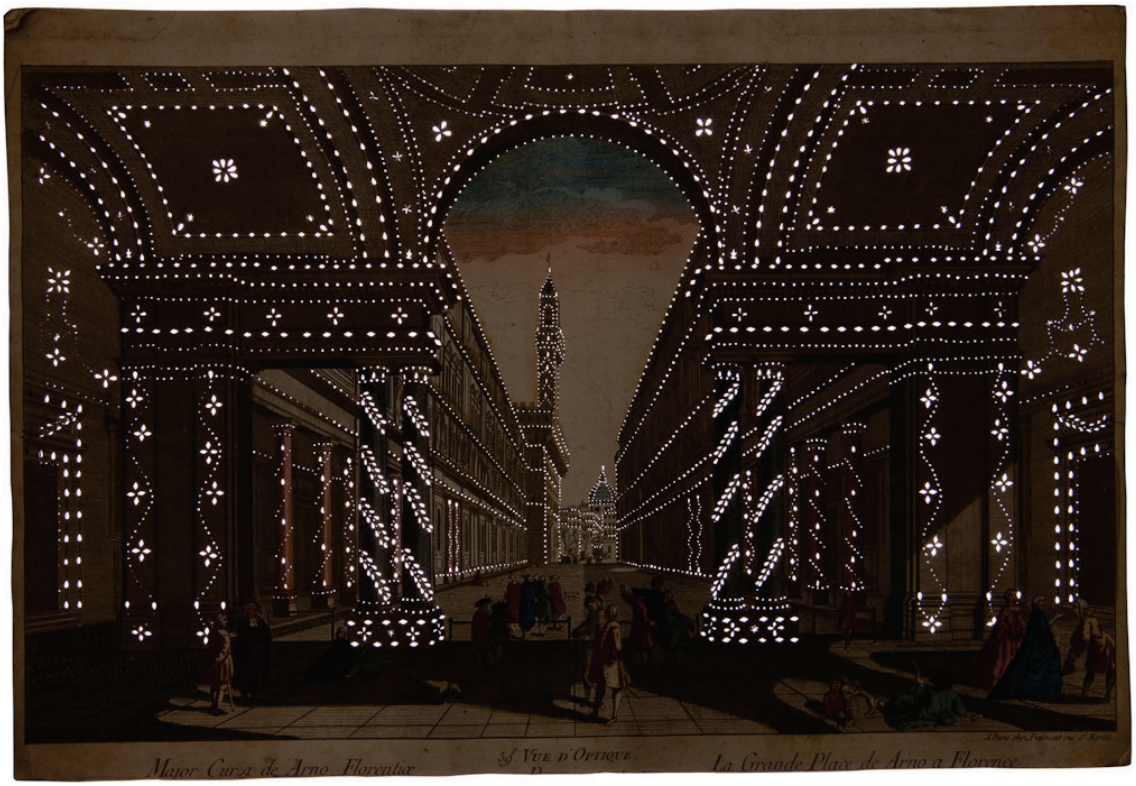


Fig. 2.18. *Vista de Florencia*, vista óptica translúcida (efecto nocturno) editada en París, s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 2.19. *La destrucción de Jerusalén*, vista óptica translúcida (efecto nocturno) editada por la Academia Imperial (Augsburgo), s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 2.20. *Plaza de San Francisco de Sevilla* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid, Madrid (Biblioteca Digital).

Fig. 2.21. *La plaza de San Francisco de Sevilla*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.22. *Palacio de Santa Cruz de Madrid* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid, Madrid (Biblioteca Digital).

Fig. 2.23. *Palacio de Santa Cruz de Madrid*, vista óptica translúcida, s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

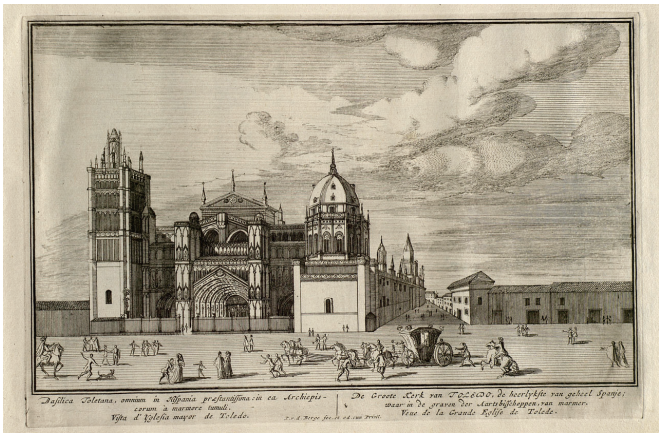


Fig. 2.24. *Catedral de Toledo* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid, Madrid (Biblioteca Digital).

Fig. 2.25. *Catedral de Toledo*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.26. *Vista de El Escorial* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid, Madrid (Biblioteca Digital).

Fig. 2.27. *Vista de El Escorial*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

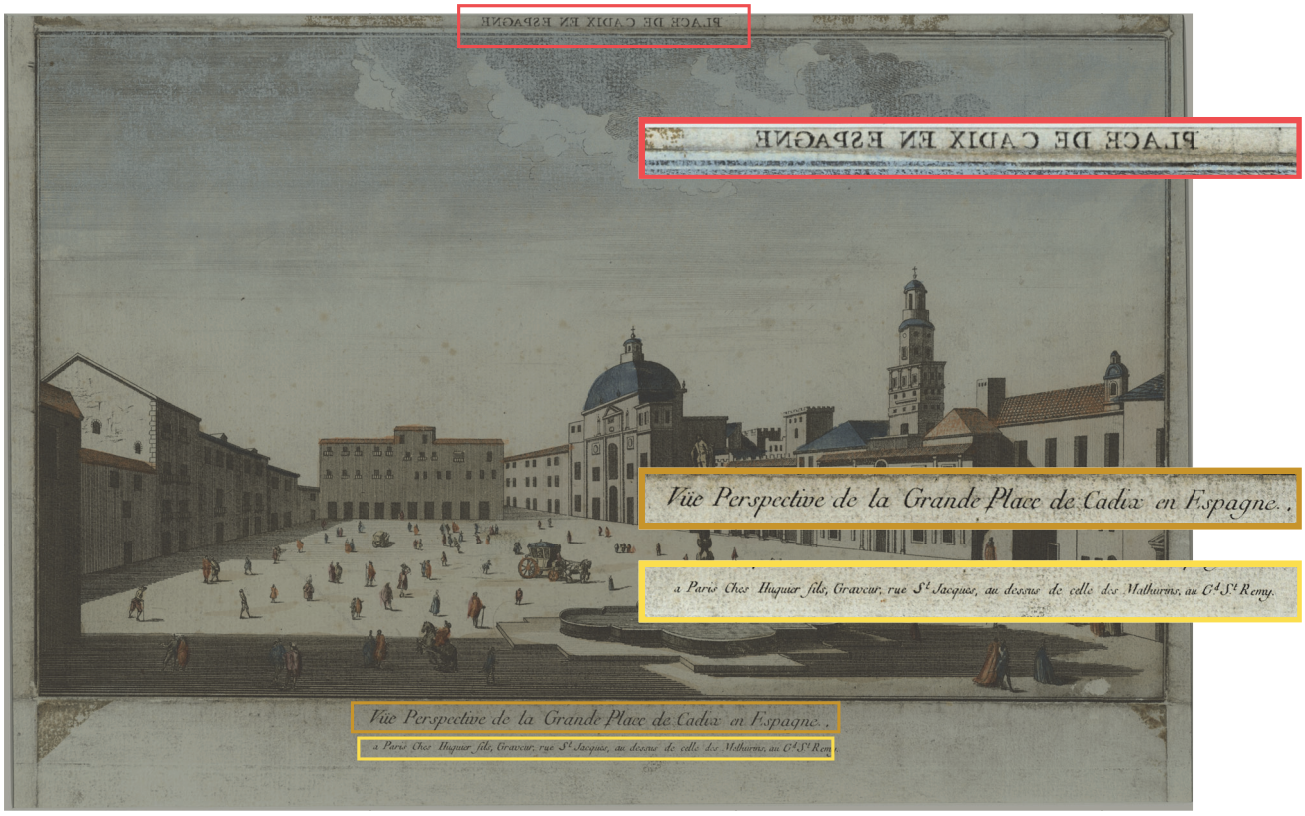


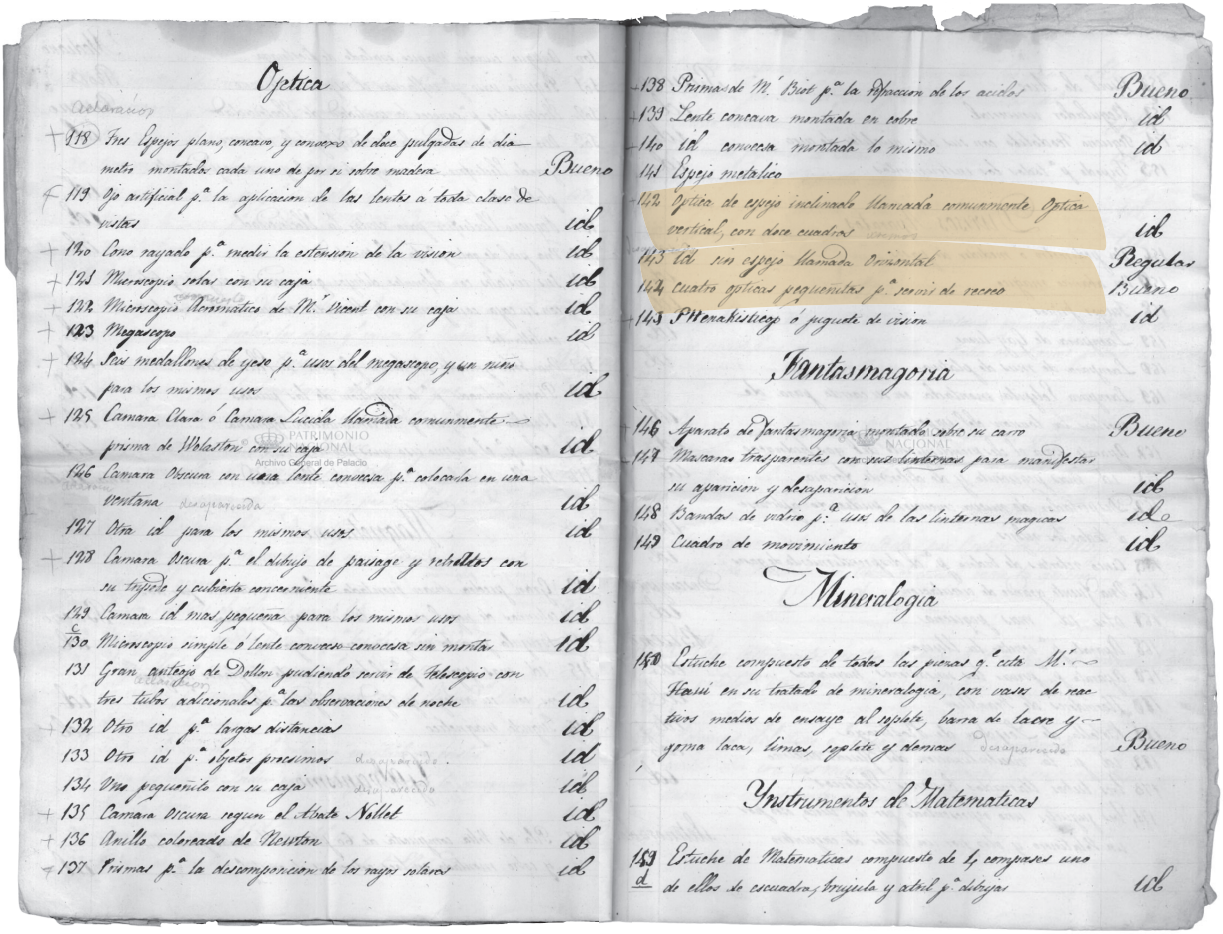
Fig. 2.28. *La plaza de Cádiz*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona. Destacamos en rojo el título superior invertido, en naranja el título inferior en sentido normal y en amarillo el editor.

Fig. 2.29. *La piazza del Popolo de Roma*, vista óptica opaca reeditada por Basset (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona. Destacamos en verde su primer editor (Daumont), en naranja el segundo (Lachaussée) y en azul el actual (Basset).

Fig. 2.30. *Vista de Madrid*, vista óptica opaca editada por Basset (París), s. XVIII. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

Fig. 2.31. *El Estanque Grande del Buen Retiro*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid

Fig. 2.32. *Los jardines de la Granja de San Ildefonso*, vista óptica opaca editada por Basset (París), s. XVIII. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid



Optica

118 Tres Espejos planos concavo y convexo de doce pulgadas de diametro montados cada uno de por si sobre madera — Bueno
119 Ojo artificial p.ª la aplicacion de los lentes á toda clase de vistas — id.
120 Cono rayado p.ª medir la estension de la vision — id.
121 Microscopio solar con su caja — id.
122 Microscopio Nemoniatico de M.r Bisnet con su caja — id.
123 Megascopo — id.
124 Seis medallones de yeso p.ª usos del megascopo y un tubo para los mismos usos — id.
125 Camara Clara ó Camara Lucida Montada comunmente prisma de Wolaston con su caja — id.
126 Camara Obscura con una lente convexa p.ª colocarla en una ventana — id.
127 Otra id para los mismos usos — id.
128 Camara Obscura p.ª el dibujo de paisage y rebultos con su trijicle y cubierta concerniente — id.
129 Camara id mas pequeña para los mismos usos — id.
130 Microscopio simple ó lente convexo-convexa sin montar — id.
131 Gran anteojo de Dollon prudiendo servir de Telescopio con tres tubos adicionales p.ª las observaciones de noche — id.
132 Otro id p.ª largas distancias — id.
133 Otro id p.ª objetos proximos — id.
134 Una pequeñita con su caja — id.
135 Camara Obscura segun el Abate Nollet — id.
136 Anillo colorado de Newton — id.
137 Prismas p.ª la descomposicion de los rayos solares — id.

138 Prisma de M.r Biot p.ª la Reflexion de los acidos — Bueno
139 Lente concava montada en cobre — id.
140 id convexa montada lo mismo — id.
141 Espejo metalico
142 Optica de espejo inclinado llamada comunmente Optica vertical con doce cuadros — id.
143 id sin espejo llamada Oriental — Regular
144 Cuatro opticas pequeñitas p.ª servir de recreo — Bueno
145 Phenakistiscopo ó juguete de vision — id.

Fantasmagoria

146 Aparato de Fantasmagoria montado sobre su carro — Bueno
147 Mascaras trasparentes con sus linternas para manifestar su aparicion y desaparicion — id.
148 Bandas de vidrio p.ª uso de las linternas magicas — id.
149 Cuadro de movimiento — id.

Mineralogia

150 Estuche compuesto de todas las piedras q.e cita M.r Hauy en su tratado de mineralogia, con vasos de marfiles medias de enzayo al soplete, barra de laton y goma laca, limas, soplete y demas — Bueno

Instrumentos de Matematicas

151 d Estuche de Matematicas compuesto de 4 compases uno de ellos de escuadra, trujicla y atril p.ª dibujar — id.

Fig. 2.33. Inventario del Gabinete de Física del Infante del Gabriel, 1835. Archivo General de Palacio, Madrid.

.

Fig. 2.34. Silla de manos con pinturas de Luis Paret, c. 1770-1776. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

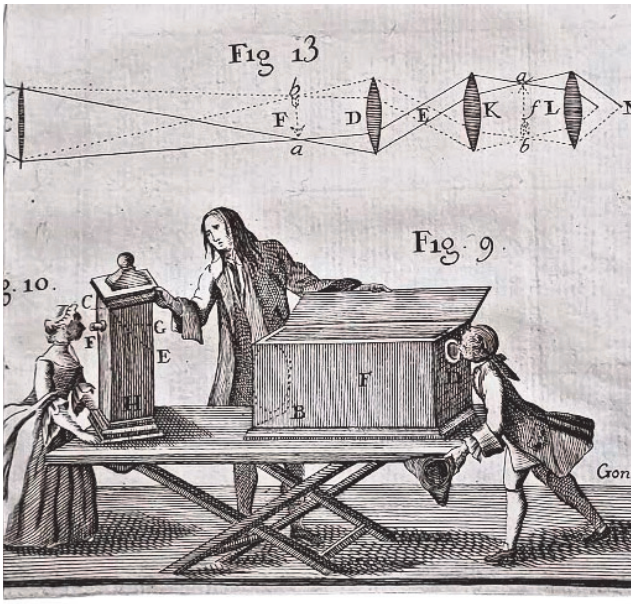


Fig. 2.35. Jean Antoine Nollet, *Lecciones de física experimental*, Tomo VI, 1757, pág. 350 (detalle). Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Fig. 2.36. *Catedral de San Pablo de Londres*, vista óptica opaca, c. 1800. Museu del Cinema, Girona.

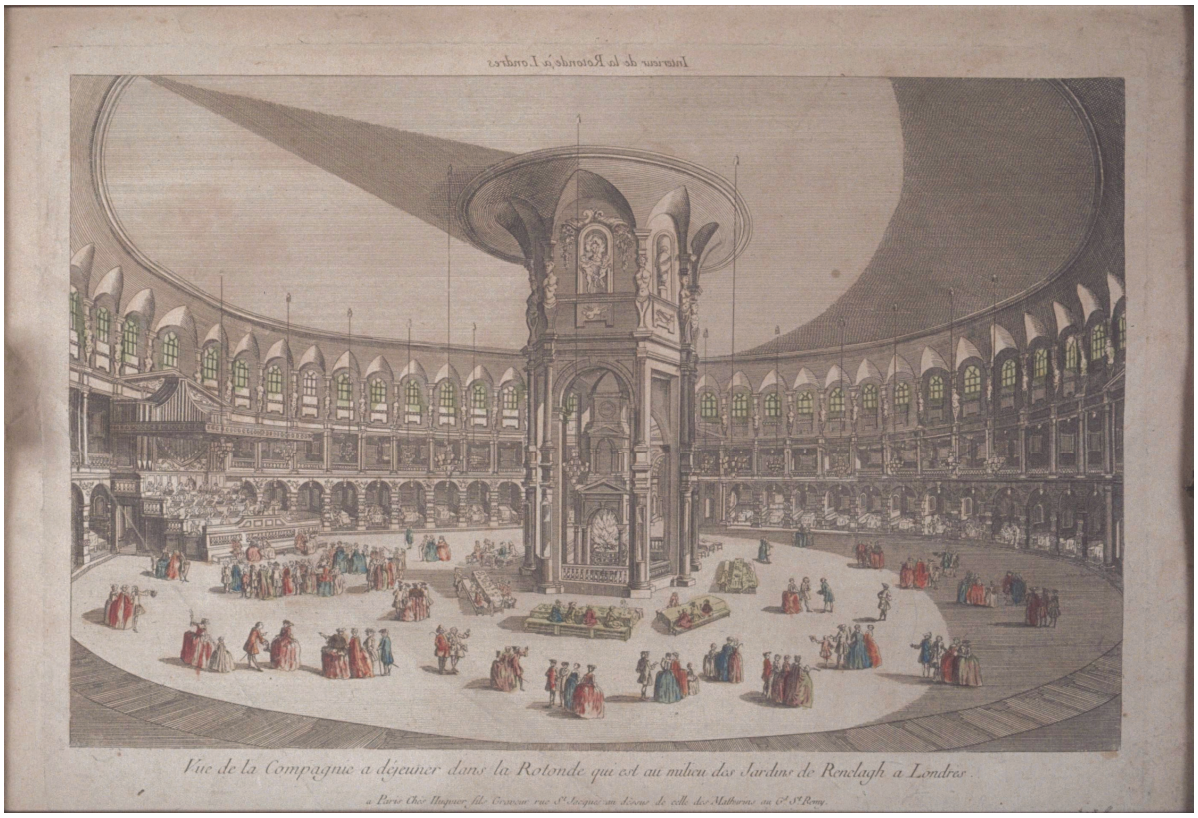
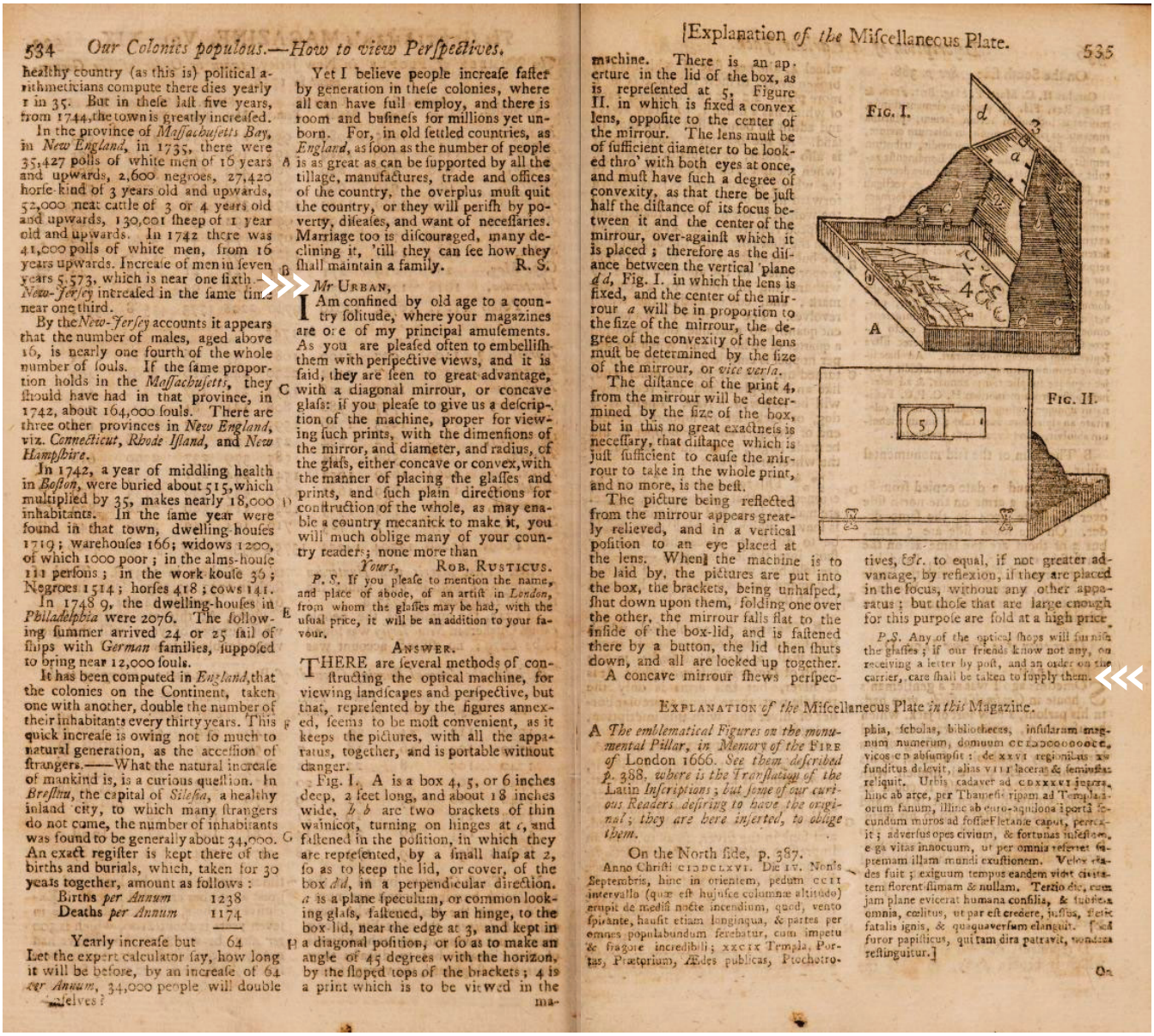


Fig. 2.37. *Interior de la rotonda de los jardines de Ranelagh de Londres*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), c. 1800. Museu del Cinema, Girona.



534 *Our Colonies populous.—How to view Perſpectives.*

healthy country (as this is) political arithmeticians compute there dies yearly 1 in 35. But in theſe laſt five years, from 1744, the town is greatly increaſed.

In the province of *Maſſachuſetts Bay*, in *New England*, in 1735, there were 35,427 polls of white men of 16 years and upwards, 2,600 negroes, 27,420 horſe-kind of 3 years old and upwards, 52,000 neat cattle of 3 or 4 years old and upwards, 130,001 ſheep of 1 year old and upwards. In 1742 there was 41,000 polls of white men, from 16 years upwards. Increaſe of men in ſeven years 5,573, which is near one ſixth. *New-Jerſey* increaſed in the ſame time near one third.

By the *New-Jerſey* accounts it appears that the number of males, aged above 16, is nearly one fourth of the whole number of ſouls. If the ſame proportion holds in the *Maſſachuſetts*, they ſhould have had in that province, in 1742, about 164,000 ſouls. There are three other provinces in *New England*, viz. *Connecticut*, *Rhode Iſland*, and *New Hampſhire*.

In 1742, a year of middling health in *Boſton*, were buried about 515, which multiplied by 35, makes nearly 18,000 inhabitants. In the ſame year were found in that town, dwelling-houſes 1719; warehouſes 166; widows 1200, of which 1000 poor; in the alms-houſe 111 perſons; in the work-houſe 36; Negroes 1514; horſes 418; cows 141.

In 1748 9, the dwelling-houſes in *Philadelphia* were 2076. The following ſummer arrived 24 or 25 ſail of ſhips with *German* families, ſuppoſed to bring near 12,000 ſouls.

It has been computed in *England*, that the colonies on the Continent, taken one with another, double the number of their inhabitants every thirty years. This quick increaſe is owing not ſo much to natural generation, as the acceſſion of ſtrangers.——What the natural increaſe of mankind is, is a curious queſtion. In *Breſlau*, the capital of *Sileſia*, a healthy inland city, to which many ſtrangers do not come, the number of inhabitants was found to be generally about 34,000. An exact regiſter is kept there of the births and burials, which, taken for 30 years together, amount as follows:

Births *per Annum*	1238
Deaths *per Annum*	1174
Yearly increaſe but	64

Let the expert calculator ſay, how long it will be before, by an increaſe of 64 *per Annum*, 34,000 people will double themſelves?

Yet I believe people increaſe faſter by generation in theſe colonies, where all can have full employ, and there is room and buſineſs for millions yet unborn. For, in old ſettled countries, as *England*, as ſoon as the number of people is as great as can be ſupported by all the tillage, manufactures, trade and offices of the country, the overplus muſt quit the country, or they will periſh by poverty, diſeaſes, and want of neceſſaries. Marriage too is diſcouraged, many declining it, 'till they can ſee how they ſhall maintain a family. R. S.

Mr URBAN,

I Am confined by old age to a country ſolitude, where your magazines are one of my principal amuſements. As you are pleaſed often to embelliſh them with perſpective views, and it is ſaid, they are ſeen to great advantage, with a diagonal mirrour, or concave glaſs: if you pleaſe to give us a deſcription of the machine, proper for viewing ſuch prints, with the dimenſions of the mirror, and diameter, and radius, of the glaſs, either concave or convex, with the manner of placing the glaſſes and prints, and ſuch plain directions for conſtruction of the whole, as may enable a country mecanick to make it, you will much oblige many of your country readers; none more than

Yours, ROB. RUSTICUS.

P. S. If you pleaſe to mention the name, and place of abode, of an artiſt in *London*, from whom the glaſſes may be had, with the uſual price, it will be an addition to your favour.

ANSWER.

THERE are ſeveral methods of conſtructing the optical machine, for viewing landſcapes and perſpective, but that, repreſented by the figures annexed, ſeems to be moſt convenient, as it keeps the pictures, with all the apparatus, together, and is portable without danger.

Fig. I. A is a box 4, 5, or 6 inches deep, 2 feet long, and about 18 inches wide. *b b* are two brackets of thin wainſcot, turning on hinges at *c*, and faſtened in the poſition, in which they are repreſented, by a ſmall haſp at 2, ſo as to keep the lid, or cover, of the box *d d*, in a perpendicular direction. *a* is a plane ſpeculum, or common looking glaſs, faſtened, by an hinge, to the box-lid, near the edge at 3, and kept in a diagonal poſition, or ſo as to make an angle of 45 degrees with the horizon, by the ſloped tops of the brackets; 4 is a print which is to be viewed in the ma-

[Explanation *of the* Miſcellaneous Plate. 535

machine. There is an aperture in the lid of the box, as is repreſented at 5, Figure II. in which is fixed a convex lens, oppoſite to the center of the mirrour. The lens muſt be of ſufficient diameter to be looked thro' with both eyes at once, and muſt have ſuch a degree of convexity, as that there be juſt half the diſtance of its focus between it and the center of the mirrour, over-againſt which it is placed; therefore as the diſtance between the vertical plane *d d*, Fig. I. in which the lens is fixed, and the center of the mirrour *a* will be in proportion to the ſize of the mirrour, the degree of the convexity of the lens muſt be determined by the ſize of the mirrour, or *vice verſa*.

The diſtance of the print 4, from the mirrour will be determined by the ſize of the box, but in this no great exactneſs is neceſſary, that diſtance which is juſt ſufficient to cauſe the mirrour to take in the whole print, and no more, is the beſt.

The picture being reflected from the mirrour appears greatly relieved, and in a vertical poſition to an eye placed at the lens. When the machine is to be laid by, the pictures are put into the box, the brackets, being unhaſped, ſhut down upon them, folding one over the other, the mirrour falls flat to the inſide of the box-lid, and is faſtened there by a button, the lid then ſhuts down, and all are locked up together.

A concave mirrour ſhews perſpectives, &c. to equal, if not greater advantage, by reflexion, if they are placed in the focus, without any other apparatus; but thoſe that are large enough for this purpoſe are ſold at a high price.

P. S. Any of the optical ſhops will furniſh the glaſſes; if our friends know not any, on receiving a letter by poſt, and an order on the carrier, care ſhall be taken to ſupply them.

FIG. I.

FIG. II.

EXPLANATION *of the* Miſcellaneous Plate *in this* Magazine.

A *The emblematical Figures on the monumental Pillar, in Memory of the* FIRE *of* London 1666. *See them deſcribed p.* 388, *where is the Tranſlation of the* Latin *Inſcriptions; but ſome of our curious Readers deſiring to have the original; they are here inſerted, to oblige them.*

On the North ſide, p. 387.

Anno Chriſti CIↃIↃCLXVI. Die IV. Non's Septembris, hinc in orientem, pedum CCII intervallo (quæ eſt hujuſce columnæ altitudo) erupit de mediâ nocte incendium, quod, vento ſpirante, hauſit etiam longinqua, & partes per omnes populabundum ferebatur, cum impetu & fragore incredibili; XXCIX Templa, Portas, Prætorium, Ædes publicas, Ptochotrophia, ſcholas, bibliothecas, inſularum magnum numerum, domuum CCIↃↃↃCCCC, vicos CD abſumpſit: de XXVI regionibus XII funditus delevit, alias VIII laceras & ſemiuſtas reliquit. Urbis cadaver ad CDXXXVI jugera, hinc ab arce, per Thamefis ripam ad Templa Templi, illinc ab euro-aquilone ſporta ſecundum muros ad foſſæ Fletanæ caput, pertexit; adverſus opes civium, & fortunas inſeſtum, ea vitas innocuum, ut per omnia referret ſupremam illam mundi exuſtionem. Veloxque fuit; exiguum tempus eandem vidit civitatem florentiſſimam & nullam. Tertio die, cum jam plane evicerat humana conſilia, & tuſtica omnia, cœlitus, ut par eſt credere, juſſus, ſiſtit fatalis ignis, & quaquaverſum elanguit. [Sed furor papiſticus, qui tam dira patravit, tandem reſtinguitur.]

On

Fig. 2.39. Caja óptica para vistas opacas con espejo inclinado a 45° y lente convexa, plegable en forma de libro, c. 1775-1825. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 2.40. Ejemplo de vista perspectiva que solía incluir la revista para visualizar a través de una caja óptica. *Gentelman's Magazine*, vol. 19, 1749, págs. 520-521. Wellcome Library, Londres (Archive.org).

Fig. 2.41.
Francisco de Goya y Lucientes, *Disparate de Toritos*, 1815-1819. Museo Nacional del Prado, Madrid.

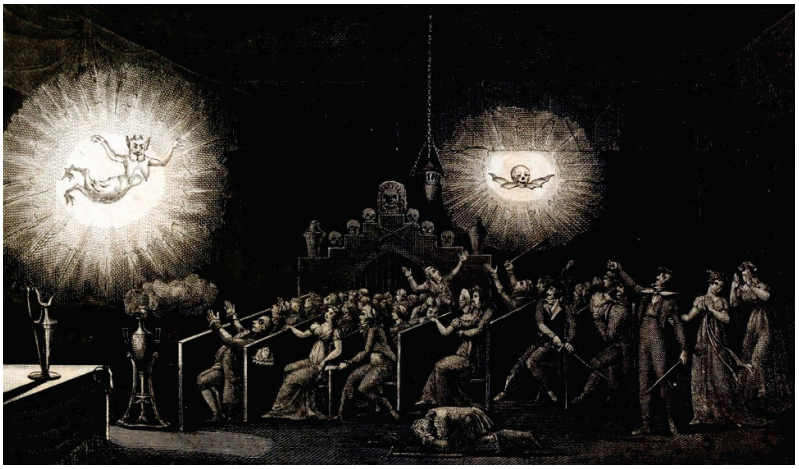


Fig. 2.42.
Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Tomo I, 1831.

Fig. 2.43.
Francisco de Goya y Lucientes, *La calle*, 1796-1808. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 2.44. *Espectáculo interior de mundonuevo*, vista óptica translúcida editada en Augsburgo, siglo XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 2.45. *Vista del acueducto de Segovia por la plaza del Azoguejo*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

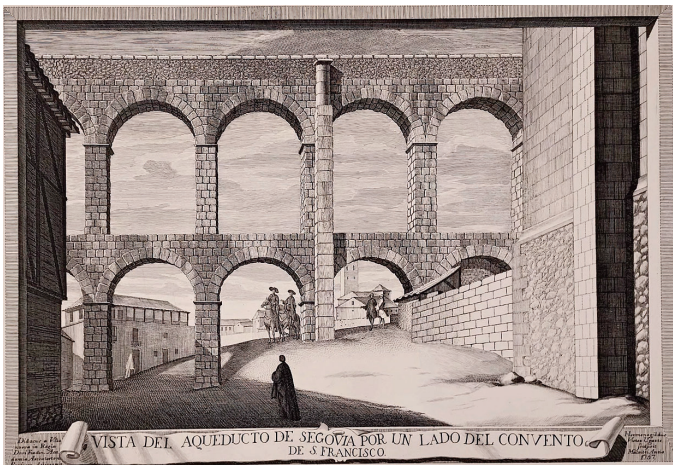


Fig. 2.46. *Vista del acueducto de Segovia por un lado del convento de San Francisco*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

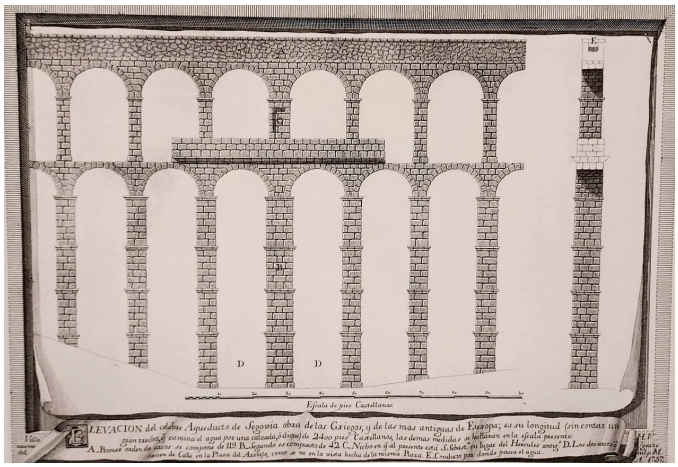


Fig. 2.47. *Elevación del acueducto de Segovia*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

Fig. 2.48. *Vista del Real Sitio de Aranjuez por el camino de Madrid*, grabado por José Murguía por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

Fig. 2.49. *Vista de la Iglesia de San Martín de Madrid por el Real Monte de Piedad*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1758. Calcografía Nacional, Madrid.

Fig. 2.50. *Vista de las Descalzas Reales de Madrid por la calle de Bordadores*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1758. Calcografía Nacional, Madrid.

Fig. 2.51. *Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

Fig. 2.52. *Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid*, grabado y dibujado por Diego de Villanueva, 1758. Museo de Historia de Madrid, Madrid

Grabados. Estampa nueva que representa la vista de la plaza de Toros, extramuros de Madrid, en la accion de una corrida de ellos; dibujada, grabada, é iluminada en un pliego de marca mayor de papel de Holanda, por Don Antonio Carnicero, autor tambien de la coleccion de doce estampas menores que manifiestan las principales suertes de una de estas corridas. La nueva estampa, que ahora se publica pinta la fiesta como supuesto mirarse desde lo que se llama tablonccillo. Aqui están representadas varias atitudes, y posturas de espectadores, sentados y en pie y varios esbeltos del trage español, en soldados, petimetres, majos, majas, lacayos, payos, lugareños &c. todo con la mayor viveza y propriedad. La plaza se vé con su barrera y contrabarrera, y tendidos, grada cubierta, y aposentos con sus cortinages, del proprio modo que se estila: llena de gente, y con muchos quitasoles del lado del Sol, para denotar (demas del claro-obscuro) la parte que alumbra. En el fondo de la plaza se expresan algunos lances que ocurren en la fiesta, reducidos en punto menor de los de las estampas particulares; v. gr. el Alguacil que sale á dar alguna providencia: el caballo caido con el ginete que se levanta: un picador que recarga la vara al toro: otro que vá de prevencion con la suya tendida: aqui un torero que previene dos vanderillas: allá otro que corre con otras dos: toreros de pie, sentados, montados sobre la barrera, asomados á ella, sombreros y capas caidas, y otras acciones que ocurren, representadas á lo natural. Es estampa que dá una idea puntual, y exacta de la funcion de toros española, para que la formen mas cabal los extrangeros que nos la pintan desnuda del verdadero caracter español. Puede servir para perspectiva de cajones opticos, donde verla mas aumentada por su lente y espejos; y se halla de venta por 24 rs. en Madrid en la libreria de Quiroga, calle de la Concepcion Geronima; y en Valencia en casa de Don Martin Torra, donde igualmente se vende el juego de las doce estampas de suertes particulares del proprio Don Antonio Carnicero.

«««

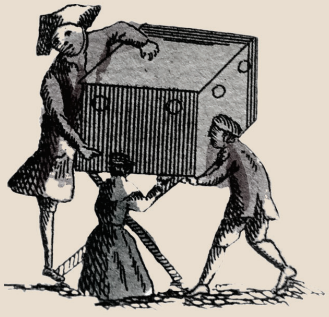
Fig. 2.53. *Diario de Madrid*, 17-III-1791, pág. 310.

Fig. 2.54. (Arriba) Antonio Carnicero, *Vista de la plaza y corrida de toros en Madrid*, 1791. Museo de Historia de Madrid, Madrid.

Capítulo 3

TOTILIMUNDIS

Persecución y censura de los espectáculos ópticos ambulantes



En los albores de una crisis de régimen y sacudida poco después por la guerra con Francia (1808-1814), la España del último tercio del siglo XVIII desplegó amplios recursos para asegurarse el control de toda representación o entretenimiento público, percibidos como una posible amenaza al orden establecido. La apreciación de las vistas y cajas ópticas como objeto de buen gusto en los interiores ilustrados no fue suficiente para conseguir su aprobación por parte de las élites intelectuales y autoridades del momento cuando estas aparecían en los mundonuevos situados en las calles y plazas. A medida que su presencia de expandía, se articuló en España un discurso crítico —cuando no directamente fóbico— hacia los espectáculos ópticos que fue polarizándose a medida que el siglo tocaba a su fin. En virtud de sus efectos, dispositivo y características, los espectáculos ambulantes no dejaron de levantar recelos tanto en el plano moral y religioso como, muy especialmente, en la arena política. Este hecho los convertía en sospechosos a los ojos de las autoridades, que trataron de combatir, a través de diferentes medios y desde distintos frentes, su capacidad de influir sobre el público a través de su dispositivo de representación.

Si hasta ahora hemos examinado la penetración de las vistas ópticas en los interiores nobles de la mano de las cajas ópticas y zoograscopios, nos moveremos en adelante en el ámbito de la plaza, las calles y ferias con tal de acercarnos a la mirada de los más humildes. Una mirada que pudo acceder a la gramática y efectos visuales de las vistas ópticas gracias a buhoneros que de cerca y de lejos se apostaron en los diferentes rincones del país para permitir que también ellos, por un módico precio, viajaran a través de las imágenes. En primer lugar, examinaremos las novedades y diferencias que introdujo el dispositivo del mundonuevo respecto al consumo interior de vistas ópticas y trataremos de entender los motivos por los que los espectáculos ópticos, aparentemente inocentes y sencillos, levantaron tantos recelos en su momento. Nos interesaremos así por su asociación con el problema de los vagos o por el peligro que suponían para la difusión de ideas revolucionarias a través de una oralidad difícil de controlar. En segundo lugar, una lectura atenta de la abundante documentación de la administración, cuidadosamente recopilada por John E. Varey[1] nos permitirá conocer las estrategias, discursos y prácticas que el poder institucional movilizó para controlar y restringir —cuando no directamente prohibir— la proliferación de estas *technologies de l'enchantement*[2] en

[1] Especialmente: VAREY, J. E. *Los Títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840: estudio y documentos. Fuentes Para la Historia del Teatro en España VII*. Londres: Támesis, 1972; *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840: estudio y documentos. Fuentes Para la Historia del Teatro en España VIII*. Londres: Támesis, 1995. Para facilitar la localización de los documentos citados, daremos el número de documento (en vez del número de página) tal como aparece en *Los Títeres*… de 1972 o en la *Cartelera*… de 1995.

[2] Véase: CITTON, Y.; BRAITO, A. (dirs.). *Technologies de l'enchantement: pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*.

el territorio español. Sin embargo, no siempre se conseguía contener a los espectadores, especialmente cuando el deseo se colaba en la sala. Analizaremos así la iconografía erótica asociada al consumo de vistas ópticas y espectáculos visuales para poner de relieve cómo se activaban las pulsiones de los espectadores. Cerraremos el capítulo recorriendo la *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* (1790) de Gaspar Melchor de Jovellanos con tal de entender el encaje de los espectáculos ópticos en el pensamiento ilustrado y los discursos que circularon en torno al público de los espectáculos ambulantes, descrito una y otra vez como un ente pasivo, embrutecido e hipnotizado que debía ser tutorizado en el modo de emplear su tiempo de ocio y distracciones que elegía. Para ello, invocaremos en último lugar los totilimundis dibujados por Francisco de Goya, así como las narraciones Torres Villarroel.

3.1. Mundinovi, mundonuevo, titirimundi, totilimundis...

3.1.1. El dispositivo: características, definiciones y elementos principales

En 1734, el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española incluía por primera vez la voz «mundinovi» con la siguiente definición:

> «MUNDINOVI o MUNDINUEVO. s.m. Cierta arca en forma de escaparate, que traen a cuestas los saboyardos, la cual se abre en tres partes, y dentro se ven varias figurillas de madera movibles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro, que dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden alrededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hay que se ven por un vidro graduado, que aumenta los objetos y van pasando varias perspectivas de Palacios, jardines y otras cosas».[3]

La descripción que ofrece el diccionario pone de relieve el momento inicial en el que se encontraban los espectáculos de mundonuevo y su propio dispositivo durante el segundo cuarto del siglo XVIII. En paralelo a la consolidación del mercado de vistas ópticas, los mundonuevos se estaban configurando como un espectáculo autónomo respecto a las máquinas reales, títeres y autómatas.[4] La primera parte de la definición ofrecida responde así

Grenoble: UGA Éditions, 2014.

[3] R.A.E. *Diccionario de la lengua castellana*. Tomo IV (G-N). Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1734, pág. 631. Biblioteca Nacional de España, disponible digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica (bdh0000053799).

[4] Para conocer en detalle el inicio y configuración del mundonuevo como espectáculo, véanse los trabajos de Howard Gil que dedica actualmente su tesis doctoral a dicha problemática: Gil, H. *Génesis, taxonomía y morfologías del Mundinovi en la España del siglo XVI al XVIII*. Tesis doctoral, Universidad de Burgos, Dept. Historia, Geografía y Comunicación, en curso. Sus primeros resultados pueden consultarse en: Gil, H. «Del retablo mecánico al mondo nuovo: una transición técnica de exhibición y estímulo de la imaginación» (págs. 101-113).

a lo que entendemos hoy por máquina real, espectáculo en el que se veían títeres o pequeños autómatas y que consistía en una caja o arqueta que se abría y que, por lo tanto, no contenía lentes.[5] En cambio, la segunda parte de la definición («otros hay...»), apunta ya a la configuración del mecanismo de la caja óptica y la lente («se ven por un vidrio graduado») como elemento esencial para la mediación de las vistas («varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas»). Además del vocablo mundinovi o mundonuevo, en España se popularizaron también las voces de totilimundi o titirimundi para referirse al mismo espectáculo.

La proliferación de espectáculos de mundonuevo en Europa es uno de los aspectos relacionados con las vistas ópticas de los que más extensamente se ha ocupado la bibliografía especializada. A las obras de Zotti Minici, Milano y Brunetta ya citadas en el capítulo anterior,[6] debemos añadir los trabajos de Levie, *Montreurs et vues d'optique* (2006) y el gran recopilatorio iconográfico realizado por Balzer en *Peepshows: a visual history* (1988), ampliado recientemente por Mike Smith en *Show people sculpted* (2017) y *Show people painted* (2019). La colección Binétruy es especialmente rica en este tipo de fondos y sus materiales nos muestran escenas de espectáculos de mundonuevo no solo representadas en pinturas al óleo y grabados sino en todo un repertorio de objetos (tabaqueras, abanicos, relojes), decoraciones murales, copas, platos y figuras de porcelana (fig. 3.4).[7] A través de ellos, así como de los mundonuevos conservados en las principales colecciones europeas, entre los que sobresalen los ejemplares del Museo Nazionale del Cinema de Torino, nos acercaremos a su dispositivo y características con tal de entender las diferencias que los separan de las cajas ópticas y zoograscopios estudiados en el capítulo anterior.

En: *Mons virtuals en el cinema dels orígens: dispositius, estètiques i públics*. Girona: Museu del Cinema et. al., 2022. Véase también: Gil, H. *El espectáculo de las mil caras, historia virtual de las cajas de mirar*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 2017.

[5] En la definición que da J. E. Varey de máquina real explica que en su interior contenía «títeres, figurillas o maniquíes vestidos, manejados como es costumbre durante la cuaresma en los teatros y corrales de Madrid, representando y hablando, como si fuesen vivos, en prosa, verso y acompañados de música, detrás de unas cortinas». En: VAREY, J. E. *Historia de los Títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Revista de Occidente, 1957, pág. 172. Véanse además los estudios de CORNEJO, F. (dir.). *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*. Madrid: Unima, 2017 y BUEZO, C. «El arca del nuevo mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, n.º 6-7, 1995, págs. 81-92.

[6] ZOTTI MINICI, C. A. (ed.). *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta, 1998; MILANO, A. (ed.) *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*. Milano: Mazzota, 1990; BRUNETTA, G. P. *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Venecia: Marsilio, 1997.

[7] Puede consultarse en: BINÉTRUY, F. «Boïtes optiques», *Collection François Claire Martin Arthur Binétruy* (2022). Consultado: 17 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://collection-binetruy.com/catalogue-n-BOITES_OPTIQUES-cid-272.html

En primer lugar, la estructura del mundonuevo puede entenderse como una caja óptica de grandes dimensiones, convertida en ocasiones en una gran caseta, tal como se aprecia en los frescos de la Sala del Carnaval de Venecia en la Villa Valmarana de Vicenza y de Ca'Rezzonico de Venecia de Gian Domenico Tiepolo, de los cuales se conserva una versión al óleo en el Museo Nacional del Prado (fig. 3.1). Normalmente en su parte frontal, se añadían dos, tres, seis o un número indeterminado de lentes que permitían la visualización colectiva de las vistas. De este modo, los espectadores debían reclinarse sobre la caseta con tal de situarse cada uno sobre una apertura y avisar en su interior. Para hacer más cómoda la visualización, los mundonuevos solían disponerse sobre caballetes de madera o contaban con ruedas que los elevaban, una constante en la representación iconográfica de este tipo de espectáculos en diferentes periodos y ámbitos geográficos (figs. 3.5-3.8). Aun así, y como muestran también los mismos testimonios, ello no evitaba que los espectadores fueran retratados a menudo con la espalda encorvada, agachándose para ponerse a la altura de las lentes, normalmente más baja que la altura de sus ojos, y apretujándose unos contra otros hasta formar una gran masa compacta en torno a la máquina óptica.

A diferencia de las cajas ópticas examinadas hasta ahora, la mayor parte de mundonuevos, especialmente los que eran de gran tamaño, disponían las vistas verticalmente una tras otra en su interior, y por lo tanto omitían la presencia del espejo a favor de una visión directa. Con tal de favorecer el desarrollo del espectáculo, la caja disponía en uno de sus laterales de un sistema de cuerdas que permitía alzar las vistas una a una.[8] De este modo, el buhonero podía mostrar una sucesión de vistas que se irían deslizando ante los ojos de los espectadores según accionara las cuerdas sin que estos tuvieran que cambiar de lente o de posición.[9] La ilustración de un totilimundi incluida en 1860 la revista *El Museo Universal* muestra a la perfección dicho mecanismo (fig. 3.7). Muchos de ellos contaban además con un sistema de aperturas que posibilitaban iluminar las estampas, añadiendo al espectáculo la seducción de los efectos día-noche cuando las vistas eran translúcidas (fig. 3.8).[10] Por todo ello, los espectáculos de mundonuevo no permitían al espectador la manipulación directa de las vistas, la elección de su orden o detenerse en la contemplación de detalles, sino que imponían un

[8] Cuando las vistas contaban con efectos día-noche, estas se solían almacenar en la parte superior del mundonuevo y en vez de alzar cada vista, se bajaba la que se quisiera visualizar con tal de que fuera posible retroiluminarla sin tener ninguna otra detrás.

[9] Una característica fundamental que diferenciará los mundonuevos de los cosmoramas del siglo XIX, protagonistas del siguiente capítulo.

[10] PESENTI, D. *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*. Milano: UTET, 2007, págs. 230-233.

ritmo (narrativo y visual) que exigía únicamente de estos que avanzaran su mirada hacia la lente y atender a su desarrollo. Es significativa en este sentido una experiencia de un espectador inglés del siglo XIX, documentada por John Plunkett, en la que rememora los espectáculos de mundonuevo de su infancia:

> «Las criaturas parecían clavadas en la caja con los ojos. Había una dirección tan intensa de toda su cabeza y rostro hacia la lente, que uno podía haberlos imaginado inspirados por la ansiedad de colarse por el agujero. Todo estaba en silencio –todos con la atención fija. Los meros cuerpos – todo menos la cabeza– parecían bastante superfluos e inútiles».[11]

Los niños son todo ojos en su descripción. La máquina óptica ejerce en su relato una atracción tan poderosa que parece dotada de poderes hipnóticos. La seducción que ejercieron los mundonuevos entre público infantil aparece de modo recurrente no solo en la literatura, sino también en la mayoría de testimonios iconográficos que nos han llegado (fig. 3.5 y 3.8). Su relato nos recuerda igualmente una viñeta del auca *Romería de San Isidro en Madrid* de 1863 (fig. 3.9) donde vemos tres niños asomados a una gran caseta de mundonuevo que reza: «al tutilimundi van / los chiquillos con afán».[12] En todo caso, la apelación a la mirada del espectador, más que a su cuerpo (que se vuelve aparatoso, mero accesorio, «superfluo» e «inútil»), se convertirá en una de las características fundamentales de este tipo de espectáculos —punto fundamental cuando examinemos los reproches a la pasividad del espectador.

La iconografía sobre los espectáculos de mundonuevo muestra ciertamente a un público absorto, normalmente retratado de espaldas, mirando a través de las lentes. Sin embargo, no conservamos evidencia visual sobre el contenido exacto de lo que se mostraba en su interior, dado que siempre vemos el mundonuevo en su forma exterior. Ello ha suscitado dudas respecto a la vinculación establecida entre los mundonuevos y las vistas ópticas dieciochescas, protagonistas del anterior capítulo, más aun teniendo en cuenta su parentesco con las máquinas reales que solían mostrar títeres y autómatas.[13] Si bien es cierto que no conocemos

---

[11] PLUNKETT, J. «Peepshows for All: Performing Words and the Travelling Showman», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 63, n.º 1, 2015, pág. 20. Traducimos: «The creatures seemed riveted by their eyes to the box. There was such an intense direction of their whole head and face to the speculum, that you could have imagined them to be inspi- red by an anxiety to ooze themselves in at the hole. All so silent too – fixed attention all. The mere bodies – everything but the head – appeared quite superfluous and useless».

[12] Se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Col·lecció d'Auques, n.º 2961. Citado por Fernández, *op. cit.*, pág. 108.

[13] En palabras de Huhtamo, «it is possible that the role of peepshow boxes containing vues d'optique has been exaggerated by contemporary discourse. The possible bias may have been caused by the dominance of images in the contemporary media culture» en: HUHTAMO, E. «The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media» (págs. 74-155). En: *The Book of Imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: Nai, 2006, nota 44, pág. 145.

registros visuales que nos muestren a los buhoneros manejando estampas para introducirlas en los mundonuevos, sí que disponemos de evidencias suficientes como para poder afirmar que las imágenes que se mostraban en tales espectáculos se encontraban dentro de la lógica de la vista óptica y, en todo caso, de la estampa topográfica. Valga como primer ejemplo la definición del propio *Diccionario de Autoridades* que dejaba claro que ante los ojos de los espectadores «van pasando varias perspectivas de Palacios, jardines y otras cosas», punto que alude a la temática privilegiada por las vistas ópticas. En el ámbito italiano, la estampa de Gaetano Zompini (fig. 3.5) muestra un mundonuevo en las calles de Venecia que sigue el formato descrito (cuerdas en sus laterales, lentes, estructura sobre caballetes) acompañado por un pie que no deja lugar a dudas que a través de sus lentes podían verse también vistas y perspectivas.[14]

Los testimonios documentales y literarios son si cabe más abundantes todavía. Pleguezuelo Hernández, en su estudio de la correspondencia de la familia Rivero, a la que pertenecía uno de los *icononautas* españoles protagonistas del capítulo anterior, evoca el fragmento de una carta datada de 1752 en la que se menciona que debían adquirir unas vistas para un tal Fidalgo «para ver con el vidrio graduado que tiene ya, y dice que al inglés de quien fueron los *titilimundis* que aquí vimos, le pueden quedar algunos».[15] Testimonio valiosísimo en cuanto muestra claramente la circulación de vistas ópticas consumidas en el ámbito interior por medio de zoograscopios (el vidrio graduado) con aquellas que circulaban a través de mundonuevos de buhoneros ambulantes (el inglés propietario del totilimundi). Por su parte, el clérigo e historiador Diego Alejandro Gálvez explicaba que había visto en Bayona en 1755 un sevillano mostrar «la nueva invención del cajón de vidrio de aumentación u óptica, en que se ven por estampa los edificios más famosos de Europa»;[16] mientras que, en su viaje a Venecia en 1794, Leandro Fernández Moratín recoge el encuentro con un espectáculo de mundonuevo en el que incluye la relación de los puntos de vista anunciados por el buhonero:

> «Toca una trompeta y a grandes voces llama a la gente para que venga a ver, por tres o cuatro agujeros de un cajón, las maravillas más portentosas que jamás se vieron; por un cuarto enseña

[14] En concreto, el texto del pie de la estampa reza: «In sta cassela mostro el Mondo niovo / Con dentro lontananze, e prospetive; / Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo».

[15] PLEGUEZUELO, A. *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación provincial de Huelva, 2005, pág. 195.

[16] Citado por VEGA, J. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Polifemo, 2010, pág. 414. Nótese que, de nuevo, la cita no deja lugar a dudas que lo que veían los espectadores a través de los mundonuevos eran estampas y vistas perspectivas.

> las siete maravillas del mundo: la Iglesia de San Pedro, el Alhambra de Granada, San Pablo de Londres, el Monte Vesubio, la ciudad de Pekín y el Serrallo de Constantinopla».[17]

Los testimonios materiales acaban de confirmar la sinergia entre mundonuevos y vistas ópticas. Un ejemplar excepcional del Museo Nazionale del Cinema de Torino manifiesta en uno de sus laterales el programa de vistas con el que se exhibía (fig. 3.3). El mundonuevo, datado del siglo XVIII, que conserva su estructura, lacado y decoración original, permitía la visualización de vistas translúcidas con efecto día-noche y simulaba una platea teatral en interior de la caja enmarcando las vistas. El programa anunciado constaba de 45 vistas —treinta y tres de las cuales fueron identificadas por Donata Pesenti en la colección del museo—,[18] que representaban los puntos más representativos de las principales ciudades europeas: Roma, Milano, París, Londres, San Petersburgo, Viena, Madrid, Berlín, Granada, Constantinopla, Mónaco, Parma, Florencia, Venecia y un largo etcétera.

3.1.2. Los espectáculos ambulantes y la democratización de la mirada óptica

Gracias a los espectáculos de mundonuevo se amplió sustancialmente el público con billete para viajar a través de las imágenes. Los programas de vistas anunciados, tal como retratan los ejemplos evocados, se basaban en una sucesión de los principales monumentos europeos que se ponían una y otra vez delante de los ojos de los espectadores. Se trata de una gran democratización de la experiencia visiva que «ofreció una misma oportunidad al campesino de Borgoña o Alsacia, o de la provincia más oriental del Imperio Austrohúngaro» y a los habitantes de pequeñas y grandes ciudades españolas, sin importar «su nivel de alfabetización para ser admitidos en el viaje. El mundo, gracias a estas máquinas, resultaba plenamente accesible».[19] John Plunkett ha destacado en este sentido el papel que los mundonuevos ambulantes jugaron a la vez como «fuente de información y maravilla sobre el mundo» para una gran parte de la población.[20] Es por este motivo que podemos hablar de una verdadera difusión de las vistas ópticas en todos los estratos sociales y es por este motivo también que

---

[17] Citado por FERNÁNDEZ, L. M. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pág. 90.

[18] Para su descripción seguimos: PESENTI, D. *Vedute del "mondo novo": vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*. Torino: Museo nazionale del cinema, 2000, págs. 26-28.

[19] BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 35. Traducimos: «una simile opportunità era offerta al contadino della Borgogna o dell'Alsazia, o dell'estrema provicia dell'impero austro-ungarico, al pescatore della Bretagna, ai mercanti olandesi, ai marinai veneziani, agli abitanti di piccoli borghi o paesi in Russia o Polonia. E non importava il loro livello di alfabetizzazione perché fossero ammessi al viaggio. Il mondo, grazie a queste macchine, risultava tutto accessible».

[20] PLUNKETT, *op. cit.*, págs. 16-17.

Brunetta afirma que «gracias al mundonuevo, se crearon las primeras formas de ciudadanía virtual popular y "de masa" para el hombre europeo».[21]

Si podemos hablar entonces de una cultura visual común en cuanto al contenido, las diferencias fundamentales de los espectáculos ambulantes respecto al consumo interior de vistas ópticas debemos buscarlas en el desarrollo del espectáculo mismo, y la primera de ellas radica en la oralidad, introducida a través de la voz del buhonero.[22] Antes incluso de su inicio, el buhonero debía llamar la atención de los posibles espectadores, y lo hacía, como era habitual en el paisaje sonoro de las calles dieciochescas, a gritos («a grandes voces»). La presencia de buhoneros y sus respectivos espectáculos de mundonuevos son recogidos de este modo en compendios como los *Les cris de Paris* junto con los vendedores ambulantes, las linternas mágicas y marmotas (fig. 3.12). Solían añadir como reclamo un tambor, organillo o trompeta, tal como podemos ver en las ilustraciones de *El Museo Universal* (fig. 3.7) o la *Revista Moderna* (fig. 3.11), así como la exhibición de animales o autómatas sobre las cajas. Los relatos literarios que recogen la presencia de mundonuevos en las calles, o se sirven de ellos como recurso metafórico, suelen iniciarse así aludiendo al repiqueo de tambores para introducir la llegada o inicio de un espectáculo óptico ambulante. Tal es el caso del folleto satírico *La óptica del ciego de la embrolla y del mundi-novi en España* de 1809 (fig. 3.15):

> «*Tum, tum, purrum-tum; tum, tum, purrum-tum*. Vengan, vengan, Señores, a ver el *Mundi-novi* en España. Por un real de vellón, y menos peso en el bolsillo, ¿Quién no querrá ver, en un cuarto de hora, tantas *embrollas*, que asombran, que aturden, que pasman, que admiran, que encantan? (...) ¿Quién no querrá por un real estar luego en Madrid, en Sevilla, en Cádiz, en Valladolid, en Zaragoza, en Barcelona, en Burgos, en Valencia, y en Pamplona, y dormir y comer, si tiene de qué, en su casa? Siga la *embrolla*. Vengan, vengan al *Mundi-novi en España*, y un Ciego hará, que Vs. vean más con un ojo que con los dos».[23]

Nótese de nuevo como la lógica del viaje virtual aparece y reaparece una y otra vez como un verdadero topos que caracterizó también la experiencia visiva de los espectáculos callejeros. Mesoneros Romanos nos dejó por su parte una descripción paradigmática del desarrollo de

---

[21] BRUNETTA, *op. cit.*, pág. 257.

[22] Si bien hemos visto en el capítulo anterior que estos también podían ofrecer espectáculos a domicilio y por lo tanto penetrar en los interiores acomodados, buscamos comparar aquí los espectáculos ambulantes tal y como eran ofrecidos al público de la calle y un uso individual de las vistas ópticas tal como podían hacer aquellos que poseían una caja óptica y una serie de vistas.

[23] MAGRANER, M. *La óptica del ciego de la Embrolla y del Mundo-novi en España, satírico y jocoso*. Valencia: en la oficina de Miguel Estevan y Cervera, 1809, págs. 1-2. Cursiva en el original. Hemos consultado el ejemplar que se conserva en la Filmoteca Española. Se conserva otro ejemplar digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica (bdh0000128414).

un espectáculo de mundonuevo en la plaza de la Cebada de Madrid. La descripción, incluida en su *Panorama matritense* (1835), no tiene desperdicio en cuanto a la reproducción del paisaje sonoro, la multitud apegada a la máquina y la seducción que ejercía por su capacidad de teletransportar a los espectadores convirtiéndolos momentáneamente en turistas sedentarios, incluso si se trata de visitar un lugar cercano:

> «Intentando atravesarla [la plaza de la Cebada], fuimos detenidos por una multitud de curiosos apiñados en rededor de una máquina óptica, dirigida por un ciego con un tamborcillo, que enseñaba por dos cuartos *tutti li mondi*. Y al pasar a su lado hirieron mis oídos estas voces, interrumpidas por el tamborcillo: —"*Tan tan*... Ahora van Vds. a ver la gran calle de Alcalá en tiempo de ferias."— Páreme un poco, y consultando con el amigo, convinimos en que si habíamos de atravesar todo Madrid para verla, era más cómodo mirarla pintada por dos cuartos: pagámoslos, aplicamos la vista al cristalejo, y el ciego empezó a decir: "Aquí verán Vds. qué grande y qué hermosa es esta calle de Alcalá, y la multitud de puestos y almacenes ambulantes que la adornan: *tan, tan*...».[24]

El buhonero era el encargado de conducir el espectáculo y por lo tanto de dotar al programa de vistas de sentido, coherencia y atractivo para que fuera comprendido y disfrutado por los espectadores del momento. No se trata de un detalle menor. En el caso del consumo interior de vistas ópticas, tal como hemos visto, los puntos de vista retratados podían ser identificados gracias al título invertido superior o los pies en múltiples idiomas. Sin embargo, en un espectáculo ambulante no siempre se incluía dicha información. Si nos fijamos en las vistas relacionadas con el mundonuevo de la colección turinesa, sus pies han sido recortados y se les ha añadido un marco negro, omitiendo así la información textual para favorecer en cambio una concentración total sobre los detalles de la imagen.[25] Por otra parte, en caso de incluir información escrita debemos recordar que nos encontramos ante una gran mayoría de la población analfabeta, que se acercaba al espectáculo esencialmente por el atractivo de las imágenes. De este modo, las palabras del buhonero debían suplir dicha falta de información o conocimiento y ubicar a los espectadores para guiarles, literalmente, en su viaje virtual a través de los diferentes puntos retratados que irían apareciéndose a medida que accionara las cuerdecitas. Incluso en el caso de tratarse de puntos de vista conocidos, como era el caso de la calle Alcalá para un madrileño como Mesoneros Romanos, el buhonero no

[24] MESONEROS ROMANOS, R. *Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante*. Vol. 1. Madrid: Imprenta de Repullés, 1835, pág. 199. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica (bdh0000010446).

[25] PESENTI, *Vedute del "mondo novo"... op. cit.*, págs. 26-28.

deja de guiar su mirada, enseñándole a ver, como si de un zoom se tratara, todos los detalles que encierra la escena:

> «Van Vds. a ver la famosa feria de Madrid... Avellanas y nueces, dominguillos y cortejos... *tan tan*... Miren Vds. cuántos muebles, chicos y grandes, malos y buenos, nuevos y viejos (...) Observen Vds. allí a la derecha, conforme vamos, qué pareja tan acaramelada, seguida por un criado; pues ese que va detrás no es el criado, que es el marido... *tan tan* (...) Atención; miren Vds. esos lechuguinos que siguen esas niñas; ¡ay, que se paran delante de las mesas a ver los muñecos!».[26]

La que seguramente era una perspectiva de la calle Alcalá vestida de feria se convierte en todo un repertorio de tipos y escenas que gracias a las palabras del ciego cobran vida. La mirada del espectador se detiene así en uno u otro punto en función de lo que el buhonero decide destacar («van Vds. a ver...», «miren Vds.», «Observen Vds. allí a la derecha...»). Por este motivo, Luis Miguel Fernández no deja de subrayar la importancia de tener presente el poder de la palabra cuando nos enfrentamos a tales espectáculos, a menudos estudiados únicamente desde el ángulo visual. La oralidad no solo era parte intrínseca del espectáculo, sino sustento mismo de su atractivo y seducción. En este sentido, Luis Miguel Fernández propone entender la figura del *icononauta* no solo como un viajero a través de las imágenes —adscripción que creemos que sigue funcionando bien para los interiores ilustrados— sino como auténticos *verbiconautas*, y es que «dichas imágenes existen en gran medida gracias a las palabras que las fundamentan y que garantizan su condición de "ser las maravillas más portentosas que jamás se vieron"».[27]

Ahora bien, la introducción de la oralidad como eje fundamental del espectáculo no debe entenderse en el marco de la narratividad, sino de la enunciación: se trata de un espectáculo que depende «de un *aquí* y un *ahora*» fruto de la interacción continua entre el buhonero y el público del momento, tal como sucedía igualmente con los espectáculos de sombras, física recreativa o linterna mágica.[28] El buhonero ciego de Mesoneros Romanos seguramente destacará otras escenas en la siguiente tanda o incidirá en nuevos detalles y personajes en función de la respuesta animada que reciba del público. Así, no debe perderse de vista que nos encontramos ante un espectáculo en directo que, si bien puede presentar ocasionalmente un programa predefinido, variará su tono, formato e incluso contenido sobre cada vista en función de cada contexto particular. De su capacidad de adaptación y verbosidad, como diría

[26] *Ibid*., pág. 200.

[27] FERNÁNDEZ, *op. cit*., pág. 91.

[28] Y, por supuesto, el cine de los primeros tiempos. *Ibid*., pág. 59. Cursiva en el original.

Moratín, depende plenamente su subsistencia. Los buhoneros ambulantes que no ofrecían mercancías, remedios o productos vendían su propia presencia: «dan un espectáculo, se dan en espectáculo y venden diversión e ilusiones. Son intermediarios entre su público y otros mundos y hacen entrar en el imaginario otras afirmaciones de uno, otros lugares, otros saberes».[29] Alojándose en la plaza y ocupándola con su presencia, discurso y espectáculo, los buhoneros ambulantes vinieron a reemplazar progresivamente el lugar que ocupaba anteriormente el teatro cada vez más institucionalizado.[30]

¿Pero quiénes eran estos buhoneros? Pocos datos tenemos al respeto y solo conocemos unos pocos nombres propios como el de Nicolas Charni y su «Máquina óptica Española» que mostró en Madrid tanto en las calles como en interiores entre 1794 y 1803.[31] Se trata de personajes que recorrían Europa con su caja óptica a cuestas, parando en diferentes pueblos, plazas y ferias que se encontraban a su camino con tal de mostrar su repertorio de vistas.[32] Su condición de extranjeros era inherente a su medio de subsistencia: era más rentable cambiar de localidad y renovar así su público que actualizar el repertorio del espectáculo. Tanto la documentación compilada por Varey y la investigación académica existente, recogen la presencia de estos personajes en distintas regiones de Europa anunciándose a través de nombres extranjeros o extranjerizantes. Las descripciones de la época suelen incidir en la llegada de «un sujeto ambulante extranjero que no domina la lengua local y plaga su charlatanería de extranjerismos».[33] Diego de Torres Villarroel caracteriza por su parte al buhonero que le servirá de pretexto para su *Mundinovi: Almanaque, pronóstico y diario de cuartos de luna para el año común de 1730* como alguien de patria desconocida, que no hablaba «ni bien Italiano, ni bien Alemán, ni Francés», si bien nos reconoce que su ayudante era un gallego que se hacía pasar por genovés.[34] Las fuentes documentales suelen asociarlos con los

[29] FONTAINE, L. *Histoire du colportage en Europe XVe-XIXe siècle*. París: Éditions Albin Michel, 1993, pág. 105. Traducimos: «Ils donnent un spectacle, se donnent en spectacle et vendent du divertissement et du rêve. Intermédiaires entre elur public et d'autres mondes, ils le font entrer dans l'imaginaire dans d'autres affirmations de soi, d'autres lieux, d'autres savoirs».

[30] *Ibid*., pág. 107.

[31] *Diario de Madrid*, 20-XII-1794. Hemos analizado sus espectáculos a domicilio en el capítulo anterior. Véase el capítulo 2, epígrafe 2.2.3.

[32] Véase: MILANO, A. (ed.) *Colporteurs: i venditori di stampe e libri e il loro pubblico*. Milano: Medusa, 2015 y «'Selling Prints for the Remondini': Italian Pedlars Travelling through Europe during the Eighteenth Century» (págs. 75-96). En: *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820*. Leiden: Brill, 2013.

[33] VEGA, *op. cit*., pág. 414. Así, Fernández concluye, «fueron manos y bocas de otros países las que primeramente enseñaron al público español a viajar por el universo a través de las imágenes». *Op. cit*., pág. 115.

[34] TORRES VILLARROEL, D. *El Mundi novi: Almanaque, pronóstico y diario de cuartos de luna para el año común de 1730*. Barcelona: Joseph Teixido, 1729, pág. 7. Hemos consultado la edición conservada en la Biblioteca de Catalunya.

saboyanos (recuérdese la definición del propio *Diccionario de Autoridades*), que emigraban de sus tierras montañosas en busca de un sustento económico, manteniendo siempre una relación con la provincia o región de la que partían.[35] Más allá de su posible origen, tanto la iconografía como los ejemplares materiales nos hablan de los largos caminos que recorrían. Las figuritas de porcelana que retratan buhoneros[36] y las estampas nos suelen mostrar hombres —y alguna mujer (fig. 3.10, 3.18 y 3.26)— con una caja óptica o linterna a sus espaldas o regentando el espectáculo. Por su parte, la Cinémathèque Française conserva una caja óptica con dos tiras para que pudiera llevarse a cuestas (fig. 3.2), mientras que muchos de los mundonuevos que conocemos a través de las ilustraciones incluyen grandes ruedas para poderlos transportar fácilmente (fig. 3.9).

A medida que se asentaban las formas de exhibición de los espectáculos ópticos ambulantes, y a pesar de estar emparentados con las vistas y zoograscopios que poblaron los salones ilustrados, empezó a articularse un discurso crítico respecto a la presencia de este tipo de personajes y espectáculos en las calles y plazas del reino. Algo que no fue singular del caso español.[37] La llegada en masa de buhoneros ambulantes ya fuera para vender mercancías o para mostrar espectáculos, levantó recelos en las diferentes cortes europeas. Tanto en Francia como en Inglaterra, la definición de buhonero acabó siendo sinónima de «vagabundo y gente de mala fe».[38] El buhonero será descrito a menudo como un «ser inquietante, marginal» que venía a turbar con su presencia la tranquilidad y buena convivencia de los lugares que visitaba y que debía ser por lo tanto vigilado.[39] Por otra parte, los espectáculos ópticos con los que subsistían se convirtieron repetidas veces en el blanco de las críticas que visaban a reformar los entretenimientos disponibles para el pueblo llano. Quizás la más conocida de todas ellas sea la formulada por Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* de 1790, cuando, hablando sobre los géneros teatrales menores, sentencia:

---

35 FONTAINE, *op. cit.*, págs. 19-35

36 Véase: SMITH, M. *Show people sculpted: a catalogue of 18th and 19th Century Figurines Depicting Magic Lantern and Peepshows Performers*. Yorkshire: PMM Group, 2017 y BINÉTRUY, F. «Porcelaines», *Collection François Claire Martin Arthur Binétruy* (2022). Consultado: 17 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://collection-binetruy.com/catalogue-n-PORCELAINES_B_O-cid-325.html

37 Véase: ZOTTI MINICI, C. A. *Dispositivi ottici alle origini del cinema: immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*. Bolonia: CLUEB, 1998, pág. 68.

38 FONTAINE, *op. cit.*, pág. 11. Traducimos: «vagabond et gens de mauvaise foi».

39 *Ibid.*, pág. 12. Traducimos: «être inquétant, marginal». Y añade: «Jusqu'à la fin du XIXe siècle, la littérature le peint comme un coquin, un homme de ruses, mi-marchand mi-voleur, qui appartient à un autre monde, vend l'utile et le rêve, vient de loin, sait, et dont l'astuce fait pardonner la grivèlerie». (págs. 12-13)

> «Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo a la corrupción y a la bajeza, e incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos. Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matachines, los payasos, arlequines y gracioso del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis, y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes».[40]

Se trata de una de las reprimendas más conocidas en lo tocante a la mala publicidad que acompañó la popularización de espectáculos como la linterna y el totilimundi ambulante, y se trata también de una de las que mejor sintetiza los motivos del desafío que suponían para la mentalidad ilustrada: Jovellanos las describe como máquinas corrompidas y depravadas —no tanto por ellas mismas, a las que reconoce una inocencia intrínseca, sino por los malogrados accidentes que las acompañaban—, siendo incapaces por ello mismo de guiar a su público hacia una conducta honesta como esperaba que hiciera el teatro. Aun así, Jovellanos concedía que «si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuánto puede dañarle y abatirle. La religión y la política claman a una por esta reforma».[41]

Esta no se hizo esperar. En las páginas que siguen abordaremos la articulación de este discurso crítico, que podemos calificar de abiertamente *opticofóbico*, así como todos los medios que se desplegaron para tratar de combatir, censurar y reformar lo que consideraba una amenaza real para la buena convivencia en el reino.

3.2. Las desviaciones de la mirada: ociosos, vagos, charlatanes y revolucionarios

3.2.1. Linternas mágicas, totilimundis y otras malas compañías

A inicios del siglo XVIII, la figura del vago no estaba aún perfectamente definida como un factor de delincuencia y malestar social.[42] No sería hasta mediados de siglo que se delimitaría el marco legal y consecuentes penas o escarmientos para aquellos que resultaban inaprovechables para el orden establecido a la par que se consolidaba un discurso acerca de

[40] JOVELLANOS, G. M. *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*. Madrid: Cátedra, 1997, pág. 203.

[41] *Ibid.*

[42] PÉREZ, R. M. *El Problema de los vagos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Confederación española de cajas de ahorros, 1976, pág. 61. Para un tratamiento jurídico y administrativo más concreto, véase: RAMOS, I. «Policía de vagos para las ciudades españolas del siglo XVIII», *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, n.º 31, 2009, págs. 217-258.

la utilidad y rentabilidad del trabajo. Durante este momento, los vagos empezarían a ser considerados como uno de los mayores obstáculos para la modernización del país,[43] polo opuesto del saber utilitario y del buen gusto.[44] La *Real Orden* de 30 de abril de 1745 supuso en este sentido el primer intento para establecer una conceptualización clara de la figura del vago y sus consecuencias legales.[45] Por esta, se considerarían vagos aquellos que no tenían un oficio o que no lo ejercían, los jornaleros que no trabajaban con continuidad, los hijos que no obedecían a sus padres, los que organizaban bailes en tiempo no autorizado, los falsos mendigos, los falsos pelegrinos, los jugadores o los borrachos. La lista era larga y seguía: serían también considerados vagos aquellos «que ejercían ciertos oficios seminómadas, a caballo entre la ocupación y la distracción», entre los que se contaban los gaiteros, saltimbanquis y buhoneros, así como los que exhibían linternas mágicas, máquinas reales o animales adiestrados.[46]

La asociación, desde este primer momento, entre el buhonero que se ganaba la vida con los espectáculos ambulantes y la figura del vago marcaría en adelante la fortuna, naturaleza y persecución de los espectáculos ópticos en la vía pública. Tal asociación tenía como piedra angular su carácter itinerante, que tocaba además a muchas de las personas que entrarían dentro de la delimitación del vago establecida por la ley, como los (falsos) peregrinos, los arrieros, o los jóvenes que abusaban de su condición de estudiantes y los que transitaban de feria en feria.[47] La *Real Cédula* de 24 de noviembre de 1778 y de 2 de agosto de 1781 tenían por objetivo en este sentido sancionar la venta ambulante, considerando vagos a aquellos que no declarasen un domicilio fijo, entre los que se encontraban los buhoneros y vendedores de todo tipo de objetos (anteojos, tejidos, ultramarinos, cintas, hebillas, cordones).[48] Por su parte, la *Real Cédula* de 25 de marzo de 1783 (fig. 3.13) arremetía con más dureza si cabe contra los espectáculos ópticos por su condición errante y sentenciaba:

---

[43] PÉREZ, *op. cit.*, pág. 301.

[44] VEGA, *op. cit.*, pág. 413.

[45] PÉREZ, *op. cit.*, págs. 61-63. No establece aún una diferenciación clara entre vago y ocioso, que llegaría en 1759, considerando este último como aquel que tiene los medios para subsistir pero que pierde el tiempo en ocupaciones cuestionables.

[46] *Ibid.*, págs. 61-62.

[47] *Ibid.*

[48] La *Real Cédula* de 1781 mandaba así que bajo «ningún motivo, ni pretexto permitáis que así los que sin domicilio fijo venden por las calles efigies de yeso, botes de olor, palilleros, anteojos y otras menudencias de esta clase, como Caldereros y Buhoneros que andan por los pueblos y se halla en todas las ferias con cintas, cordones, hebillas y pañuelos, anden vagando de pueblo en pueblo, ni de feria en feria, haciéndoles saber que fijen su domicilio y residencia con apercibimiento de que se les tendrá por vagos». Citado por VEGA, *op. cit.*, pág. 413.

> «andan vagando por el Reino, sin destino ni domicilio fijo, diferentes clases de gentes, como son los que se llaman saludadores, los que enseñan máquinas oscuras, marmotas, osos, caballos, perros y otros animales con algunas habilidades (…) Y deseando mi Consejo contener estos excesos y abusos, y atajar los perjuicios que ocasionan tan crecido número de ociosos y holgazanes (…) os mando que con ningún pretexto, ni motivo permitáis, ni consintáis, que los buhoneros, y los que traen cámaras oscuras, y animales domesticados con habilidades anden vagando por el reino».[49]

Por la citada, se ordenaba la retirada de los pasaportes a los buhoneros como medida de prevención y se imponía como pena por su condición de vagos el servicio al ejército, la marina, los hospicios o a las obras públicas. Los destinos y penas impuestos no eran baladíes. La insistencia en encontrar una solución utilitaria a la figura del vago respondía no solo a la nueva consideración ilustrada del trabajo,[50] sino muy especialmente a la necesidad en la que se encontraba el Estado de reclutar mano de obra para las campañas militares.[51] Cuando aún no estaba institucionalizado un sistema de reclutamiento eficaz, las levas de vagos aumentaban de año en año según las necesidades de la guerra (y también del mantenimiento de la paz),[52] alcanzando máximos históricos ante la inminencia del estallido de la Guerra de los Siete Años: en 1759 se llegan a reclutar más de 9.000 personas, bajo la excusa de "limpiar" el país de vagos.[53] En ocasiones, ciertas levas se usaron para reprimir y controlar motines y desórdenes, como el que se dio en Madrid en 1766 y que motivó la recogida de casi 5.000 personas.[54]

Los datos respecto a la cuantía y procedencia geográfica y laboral de los vagos recogidos en cada leva y los destinos impuestos permiten a Pérez interpretar la movilización de recursos tanto legislativos como de opinión contra la figura de los vagos como un medio para crear un clima favorable a su persecución. Las autoridades, explica, orquestaron «verdaderas campañas de opinión pública con el objetivo de universalizar la preocupación» sobre el perjuicio de los vagos «para la sociedad, la moral y la economía española» y poder

---

[49] *Real Cedula de S. M. y Señores del Consejo, por la cual se manda que con ningún pretexto ni motivo se permita que los Buhoneros, y los que traen cámaras obscuras, y animales con habilidades, anden vagando por el Reino sino es que elijan domicilio fijo, con lo demás que se expresa*, a 25 de marzo 1783. Disponible en la Biblioteca Virtual de Defensa del Ministerio de Defensa (nº de registro: 2124728623). También conservada y expuesta en el Museu del Cinema de Girona.

[50] Si bien no hay que minimizar dicha opción, a la que se sumaba el cambio de mentalidad respecto a la caridad que debía ejercer el Estado. RAMOS, *op. cit.*, págs. 222-223.

[51] PÉREZ, *op. cit.*, pág. 236 y siguientes.

[52] *Ibid.*, pág. 21: Casi 3.000 personas fueron recogidas en 1734, más de 1.000 en 1742 y unas 3.500 en 1745.

[53] *Ibid.* Véase especialmente el Capítulo X.

[54] *Ibid.*, pág. 22. Véase también: RAMOS, *op. cit.*, págs. 241-244.

instrumentalizar así su mano de obra para fines militares o para la revitalización industrial del país.[55] Se conseguía así un doble objetivo, en palabras de Isabel Ramos Vázquez, «de un lado, evitar que pasaran a engrosar las filas de la delincuencia, como única salida a su situación; y de otro lado, procurar algún sistema por el que el mercado laboral fuera capaz de absorber el excedente de población activa y hacerla rentable en términos económicos».[56]

Ahora bien, nos preguntamos, junto a Luis Miguel Fernández, sobre la necesidad de asociar los vendedores ambulantes y mostradores de espectáculos ópticos a la figura del vago, más aún cuando estos mostraban sus habilidades a cambio de dinero, por poco que fuera.[57] La misma Administración del Estado reconocía en el *Informe de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte* de 22 de diciembre de 1775, que resultaba demasiado duro aplicar el castigo a las galeras y arsenales a «los que van con máquinas reales, linternas mágicas» y animales adiestrados, puesto que, aunque fueran «malentretenidos, y de ninguna utilidad al Estado» no por ello podían ser considerados delincuentes o personas criminosas.[58] Una posible explicación podría encontrase en el hecho que, debido a su naturaleza itinerante, lo poco que pudiesen reportar escapaba fácilmente a los cauces de control de la hacienda del Estado, eludiendo a menudo a su obligación de contribuir a las arcas públicas. En otras palabras, la itinerancia propia de los espectáculos ópticos y vendedores ambulantes era un obstáculo para la recaudación de impuestos. La *Real Cédula* de 25 de marzo de 1783, no podía ser más clara en este sentido, señalando

> «el grave perjuicio que ocasionan a mi Real Hacienda, y al fomento y progreso del comercio, los malteses, piamonteses, genoveses y otros viandantes buhoneros, extranjeros y naturales de estos reinos que andan por las calles, huertas y campos vendiendo varios géneros (…) pues además de no arraigarse en estos reinos, extraen de ellos sus ganancias, y no pagan mis reales contribuciones, de modo que vienen a ser más privilegiados que los naturales y domiciliados en el reino contra toda buena razón política».[59]

Durante el primer cuarto del siglo XIX, se trató de solventar dicho problema imponiendo la obligación a los espectáculos de sombras, linterna, ópticas o nacimientos establecidos en locales alquilados de contribuir con una parte de sus beneficios a los establecimientos de

[55] PÉREZ, *op. cit.*, págs. 301-303.
[56] RAMOS, *op. cit.*, pág. 220.
[57] FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 124.
[58] Citado por PÉREZ, *op. cit.*, págs. 62-63.
[59] *Real Cédula*… de 25 de marzo de 1783, *op. cit.*

beneficencia, como ya hacían los teatros, lo que supuso un ahogo para muchos de los pequeños empresarios.[60]

Contribuyesen o no a las arcas del Estado, mientras a los ojos de las autoridades «este tipo de diversiones no era practicado sino por aquellos que tenían poco amor por el trabajo»,[61] los documentos que nos han llegado muestran otra realidad. Se trataba de personajes que lejos de investirse en «ocupaciones inútiles, que no pueden mantenerlos»,[62] presentan a menudo alguna discapacidad física o sensorial. Los buhoneros itinerantes que mostraban mundonuevos son a menudo caracterizados como ciegos, llegándose a conformar todo un tópico literario en torno a ello. Sin ir más lejos, el buhonero que nos presenta Mesoneros Romanos en su *Panorama Matritense* era ciego, como también lo era el protagonista de *La óptica del ciego de la Embrolla y del Mundo-novi en España* (1809) ya evocada. Así lo recogen también algunos documentos reunidos por Varey, como el ciego Pedro Cuesta que «que con tanto aplauso enseña en las calles el tutilimundi».[63]

La iconografía nos ha dejado por su parte un abanico de personajes humildes, algunos de ellos cojos o amputados (fig. 3.14),[64] mientras que también encontramos personajes mancos en las licencias y documentos legales, como el que mostraba su tutilimundi en la calle de Alcalá.[65] El mismo Mantilla, del que hablaremos más adelante, pediría la renovación de su licencia[66] en 1827 alegando que a sus 62 años y discapacitado de una pierna, sin posibilidad por ello de dedicarse a otra profesión, estaría expuesto a la miseria y obligado a mendigar si no fuera por sus espectáculos de linterna mágica.[67] Mantilla llegó a suplicar en verso que le

---

60 VAREY, *Los Títeres… op. cit.*, pág. 34. Dicha enmienda puede leerse como una estrategia para asfixiar con impuestos a los pequeños empresarios que escapaban más fácilmente del control del Estado. Estrategias similares se pusieron en marcha a inicios del siglo XX para controlar la aparición de cines y su discurso y cartelera. Véase: DĘBSKI, A. «Breslau government policy towards cinemas in light of social critiques of their functioning», *Early Popular Visual Culture*, vol. 12, n.º 2, 2014, págs. 213-237. Punto en el que se pueden establecer múltiples paralelismos.

61 VAREY, *Los Títeres…*, *op. cit.*, doc. 122c.

62 PÉREZ, *op. cit.*, págs. 62-63 citando el *Informe de la Sala de Alcalde de Casa y Corte* de 1775.

63 VAREY, *Cartelera…*, *op. cit.*, doc. 373 y pág. 28.

64 Según ha puesto de relieve John Plunkett tal era el caso también de los buhoneros ingleses, a menudo retratados como exmilitares: «Craig and Cruikshank both portray the peep showman as a disabled military veteran, perhaps forced into his new trade as a result of wounds received during the Napoleonic Wars (…) Many entered the profession out of necessity, being physically unable for other jobs. The autobiography of George Sanger (the famed circus impresario and owner) recounts how his father became a travelling peepshow exhibitor after being injured while serving at the Battle of Trafalgar». PLUNKETT, *op. cit.*, págs. 7-30.

65 VAREY, *Los Títeres…*, *op. cit.*, doc. 171.

66 Tal como veremos más adelante, con tal de poder mostrar un espectáculo óptico o teatral se debía pedir permiso a la autoridad correspondiente, que emitía una licencia favorable o denegaba la solicitud según el caso.

67 VAREY, *Los Títeres…*, *op. cit.*, doc. 173a.

permitieran continuar con sus sesiones ya en 1825. Un alegato que no podemos dejar de reproducir en tanto que nos muestra la esfera en la que se movían estos buhoneros-empresarios y su necesidad de representar sus espectáculos como ganapán a falta de otras alternativas:

«A vuestras plantas reales
Hoy con mi musa sencilla
Yo Juan González Mantilla
Suplico aliviéis mis males. (...)

Y os suplico sin cesar
Para poder trabajar
Me concedáis la licencia (...)

Es mi oficio conocido,
Hacer suertes con destreza
Y juegos con sutileza
Con esto me he mantenido.

Setenta años he cumplido,
Y no conozco otro oficio,
Hoy viejo en este ejercicio,
Y así con grande humildad
De vuestra Real piedad
Consuelo espero propicio. (...)

Y entretanto pido al cielo
Colme de dichas y dones
A vos y demás Borbones
Para gloria de este suelo».[68]

Por su parte, el relojero Ramón Pérez Oliver suplicaba por las mismas fechas poder exponer una máquina real que él mismo había fabricado gracias a sus habilidades «hallándose en la obligación de mantener a su familia en la que tiene a su anciana madre, no siendo bastante el fruto que sacaba de su trabajo en el oficio de relojero».[69] Un caso similar al de Tomás Parodi, que en 1815 solicitaba renovar su licencia para presentar una máquina exponiendo «que no tiene, por su avanzada edad otro medio para alimentar su familia, si no es limitados productos de la denominada máquina» (fig. 3.16).[70] En definitiva, se trata de personajes claramente excluidos del orden social y de difícil asimilación al mercado laboral, e incluso de dudosa utilidad para los fines militares a los que se les pretendía destinar.[71] Su recurso a los espectáculos ópticos como medio de vida habría de permitirles salvar esa fina línea entre la pobreza extrema y la mendicidad, como suplicaban Mantilla, Oliver o Parodi.

[68] VAREY, *Los Títeres*…, doc. 156. La diatriba cumplió su efecto y Mantilla vio finalmente aceptada su solicitud con una respuesta a la altura de las circunstancias: «Se le concede al buen viejo / Licencia para no holgar / Ya que quiere trabajar / Por no perder el pellejo».

[69] VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit.*, doc. 175.

[70] Solicitud de licencia para renovar su espectáculo. Archivo de Villa de Madrid, Archivo de Corregimiento, n.º de expediente 1-203-5.

[71] Según expone Ramos, se debían cumplir unos requisitos de altura y de condición física para ello, así como tener una edad comprendida entre los 17 y 36 años. Se trata por lo tanto de vagos considerados "ineptos", a los que se trataba de buscar otro tipo de finalidad y destino. Véase especialmente a tal efecto RAMOS, *op. cit.*, págs. 246-254.

El estigma que cayó sobre los buhoneros a través de su vinculación con el problema de los vagos tocó de cerca también a su público. Los espectáculos ambulantes serían perseguidos así bajo el doble pretexto de ser mostrados por —como por llamar la atención de— personas consideradas ociosas. Los corregidores del momento, personajes encargados de sancionar los espectáculos, expresaron en repetidas ocasiones su preocupación por la distracción que suponían para la clase trabajadora. Las palabras del corregidor León Cámara Cano resumen a la perfección el estado del pensamiento en torno a lo que se percibía como un grave problema, afirmando que este tipo de espectáculos

> «sólo [pueden] servir para sostener la holgazanería de los que se dedican a estas máquinas, que no son pocos, y para dar margen a los distraimientos de los hijos de familias, criados de servir, menestrales y otras gentes vulgares, que sin pararse en lo útil o inútil de la diversión la prefieren a el cumplimiento de su obligación, y es causa para que muchos estafen a sus padres, a sus amos y familias, por un tan ligero pasatiempo que ni aún es capaz de distraerlos de las tabernas ni de otros sitios que les hacen poco favor».[72]

Los totilimundis, espectáculos de fantasmagoría y sombras son vilipendiados una y otra vez por considerarse atracciones inútiles y en todo caso poco instructivas, capaces de arrastrar a una gran masa que acude acríticamente a su reclamo. Así, la atracción que suponía la irrupción de este tipo de espectáculos en las plazas y vía pública para las clases trabajadoras —y aquellos sin oficio ni beneficio— chocaba fuertemente con la nueva concepción ilustrada del trabajo y del empleo del tiempo de ocio. En esta misma línea, otro corregidor escribía en 1826 que «esta clase de espectáculos aunque inocentes y sencillos, no producen más ventaja que la de satisfacer la curiosidad de algunos ociosos y distraer de sus ocupaciones a los aplicados, poniéndolos en el peligro de perder el tiempo y el dinero».[73] Una postura que a juzgar por los documentos reunidos por Varey parece unánime. Sus reprimendas dejan traslucir así mismo la composición del público de este tipo de entretenimientos formado eminentemente por las clases bajas y trabajadoras y algún hijo de buena familia. Un público que retrató a la perfección Torres Villarroel en el pronóstico evocado describiendo el efecto que tuvo la llegada de un pobre buhonero con su totilimundi en una plaza, atrayendo una tropa de esportilleros, criadas de servicio, trúhanes, bribones, ociosos y pícaros.[74] El corregidor José Manuel Arjona incidía por su parte en el hecho que «la mayor parte de los que concurren a estos espectáculos son menestrales y sirvientes, malgastando sus cortos

[72] VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit.*, doc. 119c.
[73] *Ibid.*, doc. 162b.
[74] TORRES VILLARROEL, *op. cit.*, págs. 6-7.

jornales y salarios y hurtando el tiempo a sus respectivas obligaciones en perjuicio de sus familias y principales».[75] De este modo, a la crítica por desatender sus obligaciones se sumaba la reprimenda de no hacer un uso racional de su salario, malgastándolo en espectáculos de dudosa reputación en vez de aprender a administrarlo con medida y precaución. Por este motivo, los espectáculos ambulantes fueron repetidas veces acusados de vaciar el bolsillo de los espectadores locales. En 1826, el francés Simon Saudins vio denegada su licencia para mostrar una máquina óptica animada en Madrid bajo el pretexto que hacía perder no solo el tiempo y el dinero al público de la capital, sino que además «en la actual miseria que se experimenta es más que nunca sensible verlo pasar a manos de extranjeros charlatanes y especuladores».[76] Se trata de un reproche común que se documenta también en el otro lado de los Pirineos, donde los encargados de hablar con acento extranjero y vaciar los bolsillos de los espectadores eran los propios españoles. Diego Alejandro Gálvez dio fe de ello en *Un sevillano por Europa*:

> «Para que vean los españoles que no sólo en España tiene acogida los vagabundos que a costa de nuestra plata entretiene a los ociosos con la marmota, totilimundi, linterna mágica, etc., también en Francia tienen entrada estos embelecos. Esta tarde andaba un sevillano tomando pesetas de los franceses con la manifestación de la nueva invención del cajón de vidrio de aumentación u óptica, en que se ven por estampa los edificios más famosos de Europa».[77]

En definitiva, la crítica de los corregidores y las descripciones del momento ponen de relieve la preocupación del siglo ilustrado por encauzar, regular y sancionar el tiempo de ocio de un público trabajador y de clase baja, vigilando escrupulosamente que este no tocase o se solapase con su tiempo productivo.[78] Sin embargo, más allá de los reproches relativos a su capacidad de dilapidar los ahorros de los espectadores —algo que se convertiría en todo un tópico literario—,[79] la figura del buhonero encarnó el rechazo y recelo que causaba en toda sociedad cerrada el miedo a lo desconocido y la llegada de nuevas ideas.

---

[75] VAREY, *Los Títeres…*, *op. cit.*, doc. 127. En la misma línea el documento 79b de 1798 recoge que tales diversiones estaban «distrayendo de sus trabajos los menestrales y gastando en estas diversiones lo que necesitan para su precisa manutención y la de sus respectivas familias». En 1826, la concurrencia de ociosos seguía preocupando a las autoridades «habiendo observado que en una de las calles más públicas de esta capital se situaba un titiritero con su linterna mágica, llamando además la atención con un organillo, reuniendo gran número de ociosos» (doc. 167).

[76] *Ibid.*, doc. 162b.

[77] Citado por VEGA, *op. cit.*, pág. 414.

[78] FERNÁNDEZ, *op. cit*, págs. 124-127.

[79] Como recuerda Fernández, «los textos literarios, especialmente los teatrales, pueden no ser siempre todo lo fiables que se necesitaría, pues la figura del extranjero, generalmente francés o italiano, que acuden con sus

3.2.2. Una oralidad peligrosa: personas que viajan, ideas que viajan

A finales del siglo XVIII, el miedo a la propagación de ideas, y muy especialmente de ideas que provenían del otro lado de los Pirineos, motivó la supervisión de la frontera por parte de la misma Inquisición para evitar la entrada de libros, panfletos o cualquier otro objeto que representase o informase sobre los eventos que estaban desarrollándose en el país vecino con tal de contener cualquier chispa revolucionaria que pudiera prender.[80] Un miedo y persecución que no aflojó durante el reinado de Fernando VII. Cuando el francés Simón Saudins vio denegada su licencia, los corregidores no solo argumentaron que sus espectáculos hacían un flaco favor al público malbaratando su dinero, sino que sospecharon que su presencia en España podía responder a otros motivos:

> «Hay otro inconveniente, en mi concepto no despreciable atendidas las circunstancias [para denegar su solicitud], y es que muchos de estos se abrigan entre nosotros y recorren la España toda a la sombra de una industria, que prescindiendo de su interés pueden muy bien encubrir otros fines más siniestros y trascendentales».[81]

La preocupación en torno a la propagación de muchos de los espectáculos ópticos debe situarse así en su capacidad de difundir ideas (revolucionarias) contra las que se trataba de alzar un muro de contención. Su condición itinerante les concedía un poder sin igual para transmitir noticias o sucesos entre la población en un momento en que no existía apenas la movilidad territorial. Entendemos de este modo, siguiendo a Fernández, que su estigmatización a través de su asociación con la problemática de los vagos, «esconde un deseo de control de unas actividades potencialmente peligrosas, en cuanto dependientes de una oralidad capaz de expresar pensamientos contrarios a la moral ortodoxa vigente y de transmitir ideas, noticias y sucesos acaecidos en otros lugares. Una palabra que recorría muchas rutas diferentes y que difícilmente podía ser controlada por la autoridad».[82]

---

pantomimas y títeres a nuestro país con la intención de sacarle el dinero a los españoles, es todo un tópico literario desde el siglo XVI en adelante». *Ibid.*, pág. 114.

[80] ÁLVAREZ, J. «Cultura y política entre siglos» (págs. 11-24). En: *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pág. 20.

[81] VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit.*, doc. 162b.

[82] FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 125. Plunkett también insiste sobre tener en cuenta la oralidad como parte intrínseca del espectáculo: «The orality of the show was the key anticipatory draw. While there is tendency to think that the peepshow offers an enclosed viewing experience that is somehow disembodied or solitary, the surrounding crowd, their chatter, and the showman's address means that it was much more communal and aural than it is generally thought». PLUNKETT, *op. cit.*, pág. 16. De modo que, al contrario de las imágenes, las palabras eran capaces de llegar al no-público o público potencial del espectáculo.

En línea con sus temores, la mayor parte de las quejas interpuestas contra los espectáculos públicos que nos han llegado estaban motivadas por el discurso del buhonero que las acompañaba y no tanto por la naturaleza o contenido de las imágenes que mostraba. Fueron especialmente abundantes las denuncias reportadas cuando las explicaciones tocaban asuntos religiosos. En 1827, el Vicario general de Madrid denunció que un buhonero manco de la calle Alcalá con su «máquina óptica que vulgarmente llaman titilimundo o mundo nuevo» usaba «expresiones blasfemas e inductivas a obscenidades»,[83] mientras que en 1817 se reportaba unos belenes cuyos propietarios empleaban un lenguaje vulgar para referirse a las figuras de la Virgen y San José, que rozaba la herejía y ponían «en ridículo los misterios más respetables».[84] Ese mismo año, se resolvió «que de ningún modo han de representar en sus máquinas piezas que tengan relación los sagrados misterios de nuestra religión, sino profanas que hubiesen obtenido las competentes censuras, así eclesiástica como política».[85] En adelante, los textos que servían de guía para las representaciones de linterna, mundonuevos o marionetas y nacimientos debían pasar por los ojos de la Inquisición para su censura tanto política y como religiosa.[86]

La censura no tenía por único objetivo el control de los extranjeros o aquellos personajes itinerantes en el territorio, sino que se mostraba especialmente intransigente contra cualquier movimiento que los propios españoles pudieran acometer contra el orden establecido durante sus espectáculos. Es significativo en este sentido el caso de Juan González Mantilla y sus espectáculos de linterna mágica. En activo entre 1809 y 1836, Mantilla es citado como toda una referencia por escritores como Mesoneros Romanos[87] o Mariano José de Larra,[88] quienes evocaron sus sesiones como uno de los entretenimientos más populares del momento.[89] El mismo Juan de Mieg, director del Gabinete de Física Real, lo cita también

---

83 VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit.*, doc. 171. Y continúa: «a fin de corregirle como merece su desvergüenza se ha de servir Vs. prevenirle, y caso necesario castigarle, para evitar el escándalo que causa a los oyentes…».

84 *Ibid.*, doc. 124d. Coincidiendo con él, el corregidor León Cámara Cano señalaba en 1817 «el abuso que se hace de los misterios más santos de nuestra sagrada religión, manejándose por ignorantes, no para la devoción y sí para la diversión, adicionando a veces lo escrito expresiones que huelen a herejías, o por lo menos a errores torpes» (doc. 122c).

85 *Ibid.*, doc. 124e.

86 *Ibid.*, pág. 35.

87 MESONEROS ROMANOS, R. *Manual de Madrid: descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid: Impr. de Burgos, 1831, pág. 279. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica (bdh0000092097).

88 LARRA, M. J. «¿Quién es el público y dónde se encuentra?», *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, n.º 1, 1832, pág. 13. Biblioteca Digital Hispánica (hd0003765303).

89 Sobre los espectáculos de Mantilla véase: FRUTOS, F. J. *Los ecos de una lámpara maravillosa: La linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, págs. 26-27; GÓMEZ, R. «Mantilla. "Un fantasmagórico español"», *Banda aparte*, vol. 16, n.º 1, 1999, págs. 99-104; Además, VAREY se ocupa del caso de Mantilla en los siguientes documentos de *Los Títeres*…, *op. cit.*, docs. 109, 113, 117, 119, 125,

como un maestro en el arte de la fantasmagoría en su obra dedicada a los espectáculos que Robertson presentó en Madrid entre 1820 y 1821.[90] Durante el breve periodo de libertades y relajación que supuso el Trienio Liberal (1820-1823)[91] se anunciaba en el *Diario de Madrid* como "el ciudadano Mantilla" y usaba sus sesiones de linterna, para celebrar el nuevo régimen.[92] Otros espectáculos de la capital, no dudaron en sumarse a la celebración. En la Fonda de la Cruz de Malta, una máquina óptica, de la que desconocemos más detalles, puso en escena una pieza titulada *La palabra Constitución*.[93] Sin embargo, tras el retorno de Fernando VII los espectáculos ópticos tuvieron que adaptarse a nuevas restricciones, como lo hicieron las gacetas, periódicos y diarios.[94] A pesar de sus esfuerzos para agradar el nuevo régimen, la conducta revolucionaria de Mantilla no fue pasada por alto por la nueva administración, que trató de impedir y en todo caso dificultó que prosiguiera con sus espectáculos:

> «la conducta escandalosa de Mantilla en la época constitucional y aún ridícula exaltación que quiso acreditar hasta con el título pomposo de *ciudadano Mantilla*, la animadversión que se ha acarreado en esta capital, y sobre todo las ningunas garantías que ofrece, o más bien las fundadas sospechas que inspira de que sus ideas son siempre las que abrigó tan de veras, que sólo tardaría en volverlas a desplegar el tiempo que no le presentase una ocasión ventajosa».[95]

Fue este un periodo complicado para la fantasmagoría en general y para Mantilla en particular. De hecho, su caso empezó a preocupar y mucho a las autoridades, habida cuenta de su éxito.

130, 135, 140, 156, 170, 173, 174, 180, 181, 188, 199.

[90] BIRD, W. «*Noticias curiosas*… Robertson en Madrid, el Real Gabinete de Física y un Eidouranio español» (págs. 197-202). En: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2004.

[91] No por casualidad fue durante en este periodo que Robertson se acercó a la capital española para presentar sus espectáculos ya sobradamente conocidos en toda Europa y propagados al calor de la Revolución. En la sesión que ofreció ante la Corte, Robertson añadió retratos de los personajes que acababan de participar en el pronunciamiento, empezando por el mismo general Riego, Miguel López Baños o Arco Agüero, junto a personajes históricos como Cervantes, Voltaire y Rousseau, destacando, por su notoria ausencia, cualquier mención al monarca Fernando VII al que acababan de limitar sus poderes. Para su programa completo véase: VAREY, *Cartelera*…, *op. cit*, doc. 346. Sobre los espectáculos de fantasmagoría que dio Robertson en Madrid véanse, entre otras, las contribuciones de FRUTOS, *op. cit*., págs. 33-34; BIRD, W. «Robertson in Madrid», *The New Magic Lantern Journal*, vol. 9, n.º 3, 2002, págs. 38-41 y RIEGO, B. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y del grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001, págs. 71-84.

[92] Véase a modo de ejemplo la función anunciada en el *Diario de Madrid*, 23-III-1823, pág. 4: «El ciudadano Mantilla continúa manifestando su espectáculo en la calle del Caballero de Gracia. Para lo que ha dispuesto una extraordinaria función. Se cantarán algunos duetos, se tocarán sinfonías en ellas la del Barbero de Sevilla, canciones patrióticas, letrillas jocosas y cavatinas. El ciudadano Mantilla hará las ilusiones de fantasmagoría, dando fin con el flujo y reflujo del mar, en el que se verá el navío Constitución».

[93] VAREY, *Cartelera*…, *op. cit.,* pág. 87 y doc. 347.

[94] VEGA, J. «Imágenes para un cambio de siglo» (págs. 83-130). En: *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pág. 103.

[95] VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit*., doc. 173f.

En 1826, Mantilla anunciaba una nueva escena en su espectáculo que consistía en la aparición de «una gran nube, la que se irá disipando por medio de un gran sol, *el que perderá toda su hermosura*, convirtiéndose en el retrato de nuestro amado Soberano, y este en el de su querida esposa».[96] Tal anuncio, que rallaba la subversión por lo ridículo de su pompa no fue pasado por alto. El corregidor que había redactado el texto citado anteriormente —en respuesta a la solicitud que Mantilla había presentado para renovar su licencia— expuso que:

> «Los ensayos de catóptrica o llamase fantasmagoría no pueden hacerse sin una gradual atenuación de luz que termina en completa oscuridad, y como esta circunstancia se ha de verificar precisamente en una sala mezquina, llena por lo común de gentes sin separación alguna de sexos, no es necesario ser adivino para conocer los poderosos estímulos que esta ocasión y la impunidad misma ofrecen a todo género de excesos y libertades, cuando no hay tampoco a la vista un magistrado que pueda imponer respeto ni corregir a los desmandados. Y es de advertir que como las semillas de las pasadas revoluciones han fecundado tan prodigiosamente, allí es mayor la concurrencia donde hay más facilidad de soltar los diques de la desenvoltura y del desenfreno, que es cabalmente lo que se observa en el espectáculo de Mantilla, pues sin tales alicientes serían muy pocos los que pagasen su dinero por un pasatiempo tan pueril e insignificante».[97]

El informe deja traslucir claramente el temor que suscitaban tales espectáculos por su dispositivo de representación (oscuridad de la sala, público mixto) y discurso del orador, vinculando claramente los peligros sobre la moral y desenfreno que se percibían en los espacios dedicados a los espectáculos ópticos con la propagación de ideas políticas. El dosier que constituye esta demanda es un ejemplo del poder —y del deseo— de control de todo lo que podía suceder en las sesiones del primer fantasmagórico español.[98] Con tal de poder proseguir con sus espectáculos, y bajo aviso de no cometer ningún otro exceso, Mantilla tuvo que acceder a iluminar mejor la sala y separar el público por sexos,[99] pagando de su bolsillo un alguacil para que observara el buen orden durante el transcurso del espectáculo (fig. 3.17).[100]

[96] VAREY, *Cartelera…*, *op. cit.*, doc. 405. La cursiva es nuestra.

[97] VAREY, *Los Títeres…*, *op. cit.*, doc. 173b.

[98] Puede consultarse en: *Ibid.* docs. 173a-f.

[99] *Ibid.*, doc. 174a-b.

[100] *Ibid.*, doc. 180. Reproducimos en la figura el documento conservado en el Archivo de Villa de Madrid, Archivo de Corregimiento, 1-203-5, documento de 24-XI-1829.

3.2.3. Las pulsiones ópticas: picardía y erotismo en torno al mundonuevo

Numerosos testimonios iconográficos, literarios y documentales parecen confirmar los miedos de las autoridades, especialmente en lo tocante a la moral y el decoro. Bernardo Riego recogió el caso de un espectáculo de linterna mágica descrito en el *Semanario pintoresco español* de 1847 que deja aflorar las pulsiones de los espectadores y el desenfreno que, se asumía, daba lugar la oscuridad. Lo que nos interesa del relato es el formato cómico con el que uno de los espectadores intenta dar la nota y amenizar al personal cuando se apagan las luces antes del inicio de la función. Entre los murmullos de los espectadores, destaca la voz de un hombre en falsete repitiendo en tono burlón «*¡Estese usted quieto caballero! ¡Mamá! ¡Mire usted qué atrevido!*», imitando a continuación el estallido de un beso.[101] No se trata pues de una escena real, sino de la ficción de una estampa cotidiana que de tan repetida y abusada se convertía en un tópico más del rito social que envolvía los espectáculos de linterna mágica. Como brillantemente afirma Fernández, demasiado a menudo «la moral burguesa [se escapaba] por las rendijas del aparato óptico».[102]

No menos frecuentes eran los miedos que suscitaban, en lo tocante a la moral y decencia pública, la irrupción de los mundonuevos en la plaza pública y en las habitaciones particulares —sin ser necesaria en este caso la temida oscuridad. Los documentos tanto escritos como iconográficos no son tampoco menos abundantes, aunque sí menos conocidos. Veamos un primer ejemplo. En 1789, el *Correo de Madrid* publicó un relato bajo el título de linterna mágica sobre la feliz casualidad para unos enamorados de la llegada de un mundonuevo en la feria de un pueblo:

> «Una multitud de mercaderes presentaban sus ricas alhajas, y era aquí donde el amor daba y recibía sus prendas. Pero a lo que atendía particularmente la multitud, era a una óptica que un charlatán había dispuesto para atraer la gente y despachar con más ventaja sus remedios. Era menester esperar su vez para ser admitido a colocar su vista sobre uno de los dos agujeritos, por el cual el lugareño con la boca abierta no se cansaba de admirar las maravillas que el empírico verboso relacionaba con énfasis. Para hacer este espectáculo aún más difícil al tropel y bullicio, y para

[101] Reproducido por RIEGO, *op. cit.*, págs. 63-65. Luis Miguel Fernández por su parte, recogió el testimonio de Palacio Valdés en *La hermana San Suplicio* (1889) donde se narra una sesión de linterna mágica en un interior: «comenzaba el experimento cuando todos se habían colocado convenientemente al lado de alguna niña. En seguida malicié de lo que se trataba, y más viendo que el que mostraba las vistas era siempre distinto, sucediéndose en esta tarea, que debía ser la más ingrata, por riguroso turno. (…) el que estuvo a punto de echar a perder aquel sabroso recreo fue el tío de Elenita, que en lo más interesante de él se puso a gritar indignado que le habían dado un beso». *Op. cit.*, págs. 111-112. Una experiencia que, no insistiremos en ello, permearía a las salas de cine.

[102] FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 114.

> contenerlo, se había hecho correr por delante de él una gran cortina. Era debajo de ella donde debían colocarse, y no se podían admitir si no de dos en dos a la observación de las diferentes escenas del interior.
>
> Lucas y Lucía hacía mucho tiempo que se amaban; pero cierto disgustillo acaecido entre sus padres los había separado para siempre. (...) Lucía al ver la óptica manifestó la curiosidad natural a su sexo. Le permitieron este desahogo, como desquite a los disgustos que le daban. Ella corrió inmediatamente tras de la cortina a colocar su ojo en la ventanilla de la linterna mágica. Lucas que siempre vivía con esperanza de logar sus ideas, estaba atento. Sus miradas hacia la óptica le hicieron descubrir debajo de la cortina un pie que no podía ser de otra que de su pastora. Lucía tenia la pierna más fina que todas las mozuelas del pueblo, y Lucas lo sabía. Apenas la reconoció que se escapa de su padre, ocupado en jugar a las bochas, se hace calle, se acerca al charlatán, le ofrece y paga el duplo de su valor por el primer puesto vacante, lo consigue, y se halla al lado de su pastorcilla. Amor solo sabe lo que nuestros amantes hablaron: los juramentos que hicieron y lo que uno a otro se dieron. Ellos no vieron ni oyeron nada de lo que explicaba el empírico. Fue menester que este les avisase por tres veces que ya nada quedaba que ver.
>
> La madre de Lucía y el padre de Lucas los esperaban; nuestros dos amantes salieron finalmente, Lucía venía con los ojos bajos y Lucas muy alegre. Sorprendidos por sus padres, se echan a sus pies agarrados de las manos. Esta escena atrajo espectadores, les gustó su constancia, y la inocencia de sus amores; pidieron por ellos a sus padres y estos por último se vieron precisados a concederles el perdón y a unirlos. Este par feliz hizo un buen regalo al dueño de la linterna mágica, pero la madre de Lucía, que tenía otras hijas, le prohibió que en lo sucesivo pusiese cortina delante del artimaño».[103]

Del relato de carácter ficcional nos gustaría destacar varios aspectos fundamentales. En primer lugar, nótese el trato peyorativo que recibe el buhonero («charlatán»), la referencia a su voz y discurso como fuente de acceso y comprensión a las vistas («el empírico verboso relacionaba con énfasis»), la seducción que sus palabras ejercían sobre el público («con la boca abierta no se cansaba de admirar») y la descripción del propio dispositivo del mundonuevo («una óptica» en la que «colocar su vista sobre uno de los dos agujeritos»). Características todas ellas que confirman el asentamiento de las características del mundonuevo así como el calado de medio siglo de campañas peyorativas sobre su presencia. Lo que más nos interesa destacar del relato y dispositivo es la presencia de la cortina. La cortina, que tenía como objetivo reforzar la sensación de inmersión en la escena substrayendo al espectador del continuum visual que le envolvía, es el elemento que proporcionará a los amantes un momento de intimidad en un espectáculo situado en el espacio público. La

[103] *Correo de Madrid*, 12-IX-1789, pág. 2357. Firmado DJG.

cortina en el relato vendría a sustituir así la oscuridad en el caso de la linterna mágica. Si bien es cierto que no todos los mundonuevos llevaban cortina, no son pocos los documentos iconográficos que nos muestran tal variante. La colección de François Binétruy y el Museo Nazionale del Cinema de Torino conservan algunos ejemplos ilustrativos. En uno de ellos tres mujeres se apelotonan en un mundonuevo tras una cortinita que les llega hasta la cintura (fig. 3.18). En otros, en los que podemos ver claramente la disposición de las lentes y los cordeles en sus laterales para tirar de las vistas, se ha dispuesto una cortina su alrededor (fig. 3.19). Incluso uno de los mundonuevos representados cuenta con una cortina que llega hasta el suelo, y que daría lugar sin duda a un espacio de intimidad como el que describe la historieta (fig. 3.20).

En segundo lugar, y siguiendo lo expuesto, el mundonuvo no aparece en el fragmento evocado como una máquina capaz por ella misma de mover explícitamente al deseo a través de sus imágenes —recuérdese aquel «inocentes en sí» de Jovellanos y tantas veces repetido—, sino que serían sus «torpes accidentes», los que convertirían a los mundonuevos en máquinas «depravadas y corrompidas». En este caso, el torpe accidente no sería otro que la cortina, pero en otros casos podría ser la excesiva proximidad de las lentes o el discurso del buhonero. Se trata en definitiva de espacios que por su configuración y por la proyección y deseos que se vertían en ellos propiciaban «la transgresión de los usos sociales, al manifestarse en tales lugares unos sentimientos perturbadores que la sociedad prohíbe».[104] La madre de Lucía, que vetó al buhonero volver con la cortina puesta, coincidiría con Jovellanos cuando este sentenciaba que era urgente y necesario purgar los espectáculos ópticos de todo lo que pudiera dañar al público.[105]

Si el relato del *Correo de Madrid* no deja de ser bastante inocente, a pesar de quebrantar algunas de las reglas del decoro y decencia del momento, no son pocos los documentos iconográficos que van más allá y reformulan en clave explícitamente erótica el dispositivo óptico del mundonuevo. La colección de François Binétruy es una de las más ricas en este campo. En relación con el motivo de la cortina, Binétruy conserva la que podríamos considerar una versión para adultos del relato evocado, titulada *Optique à l'usage et l'instruction de la jeuneusse* (fig. 3.21). La estampa, de formato desplegable, muestra a simple vista un buhonero ambulante vestido elegantemente que posa al lado de un gran mundonuevo, disponiéndose

[104] FERNÁNDEZ, *op. cit.*, págs. 112-113.
[105] JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 203.

a tirar de una de sus cuerdecitas.[106] El aparato cuenta con una gran cortina (el elemento desplegable) que sólo nos deja ver tres pares de pies, dos masculinos y uno femenino en el centro. Cuando la retiramos, nos revela un encuentro sexual entre los tres personajes. Por su parte, Huhtamo nos habla de una estampa del siglo XVIII que muestra un mundonuevo en el que no hay nada más que ver que el miembro erecto del buhonero.[107] Nos preguntamos si debía parecerse a otra estampa circular, de pequeño tamaño, conservada también en la colección Binétruy en la que es una mujer, siendo penetrada por un hombre, la que mira a través de las lentes para descubrir tal escena en su interior (fig. 3.22). Un recurso iconográfico que hizo furor igualmente entre tabaqueras y relojes con solapa o doble tapa bajo las que se escondían escenas eróticas (fig. 3.23). Pareciera que no fue por casualidad que el término inglés para referirse a mundonuevo (*peepshow*) acabó asociado a un espectáculo erótico.

Evoquemos una última estampa de temática similar, aunque de nuevo mucho más inocente y jocosa. Se trata de una estampa francesa del siglo XVIII titulada *L'Optique* (fig. 3.24).[108] La escena representa dos jóvenes, Nicette y Aglaé, que se prestan a mirar a través del vidrio de una óptica. Se trata de una caja elegantemente trabajada, con un pequeño autómata en su parte superior y decorada con la inscripción en uno de sus laterales: "Optique des curieux de l'Histoire naturelle". Lo que no saben las dos jóvenes es que otro personaje se ha colado en la escena retirando las estampas, que yacen en el suelo, para mostrar en su lugar su posterior desnudo. Una de ellas, Aglaé, se aparta enfurecida, mientras que Nicolle observa inocentemente lo que le aguarda tras el vidrio. La leyenda describiendo la situación nos da la clave de interpretación de la estampa:

«Nicolle observa, y su ojo curioso
a lo que ve se presta sin malicia,
Sin embargo, Aglaé, se aparta con aire furioso,
Juzga, lector, cual es la más novicia».[109]

[106] Siguiendo a Huhtamo, se trata de una estampa perteneciente al libro *Les Voyeurs* de 1835, un álbum de estampas eróticas relacionadas con el acto de mirar a través de un agujero (*to peep*). Véase: HUHTAMO, «The pleasures of the peephole...» *op. cit.*, pág. 103. La estampa fue reproducida también por Balzer (censurando la versión erótica) en BALZER, R. *Peepshows: a visual history*. New York: Harry N. Abrams, 1998, pág. 97.

[107] HUHTAMO, «The pleasures of the peephole...» *op. cit.* Reproducida en BOURGERON, J-P. *Les Masques d'Eros: Les objets érotiques de collection à systèmes*. París: Les Editions de l'Amateur, 1985.

[108] Reproducida en: MANNONI, L. *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématographe. Collections de la Cinémathèque Française*. París: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995, pág. 54. La colección Binétruy conserva también un ejemplar y en nuestro caso reproducimos la versión que se conserva en el Rijksmuseum de Amsterdam (nº de referencia: RP-P-OB-43.636).

[109] Traducción propia: «Nicolle observe, et son oeil curieux / à ce qu'il voit se prête sans malice, / Mais Aglaé, fuit d'un air furieux, /Juge Lecteur, quelle est la plus novice».

A pesar de la insistencia del motivo, y de la variedad de reinterpretaciones, no conservamos evidencia certera sobre la existencia de estampas de temática erótica para visionarse a través de las lentes de mundonuevos o cajas ópticas.[110] Las estampas y motivos iconográficos evocados apuntan más bien a la presentación de la máquina como excusa para el encuentro o motivo erótico y no tanto como potencial distribuidora de dicho contenido. Huhtamo exploró la asociación entre el dispositivo óptico y la activación de escenarios eróticos en «The pleasures of the peephole: an archaeological exploration of peep media» trazando algunos de los capítulos más significativos en los que aparecía y reaparecía tal topos en la historia de los medios inmersivos: desde el mundonuevo, hasta el mutoscope,[111] pasando por el estereoscopio, y llegando incluso a obras como *Étant donées*… de Marcel Duchamp.[112] Tal como destaca, «a pesar de que las cajas no hayan incluido contenido erótico explícito, el erotismo formó parte de la experiencia a través del contacto corporal con extranjeros, incluyendo miembros del sexo opuesto».[113]

Por otra parte, suele ser común representar los mundonuevos no tanto a través de su potencial erótico sino como mecanismo de distracción para posibilitar el encuentro amoroso. Se trata de escenas en las que los amantes se servían de la capacidad de distracción del dispositivo inmersivo del mundonuevo para burlar la atención del chaperón de nuestra la Lucía de turno, que podría entonces dedicar unos minutos a su amado Lucas. De nuevo, diferentes estampas de la colección Binétruy y de la colección del Museo Nazionale del Cinema de Torino recogen dicho esquema (fig. 3.25 y 2.26). En algunas de ellas, además, la acompañante de la moza tiene trenzado su brazo al suyo mientras mira a través de la lente, cosa que no evita que esta responda solícitamente a su galante. El título de la estampa evocada no puede ser más elocuente en este sentido: *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas!*

---

110 HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 103. Como sí ocurrirá con dispositivos posteriores como la fotografía estereoscópica.

111 Sobre este, véase el análisis del dispositivo que propone Linda Williams en: WILLIAMS, L. «Corporealized Observers: Visual Pornographies and the "Carnal Density of Vision"» (págs 3-41). En: *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

112 Merece la pena apuntar brevemente dicha relación. En un recoveco del Museo de Bellas Artes de Filadelfia, una puerta vieja con un pequeño agujero nos invita a —aunque sería más adecuado decir, nos asalta la curiosidad de— explorar lo que se esconde al otro lado. A través de él, avistamos el cuerpo desnudo de una mujer, algo amorfo y con tintes macabros, recostado en un paisaje. Coincidimos con la interpretación de Huhtamo de insertar dicha obra en el marco del dispositivo de los cosmoramas, tal como veremos en el capítulo siguiente. Nos gustaría remarcar así mismo que Duchamp no se olvida de introducir, de manera consciente o no, un elemento especialmente significativo a nuestro parecer en relación con el lenguaje de las vistas y cajas ópticas: un punto de luz titilante a través del farolillo que sostiene el maniquí.

113 HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 103. Traducimos: «Although the boxes may have been lacking explicitly erotic content, eroticism became part of the experience through the bodily contact with strangers, including members of the opposite sex».

3.3. La policía de los espectáculos: ¿prohibir, vigilar o reformar?

3.3.1. Controlar el espacio, sancionar el discurso

Tal como hemos visto hasta ahora, los espectáculos de mundonuevo, aparentemente simples e inocentes en cuanto a su dispositivo y contenido, suscitaron notables desafíos para los estamentos que detentaban la autoridad. Su capacidad para difundir ideas contrarias al régimen establecido y mezclar un público heterogéneo y mixto introducía una nota de distensión en el orden urbano que propiciaba la transgresión de usos sociales y observancia del decoro. Con tal de apaciguar los ánimos (y libido) de los espectadores y acallar si fuera necesario la voz del buhonero se pusieron en marcha diferentes estrategias y medidas de control que trataron de minimizar los efectos de sus «torpes accidentes» sobre la población.

En primer lugar, tal como se ha hecho evidente a través de los ejemplos mencionados hasta ahora, antes de presentar cualquier espectáculo ante el público era necesario solicitar una licencia de actuación ante el juez protector de los teatros, figura ostentada la mayoría de las veces por el propio corregidor de Madrid. Evidentemente, explica Varey, «había compañías que actuaban sin tales licencias, pero el sistema trataba de disminuir el número de ellas, y así controlar firmemente las diversiones públicas».[114] El examen, aprobación o denegación de las licencias actuaba en este sentido como primer filtro de contención para detectar posibles intentos de «encubrir otros fines más siniestros y trascendentales».

Para entender el proceso de solicitud, resolución y seguimiento de una licencia tomaremos como ejemplo el caso de Marcos Latronche, ebanista y constructor de pianos, que en 1825 solicita mostrar un teatro pintoresco mecánico. Se trata de un espectáculo que consistía en la exhibición de vistas a modo de pequeños dioramas, siguiendo el formato popularizado por el *Eidophusikon* de Philippe Jacques Loutherbourg.[115] Su primera exposición de motivos reza:

> «Marcos Latronche, natural y vecino de la Villa y Corte de Madrid, maestro ebanista, con el más profundo respeto a V.S. hace presente: que después de ocho años de incesantes fatigas y desvelos, y de hacer gastos muy extraordinarios, ha podido conseguir la ejecución de un Teatro Pintoresco Mecánico, el único que hay en el día en España (...) En cuya atención y a que el mencionado Teatro pintoresco en nada se opone a la sana moral y buenas costumbres, ni se parece a los llamados Fantasmagoría & Cía; y también a que es un medio honesto de que se vale el exponente

[114] VAREY, *Los Títeres... op. cit.*, pág. 13.

[115] Abierto en Londres a inicios del siglo XIX, el *eidophusikon* consistía en un pequeño diorama en el que se mostraban escenas de marinas y vistas (una tempestad, volcanes, la salida del sol) efectos visuales y movimiento.

> para su subsistencia y la de algunas familias que tiene empleadas en otro Teatro Pintoresco, por lo que, A.V.S. suplica rendidamente se digne concederle la competente licencia para efectuar sus representaciones».[116]

La exposición busca mover a su favor e incluso compasión al corregidor exponiendo —no sabemos si de forma deliberadamente desmesurada— el tiempo (ocho años), esfuerzo (fatigas y desvelos), inversión (gastos muy extraordinarios) y necesidad (medio de subsistencia personal y de personas a su cargo) que debían justificar la exhibición de la máquina. Pero lo que más nos interesa es su voluntad de desmarcarse de los espectáculos de fantasmagoría —que por esos mismos años mostraba Mantilla— y reafirmar su estricta adscripción a «la sana moral y buenas costumbres». La licencia le fue concedida ese mismo mes, sin embargo, ante ciertos altercados ocurridos en un café de la ciudad, en noviembre se determinó cancelar toda función que no fuese la de los teatros, especialmente «toda clase de conciertos vocales e instrumentales»,[117] alegando que «la multiplicidad de estas y otras diversiones que se observa de algún tiempo a esta parte en esta Capital es perjudicial al reposo público, y fomenta la relajación de las costumbres, que por desgracia se halla tan generalizada».[118] La resolución, que muestra la vigilancia continua ejercida sobre los entretenimientos no institucionalizados, afectó también a la licencia concedida a Latronche que consiguió finalmente defender la inocencia de su espectáculo:

> «La función de Latronche está reducida a presentar unos cuadros mecánicos de países o vistas de ciudades, puertos de mar u otras de igual naturaleza, sin más música que una pequeña orquesta para llenar los intermedios de uno a otro cuadro. La sencillez de esta diversión no puede en mi concepto perjudicar a las costumbres públicas, ni producir alboroto ni ocurrencia alguna desagradable; por cuya razón y la de tener Latronche una Real orden que S.V. tuvo a bien concederle, ni más noticia ni antecedentes (...) creo que este espectáculo no puede considerarse comprendido en la prohibición».[119]

En segundo lugar, una vez obtenido el permiso, un arquitecto debía certificar que el local en el que se manifestaría el espectáculo, en caso de no ser un espectáculo callejero, cumplía unos

---

[116] Solicitud de Marcos Latronche, carta fechada a 5 de octubre de 1825. Archivo de Villa de Madrid, Archivo de Corregimiento, n.º de expediente 1-85-11. Se ha modernizado la ortografía y puntuación. Todas las citas referidas al teatro pintoresco de Latronche se corresponden en adelante al mismo dosier, por lo que indicaremos únicamente la fecha de las cartas y solicitudes. Un resumen de la misma puede consultarse en Varey, *Los Títeres... op. cit.*, doc. 155.

[117] Carta fechada a 12 de noviembre de 1825.

[118] Carta del corregidor a 6 de noviembre de 1825.

[119] Carta fechada a 12 de noviembre de 1825.

requisitos mínimos en los que pudiera juntarse el público guardando el decoro.[120] En este momento, no existía aún una tipología de espacio definida a la que debían adecuarse los espectáculos ópticos como más adelante sí representaría el cosmorama. En la mayor parte de los casos, se trataba de habitaciones particulares, normalmente el lugar de residencia en el que se establecía el empresario itinerante, o salas reservadas en restaurantes, cafés o fondas[121] donde se plantaba la máquina óptica, muchas veces sin distinguirse demasiado de las que podían verse en las calles. En el caso de Latronche, el 21 de octubre de 1825 el arquitecto emitió el informe tras reconocer el local, en el que manifestaba la «seguridad para el público» tanto por el grosor de sus paredes como por la firmeza de su techo. Recomienda sin embargo suprimir los tapices para prevenir incendios y blanquear sus paredes, por lo que se acuerda expedir la licencia «con las precauciones acordadas».[122] Un año más tarde Latronche se mudó de local, estableciéndose en la calle de la Luna, motivo por el cual solicita de nuevo al corregidor «se sirva mandar que el Sr. Arquitecto de Villa pase a hacer el reconocimiento del nuevo local», obteniendo una resolución igualmente favorable (fig. 3.27).

Varey nos ofrece varios ejemplos sobre el control ejercido sobre el espacio y su dispositivo. Sus documentos dejan translucir la especial atención que se prestaba a la proximidad física que podía darse entre espectadores según la disposición de las lentes de los mundonuevos;[123] a la exigencia de separación de sexos cuando se tratase de espectáculos de linterna mágica;[124] al confort de los vecinos;[125] a que el espacio no favoreciera la promiscuidad con rincones oscuros, escondites o pasillos estrechos; y especialmente a que la iluminación de la sala y de cada uno de los espacios que los espectadores debían atravesar para llegar a esta fuera suficiente. En 1820, por ejemplo, el arquitecto notó que la sala en la planta baja de la Fonda de Malta en la que se solicitaba representar una máquina de figuras corpóreas era bastante decente y bien ventilada, con una capacidad para alojar cómodamente un centenar de personas. Sin embargo, para llegar a esta se debía atravesar un pasillo poco decente y oscuro,

120 VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit.*, págs. 33-35.

121 Este examen nos habla igualmente del auge de nuevos espacios de socialización y reunión, como los cafés y albergues, donde tenían lugar normalmente los espectáculos interiores. Unos espacios que adquirieron un marcado carácter político con la llegada del trienio liberal. Véase: FLORES, E. M. (Ed.) *Casinos, tabernas, burdeles: ámbitos de sociabilidad en torno a la ilustración*. Córdoba: UCO Press, 2017. Especialmente el capítulo de Marieta CANTOS CASENAVE dedicado a la «Sociabilidad y espectáculos óptico-pintorescos» (págs. 127-156).

122 Informe del arquitecto a 21 de octubre de 1825.

123 *Ibid*., doc. 164b.

124 VAREY, *Cartelera*…, *op. cit.*, pág. 83 y doc. 22.

125 VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit.*, doc. 115b.

a lo que se dispuso se iluminara mejor el recorrido.[126] Con menos suerte, una máquina óptica que se mostraba en una habitación de la calle de Léon en 1798 no obtuvo la licencia por encontrarse en «un sitio para el que es preciso subir muchas escaleras, estrecho y con bastantes escondites»,[127] mientras que en 1826 se negó el permiso de exhibición a un totilimundi que combinaba la exposición de vistas y figurines en una tienda de la calle Fuencarral por reunir varias de las condiciones citadas: obstrucción del paso público, espacio reducido y excesiva proximidad entre espectadores, a lo que su sumaba un programa de poca calidad y pobre acompañamiento (fig. 3.30).[128] El informe del corregidor Cipriano Alexandro concluía que «el fútil y momentáneo pasatiempo que ofrece la máquina y que esta no es más que una cámara oscura vulgarmente llamada tuti-limundi, como el que enseñan los titiriteros en las calles, [es] poco digna por lo mismo de llamarse espectáculo ni de convidarle al público a verlo».[129]

En tercer lugar, la vigilancia no se detenía aquí, sino que afectaba al desarrollo mismo del espectáculo a través de la presencia de alguaciles que debían supervisar la palabra del buhonero, así como los comportamientos de los espectadores. Ya hemos visto como en el caso de los espectáculos de Mantilla se enviaron alguaciles para certificar que cumplía con la separación estricta del público y que se guardaran unos niveles de luz aceptables (fig. 3.25). Su caso no era excepcional. En 1760 se había ordenado vigilar los espectáculos públicos de títeres y volatines con el objetivo de «contener desórdenes» y velar que el público respetara las últimas disposiciones «sobre los trajes y modo con que debe entrar y subsistir la gente para ver las comedias».[130] En el caso de Marcos Latronche sus sesiones se desarrollaron sin incidentes. El ebanista enviaba periódicamente un pequeño programa describiendo los horarios y vistas que tenía programado ejecutar (París, Ginebra, Dresde, Nápoles, Barcelona, Lisboa, etc.) que se intercalaban con bailes de figuras mecánicas acompañados de música (fig. 3.28). Normalmente las funciones se iniciaban por la tarde y se realizaban diferentes pases. Por su parte, el alguacil encargado de guardar el buen orden en su sala enviaba periódicamente un informe reportando la hora a la que concluía el espectáculo y notificando

126 *Ibid.,* doc. 139b.

127 *Ibid.*, doc. 79b.

128 *Ibid.* doc. 164b.

129 Respuesta al informe de la inspección del local a 28 de noviembre de 1826. Archivo de Villa de Madrid, Archivo de Corregimiento, n.º de expediente 1-203-5.

130 VAREY, *Los Títeres... op. cit.*, doc. 2i.

que no había «ocurrido ninguna novedad» (fig. 3.29).[131] En lo sucesivo, su viuda Josefa Beya se encargó de seguir con el espectáculo bajo los mismos parámetros.[132]

El caso de Latronche es significativo del control que se trataba de ejercer sobre toda representación pública a través de la solicitud de licencias, la justificación de la inocencia y honestidad de la diversión propuesta, el examen previo del local, la supervisión de los alguaciles y el envío periódico de informes. Mientras su caso nos ha servido para ver el desarrollo normal y seguimiento sobre un espectáculo que no incomodó especialmente a las autoridades, a continuación, examinaremos el pensamiento ilustrado que sustentó y argumentó la necesidad de restringir, censurar o prohibir los espectáculos que parecían desviarse de la norma, y lo haremos a través de una de las voces más destacadas del momento: Gaspar Melchor de Jovellanos.

3.3.2. El mundo feliz de Gaspar Melchor de Jovellanos (sin espectáculos ópticos)

En la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790), Gaspar Melchor de Jovellanos expone sus principales ideas en torno a las posibilidades de control, vigilancia y reforma de los espectáculos públicos para el beneficio de un gobierno ilustrado.[133] La idea central de su escrito se articula a través de la cuestión de la influencia que ejercen las distracciones y entretenimientos sobre el pueblo y la necesidad de desarrollar en consecuencia una buena política —así como de una buena policía— de espectáculos públicos.

El tono general de Jovellanos es de tolerancia respecto a la presencia de diversiones públicas, apartándose así de la corriente mayoritaria en su época que tendía a considerar todo entretenimiento como «intrínsecamente ilícito».[134] Su aparente permisividad se deriva del hecho que, teniendo un impacto directo sobre la felicidad individual, los entretenimientos

131 Carta del alguacil Sebastián Martín a 23 de diciembre de 1827 para el corregidor de Madrid.

132 Carta de Josefa Beya a 14 de octubre de 1830. De modo que cuando Mesoneros Romanos cita en su *Manual de Madrid* de 1831 la diversión del «teatro pintoresco mecánico de la calle de la Luna», este estaba regentado por su mujer. MESONEROS ROMANOS, *op. cit.*, pág. 279.

133 La *Memoria* era fruto de una comisión encargada en 1786 a través de la Real Academia de Historia para hacer frente al aumento de los juegos de azar y otras diversiones privadas entre la sociedad española. Véase: MILLÁN, M. C. «Gaspar Melchor de Jovellanos. Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España», *Epos: Revista de filología*, vol. 7, 1991, pág. 353.

134 Millán insiste en el hecho que «para Jovellanos el objetivo esencial de un gobierno es procurar la felicidad pública, no dictar unas leyes que impidan el contento general». *Ibid.*, págs. 355-356.

serían capaces de crear unas condiciones favorables para gobernar.[135] El pueblo, señala Jovellanos, será más obediente a la justicia cuanto más libre y feliz se sienta, es decir, «cuanto más goce tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirlo».[136] Correctamente instrumentalizados, los espectáculos jugarían así un rol central en el mantenimiento del orden público. Por este motivo, Jovellanos critica duramente la deriva prohibitiva de algunos pueblos y ciudades que no permitían bailes, música y momentos de distensión en general. Ahora bien, admitir la influencia de los espectáculos sobre el pueblo y prescindir de ella, resultaba, a sus ojos, incluso más perjudicial que llegar a prohibir todo entretenimiento.[137] En consecuencia, «el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas será uno de los primeros objetos de toda buena política».[138] Su propuesta principal se basa entonces en la creación de una policía de los espectáculos que posibilitara un estado de disfrute colectivo, sin por ello caer en el desorden generalizado.[139] Una policía panóptica que debería ser discreta y ejercer una vigilancia «cierta y continua, pero invisible, ser conocida de todos, sin estar presente a ninguno».[140]

Por otra parte, en el marco del pensamiento de Jovellanos, los espectáculos no solo eran capaces de apaciguar el pueblo proporcionándole distracciones, sino que se revelan como una herramienta altamente eficaz para guiarlo, a través de su dispositivo de representación, hacia una conducta honesta. Jovellanos apuesta así por permitir la proliferación de entretenimientos a condición de orquestar en todo momento su posible influencia sobre las «ideas y costumbres» del público.[141] El ilustrado guardaba grandes esperanzas en este sentido respecto a las posibilidades que ofrecía el teatro. Convenientemente reformado, el teatro se erigía como el «más recomendado de todos los espectáculos, el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa», motivo por el cual sugiere que «el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz

135 JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 120 y MILLÁN, *op. cit.*, pág. 355.

136 JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 186.

137 *Ibid.*, pág. 179. En sus palabras: «Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones es un absurdo, creer que las necesitan y negárselas es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa, darles diversiones y prescindir de la influencia que pueden tener en sus ideas y costumbres sería una indolencia harto más absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsecuencia».

138 JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 179.

139 MILLÁN, *op. cit.*, pág. 356.

140 JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 188. Jovellanos llega considerar que «su vigilancia debería parecerse a la del Ser supremo». Un rol muy parecido al que empezaron a detentar los alguaciles en el marco de los espectáculos ópticos, no sabemos si de forma tan efectiva.

141 *Ibid.* En sus palabras: «Un teatro tal, después de entretener honesta y agradablemente a los espectadores, iría también formando su corazón y cultivando su espíritu; es decir, que iría mejorando la educación de la nobleza y rica juventud, que de ordinario le frecuenta».

de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos».[142] En el teatro debían verse ejemplos de piedad, de amor por la patria y al rey, de respeto de las jerarquías y a la autoridad, a la vez que se debían ridiculizar las actitudes contrarias.[143] Sin embargo, por su fuerza de sugestión, si mostrara tales actitudes contrarias sin ningún tipo de filtro o sin pretender ridiculizarlas podía llegar a ser altamente perjudicial. Es en este marco que debemos situar la crítica ilustrada a los espectáculos ópticos. Estos, junto con los géneros teatrales menores (sainetes, comedias, entremeses, tonadillas) no solo eran incapaces por sus formas y temática de «instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos», sino que ejercían una influencia claramente negativa por el modo que tenían de burlarse de las costumbres o de ofrecer un marco para la relajación de las normas del decoro, pudiendo incluso denostar todos los ejemplos que los espectadores hubiesen podido escuchar y aprender en su reformado teatro:

> «Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan solo ejemplos y documentos de virtud y honestidad si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica *don Cristóbal de Polichinela* su lúbrica doctrina a un pueblo entero que con la boca abierta oye sus indecentes groserías?» [144]

Es entonces que Jovellanos propone, en el pasaje evocado al inicio de este capítulo, prohibir la proliferación de «los títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de la cuerda, las linternas mágicas y totilimundis» con los que solían compartir espacios y público.[145] Tal como apunta Bernardo Riego, la inquietud de Jovellanos respecto a estos espectáculos está principalmente ligada, una vez más «con el control del discurso, ajeno a los canales institucionalizados en ese momento»,[146] y es «que de nuevo emerge aquí la maldad de la representación, derivada, no de la tecnología de los aparatos, inocentes en sí mismos, sino de la enunciación del» buhonero, completa Fernández. [147] Si ya hemos insistido

---

[142] *Ibid.*, pág. 198.

[143] JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 201. Campomanes, Olavide, Clavijo o Moratín se habían pronunciado también en esta dirección. Este último afirmaba que «después del pulpito que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñamos más a propósito que el teatro, pero está hoy día desatinadamente corrompido». Citado por MILLÁN, *op. cit.*, pág. 364.

[144] JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 203.

[145] De un modo similar, Mannoni reporta que en Francia también los espectáculos ópticos ambulantes eran vistos con desprecio a los ojos de las autoridades y élites culturales. En 1776 el secretario del rey en Argenton, Monsieur de Scévole, recomendó la creación de tropas de teatro itinerantes para ofrecer entretenimientos en aquellos pueblos que no tuvieran más espectáculos «que la linterna mágica o algunas miserables marionetas», que describen como entretenimientos degradantes y de mal gusto en la misma línea que Jovellanos. Véase: MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma.* París: Nathan, 1994, pág. 86.

[146] RIEGO, *op. cit.*, pág. 66.

[147] FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 128.

suficientemente sobre esta idea, queremos ahondar ahora sobre el hecho que Jovellanos se muestra especialmente duro no solo contra la palabra del buhonero, sino también contra la pasividad de los espectadores que se quedan boquiabiertos, unos espectadores que se supone anestesiados por lo que ven y oyen («un pueblo entero que con la boca abierta »). Y es esta pasividad, junto con el peligro de la oralidad, otra de las ideas centrales que motivan su dura crítica contra este tipo de entretenimientos.

Jovellanos, que quería instaurar espectáculos para formar ciudadanos lúcidos y cultivados, capaces de reflexionar y elegir el bien, había puesto de relieve la influencia positiva que ejercían sobre el público aquellos espectáculos o diversiones en los que el ciudadano-espectador tiene un rol activo (academias dramáticas, salones de conversación, cafés en los que comentar la prensa) favoreciendo el vínculo social y la educación cívica.[148] En cambio, se consideraba que los espectáculos que relegaban el espectador a un rol pasivo embrutecían su carácter, minando progresivamente su capacidad de reflexión y raciocinio.[149] Es por este motivo que también propuso prohibir las corridas de toros, que a lo largo del XVIII se profesionalizaron e institucionalizaron con actores profesionales, apartando el espectador a las gradas donde sólo podía gritar o aplaudir, pero no intervenir.[150] En *Borrico que anda en dos pies* (fig. 3.31), Goya representa a la perfección ese público anestesiado y grotesco que mira un espectáculo de feria del que habla su amigo ilustrado. En esta estampa, el pintor aragonés representa «una muchedumbre apelmazada, en la cual las personas dejan de existir, aun en su apariencia, como individuos, y sólo figuran en una "masa" compacta y deshumanizada».[151] Del mismo modo, los espectadores de los mundonuevos ambulantes no debían hacer más que avistar a través de la lente, como aquellos niños enganchados literalmente por sus cabezas a la máquina evocados por Plunkett, convertidos en un gran ojo sin cuerpo, o los que retrata la viñeta del auca *Escenas Matritenses* de 1865 y que reza «al titirimundi ansiosos / corren a ver un portento, / porque los lentes de aumento [sic.] / les parecen milagrosos» (fig. 3.10).[152] La pasividad que asumía el público en tales espectáculos parecía trasladarse así, según la crítica ilustrada, a todas las esferas de su persona. Siguiendo las palabras de Edith Helman,

148 MILLÁN, *op. cit.*, pág. 363.

149 HELMAN, E. *Jovellanos y Goya*. Madrid: Taurus, 1970, pág. 78.

150 Jovellanos respaldó por este motivo los intentos de prohibición de las corridas y fiestas taurinas que se llevaron a cabo desde los gobiernos ilustrados. MILLÁN, *op. cit.*, págs. 358-360.

151 HELMAN, *op. cit.*, pág. 245.

152 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Col·lecció d'Auques, n.º 22539. Citado también por FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 108.

> «No es que Jovellanos mirara con desprecio al pueblo ni que sintiera repugnancia por lo popular (…) Jovellanos reprobaba y sentía repulsión por las diversiones y espectáculos a los cuales asistían los trabajadores de la ciudad y que servían, a su parecer, más de aturdimiento que de entretenimiento o de esparcimiento. Combate las diversiones que, enajenando al espectador de su condición humana, le convierten en ente irracional y hasta mecánico».[153]

Hay un tercer elemento que aflora en la crítica ilustrada a los espectáculos considerados perjudiciales para el público. Además del peligro de la oralidad y la pasividad, su influencia negativa se vería reforzada por los efectos sensoriales de gran parte de los entretenimientos, fiestas, comedias y espectáculos ópticos que Jovellanos pretendía erradicar. El intelectual señala así repetidas veces a lo largo de su texto el encanto de los colores vivos o la sugestión de la música por medio de los cuales se ponían en escena actitudes nocivas ante los ojos de los espectadores:

> «¿Se cree por ventura que la inocente puericia, la ardiente juventud, la ociosa y regalada nobleza, el ignorante vulgo pueden ver sin peligro tantos ejemplos de impudencia y grosería, de ufanía y necio pundonor, de desacato a la justicia y a las leyes, de infidelidad a las obligaciones públicas y domésticas, *puestos en acción, pintados con los colores más vivos y animados con el encanto de la ilusión y con las gracias de la poesía y de la música*? Confesémoslo de buena fe: un teatro tal es una peste pública, y el gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre. (…) Semejantes ejemplos, capaces de corromper la inocencia del pueblo más virtuoso, deben desaparecer de sus ojos cuanto más antes».[154]

Se trata de una sugestión completa por medio de la apelación a todos los sentidos (colores, palabra, música, actuación) que por su fuerza y atractivo serían capaces de difundir de un modo altamente efectivo mensajes, ideas y conductas que los espectadores absorberían sin pensar.[155] Entendemos así plenamente el recelo que causaban los mundonuevos. Las vistas que se disponían en su interior tanto a través de los colores vivos, la exageración de la perspectiva, la infinidad de detalles, el efecto inmersivo de la lente y los efectos lumínicos día-noche generarían un efecto parecido, pensadas para atraer y seducir la mirada de los espectadores y recibir gracias a su sugestión de un modo casi hipnótico las palabras siempre sospechosas del buhonero. Jovellanos se lamentaba así que este tipo de espectáculos

153 HELMAN, *op. cit.*, pág. 84.

154 JOVELLANOS, *op. cit.* La cursiva es nuestra.

155 No podemos evitar establecer un paralelo con el desarrollo de la publicidad y técnicas de sugestión del individuo por medio del estímulo de los sentidos para favorecer la compra tal como brillantemente ha analizado Sonsoles Hernández recientemente. Véase: HERNÁNDEZ, S. *Vidas excitadas. Sensorialidad y capitalismo en la cultura moderna*. Barcelona: Sans Soleil, 2022.

«divierten hiriendo fuertemente la imaginación con lo maravilloso o regalando blandamente los sentidos con lo agradable de los objetos que presentan».[156]

En definitiva, cuando su poder de seducción no era puesto al servicio de la difusión de buenos ejemplos como pretendía hacer con el teatro, solo quedaba combatirlos («el gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre»). Así mismo, mientras el teatro ofrecía múltiples posibilidades para el adiestramiento del público, el dispositivo del mundonuevo incomodaba justamente por propiciar la congregación desordenada de gente.[157] En este sentido, Jovellanos finaliza su escrito apelando a la pacificación del público como elemento final de su propuesta, convirtiéndolo en la mejor policía panóptica que se podría desear:

> «No he visto jamás desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio (...) Siéntense todos y la confusión cesará; cada uno será conocido y tendrá a sus lados, frente y espalda cuatro testigos que lo observen y que sean interesados en que guarde silencio y circunspección. Con esto desaparecerá también la vergonzosa diferencia que la situación establece entre los espectadores; todos estarán sentados, todos a gusto, todos de buen humor; no habrá pues que temer el menor desorden».[158]

3.4. Mirar lo que no ven: el buen y el mal público de los espectáculos ópticos

3.4.1. El público ciego: los totilimundis de Francisco de Goya

La cuestión del público no fue algo tangencial en la respuesta que articularon las autoridades e intelectuales respecto a la difusión de espectáculos ópticos en la vía pública o locales alquilados a los que podían acceder fácilmente el común de la población.[159] Un público sometido a una vigilancia constante, que debía ser adiestrado y tutorizado en sus formas de gastar, de divertirse, de reunirse o simplemente de mirar y escuchar. Con tal de profundizar en dichas cuestiones recurriremos a dos visiones del público que nos dejaron dos grandes

---

156 JOVELLANOS, *op. cit.*, pág. 198.

157 No sería hasta la llegada de los cosmoramas que el público sería pacificado también en el contexto de los espectáculos ópticos.

158 JOVELLANOS, *op. cit.*

159 Hemos ordenado las ideas expuestas en este capítulo en torno al público en la conferencia «Mirar lo que no ven... reflexiones sobre el público de los espectáculos ópticos» que tuvimos la oportunidad de presentar en el marco del XIII Seminario sobre los Orígenes y Antecedentes del Cine que se celebró el pasado 21 y 22 de octubre de 2021 en la Universitat de Girona. Puede consultarse de forma escrita en la publicación resultante *Mons virtuals... op. cit.*

observadores de la época: Francisco de Goya y Diego de Torres Villarroel. A través de ellos acabaremos de hilvanar las ideas que hemos ideo apuntando en torno los anónimos espectadores de los totilimundis ambulantes.

Goya dedicó dos dibujos a la representación de mundonuevos. Recordemos que el aragonés estaba familiarizado con los espectáculos ópticos en general y las vistas ópticas en particular.[160] Si bien podemos presumir que disfrutó de ellos, como artista-observador no fue ajeno a las problemáticas que suscitaban y que plasmó en sus representaciones. Unas representaciones que constituyen por lo demás los ejemplos iconográficos más tempranos que conservamos de la mano de un artista español. El primer dibujo pertenece al Álbum C (1803-1823). Se trata de la lámina número 71, titulada *Tuti li mundi*, que se conserva en la Hispanic Society of America de Nueva York (fig. 3.32). La estampa representa una escena de humor escatológico en la que una mujer se aprovecha del estado de absorción de un espectador apegado a las lentes del totilimundi para dar una ojeada a su trasero que ha quedado al descubierto.[161] Un humor que, como era frecuente en Goya, combina su pluma con su pincel. El título *tuti li mundi* (elegido frente a mundonuevo) juega con su significado fonético y semántico sugiriendo que seguramente todo el mundo, incluidos nosotros —últimos voyeurs indirectos de la escena—, adoptaríamos muy probablemente la posición de la mujer si se diera el caso ¿o nos convertiríamos en víctimas de la inmersión óptica como el hombre?

En la interpretación que hace Ilatovskaya del tema considera que el primer personaje paga unas monedas con tal de satisfacer su curiosidad, mientras que otra persona se aprovecha de su interés para satisfacer un placer voyerista sin coste alguno, «tal es el teatro de la vida», concluye.[162] No se aleja en este sentido de las estampas vistas en el apartado anterior, en las que una pareja burlaba la vigilancia de su chaperón por medio de la inmersión óptica como en *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas!* Siguiendo a Huhtamo, la proliferación de dichas imágenes nos habla de la pérdida de control del entorno físico cuando uno entra en la inmersión óptica. Coincidiendo con Trapier, Huhtamo señala así que «el precio real que uno tiene que pagar

[160] Véase el epígrafe 2.2.2. del capítulo anterior y entre otras publicaciones: PEMÁN, M. «Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastian Martinez», *Archivo Español del Arte*, n.º 259-260, 1992, págs. 303-320.

[161] BIRD, W. «Goya y los entretenimientos ópticos de su época» (págs. 199-209). En: *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003, pág. 207. Véase también: VEGA, *op. cit.*, pág. 411.

[162] ILATOVSKAYA, T. *Master Drawings Rediscovered: Treasures from Prewar German collections*. San Petersburgo: The State Hermitage Museum, 1996, págs. 34-35. Véase también: DU GUÉ TRAPIER, E. «Unpublished drawins by Goya in the Hispanic Society of America», *Master Drawings*, vol. 1, n.º 1, 1963, págs. 11-20.

por el acto de inmersión óptica no es una moneda, sino la pérdida de la capacidad de controlar el entorno físico inmediato de uno».[163] Se trata de un topos que recorre la historia de los *peep media*. Es frecuente por ello encontrar también escenas donde el espectador, absorto por las lentes del mundonuevo, no se da cuenta que le están robando su bolsa de monedas (¡a veces incluso el ladrón es el propio buhonero!) (fig. 3.33-3.34). Motivo que se reinterpreta a menudo en clave política. El Museo del Cine de Torino conserva varias estampas en este sentido. En una de ellas vemos un político inglés contemplando los logros históricos de su armada que se muestran a través de un mundonuevo, mientras no se da cuenta que está perdiendo Irlanda (fig. 35). El Museo del Cine de Girona conserva por otra parte una fotografía estereoscópica que muestra un niño leyendo atentamente un cartel mientras otro pícaro le coge unas frutas de su bolsa (fig. 36). Irónicamente, el cartel previene justamente de la presencia de ladrones. ¿Un aviso quizás para el espectador inmerso en ese momento en su propia contemplación?

Goya incide especialmente en la cuestión del público a través de un segundo dibujo, particularmente intrigante, perteneciente al Álbum G de Burdeos (1824-1828).[164] La estampa lleva por título *Mirar lo que no ben* [*sic*.] (fig. 3.37).[165] Siete personajes de diferentes clases sociales se apelotonan en torno a un gran mundonuevo para mirar con una impaciencia desmesurada en su interior. Cinco de ellos están ya postrados a sus orificios, escudriñando con interés y asombro el misterio que encierra a través de la lente. El único perfil que distinguimos claramente es el de uno de ellos, de apariencia humilde y con la boca abierta, que parece chocado por lo que ve. A su lado, se asoman las figuras también postradas de dos monjes, mientras que, tras ellos, se encuentran lo que parecen dos mujeres de pie. Una aguarda su turno con los ojos fijos en la máquina, mientras que la otra, de espaldas, hace amago de apartarse del grupo, como si ya hubiera avistado en el interior de la caja y renegara de lo que acababa de ver. En el otro lateral, dos personajes con levita que vemos de espaldas

[163] HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 404. Traducimos: «the real price one has to pay for the act of optical immersion is not a coin, but the loss of the ability to control one's immediate physical surroundings».

[164] Sobre el dibujo, véase: GASSIER, P.; Wilson, J. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*. París: Éditions Vilo, 1970, n.º 1712; GASSIER, P. *Les Dessins de Goya: Les Albums*. Fribourg: Office du livre, 1973, pág. 502 y 559; GASSIER, P. *Goya: Témoin de son temps*. París: Bibliothèque des arts, 1983, pág. 308; DU GUÉ TRAPIER, *op. cit.*, pág. 34; BOZAL, V. *Imagen de Goya*. Barcelona: Lumen, 1983, págs. 287-289, ill. 117; ILATOVSKAYA, *op. cit.*, págs. 34-35; BIRD, «Goya y los entretenimientos ópticos...», *op. cit.*, págs. 207-208; LAZARO-REBOLL, A. *Facing monstrosity in Goya's Los Caprichos*. Tesis Doctoral, University of Nottingham, Dept. Filosofía, 2004, pág. 243; Vega, *op. cit.*, pág. 414, ill. 268; VEGA, J. «El lenguaje visual de la ciencia en la España del siglo XVIII», *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 2, 2014, ill. 26.

[165] Debemos anotar que Gassier, Vega, Bozal o Trapier interpretan la grafía como «Mirar», mientras que Bird y otros leen «Miran».

y postrados de rodillas se encuentran en el mismo estado de sorpresa y absorción que los demás personajes. Como en *Borrico que anda en dos pies* de este mismo álbum, todos ellos acaban formando una masa compacta alrededor del objeto de su adoración. Si bien algunos han interpretado la estampa como el reflejo de un espectáculo callejero,[166] creemos con Bozal que la extrañeza del mundonuevo —si se trata en efecto de uno—,[167] así como la actitud desmesurada de los espectadores alejan esta imagen de una simple representación costumbrista de una escena de calle.[168]

¿Y que es lo que miran en el interior de la caja? Todo parece indicar, y así lo interpreta Wendy Bird, que se trataría de un «aspecto fascinante o particular del cuerpo» de un hombre.[169] En efecto, del techo de la máquina sobresale una cabeza masculina con un sombrero. Se trata del único personaje del que podemos distinguir claramente sus facciones. Tiene los ojos y la boca bien abiertos, sin que se imprima sin embargo en su cara expresión alguna de vida. Lo acompaña un pequeño panel con una inscripción indescifrable. El cuerpo (desnudo) del hombre debería encontrarse, siguiendo a la autora, en el interior de la caja. Para Bird, la presencia del cuerpo del hombre dentro de la caja crearía una nueva escena de «humor obsceno» emparentada con su anterior versión del totilimundi. Debemos reconocer que, a pesar de ser la más factible, es una interpretación que no nos satisface completamente, si bien nos alejamos igualmente de la tesis de Bozal para el que el personaje sería el buhonero o propietario del «juego mágico».[170] Ahora bien, debemos notar igualmente que su estructura no responde exactamente al dispositivo de un mundonuevo. Recordemos que en las representaciones iconográficas y los ejemplares materiales que se conservan, los mundonuevos disponen sus lentes en la parte frontal de la caja, donde se agrupan los espectadores. Aquí, en cambio, el público se agrupa en dos laterales, hecho que elimina la posibilidad que estén contemplando vistas ópticas, que solían pensarse sucederse una a una cuando se alzaran las cuerdecitas para una visión frontal. Nótese, además, que las aperturas de la caja son cuadradas (como algunos teatrillos de papel en perspectiva) y no redondas como era habitual en los mundonuevos siguiendo la forma de las lentes.

---

166 Así lo interpreta Gassier, para el que diferentes escenas recogidas en el Álbum G como la que nos ocupa podrían representar números de feria que hubiese podido ver en Burdeos. Véase: GASSIER, *Goya: Témoin de son temps*, *op. cit.*, pág. 308.

167 Bozal, Gassier y Trapier coinciden en describir la caja como un mundonuevo. Por nuestra parte, creemos que no se trata de un mundonuevo, al menos tal como hemos estudiado su dispositivo hasta aquí.

168 BOZAL, *op. cit.,* págs. 287-289.

169 BIRD, *op. cit.*, pág. 207.

170 BOZAL, *op. cit.*, pág. 287.

En todo caso, Bozal interpreta la estampa como un medio para ridiculizar la actitud de los espectadores, hipnotizados como lo están por lo que se encuentra en el interior de la caja, sea o no una parte monstruosa del personaje.[171] De un modo parecido, para Ilatovskaya, «Goya parece estar satirizando la debilidad humana por querer ver lo que se esconde» a su mirada,[172] como si, completa Bozal, «en el cosmorama fueran a encontrar interrogantes metafísicos, cuando en realidad — Goya lo dice — nada verán al mirar».[173] Ahora bien, a nuestro parecer, Goya no indica exactamente que no sea *nada* lo que vayan a ver en el interior de la caja. Si entendemos dicha representación en el marco de los topos asociados a los dispositivos ópticos que hemos ido evocando a lo largo del presente capítulo, tal como nos ha enseñado a hacer la arqueología de los medios, podemos tratar de esbozar una interpretación complementaria. La actitud desmedida de los personajes, su insistencia en asomarse y casi precipitarse en su interior mismo pone el acento en la capacidad hipnótica del dispositivo de visión.[174] Una capacidad hipnótica cuya influencia actuaría más allá de la posibilidad de perder el control del espacio físico o entorno inmediato de uno, como hemos visto hasta ahora, sino que, creemos, debe entenderse en un sentido amplio y crítico.

Para ello queremos evocar de nuevo la estampa *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas!* (fig. 3.25). Tal como hemos visto, la estampa se apoya sobre la capacidad hipnótica y —a través de ella— de distracción, del dispositivo del mundonuevo para permitir a los amantes disfrutar de un momento de intimidad. Si ahondamos en su significado en la dirección que señala su título, podemos interpretar la estampa como un aviso o recordatorio de la (in)capacidad de ver de los sujetos implicados por medio de su sometimiento a la capacidad de atención/distracción que ejerce el dispositivo óptico a partes iguales. La estampa se convierte de este modo en una excusa, a través del motivo amoroso, para reflexionar en último término sobre la ceguera de aquel que se deja capturar por su ilusión.

Veamos un segundo ejemplo. Huhtamo evoca una ilustración en la revista *Harper's New Monthly Magazine* en 1860 que retoma, ampliando su alcance, esta cuestión en los años de máxima popularización de la estereoscopía (fig. 3.37). La viñeta narra la llegada del

171 *Ibid*., pág. 289.

172 ILATOVSKAYA, *Master Drawings...*, *op. cit.*, pág. 35. Traducimos: «Goya seems to be satirizing the human weakness for wanting to see what is hidden. The search for the secreat meaning of things often takes a comic turn».

173 BOZAL, *op. cit.,* pág. 287.

174 Sobre la influencia las prácticas, discurso y dispositivo hipnótico y los propios espectáculos ópticos, véase: ROUSSEAU, P. *Hypnose. Art et hypnotisme de Mesme à nos jours*. París, Nantes: Beaux-Arts de Paris éditions, Musée d'art de Nantes, 2020.

estereoscopio al hogar familiar en el que es disfrutado por padres, hijos, sirvientas e incluso mascotas. Tras su uso continuado, el desenlace de la historieta nos muestra una familia con los ojos atrofiados.[175] De tanto mirar imágenes han perdido la capacidad de ver. La viñeta, recuerda Huhtamo, «proporciona un útil recordatorio sobre como ciertos topoi aparecen y reaparecen en la cultura mediática. Los debates públicos sobre los efectos de los medios desde la televisión a los videojuegos e internet no carecen de precedentes».[176] Así, no podemos entender como una absoluta novedad las críticas a la televisión como "caja tonta" —magistralmente interpretadas por Quino en multitud de ocasiones—,[177] o las ilustraciones críticas del artista Pawel Kuczynski sobre la proliferación de las pantallas y redes sociales en nuestra sociedad contemporánea, donde nos muestra a las masas acotar la cabeza hacia su dispositivo luminoso sin mirar a su alrededor.[178] Por muy dispares y alejados que parezcan tales ejemplos, la arqueología de los medios nos enseña a abrir el horizonte interpretativo fijándonos en continuidades que normalmente son pasadas por alto, evitando caer en la falacia de la novedad que suele impregnar la narrativa de los medios.

Si volvemos ahora sobre la estampa goyesca *Mirar lo que no ven*, podemos imaginar que, absortos como lo están por el dispositivo de visión, los personajes miran, y lo hacen insistentemente, pero, como los ejemplos evocados, son incapaces de ver. Los espectadores de Goya se postran a mirar el supuesto cuerpo del hombre, pero son ciegos. Quizás es que por su insistencia en mirar que han perdido la capacidad de ver, como los personajes con los ojos atrofiados por el estereoscopio; de pensar más allá de los confines visuales y narrativos que impone su dispositivo, como intentaba Mafalda. Embobados por una representación, los personajes han perdido la capacidad de ver, pensar, e interpretar tanto lo que se encuentra fuera del alcance de su mirada (aquello que no ven) como lo que están viendo dentro de la caja (aquello que miran). Han perdido la capacidad, en definitiva, de ver, pensar e interpretar críticamente su alrededor, incluido el contenido del propio espectáculo. ¿No ven quizás, las

175 HUHTAMO, *op. cit.*, págs. 126-127.

176 *Ibid.*, pág. 123. Traducimos: «The cartoon provides us a useful reminder about the way how certain topoi appear and re-appear in media culture. The public debates about the effects of media from television to video games and the Internet are not without precedents».

177 En una de sus viñetas, el padre de Mafalda le pregunta que qué hace sentada contemplando el televisor apagado, a lo que la protagonista responde: «¡Pensar! Alguna vez quería darme el gusto de poder pensar mientras estoy sentada mirándolo». En: QUINO. *Toda Mafalda.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993, pág. 366.

178 En una de sus ilustraciones vemos un asno cuyas anteojeras son dos smartphones. Una diferencia sustancial que queremos destacar cuando se retoma dicho topos en la actualidad, como bien muestra su caso, es que se añade una capa de control político y panóptico sobre los espectadores a través de estos medios. En cambio, no se contempla un uso parecido en el caso de los espectáculos ópticos, al contrario. Jovellanos quería desterrarlos precisamente porque no veía en ellos la posibilidad de usarlos a favor de las autoridades.

consecuencias del retorno del absolutismo? ¿Están demasiado ocupados en deleitarse con representaciones de la realidad para ser críticos con esta? Se trata de personajes embrutecidos por el propio dispositivo de representación. Una de las estampas del Museo del Cine de Torino que muestra un hombre mirando a través de las lentes resume de forma satírica tal pensamiento, puesto en boca del buhonero que nos interpela con su mirada y afirma: «Es necesario mostrar imágenes al hombre, la realidad lo atonta» (fig. 3.18).[179] Una traducción plástica, como hemos visto, de las ideas de su amigo Jovellanos, cuando señalaba el problema del público anestesiado por entretenimientos que encantaban sus sentidos, sin conferirle ningún atisbo de capacidad crítica. Goya nos retrata la peor cara, tal como solía hacer en su obra personal, de la sociedad de su tiempo, en este caso de los espectáculos ambulantes: la fabricación de espectadores pasivos, aturdidos y anestesiados, compartiendo de lleno la crítica ilustrada a los entretenimientos ópticos.

3.4.2. El público crítico: el mundinovi de Diego de Torres Villarroel

La crítica de Jovellanos y su traducción visual a través de la mano de Goya nos lleva a preguntarnos si era esta la única posibilidad de acción para un espectador de la época, si no existía un margen para un visionado crítico o disruptivo. Para explorar dicha posibilidad hemos recurrido a la narración que hace Diego de Torres Villarroel como espectador de un espectáculo de mundonuevo en su *Mundinovi: Almanaque, pronóstico y diario de cuartos de luna para el año común de 1730* (1729).[180]

En sus almanaques, Villarroel vestía la información relativa a los equinoccios, fiestas religiosas y civiles, y sus predicciones en torno a la meteorología, enfermedades o acontecimientos políticos que le hicieron célebre, «en el marco de una estructura narrativa y metafórica»: una fábula pastoral para 1723, una obra de teatro para 1724, un manicomio para

179 Traducimos: «Faut bien montrer des images à l'homme, la réalité l'embête!». Se trata de un tema de mayor alcance que hunde sus raíces en la desconfianza hacia las imágenes y la visión tal como ha explorado JAY, M. *Downcast Eyes: The Denigration of Visión in Twentieth-Century French Though*. Berkeley: University of California Press, 1993.

180 Escritor, matemático, catedrático de la Universidad de Salamanca, Villarroel dio una nueva forma y popularizó con gran éxito el género de los almanaques en España. Véase: MENÉNDEZ, B. «Los almanaques y Diego de Torres Villarroel», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Tomo 44-45, n.º 1, 1995, págs. 497-525 y DURÁN, F. «Torres Villarroel y la poesía en los almanaques astrológicos», *Arte nuevo: revista de estudios áureos*, vol. 3, 2016, págs. 1-42. Del mismo autor: «De los almanaques a la autobiografía a mediados del siglo XVIII: piscatores, filomatemáticos y alrededores de Torres Villarroel», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. 36, n.º 2, 2013, págs. 179-202.

1728, la historia de un gitano para 1729, etc.[181] Así, para el almanaque de 1730, utilizó el pretexto de la llegada de un espectáculo mundonuevo traído por un viejo extranjero y un joven gallego.[182] Con tal de no mezclarse con el común de las gentes, Villarroel solicitó sus servicios para visionar su espectáculo en el interior de su casa, una práctica común tal como hemos tenido la ocasión de ver en el capítulo anterior. El relato se ha interpretado como un testimonio verosímil del desarrollo de una actuación en un interior noble. Una vez montada la caseta en su salón, la narración y las imágenes del vendedor ambulante sobre las vistas se convierten en la base y pretexto para exponer los hechos y los datos astrológicos para el año venidero. Cada estación se introduce así con el visionado de una estampa que representa un personaje mitológico: Flora para la primavera, Ceres para el verano, Baco para el otoño y Dédalos para el invierno. El tema de las cuatro estaciones, que no sería del todo extraño en las colecciones de vistas ópticas, como los cinco sentidos o las siete maravillas del mundo, sirve claramente para estructurar su relato astrológico. Veamos un ejemplo relativo al verano y la reacción que suscita por parte de Villarroel:

> «Con la canción del farandulero, cesó al danza de las figuras, y sin dejar a los ojos que descansar en algún rato, de la fatiga de la atención, tiró otra cuerda, y puso delante de ellos una copia agradable de una mujer, algo tostada, y roída la natural tintura de sus carnes, de las dentelladas del Sol (...) Esta es, dijo el viejo, la Señora Ceres, hija de Saturno y Opis: fue la primera que trabajó la tierra, y dio los arbitrios útiles de segar, trillar, y cribar el trigo, y a su estudio se le debe el secreto de hacer el pan, pues antes eran tan puercos los hombres, que se alimentaban de bellotas, y manzanas salvajes, y por esto, es la Señora del Estío».[183]

Nótese la estructuración del relato remitiendo a la saturación visual que provocaban tales espectáculos («sin dejar a los ojos descansar en algún rato, de la fatiga de la atención») y del dispositivo típico de un mundonuovo de calle con sus cuerdecitas para tirar las estampas («tiró otra cuerda, y puso delante de ellos una copia agradable») y sus lentes de aumento («atisbé por el vidrio»).[184] Ahora bien, lo que nos interesa señalar es que tras la explicación

---

[181] DURÁN, «Torres Villarroel...» *op. cit*., pág. 7 y siguientes.

[182] Fernández explica que el vínculo que tejió Villarroel entre el almanaque y el mundonuovo se repitió en adelante, aludiendo a «los pronósticos de Francisco Horta y Aguilera, varios de ellos con el título de 'totilimundi'». FERNÁNDEZ, *op. cit*., pág. 99. Se trata en concreto de las obras: HORTA AGUILERA, F. *El totilimundi histórico-genealógico, cronológico y geográfico*. Madrid: Imprenta y Librería de Manuel Fernández, frente de la Cruz de Puerta Cerrada, 1738 y *La rueda de la fortuna y totilimundi injerto*. Madrid: Antonio Sanz, 1739. Sobre estos véase también: DURÁN, F. «Primer teatro de almanaques españoles», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 19, 2013, págs. 403-412.

[183] TORRES VILLARROEL, *op. cit*., págs. 11-13.

[184] *Ibid*., pág. 22. Algo que ya puso de relieve FERNÁNDEZ*, op. cit*., pág. 118 y 126.

que realiza el buhonero de cada estampa, aludiendo al trasfondo mitológico para explicar las características de cada estación, Villarroel la contrapone a sus datos astrológicos:

> «Todo esto será cierto, *pero para mí*, lo seguro es que el estío es el que hace el Sol, cuando llega al signo de Cáncer, y este año toca sus primeros grados el día 21 de junio a las 9 y 40 minutos de la tarde. (...) promete un Estío, sobradamente caluroso con algunas lluvias Septentrionales, que ocasionarán tempestades, con vientos, truenos, y rayos».[185]

Villarroel responde sistemáticamente que la imagen puede ser bella y representar lo que dice el buhonero, pero que, *para él*, «lo seguro es que el estío es el que hace el Sol, cuando llega al signo de Cáncer» o que «la Primavera es sólo cuando el Sol llega a hacer el día igual con la noche».[186] Los comentarios del autor, además de servir para su propósito específico de informar sobre el cambio de estaciones, tienen como resultado (accidental o no) desacreditar la historia del vendedor ambulante. Y con ello, deja un espacio para la libre interpretación del espectador. Al contrastar su visión con la del buhonero, Villarroel, alguien, ciertamente, de una vasta cultura, reclama aquí el derecho a formarse una idea personal de lo que ve y oye en un espectáculo óptico, de lo que uno mira a través del cristal del mundonuevo o escucha de la palabra del buhonero. Su mirada se contrapone pues a la idea de un espectador necesariamente pasivo y anestesiado por el dispositivo de representación tal como lo caricaturizaron Goya y Jovellanos.

Villarroel ejemplifica así el buen público de los espectáculos ópticos, alguien que sabe que mira una ilusión. En palabras de Jesusa Vega, «el buen público será el educado en "ver" dejándose envolver por la representación de la realidad, es decir, aquel que se deje envolver por la ilusión, teniendo en cuenta que uno de los grandes placeres del conocer, el primero según Voltaire, será ser consciente del conocimiento y reconocimiento de la ilusión».[187] En cambio, al público de Goya y de Jovellanos no se le supone tal educación de la mirada, sino al contrario, es un público crédulo que no se distancia del dispositivo óptico y que por lo tanto se deja envolver plenamente por sus representaciones. Un público que cree milagrosos las lentes de aumento o que se arrodilla para su contemplación. En este caso, siguiendo ahora a Wendy Bird, «los *tutilimundis* de Goya son el foco de un comportamiento necio. Sería un

---

185 VILLARROEL, *op. cit.*, págs. 11-13.

186 *Ibid.*, pág. 8. En el caso del otoño: «Sea lo que fuere dije yo, que no me meto en cuentos de Historias, lo que puedo asegurar es que el otoño, empieza cuando el Sol toca segunda vez en el coluro [p. 16] de los Equinocios» (págs. 15-16). En el caso de invierno: «Pues yo le significo, dije, cuando el Sol entra en los primeros grados de Capricornio, que es el día 21 de diciembre a las 12 y 44 minutos del día» (pág. 19).

187 VEGA, *op. cit.* pág. 318.

signo sano si la gente demostrara un interés en los instrumentos ópticos diseñados para ayudar al progreso científico, pero estas personas (entre las cuales hay un monje) dando empujones para ver mejor, son motivadas por la ignorancia y la superstición, su curiosidad está mal dirigida».[188]

La ambivalencia que caracterizó la recepción de los nuevos dispositivos ópticos que hemos reseguido a lo largo del capítulo anterior (explorando primero la fascinación que suscitaron) y el presente (siendo objeto a su vez de la censura y condena por parte de autoridades e ilustrados) se movía así en la fina línea que separaba un uso positivo, y por tanto loable, de tales instrumentos, de uno negativo que embrutecería al pueblo. Tal como demostró Barbara Staffort en *Artful Science*, los dispositivos ópticos podían servir a funciones tanto educativas y instructivas, como, en manos de charlatanes, para el asombro del público más crédulo.[189]

Para acabar, no debemos perder de vista que existe un componente de clase nada despreciable en la *opticofobia* presente en torno a los espectáculos callejeros. No es casualidad que los ejemplos vistos en el capítulo anterior (esencialmente del mundo cortesano) y del presente (espectáculos de calle) simbolicen dos extremos opuestos ligados a los posibles usos positivos y negativos que señala Staffort. El pueblo llano será representado una y otra vez como sujeto que se presume pasivo, embrutecido, incapaz de mirar más allá. En cambio, el margen de crítica y de uso instructivo de tales instrumentos sólo se admite para el buen público, que, como Villarroel, pertenece por lo general a la clase pudiente o cultivada. Por ello y de manera abiertamente discriminatoria, las campañas desplegadas para regular su uso eran más estrictas cuanto más tocaban al pueblo llano. Era este y no otro al que se le presumía culpable. Así, la crítica y censura que recibieron los espectáculos, como hemos visto, se mostraba más intransigente dependiendo del contexto de exhibición y de su público potencial. Por ello mismo, la reacción *opticofóbica* de las autoridades e intelectuales como Jovellanos respecto a estos espectáculos que poblaban las calles del país no respondía únicamente a su naturaleza "ilusoria", sino al uso que se hacía de esta ilusión, especialmente cuando apelaba al pueblo.[190] Siguiendo las palabras de Tom Gunning,

---

188 BIRD, *op. cit.*, pág. 208.

189 STAFFORD, B. *Artful Science. Enlightenment entertainment and the eclipse of visual education*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. También señalado por GUNNING, T. «Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: Pour une culture optique du dispositif cinématographique», *Cinémas*, vol. 14, n.º 1, 2003, pág. 79.

190 VEGA*, op. cit.*., pág. 316 y BIRD, *op. cit.*, pág. 208.

> «Si el truco no sirve ni a una demostración desmitificadora, ni a un fin alegórico, si no sirve a reforzar la explicación científica ni el misterio de la fe, entonces la ilusión óptica puede mantener un poder anárquico peligroso que, preconizando el libre juego de las sensaciones, pone en cuestión la autoridad misma».[191]

Y las autoridades españolas del cambio de siglo no estaban dispuestas a aceptar dicho desafío.[192]

***

Un siglo después que la Real Academia Española incluyera en 1734 por primera vez la definición de mundonuevo, en 1847 el *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española* de Ramón Joaquín Domínguez describía la voz mundonuevo en los siguientes términos:

> «Cajón en forma de escaparate que suelen traer a cuesta los saboyardos y otros truhanes, y en cuyo interior se ven en cosmorama, y al través de su correspondiente cristal de aumento, las vistas y escenas más chabacanas. No deja de ser parte principal, para el sorprendente efecto de las pinturas y decoraciones, la picantes charlatanería del tirteafuera que las enseña».[193]

No cabe lugar a dudas que el dispositivo del mundonuevo se encontraba a mediados del siglo XIX perfectamente definido (cajón, cristal de aumento, vistas, buhonero) y no comparte espacio, al menos en el ámbito normativo, con otros espectáculos como las máquinas reales tal como sucedía en la definición de 1734. Ahora bien, la que debería ser una aséptica descripción de diccionario se ha amenizado con observaciones que no dejaban en demasiado buen lugar a los espectáculos de mundonuevo (truhanes, escenas chabacanas, picante charlatanería, triteafuera). Un siglo de campañas instrumentalizadas contra su presencia caló con creces en la concepción y modo de pensar los espectáculos ambulantes. Tal como hemos visto, su estigmatización a través de su asociación con el problema de los vagos no respondía

---

[191] GUNNING, *op. cit.*, pág. 83. Traducimos: «si le truc ne sert ni une démonstration démystificatrice ni une fin allégorique, s'il ne sert à renforcer ni l'explication scientifique ni le mystère de la foi, alors l'illusion d'optique peut maintenir un pouvoir anarchique dangereux qui, parce qu'il préconise le libre jeu des sensations, met en cause l'autorité elle-même».

[192] Evocamos aquí el trabajo de RIEGO, B. «L'Espagne face au défi technologique et culturel de la photographie 1839-1840», *Photoresearcher*, vol. 3, 1991, págs. 33-40.

[193] DOMÍNGUEZ, R. J. *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española*. Vol. 2. Madrid: Establecimiento tipográfico de R. J. Domínguez, 1847, pág. 1235. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica (bdh0000002387).

únicamente a encauzar su posible reutilización social o el pago de sus respectivos impuestos, sino que esta visaba a combatir la difusión de toda idea política disruptiva que pudiera hacer tambalear el régimen del momento. Así, la desconfianza hacia estos personajes se agravaba más aún cuando la palabra que transmitían estas novedades tenía un acento extranjero, cosa que sucedía con regularidad.

Por otra parte, los documentos y discursos analizados nos han mostrado también una preocupación por pacificar la influencia del espacio y dispositivo donde se tenían estos espectáculos sobre los comportamientos y moralidad de los espectadores. Pero sin duda, la mayor preocupación estaría ligada al control del discurso que animaba las imágenes. Así, la mayor parte de los autos, recomendaciones e iniciativas legislativas que se ensayaron no tenían como objeto principal la regulación del contenido del espectáculo (las vistas), sino que se atacaban en general al dispositivo de representación (la oralidad, la proximidad de las lentes, la cortina). No se pensaba aún, como Jovellanos proponía hacer con el teatro, servirse de la popularidad y presencia de los espectáculos ópticos para instruir, formar, véase controlar, el pueblo. Al contrario, ante la imposibilidad de domarlos se optó por reprimirlos. No será hasta la llegada de la fotografía y la prensa ilustra que el poder, bajo el reinado de Isabel II, movilizaría los nuevos medios para influir y moldear la opinión pública,[194] sin abandonar completamente la vía represiva.

De manera paralela, la expansión de los cosmoramas durante la primera mitad del siglo XIX, configurados como nuevos espacios de sociabilidad, permitieron domar y pacificar definitivamente tanto buhoneros como espectadores. Los cosmoramas remediarían tanto el dispositivo como las imágenes de los mundonuevos ambulantes y acabarían influyendo el propio modo de pensar y describir los totilimundis, tal como muestra la definición de Domínguez («en cuyo interior se ven en cosmorama»). A su expansión y proliferación dedicaremos el siguiente capítulo.

194 Véase: RIEGO, B. «Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública. Los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)», *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, n.º 139, 1999, págs. 2-15 y *La construcción social de la realidad... op. ci.*

Fig. 3.1. Gian Domenico Tiepolo, *El mundo nuevo*, óleo sobre lienzo, c. 1765. Museo Nacional del Prado, Madrid.

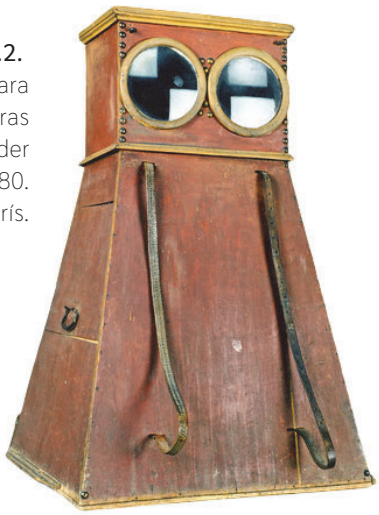


Fig. 3.2.
Caja óptica de dos lentes para vistas opacas con dos tiras exteriores para poder transportarla, c. 1780. Cinémathèque Française, París.

Fig. 3.3.
Mundonuevo de tres lentes con el programa de vistas inscrito en uno de sus laterales, c. 1750-1800. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 3.4.
Grupo mirando a través de un mundonuevo, porcelana de Sèvres, c. 1770. Colección Binétruy, Versalles.

Fig. 3.5. Gaetano Zompini, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, 1785, pág. 55. Bibliothèque Nationale de France, París (Gallica).

Fig. 3.6. *El Mundo por dentro. Linterna mágica de la Marimorena, bruja del siglo XIX*, 1862. Centre de Documentació de Cultura Popular, Barcelona (Calaix.gencat).

Fig. 3.7. *El tutilimundi*, ilustración publicada en *El Museo Universal*, 28-VII-1861. Biblioteca Nacional de España, Madrid (Hemeroteca Digital).

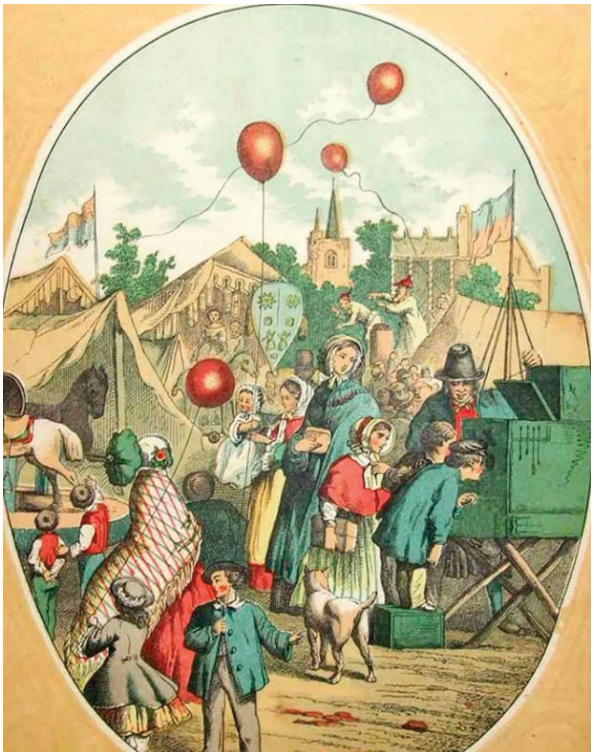


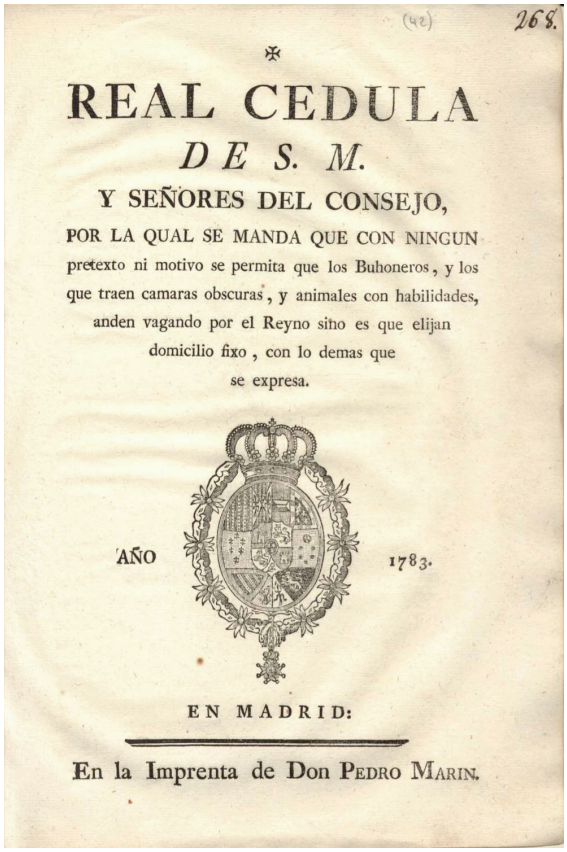
Fig. 3.8. Espectáculo de mundonuevo en una feria. Grabado anónimo, s.d. Colección Binétruy, Versalles.

Fig. 3.9. *Al tutilimundi van los chiquilles con afán*, viñeta del auca *Romería de San Isidro en Madrid*, xilografía, 1863. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

Fig. 3.10. *Al titirimundi ansiosos corren a ver un portento*, viñeta del auca *Escenas Matritenses*, xilografía, 1865. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

Fig. 3.11. *El Mundo Nuevo*, ilustración publicada en la *Revista Moderna*, 15-V-1897, portada. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Fig. 3.12. *Les Cris de Paris*, grabado editado por F. Guerard, s. XVIII. Nótese que el buhonero "grita": «la varita [sic.], la curosita [sic.], la ville de Constantinople». Bibliothèque Nationale de France, París.



(42) 268.

✠

REAL CEDULA
DE S. M.
Y SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE MANDA QUE CON NINGUN pretexto ni motivo se permita que los Buhoneros, y los que traen camaras obscuras, y animales con habilidades, anden vagando por el Reyno sino es que elijan domicilio fixo, con lo demas que se expresa.

AÑO 1783.

EN MADRID:

En la Imprenta de Don PEDRO MARIN.

Fig. 3.13. *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, por la cual se manda que con ningún pretexto ni motivo se permita que los buhoneros...* Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin, 1783. Biblioteca Central Militar (Biblioteca Virtual de Defensa), Madrid.

Fig. 3.14. *A Showman, Hyde Park Corner*, grabado, 1805. The Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.

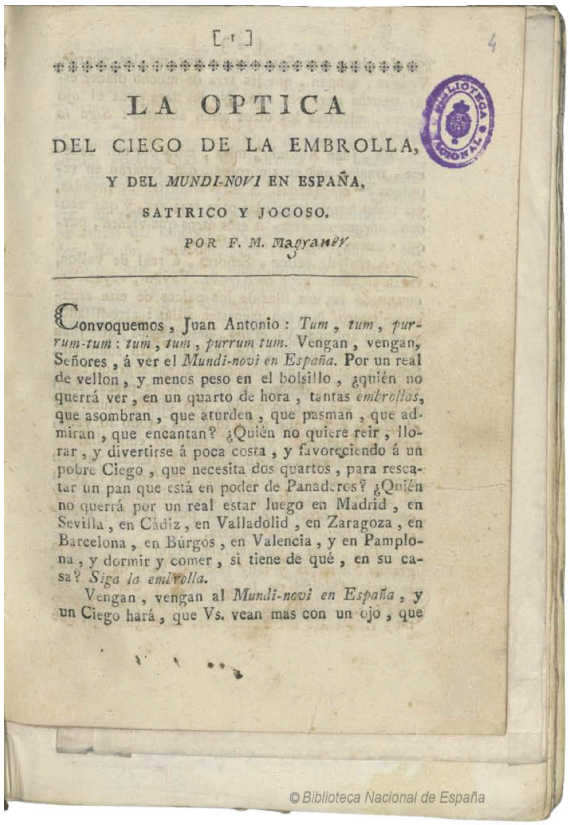


Fig. 3.15. Miguel Magraner, *La óptica del ciego de la Embrolla y del Mundo-novi en España, satírico y jocoso*, c. 1809. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

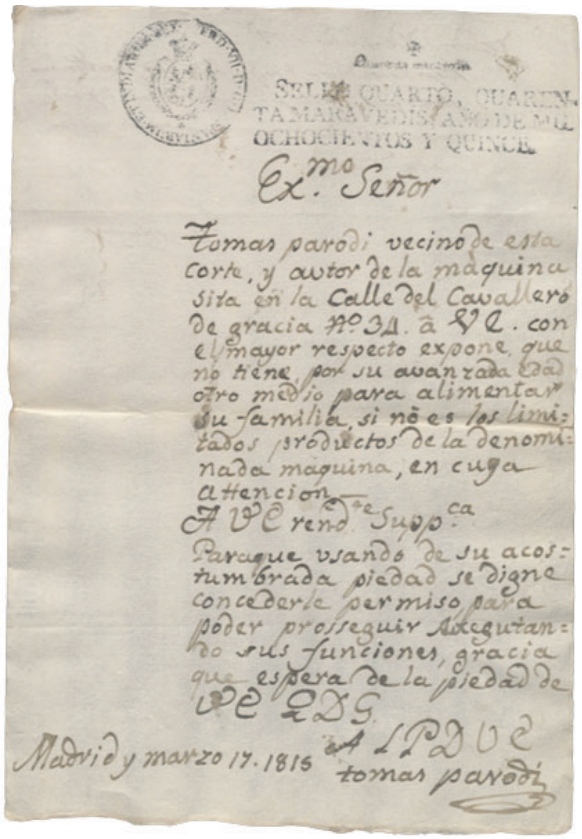


Fig. 3.16. Solicitud de permiso de exhibición de una máquina óptica por parte de Tomás Parodi, 17 de marzo de 1815. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, Madrid.

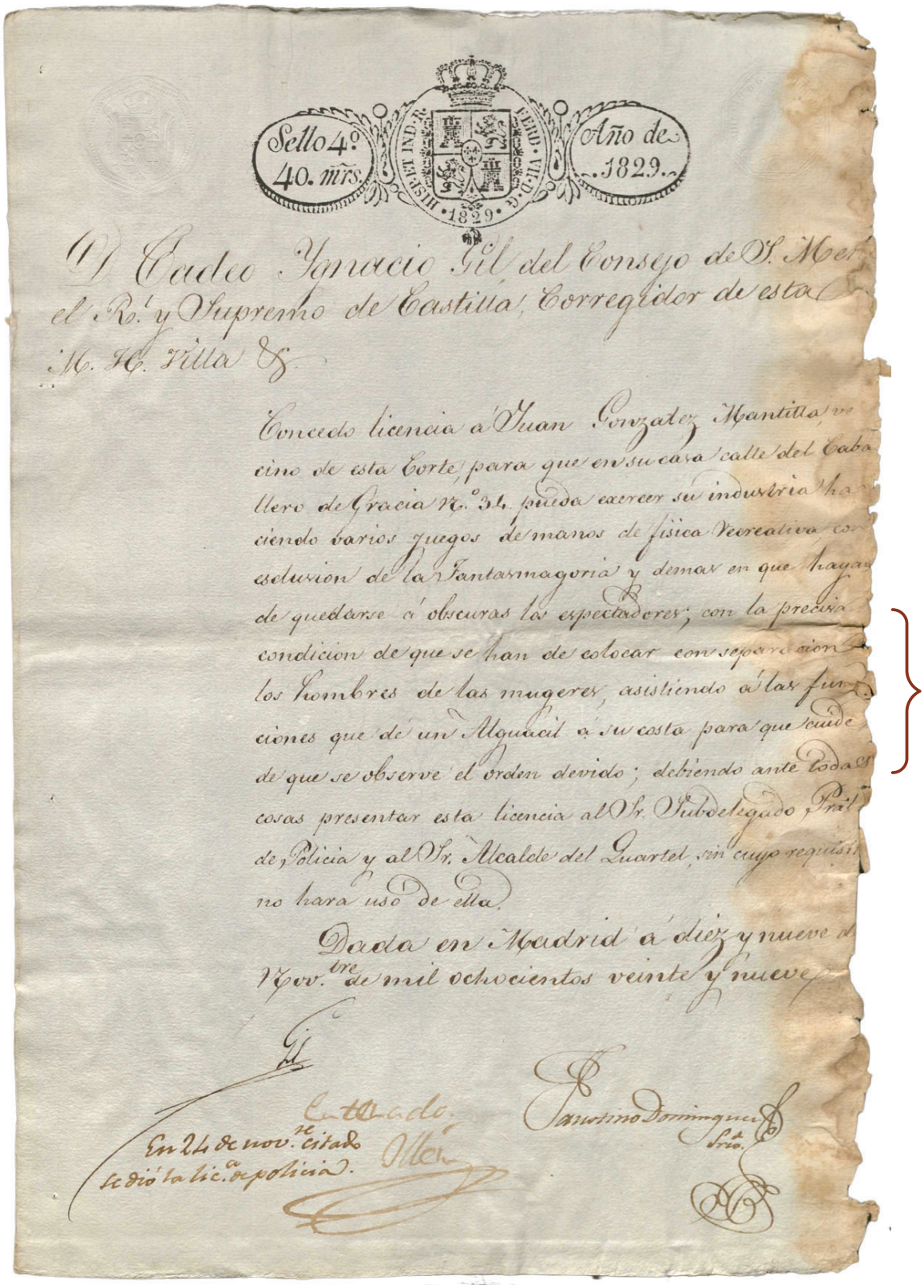


Fig. 3.17. Concesión de licencia a Juan González Mantilla, 24 de noviembre de 1829. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, Madrid. Nótese que la licencia exceptúa los espectáculos de fantasmagoría y se otorga con el requisito de separar el público por sexo y alumbrar suficientemente la sala.

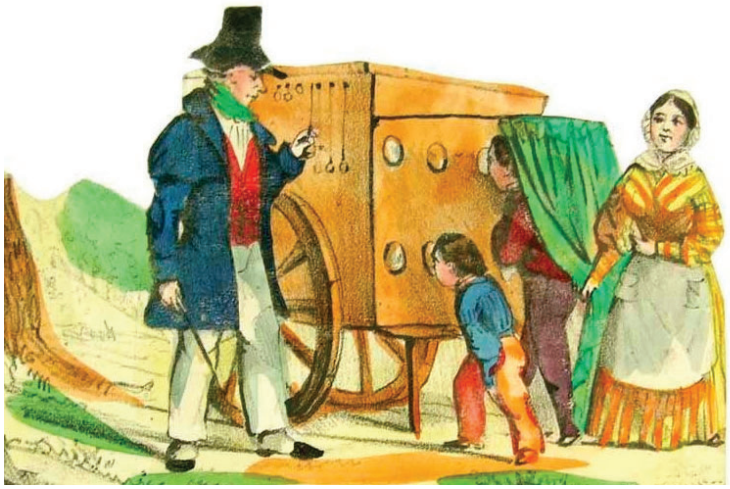


Fig. 3.18.
La lanterne magique, litografía, s. XIX. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

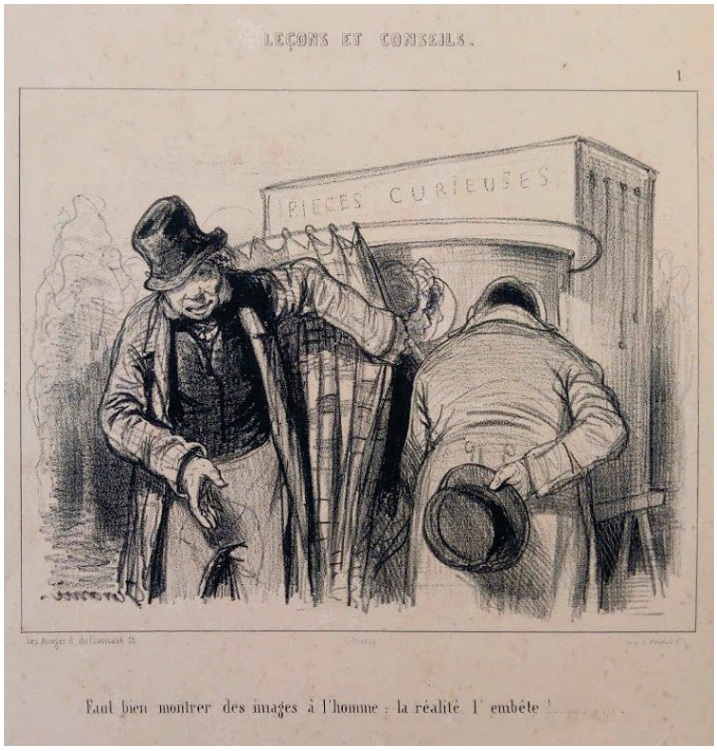


Fig. 3.19.
Faut bien montrer des images à l'homme: la réalité l'embête, litografía editada por Bauger por dibujo de Paul Gavarni, 1839. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

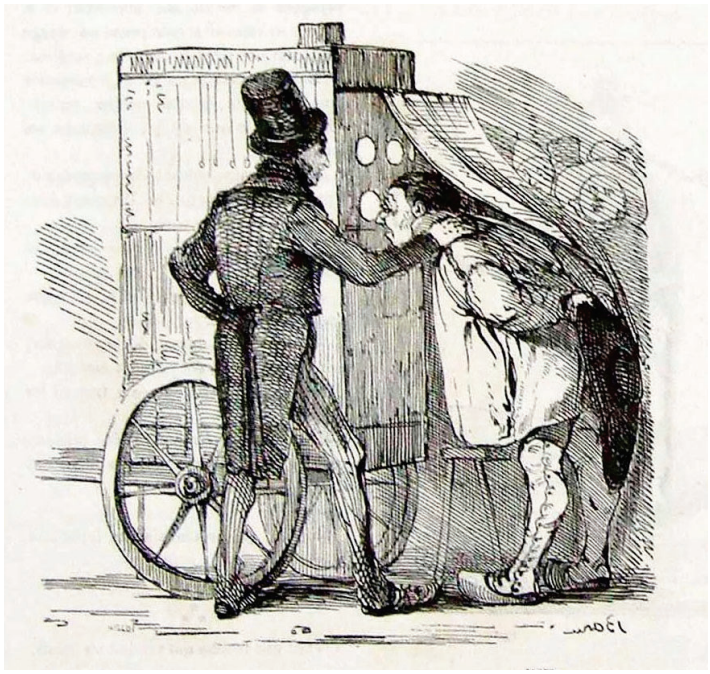


Fig. 3.20.
Ilustración publicada en *Le Journal Amusant*, 1859. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

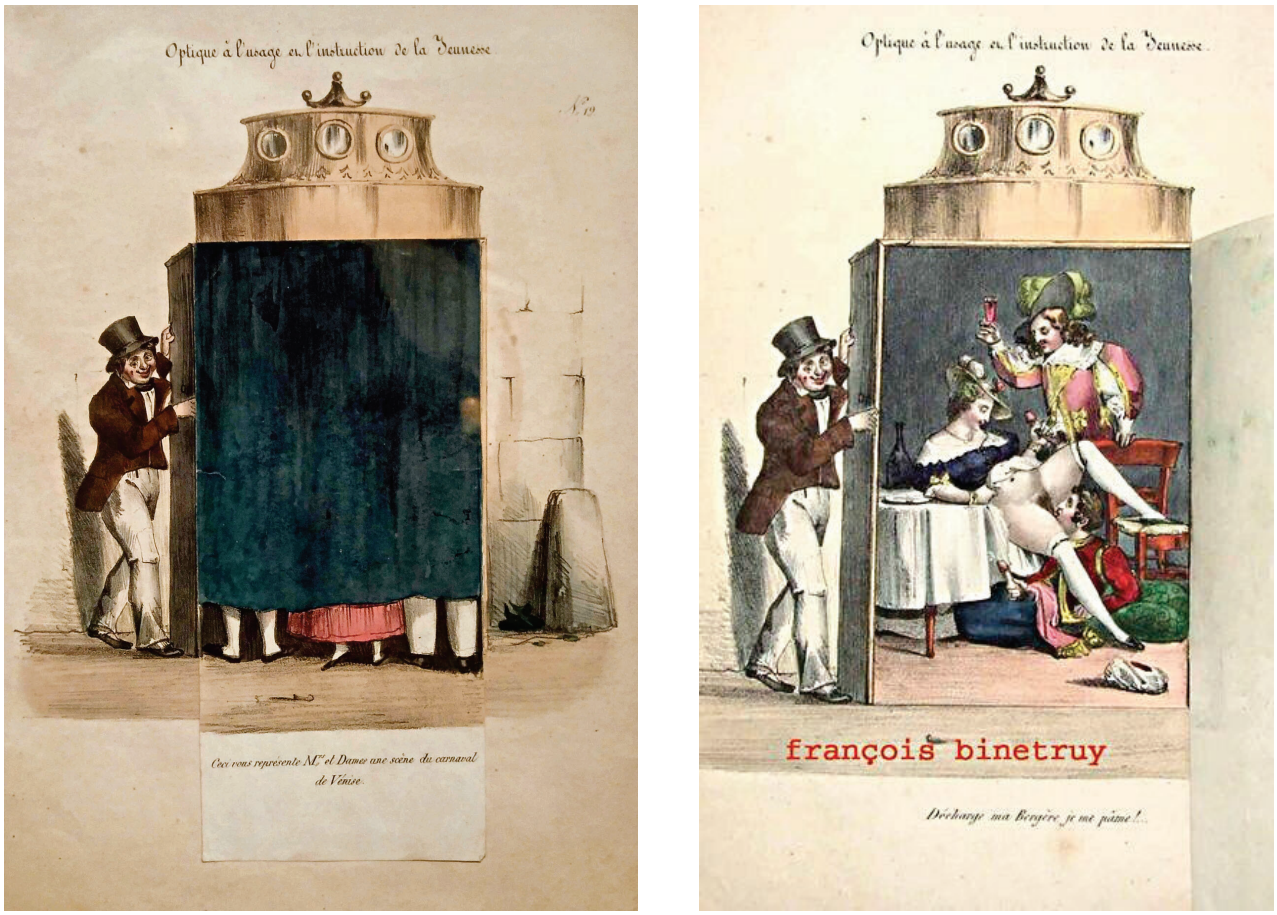


Fig. 3.21. *Optique à l'usage et l'instruction de la jeuneusse*, litografía erótica desplegable, s. XIX. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

Fig. 3.22. Estampa con escena erótica en torno a una caja óptica, s. XIX. Colección Binétruy, Versalles.

Fig. 3.23. *La double curiosité*, tabaquera con escena erótica bajo la tapa interior. En su exterior la tapa muestra una pareja entrelazada, s. XIX. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

Fig. 3.24. L'Optique des curieux, grabado por Benoît Louis Henriquez a partir de François Eisen, 1742-1806. Rijksmuseum (colección online), Amsterdam.

Fig. 3.25. *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas!*, litografía por Elie Philippe Joseph Duriez, segunda mitad del siglo XIX. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 3.26.
Mundonuevo en una feria, litografía, s. XIX. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

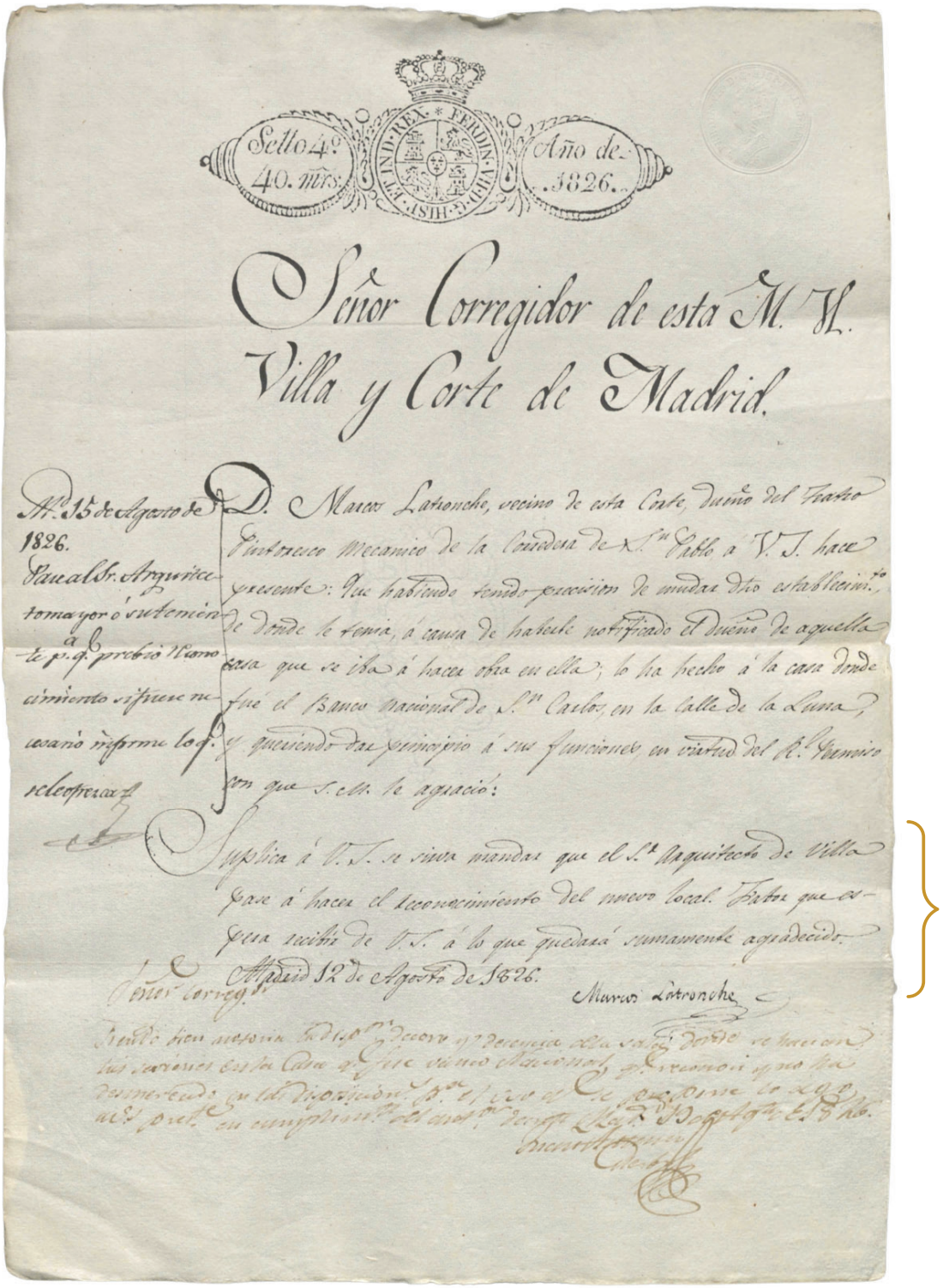
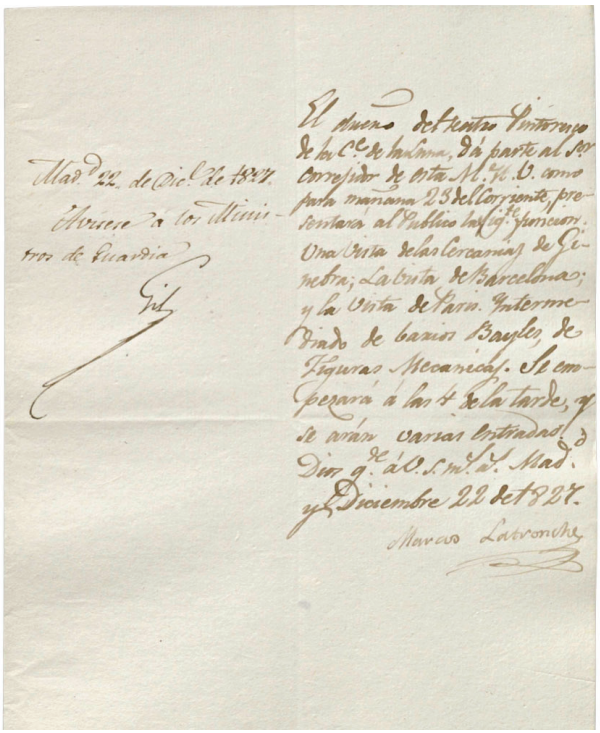
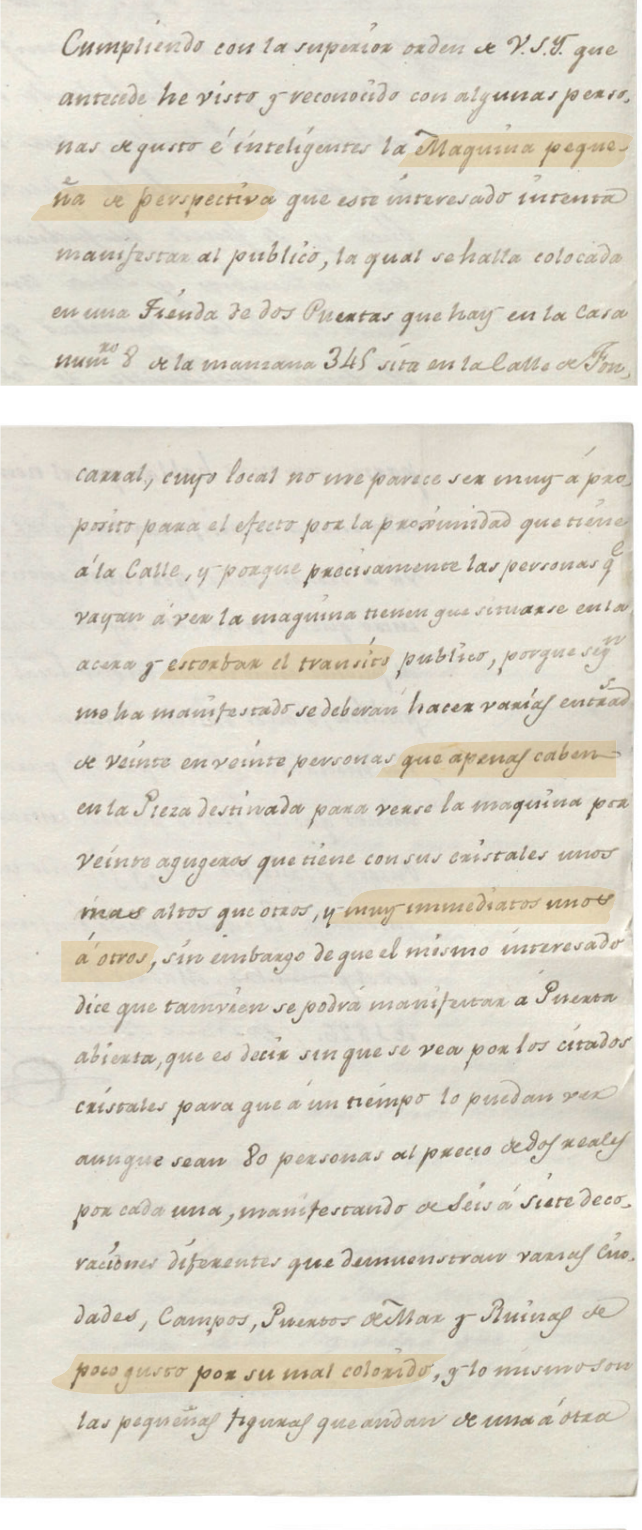


Fig. 3.27. Notificación de cambio de local de Marcos Latronche, solicitando que fuera inspeccionado por un arquitecto, 12 de agosto de 1826. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, Madrid.





Cumpliendo con la superior orden de V.S.Y. que antecede he visto y reconocido con algunas personas de gusto é inteligentes la Maquina pequeña de perspectiva que este interesado intenta manifestar al publico, la qual se halla colocada en una Tienda de dos Puertas que hay en la Casa num.ro 8 de la manzana 345 sita en la Calle de Fon-

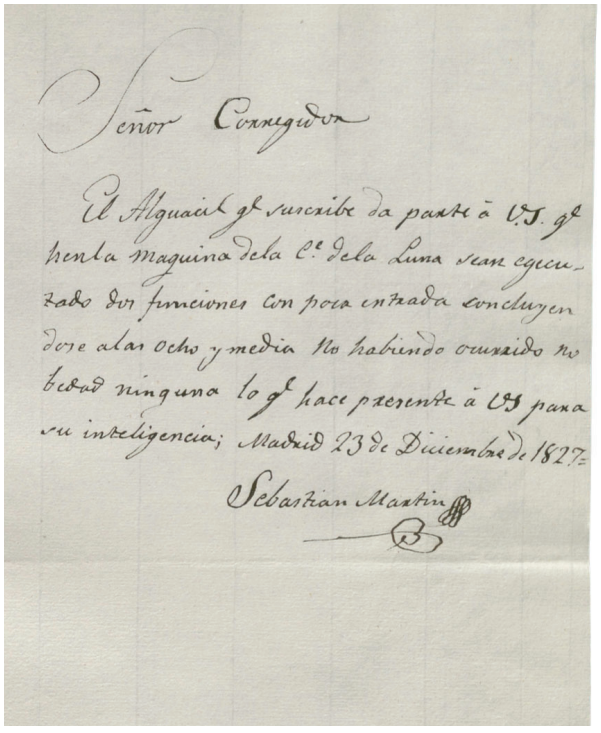
carral, cuyo local no me parece ser muy á proposito para el efecto por la proximidad que tiene á la Calle, y porque precisamente las personas q.e vayan á ver la maquina tienen que situarse en la acera y estorbar el transito publico, porque seg.n me ha manifestado se deberan hacer varias entrad.s de veinte en veinte personas que apenas caben en la Pieza destinada para verse la maquina por veinte agugeros que tiene con sus cristales unos mas altos que otros, y muy immediatos unos á otros, sin embargo de que el mismo interesado dice que tambien se podrá manifestar a Puerta abierta, que es decir sin que se vea por los citados cristales para que á un tiempo lo puedan ver aunque sean 80 personas al precio de dos reales por cada una, manifestando de seis á siete decoraciones diferentes que demuenstran varias Ciudades, Campos, Puertos de Mar y Ruinas de poco gusto por su mal colorido, y lo mismo son las pequeñas figuras que andan de una á otra

parte, sin mas hablar que al tiempo de mudar cada escena manifestar la Ciudad ó Caso que se va á demonstrar, por cuyos motivos no encuentro que sea una cosa digna de manifestarse al publico como no sea en otro local de mejor disposicion, ó en el mismo tomando otras disposiciones mediante haber capacidad para ello, en terminos que las gentes puedan entrar por una Puerta y salir por otra, y fijando un precio mas moderado. Es cuanto puedo informar á V.S.Y. sre el particular. Madrid 23 de Noviembre de 1826. Cipriano Alexandro

Mad.d 22. de Dic.e de 1827.
Avisese á los Ministros de Guardia
Gil

El dueño del teatro Pintoresco de la C.e de la Luna, dá parte al S.r Corregidor de esta M.a N.V. como para mañana 23 del Corriente, presentará al Publico las sig.te funcion. Una Vista de las Cercanias de Ginebra; La Vista de Barcelona; y la Vista de Paris. Intermediado de varios Bayles, de Figuras Mecanicas. Se empezará á las 4 de la tarde, y se aran varias entradas. Dios g.de á V.S. m.s a.s Mad.d y Diciembre 22 de 1827.
Marcos Latronche

Fig. 3.28. Informe de Marcos Latronche anunciando su programa, 22 de diciembre de 1827. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, Madrid.



Señor Corregidor

El Alguacil q.e suscribe da parte á V.S. q.e hen la maquina de la C.e de la Luna sean egecutado dos funciones con poca entrada concluyendose a las ocho y media No habiendo ocurrido novedad ninguna lo q.e hace presente á V.S para su inteligencia; Madrid 23 de Diciembre de 1827.
Sebastian Martin

Fig. 3.29. Informe del alguacil Sebastián Martín sobre los espectáculos de Marcos Latronche, 23 de diciembre de 1827. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, Madrid.

Fig. 3.30. Informe de Cipriano Alexandro tras inspeccionar un local para la exhibición de un totilimundi, 23 de noviembre de 1826. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, Madrid.

Fig. 3.31. Francisco de Goya, *Borrico que anda en dos pies*, 1824-1828. Museo Nacional del Prado (colección online), Madrid.

Fig. 3.32. Francisco de Goya, *Tuti li mundi*, aguada, 1814-1823.
Hispanic Society of America, Nueva York.

Fig. 3.33. *Billy's Raree Show*, grabado publicado por S. W. Flores, 1797. Victoria and Albert Museum (colección online), Londres. Nótese que en el cartel del mundonuevo explícitamente alude a su capacidad de "confundir los sentidos".

Fig. 3.34. Grupo mirando a través de un mundonuevo, c. 1839. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 3.35. *Political showbox*, grabado por J. Doyle (detalle), 1840. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 3.36. *Enfantillages*, fotografía estereoscópica (detalle), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 3.37. Francisco de Goya, *Mirar lo que no ven*, lápiz negro y lápiz litográfico sobre papel verjurado, 1824-1828. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Fig. 3.37. *Harper's New Monthly Magazine*, vol XXI, n.º 125, 1860, págs. 717-718.

SEGUNDA PARTE

Orden y sensibilidad en la óptica romántica

1833-1868

COSMORAMAS

El auge del público burgués y los nuevos espacios de ocio urbano

En 1856, el *Semanario Pintoresco Español* incluyó entre sus páginas una pequeña historia titulada «¡¡Dos amores!!» en la que un joven poco afortunado en el amor se cruzaba con un mundonuevo paseando por las alamedas del paseo del Prado y, atraído por el sonido de su tambor, se dirigió a avistar a través de sus cristales:

> «Tá-tá-tá. Este ruido llamó la atención del joven. Era el tambor de un *cosmorama, titilimundi o mundo nuevo* que por la módica retribución de dos cuartos permite a todo ciudadano disfrutar de vistas tan agradables como la de la ciudad de Jauja, en la que se come se bebe y no se trabaja, o de la ciudad de Antequera, en la que sale el sol por donde quiera. Emilio se paró detenido por un poder desconocido».[1]

El encuentro con el espectáculo se convierte seguidamente en un recurso metafórico para mostrar, a través de las vistas que se deslizan ante sus ojos, una realidad nada agradable para el joven: que había sido engañado por su compañera sentimental. Más allá de la trama, lo que nos interesa subrayar es la confusión o titubeo que se produce en la descripción de la máquina óptica bajo los apelativos de cosmorama, titilimundi o mundo nuevo (la cursiva es nuestra). La multiplicación de vocablos no es un hecho banal, sino que deja al descubierto uno de los cambios fundamentales que estaban teniendo lugar a mediados de siglo: la expansión de los cosmoramas como forma predominante de entretenimiento respecto a las prácticas mediáticas asociadas al consumo de vistas ópticas, llegando a desplazar e incluso substituir paulatinamente al totilimundi en la imaginación visual. Si el totilimundi precede al cosmorama cronológicamente, a partir de su introducción el primero ya no podría entenderse sin el segundo. A lo largo de la primera mitad del siglo XIX, el cosmorama fue afianzándose así en los principales centros urbanos europeos como espectáculo de moda y buen gusto, recuperando los valores positivos asociados a las vistas ópticas. Poco a poco, totilimundi y cosmorama constituirían progresivamente su propio campo mediático, diferenciándose a través del precio de entrada y las formas de exhibición, manteniendo como nexo común el formato inmersivo y la intermediación de la lente, así como un repertorio basado eminentemente en vistas topográficas en las que ganarían cada vez un mayor peso las escenas de actualidad.

Es tarea de este capítulo ocuparnos del impacto que supuso la introducción del cosmorama en el paisaje visual del siglo XIX. En primer lugar, nos concentraremos en las novedades que introdujo su dispositivo respecto al totilimundi ambulante y lo haremos de la mano de un ejemplar único: el cosmorama del Museo del Cine de Girona. En segundo lugar, rastrearemos

[1] *Semanario Pintoresco Español*, 7-IX-1856, pág. 286.

la proliferación de este tipo de espectáculos en España a través del estudio detallado y comparado de las carteleras de Madrid y Barcelona, fijándonos en las redes, repertorios y actores principales vinculados con la difusión de los espectáculos de cosmorama. Si en un primer momento predominan los espectáculos itinerantes —vemos sucederse en la prensa la presencia de espectáculos por un tiempo limitado—, a finales de la década de 1830 ganan peso los locales regentados por personajes afincados en la propia ciudad, como la Galería Topográfica de Madrid, cuyo programa estudiaremos con detalle en un apartado final. No hay que perder de vista por lo demás que la poca penetración en España de otro tipo de espectáculos europeos como el diorama o el panorama, que también apelaban mayoritariamente a un público burgués —o que excluían, a través de su precio de entrada y formas de exhibición, a las clases más humildes—, y dejaron al cosmorama y sus variantes prácticamente sin competidores en el territorio peninsular.

4.1. El dispositivo cosmorámico: la construcción de un espectáculo burgués

4.1.1. El primer cosmorama del abad Gazzera en París (1808)

El primer cosmorama conocido abrió sus puertas en 1808 bajo la dirección del abad Gazzera, situado en las galerías del Palacio Real de París.[2] Un centro de ocio del momento donde ya se encontraban otras diversiones, como los conocidos espectáculos de sombras chinescas de Séraphin.[3] Trasladado a la Galerie Vivienne desde 1828 y en activo hasta 1832, el cosmorama daba nombre a una sala revestida de un doble muro en el que se habían insertado 24 lentes una al lado de otra de manera sucesiva. Los espectadores debían recorrer la sala y asomarse a cada una de ellas para ver a través de estas, según las descripciones del momento, tres cuadros o acuarelas dedicados a los monumentos de la antigüedad y contemporáneos.[4] El tamaño de las vistas era considerable, medían unos 113 x 81 cm., llegando con el tiempo a doblar su tamaño.[5] La exposición seguía una lógica ordenada y coherente (se recorrían

[2] MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma.* París: Nathan, 1994, pág. 175.

[3] MANNONI, *op. cit.*, págs. 175-176.

[4] Seguimos la descripción de la voz «cosmorama» incluida en la SAINT-PRIEST, A. (dir.). *Enciclopédie du XIXe siècle. Répertoire universal dels lettres, des sciences et des arts,* Tomo IX. París: Au bureau de l'enciclopédie du XIXe siècle, 1846, pág. 88. Disponible en la Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París. Véase igualmente: POUGIN, A. *Le dictionnaire hisotrique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. París: Librairie de Firmin-Didot, 1885, pág. 244.

[5] SAINT-PRIEST, *op. cit.* La nota original indica que medían «2 pieds et demi de hauteur sur 3 et demi de long». Para los datos en centímetros hemos seguido a HUHTAMO, E. «Toward a History of Peep Practice» (págs. 32-51). En: *A Companion to Early Cinema*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2012. En la nota 49 Huhtamo indica que

primero los rincones de Asia, América y África, para acabar en Europa), abandonando así los programas basados en la autarquía y sorpresa que había caracterizado los totilimundis. Cada mes se renovaban los cuadros,[6] que se acompañaban de una noticia explicativa en forma de folleto o programa de mano, haciendo del cosmorama un «espectáculo a la vez instructivo y divertido».[7] Tras prácticamente 25 años de trayectoria llegaron a exponerse aproximadamente 800 vistas, que se dispersaron tras su cierre.

El éxito y arraigo de este primer cosmorama tiene mucho que ver en este sentido con la superación y aburguesamiento de muchos de los elementos que convertían a los antiguos totilimundis en espectáculos sospechosos a los ojos de las autoridades. Instalándose en una sala bien acondicionada y promoviendo el programa de mano como vehículo principal de acceso a las vistas, el cosmorama silenció la voz del buhonero y con ella los recursos orales que habían caracterizado las formas de mirar en el marco de los espectáculos ambulantes y callejeros. Por otra parte, el programa de mano condicionaba e instruía de antemano la mirada del espectador destacando aquellos elementos en los que debían prestar atención en cada una de las vistas, así como en su conjunto.[8] Como bien ha puesto de relieve Huhtamo, la aparición del primer cosmorama dirigido por Gazzera supuso por ello un cambio fundamental en la historia de la *peep practice*.[9] Se configuró como un espectáculo culto, que retomó tanto a partir de su dispositivo como de sus características y temática los valores ilustrados de las vistas ópticas de los interiores nobles para «ofrecer a los espectadores un curso completo e instructivo de historia y de geografía práctica y descriptiva».[10]

El formato popularizado por el cosmorama de Gazzera conoció una rápida expansión por Europa durante los años veinte y treinta, llegando hasta América. Huhtamo reporta su

las lentes medían en un primer momento 18 x 22 cm y más adelante 27 x 32 cm, cuando el tamaño de los cuadros aumentó a 211 x 130 cm.

[6] LAROUSSE, P. *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Tome V. París: Administration du Grand dictionnaire universel, 1869.

[7] SAINT-PRIEST, *op. cit*. Traducimos: «un genre de spectacle à la fois instructif et amusant».

[8] Tal como ha analizado Alison Griffitsh en el caso de los panoramas y su vínculo con la gestación de la mirada cinematográfica. Véase: GRIFFITSH, A. «Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique», *Cinémas*, vol. 14, n.º 1, 2003, pág. 46: «En organisant les «vues» comme une succession d'attractions qui se présentaient selon un ordre déterminé à l'avance, ces plans codifiaient et ordonnaient le regard prétendument autonome du spectateur, de la même façon que la mise en chaîne du montage cinématographique serait bientôt appelée à le faire».

[9] HUHTAMO, *op. cit.*

[10] LAROUSSE, *op. cit*. Traducimos: «Il fit composer une collection de tableaux à la gouache et à l'aquarelle, représentant les sites et les monuments les plus remarquables du monde entier, les ruines les plus pittoresques. Il voulait ainsi exposer les progrès de l'architecture et des divers arts chez toutes les nations, et fournir aux spectateurs un cours complet et instructif d'histoire, de géographie pratique et descriptive, à l'aide des brochures et des explications qui devaient compléter cette exhibition».

presencia en Londres, donde se instalaría en 1820 en el número 29 de St. James Street, más adelante situado en Regents Street, donde permanecería hasta los años cincuenta.[11] El éxito del espectáculo fue total. Según John Plunkett, en junio de 1824, los visitantes del cosmorama sumaban ya las 10.000 personas, entre los que destacaba la presencia de la nobleza y alta burguesía.[12] Se conservan distintas ilustraciones de su interior que permiten entender con más detalle en su dispositivo. Una de ellas, conservada en el Bill Douglas Cinema Museum de Exeter —donde custodian además un catálogo descriptivo de las vistas datado de 1828 (fig. 4.3)—, lleva por título *A schoolboy's visit to London: the cosmorama* (fig. 4.2). En ella se reproduce el interior del cosmorama de Regent's Street, donde tres personajes elegantemente vestidos están avistando a través de las lentes dispuestas en la habitación. El mismo interior, con diferentes personajes y algunos cambios en la ornamentación, fue reproducido en 1821 por la revista femenina *La Belle Assemblée* (fig. 4.1), donde se incluyó además una descripción detallada de su dispositivo a través de dos secciones del interior del cosmorama, con la intención de facilitar la comprensión a las lectoras del mecanismo inmersivo que producía la ilusión óptica. La descripción no es menos interesante, y nos pone sobre aviso de la nueva respetabilidad burguesa que adquirió el cosmorama a medida que se instalaba en las diferentes ciudades europeas:

> «Una habitación bonita, parecida a una pequeña galería de pinturas, está provista con lo que parecen ser pequeñas ventanas, formadas por tres cristales cada una, dispuestas una al lado de la otra; hay tres a cada lado de la habitación. A través de cada uno de los cristales de estas ventanas, el espectador ve con ambos ojos, de un modo extremadamente sencillo y agradable, una pintura plana de alguna escena o circunstancia interesante. La lente a través de la cual el espectador mira es una lente convexa, el foco de la cual abarca aproximadamente más de la distancia del centro de la pintura, de modo que cada punto de esta debe ser vista con nitidez. (…) Viseras arriba y abajo y en cada lado, dirigen la mirada, y evitan que se vean los bordes de la pintura».[13]

[11] HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 40.

[12] PLUNKETT, J. «Peepshows for all: Performing Words and The Travelling Showman», *De* Gruyter, vol. 63, n.º 1, 2015, pág. 26.

[13] BLUNT, C. «Popular description of the cosmorama», *La Belle Assemblée*, n.º 155, vol. 24, 1821, pág. 233. Traducimos: «A handsome room, having the air of a small picture gallery, is provided with what appears to be small windows, consisting of three panes each, arranged horizontally side by side; there are three of these on each side of the apartment: through any pane of these windows, the spectator views with both eyes, and in an extremely easy and pleasant manner, a plane picture of some attractive scenery or circumstance. The glass through which the spectator views it, is a convex lens, the focus of which is somewhat more than the distance of the center of the picture, so as that every point of it may be seen with distinctness. The distance is from 6 to 9 feet; being regulated by the dimension of the picture, following the established limitation of the best angle of vision, which must be certainly within 60 degrees. Blinds, above, below, and on either side, bound the view, and prevent the borders of the picture being seen».

4.1.2. El cosmorama del Museu del Cinema: un ejemplar único

El cosmorama que se conserva en el Museu del Cinema de Girona nos permite cotejar de manera privilegiada las descripciones e ilustraciones de la época con un ejemplar material (fig. 4.5). Fue adquirido por Tomàs Mallol para ampliar los fondos de su colección una vez inaugurado el museo.[14] Se trata del único cosmorama conservado que conocemos, lo que lo convierte en una pieza sin paralelo en su ámbito. Doblemente excepcional, de hecho, si tenemos en cuenta que lo acompañaba un conjunto de más de cincuenta vistas con las que se exhibía, y que con muy buen ojo también adquirió Mallol, ofreciéndonos la oportunidad de acercarnos no sólo a su dispositivo, sino de tratar de reconstruir también su posible repertorio.

El cosmorama del museo consiste en una estructura de madera de 3.70 metros de longitud por 2.24 metros de altura, que hace la función de doble muro, en el que están insertas cinco lentes, colocadas una al lado de otra a una distancia de unos 35-40 centímetros. La nueva disposición de las lentes sustituye de este modo los orificios superpuestos de los totilimundis a favor de una distribución espaciada y ordenada a lo largo de la sala. Por medio de dicho cambio se introducía en consecuencia una distancia física entre lente y lente, que se traducía a su vez en la imposición de una distancia (respetable) entre espectador y espectador(a). Se elimina así una de las características más criticadas de los mundonuevos: la excesiva proximidad entre el público, especialmente cuando este era mixto. En el caso del cosmorama de Girona, la distancia física entre las lentes se ve reforzada por los motivos que lo decoran. Sobre un fondo morado, se alzan finas columnas doradas unidas por arcos que enmarcan cada una de las lentes, acompasando así el recorrido.

Otro de los cambios más característicos que introdujo el cosmorama y que puede apreciarse en el ejemplar gerundense es que las lentes están situadas a la altura de los ojos. De este modo, no solo se acompasa el recorrido, sino que se evitan las posturas indecorosas o incómodas que habían caracterizado los mundonuovos. La ilustración de Albert Guillaume *Pour vos beaux yeux* es un buen ejemplo de ello (fig. 4.4.). La multitud apelotonada, agachada y revuelta que

[14] Mallol repasa en sus memorias el episodio de la compra de este cosmorama. Fue localizado en una casa de Vic y estuvo a punto de ser vendido a un coleccionista francés. Mallol lo acabó adquiriendo por 750.000 pesetas y se convirtió desde entonces en uno de los objetos más preciados de su colección. Los detalles de su adquisición dan fe de la pasión que tenía por adquirir determinados objetos. Véase: MALLOL, T. *Si la memòria no em falla*. Girona: CCG Edicions, 2005, especialmente, págs. 336-342. Queremos agradecer a Antoni Escala, que junto con su hermano fueron los anticuarios que vendieron el cosmorama a Mallol, habernos relatado su propia experiencia y el tiempo que nos dedicó contándonos como vivieron todo el proceso. A pesar de nuestras investigaciones, no hemos podido localizar la casa de Vic a la que perteneció.

protagoniza la iconografía relativa a los totilimundis —estudiada en el capítulo anterior (figs. 3.5-3.11)— da lugar a una fila ordenada y erguida en un espacio diáfano, descrito por lo demás como bonito y agradable (*La Belle Assemblée*). Dicha apreciación no era menos importante para el nuevo público burgués: acudir al cosmorama se convirtió en un acto social, en un espacio de ocio y de reunión, más allá del atractivo que ofrecían las vistas.[15]

El Museu Frederic Marès de Barcelona conserva dos representaciones de cosmoramas que datan de finales del siglo XIX en las que podemos apreciar perfectamente esta sucesión de personajes a través de las lentes del dispositivo.[16] La primera es una invitación o vale de entrada para cuatro personas para visitar la "Exposición Humorística" que celebró la sociedad barcelonesa de Lo Niu Guerrer en 1887 (fig. 4.8).[17] En esta podemos ver un gran cosmorama que se ha instalado en el interior de una sala (nótese la lámpara y la puerta de entrada), bajo el cartel de "Pesebre y Llanterna". El cosmorama parece mucho más monumental que el ejemplar de Girona, a juzgar por la proporción de los personajes que se suceden para avistar a través de sus lentes. La Biblioteca de Catalunya conserva un programa de mano de ese mismo año (fig. 4.10) donde leemos que constaba de doce «forats» (agujeros) con vistas o figuras de bulto.[18] Las vistas son descritas siguiendo el tono humorístico y jocoso de la institución que hace dudar de su contenido real, como un «combate naval en el año 3000» o «una calle con efecto de luna, de gas y de calor» que claramente retoma en clave cómica los discursos acerca los efectos día-noche ya completamente gastados en el fin de siglo.

En una segunda entrada de Lo Niu Guerrer encontramos representado otro cosmorama en el interior de una sala, cuya estructura evoca la silueta del ejemplar adquirido por Mallol (fig. 4.9). Consta de cinco lentes, aunque podría ser más grande, si tomamos en consideración que la imagen, de formato cuadrado,[19] recorta el cosmorama por uno de los lados y que de su parte superior nacen cuatro banderolas que están formando la palabra *múndia* (término

[15] HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 40.

[16] Queremos agradecer especialmente a Ernest Ortoll habernos puesto sobre aviso de la existencia de dicho material, que trabajó y publicó en el catálogo de la exposición temporal que se llevó a cabo en el museo *La Barcelona Irreverent. De la Societat del Born al Niu Guerrer (1858-1910)*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2012, pág. 231.

[17] Tal como figura en la entrada, la exposición abría con horario de 9 a 11h de la noche los miércoles no festivos de cada semana en la calle Sant Domènech del Call número 3 (hoy calle de Salomó ben Adret).

[18] NIU GUERRER. *Catalech. Pessebre, Exposicions y Panorama. Visita al Niu Guerrer*. Barcelona: Estampa de Lluís Tasso Serra, 1887. El catálogo advertía a los espectadores que «si's deixan un forat, estigan segurs que's perden alguna cosa bona. Ab això, molt d'*ojo*».

[19] En cada uno de sus bordes, enmarcando la escena, puede leerse la rima: «Niu Guerrer' Societat / Pessebre hi mundia al plegat / Recreativa-Filantropica / que fins hi avia electricitat [sic.]».

catalán para referirse a mundonuevo) de la que falta la última letra (suponiendo entonces que esta debería corresponderse con una sexta lente). Aquí el público es numeroso y forma una amalgama de mujeres con niños en brazos, hombres y parejas que a finales de siglo ya habían superado la rigidez burguesa moral y espacial, pero que no dejan de sucederse de forma ordenada. Tanto por su tamaño como por las similitudes que presenta, el ejemplar de Girona debió usarse en circunstancias muy parecidas. En todo caso, ambas escenas constituyen representaciones iconográficas únicas de cosmoramas en el territorio catalán.

Volviendo a su dispositivo, para reforzar la sensación de inmersión y coincidiendo con la descripción de la *Belle Assemblée*, el cosmorama adquirido por Mallol lleva acopladas unas viseras detrás de cada una de las lentes que cercan el campo visual y ayudan a focalizar la atención sobre las vistas (fig. 4.7). Descripciones contemporáneas indican que las viseras de los cosmoramas se solían pintar de negro para aislar aún más la imagen y evitar que se dispersara la luz.[20] Detrás de cada una de las lentes, se alzan cinco atriles para sujetar las vistas, iluminados por una vela a cada lado (fig. 4.6). Uno de los atriles conserva además una pequeña plataforma de madera trasera que sujeta otra vela que debía servir para iluminar vistas translúcidas y de doble efecto (fig. 4.11), aunque por lo general las vistas ópticas y cuadros para cosmorama eran opacos. Además de las velas, pudieron usarse quinqués u otro tipo de iluminación. A título de ejemplo, un cosmorama exhibido en Madrid en 1834 contaba con doce quinqués,[21] mientras que la venta en 1841 de un cosmorama en Cádiz da fe de todos los elementos que componían un ejemplar en el momento:

> «Se vende con bastante comodidad el cosmorama que está en la Casa de la Camorra, calle del Emperador; el cual se compone de siete grandes cristales de óptica embutidos en caoba con lienzos nuevos, sus correspondientes tubos, refractores, diecisiete reverberos, caballetes, dos grandes transparentes y demás mecánica concerniente a semejante establecimiento».[22]

[20] Así lo describe John TIMBS en *Curiosities of London*: *exhibiting the most rare and remarkable objects of interest in the metropolis*. Londres: D. Bogue, 1885, pág. 235: «The pictures are placed beyond what appear like common windows, but of which the panes are really large convex lenses, fitted to correct the errors of appearance which the nearness of the pictures would else produce. The optical part of the exhibition is thus complete; but as the frame of the picture would be seen, and thus the illusion be destroyed, it is necessary to place between the lens and the view a square wooden frame, which, being painted black, prevents the rays of light passing beyond a certain line, according to its distance from the eye: on looking through the lens, the picture is seen as if through an opening, which adds very much to the effect. Upon the top of the frame is a lamp, which illuminates the picture, while all extraneous light is carefully excluded by the lamp being in a box, open in front and top».

[21] *Diario de avisos de Madrid*, 13-IV-1834.

[22] *El Globo*, 28-XII-1841 citado por GARÓFANO, R. *Los Espectáculos visuales del siglo XIX: el pre-cine en Cádiz*. Cádiz: Quorum, 2007, págs. 112-114.

Para finalizar con su estructura, debemos señalar que uno de los extremos del cosmorama se apoya sobre la propia pared del museo para ocultar su interior, mientras que el extremo opuesto se cierra gracias a una puerta que continúa con los motivos decorativos, garantizando la ocultación de su mecanismo por ambos lados. Además, la presencia de la puerta nos proporciona un dato adicional: la distancia precisa que solía haber entre el doble muro y la pared real de la sala donde se ubicaba, en este caso, de algo más de medio metro. La importancia progresiva que adquirirá la habitación como parte indisoluble del dispositivo y del espectáculo del cosmorama propiciaría su identificación con este. Así quedó recogido en la entrada de la voz cosmorama en el diccionario de Domínguez de 1847:

> «Cosmorama. s.m. Especie de ilusión óptica producida por un cristal convexo, que hace aparecer como real lo que solo está pintado y figurado en un cuadro. La misma sala o local donde están colocadas ya en sus debidas proporciones las diferentes vistas cosmorámicas».[23]

El cosmorama trasladó de este modo la estructura cerrada de una caseta de totilimundi a las paredes de una habitación, remediando[24] su dispositivo y dotándolo, a través de la nueva disposición de las lentes y de la renovación del discurso de una nueva aura de respetabilidad.[25] Ya purgado, como reclamaba Jovellanos,[26] de todo aquello que podía dañar al público, el cosmorama se convirtió en adelante en uno de los entretenimientos predilectos de la burguesía.

---

[23] DOMÍNGUEZ, R. J. *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española*. Vol 1. Madrid: Establecimiento tipográfico de R. J. Domínguez, 1847, pág. 481. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica (bdh0000002387). Siendo objeto por lo demás de un tratamiento mucho más amable, si se compara con la descripción coetánea que nos ofrecía del totilimundi que hemos visto en el capítulo anterior. Sobre la impronta subjetiva en las definiciones de Domínguez, véase: QUILIS, M. «Ideología en el *Diccionario Nacional* (1846-47) de Ramón Joaquín Domínguez: la "nomenclatura vergonzante"», *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 23, 2014, págs. 141-164. Por otra parte, en el *Diccionario de la lengua castellana* editado por la Real Academia Española no se incluyó la voz cosmorama hasta la undécima edición de 1869 con la definición: «Artificio óptico que sirve para ver aumentados los objetos mediante una cámara oscura. También se llama así el sitio donde por recreo se ven representados de este modo pueblos, edificios, etc.» (pág. 271).

[24] Seguimos aquí el concepto de remediación propuesto por Bolter y Grusin para entender cómo los nuevos medios se adaptan, recogen y modifican ciertas características de medios precedentes para competir en el paisaje mediático del momento. Véase: BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

[25] Así fue percibido en el momento, aunque no siempre consiguiendo escapar de las connotaciones negativas asociadas a su predecesor. Huhtamo recoge en este sentido una descripción de 1829 sobre el cosmorama de Gazzera que exclamaba: «[it] is little more than a large peep-show, in the manner of those for which, at Fairs and in the streets of London, one penny is charged; the views of colored prints magnified, which constitute this exhibition, is exceedingly dear at thirty sous each person». HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 40. Por su parte, John Timbs en *Curiosities of London* describía de manera similar el cosmorama como «an enlargement of the street peep-show; the difference not being in the construction of the apparatus, but in the quality of the pictures exhibited. In the common shows, coarsely-coloured prints are sufficiently good; in the Cosmorama a moderately good oil-painting is employed». Citado por HUHTAMO, *op. cit.*, nota 112.

[26] Véase el análisis de los espectáculos ópticos en el pensamiento de Jovellanos en el capítulo 3, epígrafe 3.3.2.

4.1.3. Imaginar un espectáculo: el programa de vistas del cosmorama de Mallol

Como hemos avanzado, el cosmorama de Girona fue adquirido junto con una serie de 55 vistas ópticas. Una de las características más interesantes del conjunto es que los atriles del cosmorama están numerados a lápiz del 1 al 5 y las vistas que se conservaron junto a este también están numeradas en su dorso con la misma caligrafía, aunque mayoritariamente del 1 al 4 (fig. 4.11).[27] Gracias a ello, podemos imaginar múltiples combinaciones entre las vistas para formar posibles programas del espectáculo (fig. 4.13). De este modo, en una de las sesiones del cosmorama los espectadores pudieron haber conocido (1) la plaza de San Pedro del Vaticano, (2) la perspectiva del Capitolio con sus tres palacios, (3) el arco de Tito y (4) la campiña de Nápoles con una erupción del Vesubio; o el (1) entierro de Napoleón junto con (2) la plaza Navona, (3) el Vaticano iluminado y (4) Brasil, entre muchas otras posibilidades.

A diferencia de las descripciones del momento, que hablan de la prevalencia de pintura al óleo o al temple, como es el caso del cosmorama de Gazzera, las vistas conservadas en Girona son grabados o litografías iluminadas que siguen la estética de las vistas ópticas dieciochescas (perspectivas acusadas, búsqueda de la sensación de profundad y relieve). De hecho, en su momento, las vistas de los cosmoramas, ya fueran óleos o grabados, eran percibidas dentro de una solución de continuidad respecto a las vistas ópticas, por ser imágenes especialmente creadas para ser vistas a través de una lente. En 1828 el *Semanario Pintoresco Español* describía en este sentido el cosmorama, «de *kosmos*, universo, y *horama* (vista del universo)» como «una colección de vistas ópticas de diversos paisajes y pueblos del mundo».[28]

Las vistas del cosmorama de Mallol presentan sin embargo algunas diferencias respecto a las de vistas ópticas calcográficas que vale la pena destacar. En primer lugar, la mayor parte de ellas están ribeteadas por una franja negra, reforzando así el cercamiento del campo visual sobre la imagen. Recordemos que los manuales del siglo XVIII —como las *Nouvelles Récréations physiques et mathématiques* (1770) de Edme-Gilles Guyot (fig. 2.12)— [29]

[27] Por este motivo y por las informaciones que nos ofrece el propio Mallol alrededor de su compra creemos que la serie no nos ha llegado completa. Según las memorias de MALLOL (*op. cit.*, pág. 337), los anticuarios que tenían en su posesión el cosmorama habían expuesto el lote de vistas en algunas ferias antes de que se decidiera a adquirirlo. Además, las vistas que se conservan están numeradas mayoritariamente del 1-4, conservándose un único ejemplar correspondiente al número 5, lo que indicaría la posible pérdida de otras vistas de la misma numeración.

[28] *Semanario Pintoresco Español*, 8-VII-1838, pág. 627.

[29] Puede consultarse reproducido en: MANNONI, L. et al., *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture, 1420-1896*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, et al. 1995, págs. 152-154. También disponible en el portal Gallica de la Bibliothèque Nationale de France.

recomendaban recortar y cercar con una franja negra las vistas ópticas para conseguir un mayor efecto inmersivo. Sin embargo, lo que era una recomendación en el siglo XVIII se ha convertido en toda una tendencia en el siglo XIX. Las vistas que acompañan al cosmorama gerundense presentan prácticamente todas su correspondiente franja negra, omitiendo así la información relativa a sus pies en múltiples idiomas o su título, y en consecuencia toda referencia respecto a los editores de las vistas. De hecho, son muy pocos los títulos que aparecen en la parte frontal de las vistas conservadas, dejándonos prácticamente los ejemplos de la *Vista general de Roma* (fig. 4.16) o *La erupción del Vesubio de 1833* (fig. 4.26). Otras, en cambio, cuentan con un título explicativo manuscrito a lápiz en su dorso, especialmente cuando se trata de hechos de actualidad como la vista de la *Llegada a París de los restos mortales de Napoleón a 15 diciembre 1840* (fig. 4.15) o *Pío IX bendiciendo el monumento de la Inmaculada* (fig. 4.12). Es posible que la proliferación del marco negro, más allá de ser una práctica heredada del XVIII, fuera motivada igualmente por la expansión y normalización del formato del poliorama panóptico a mediados del siglo XIX, cuyas vistas litográficas aparecen también enmarcadas por una franja negra y trasladan los títulos a su reverso para concentrar la atención del espectador sobre sus efectos visuales (figs. 5.2-5.3). Por otra parte, debemos tener presente que la información relativa a los títulos y puntos representados se solía obtener por vías distintas a las propias vistas, ya fuera a través de los programas de mano, los anuncios de la cartelera en los periódicos o por medio de carteles en el propio local, como es el caso de un cosmorama de la calle Montera de Madrid que especificaba que «en la puerta estará la descripción de las vistas expuestas».[30] El formato de las vistas dieciochescas fue así reciclado (remediado) para seguir sirviendo a otros usos y espectáculos siempre de manera simbiótica con el dispositivo al que debían adaptarse.

En segundo lugar, debemos destacar que la colección está formada eminentemente por vistas opacas, la mayor parte de ellas reforzadas o encoladas en una superficie más rígida de cartón, que imposibilita cualquier juego de luz. La referencia a la presencia de velas o quinqués dentro del dispositivo cosmorámico tenía por objetivo facilitar la apreciación general de las imágenes y no, por lo general, la exhibición de efectos día-noche. Además, el propio dispositivo del cosmorama impedía el manejo de la entrada de la luz por parte del espectador. Hacia los años cincuenta, sin embargo, empezamos a encontrar referencias de la presencia de vistas con "doble efecto de luz" anunciadas en los cosmoramas del momento, tal como analizaremos en detalle a partir del caso de la Galería Topográfica. Baste decir por ahora que en el

[30] *Diario de Avisos de Madrid*, 6-III-1834.

repertorio gerundense se conserva una única vista translúcida que representa el Vaticano de noche iluminado (fig. 4.14). La vista responde al número 3, el único atril que hemos visto que incluía una vela en su parte trasera. Otra vista, con la misma numeración, representa el mismo punto en una visión diurna, en este caso opaca. Podemos imaginar así que ambas se combinaban para ofrecer sucesivamente una vista diurna y nocturna del Vaticano.

En cuanto a su formato, podemos diferenciar entre cuatro medidas diferentes,[31] que se corresponden con el marco de su atril correspondiente, y que aumentan de manera gradual como sigue:

1) 31 x 40; 11 vistas
2) 33 x 45; 9 vistas
3) 36 x 50; 14 vistas
4) 42 x 56; 14 vistas

La única vista que se conserva con la numeración 5 mide 33 x 40 cm. Hay cinco vistas de un formato y tipología distinta que no presentan numeración y que fueron adquiridas por Mallol dentro del mismo lote, pero que son claramente distintas del conjunto principal. Por otra parte, dentro de las vistas que responden al número 4, se encuentran algunas de las más heterogéneas, como la vista de Estambul, con los bordes interiores redondeados (fig. 4.30). Otra, que representa un paisaje nevado, está formada a partir de la combinación de dos capas para dar relieve a la escena. A nivel temático, destaca la prevalencia de vistas italianas, con un total de 29 vistas. La mayor parte de ellas son de buena calidad, con los bordes negros bien marcados y factura homogénea. Representan los puntos de vista típicos inaugurados por las vistas ópticas, añadiendo texturas y detalles en las imágenes como en el tratamiento del cielo, los personajes y edificios. Así mismo, la enumeración de las vistas italianas posibilita su exposición conjunta (fig. 4.13). También encontramos dos vistas de París, así como otras que responden a ciudades más lejanas como Brasil o una pirámide. El cosmorama incluía igualmente tres vistas locales: una vista de Barcelona desde Montjuïc (fig. 4.17),[32] y dos vistas de Vic que responden a los números 3 y 4. La inclusión de las vistas de Vic dentro del

[31] Hay dos vistas que no parecen encajar en su numeración. La vista de *Pío IX bendiciendo el monumento de la Inmaculada* se corresponde con el número 3 pero su formato es más pequeño (33,5 x 40,8 cm.). Por otra parte, la vista de la Catedral de Friburgo presenta un formato singular, más cuadrado de 42,5 x 49,5 cm.

[32] La vista presenta un título inferior en letras finas amarillas que reza *Nueva Barcelona*. El Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona conserva una vista similar atribuida a Émile Rouargue datada de c.1850. Puede consultarse en: AHCB. «Barcelone», *Catàleg Arxiu Municipal*. Consultado: 2 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/permalink/1@590707

conjunto es un dato verdaderamente interesante dado que fue la ciudad donde se encontró el cosmorama. Podemos relacionarlas así con la práctica de incluir vistas locales en los programas de los cosmoramas como prueba de la exactitud de los demás puntos de vista representados. Por ejemplo, un cosmorama con vistas de la ciudad de Granada que podía verse en Madrid en 1836 añadió una vista del Retiro como punto de comparación,[33] mientras que el cosmoneorama de la calle Montera que mostraba en 1834 la Ciudad de México, San Petersburgo o Jerusalén, incluyó también el Real Sitio de Aranjuez para que se pueda «juzgar de la semejanza y perfección de las demás».[34] Un último ejemplo nos servirá para remarcar la importancia que empezaría a tener para los espectadores del momento la inclusión de vistas locales. Se trata del comentario de un espectador que tras asistir al cosmorama establecido en la calle del Lobo de Madrid en 1840 echa en falta que entre las vistas extranjeras no se hubiese añadido ninguna escena del país:

> «Hemos quedado sumamente complacidos (...) la vista de la ciudad de Pisa en Toscana, cuya torre ladeada y baptisterio, se ofrecen con toda su magnificencia a los ojos del espectador; el templo del Santo Sepulcro en Jerusalén, y la ceremonia de la coronación de Napoleón emperador de los franceses, no menos que la vista de Lausana en Suiza, son muy dignos de la atención del público; pues en ellos se admiran la semejanza en los personajes, el aislamiento en los edificios y objetos, y la mayor propiedad en las luces. Sentimos que el director no haya presentado en esta primera exposición alguna vista nacional que sirviese de punto de comparación, y aún nos atrevemos a aconsejarle que los ejecute en las sucesivas».[35]

La inclusión de vistas locales se consideraba así una prueba de veracidad visual necesaria que iría arrinconando las prácticas de reciclaje de vistas.[36] La numeración consecutiva de las vistas de Vic indica además que podrían haberse expuesto de modo simultáneo en un mismo programa. Una de las vistas lleva por título en letras grandes y claras *Vista oriental de la plaza de Vic* (fig. 4.19), mientras que la otra, en letras cursivas y finas (muy similares a las de la vista de Barcelona) reza *Vista meridional de la Ciudad de Vic* (fig. 4.20). En su esquina inferior derecha aparece en la misma caligrafía el apellido Bertrana. ¿Su posible autor? Otra de las vistas del lote, que no está numerada, y que representa un puente en estado ruinoso, nos ayuda a

[33] *Diario de avisos de Madrid*, 16-VI-1836.

[34] *Diario de avisos de Madrid*, 2-III-1834.

[35] *Diario de Madrid*, 1-I-1840.

[36] Prácticas que se sustentaban en los usos evocativos de las imágenes. Para el caso español: RIEGO, B. *La Construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001, pág. 44. Sobre la cuestión: GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.

completar dicha referencia: en el margen inferior derecho y en color blanco con una caligrafía diferente aparece el nombre de Miquel Bertrana y Coma (fig. 4.18).

Miquel dels Sants Bertrana i Coma (1864-1936) fue un artista de Vic que trabajó a finales del siglo XIX e inicios del XX en la ciudad. Según el *Diccionari d'artistes viguetans (1750-1950)* de Antoni Sadurní Viñas (2008) fue restaurador de cuadros y dibujos antiguos, pintura y dorados. Se encargó de dibujar el programa de las Fiestas Mayores de la ciudad de 1895 y formó parte del Círcol Literari de Vic (en activo entre 1860 y 1902).[37] La presencia de su nombre en distinta caligrafía nos impide tomarla como una prueba de autoría. En todo caso, podría tratarse de un indicativo de pertenencia o de atribución por un tercero. Se abren a partir de aquí distintas posibilidades: el propietario del cosmorama y del lote de vistas podría haber encargado a Bertrana la realización de las vistas de Vic (¿y del puente y Barcelona?) para asegurar la presencia de un punto de comparación local tal como era habitual; o podemos pensar que el mismo Bertrana fuera el propietario del cosmorama (que no el autor de todas sus vistas, aunque posiblemente sí de las vistas locales citadas). No sería el primer artista que recurre a los espectáculos ópticos para completar su salario y como personaje vinculado a las entidades culturales del momento, podemos imaginar la inclusión del cosmorama dentro de los programas de las Fiestas Mayores de la ciudad, de un modo parecido a las fiestas celebradas por la sociedad del Niu Guerrer.

4.1.4. Nuevos turistas virtuales y sus viajes (ya no tan) sedentarios

El dispositivo del cosmorama consiguió reforzar y actualizar la idea de viaje virtual inaugurada por las cajas ópticas y dotarla de una nueva dimensión. La necesidad de deambular alrededor de la sala para avistar las diferentes escenas y vistas, como consecuencia de la distancia introducida entre las lentes, producía una concomitancia entre el contenido expuesto, constituido como un viaje a través los puntos más destacados del planeta, y el acto físico necesario para disfrutar del espectáculo.[38] Un hecho que sería realzado por los propios títulos de los espectáculos y retórica de sus anuncios, presentados ahora no ya como máquinas ópticas sino como verdaderos viajes de ilusión. Así se definía el que llegó a Barcelona en abril de 1833:

---

[37] SADURNÍ, A. *Diccionari d'artistes viguetans (1750-1950)*. Vic: Col·legi de Sant Miquel dels Sants, 2008, pág. 30.

[38] THOMPSON P. «Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama», *Romantisme*, n.º 38, 1982, págs. 47-64.

> «*Viaje de ilusión*. Si bien no hay cosa tan instructiva y amena como el viajar, tampoco se conoce pasatiempo que exija mayores gastos, incomodidades y peligros. Al efecto de disfrutar tal diversión sin arrostrarlos y proporcionar a toda clase de personas la vista de los principales edificios, ciudades y monumentos del globo, inventose el viaje de ilusión o neorama con el cual se satisface hasta lo sumo la curiosidad de los espectadores al propio tiempo que se les facilita todo el estudio que pueden apetecer. Hace ya tiempo que forma en París, Londres y en las demás capitales de Europa, uno de los objetos más curiosos de su cultura, y desde ahora lo formará también igual en esta capital de Cataluña».[39]

El anuncio no tiene desperdicio en cuanto nos sitúa frente a un espectador que se presume culto, que sabe dirigir su curiosidad para el estudio y distraerse con medida. El anuncio continúa presentando su programa, que estructura en forma de viajes, además de añadir la (casi) obligatoria vista local, dentro de la lógica del turismo sedentario que habían inaugurado las vistas ópticas dieciochescas:

> «Su director ofrece que las vistas que presentará, no solo serán absolutamente idénticas, sino que manifestarán el objeto ni más ni menos que existe con todos sus lineamientos accesorios y labores. Las que presenta en el primer viaje son las siguientes: de Inglaterra, el admirable puente subterráneo del Támesis; la Isla de Sta. Elena, en la que se verá el desembarco de Napoleón con su acompañamiento; de Rusia, su capital mirada desde el Canal de la Emperatriz Catalina; igualmente el incendio de Moscú y retirada del ejército francés; de Roma, la ceremonia de la coronación y celebración pontificia; de Egipto, sus grandísimas pirámides, Babilonia, Rio Nilo y Mar Rojo; de Constantinopla, el Serrallo del Gran Señor; de Alemania, la ciudad de Innsbruck; de Argel, el interior de su gran mazmorra; finalmente de Cataluña, San Miguel del Fay».

Como ha puesto de relieve Patrice Thompson en su estudio comparativo sobre los dispositivos del panorama y diorama, espectáculo y espectador son «sistemas complejos, que ponen en relación un tiempo, un espacio y una mirada» y el del cosmorama se asemejaba precisamente por la interrelación de dichos elementos al dispositivo panorámico (fig. 4.22).[40] En el cosmorama, como en el panorama, el espectador decide libremente no sólo sus movimientos sino también el tiempo que desea dedicar a cada una de las vistas. En el totilimundi, en cambio, el espectador quedaba sujeto al ritmo narrativo del buhonero y su cuerpo se vuelve accesorio (recuerden aquellos niños convertidos en una gran cabeza-ojo).[41]

---

[39] *Diario de Barcelona*, 23-VI-1833.

[40] THOMPSON, *op. cit.*, pág. 59. Traducimos: «spectacle et spectateur ne sont pas des termes abstraits, mais des systèmes complexes, mettant en relation un temps, un espace et un regard». Véase igualmente: Griffiths, *op. cit.*

[41] Nos referimos al fragmento evocado por John PLUNKETT en «Peepshows for All: Performing Words and the Travelling Showman», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 63, n.o 1, 2015, pág. 20: «The creatures seemed riveted by their eyes to the box. There was such an intense direction of their whole head and face to the speculum, that you could have imagined them to be inspired by an anxiety to ooze themselves in at the

Se inserta desde esta perspectiva en la tradición del diorama, los teatros pintorescos al estilo del Eidophusikon de Loutherbourg (fig. 4.21) o el teatro y el cine, en los que se impone al espectador una durada estipulada que variaría a expensas de la sucesión temporal de los efectos visuales —no hay que olvidar, sin embargo, que el ritmo del espectáculo se enmarca dentro de las coordenadas de la enunciación y dependerá siempre de ese *aquí* y *ahora* del que nos hablaba Fernández que caracterizó las formas mostrativas antes de la institucionalización del cine narrativo.[42] Se trata en todo caso de un viaje virtual a todos los efectos, en los que el espectador toma asiento (o permanece de pie) para ver sucederse ante sus ojos las diferentes vistas, ya sea tiradas de un cordel en el caso del totilimundi o por el mecanismo de rotación de la sala en los dioramas. En el cosmorama y el panorama, en cambio, el viaje virtual se encarna. Ya no apelan únicamente a una cabeza-ojo, sino que necesitan de la interacción del cuerpo mismo del espectador, que lejos de estorbar se convierte en herramienta fundamental de la ilusión. Ver y deambular se convierten en los pilares del espectáculo y el oír del mundo ambulante se substituye por una lectura previa o paralela del programa de vistas y por una conversación interesante. A medida que avance el siglo, el espectáculo iría apelando cada vez a más sentidos, convirtiéndose en una verdadera experiencia multisensorial que se complejizaría con la introducción de recursos sonoros, motrices e incluso olfativos.[43]

Ahora bien, debemos apuntar una diferencia fundamental entre los cosmoramas y panoramas: la ocultación de las vistas detrás de las lentes del cosmorama impedía obtener una mirada global del conjunto, que habría de ser reconstruida —virtualmente— por el propio espectador a partir de los puntos representados. Mientras los panoramas jugarían su mecanismo inmersivo envolviendo al propio espectador entre sus artificios (fig. 4.23), el cosmorama economizaría medios ampliando las vistas no físicamente sino gracias a las lentes, sujetando a través de ellas la mirada del espectador. Un recurso que no siempre dio los frutos esperados. Huhtamo recoge algunos de los momentos en los que el dispositivo no consiguió satisfacer las expectativas del público, quebrando su capacidad de ilusión. En una dura crítica al cosmorama de Regent Street, un observador notaba que «en el Diorama es difícil hacer que la mente considere las vistas tan solo como pinturas; aquí [en el Cosmorama], salvo una

hole. All so silent too – fixed attention all. The mere bodies – everything but the head – appeared quite superfluous and useless».

42 FERNÁNDEZ, L. M. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

43 Véase al respecto los tabajos de Sonsoles HERNÁNDEZ, «Beyond the visual: Panoramatic attractions in the 1900 World's Fair», *Visual Studies*, vol. 32, n.º 4, 2017, págs. 359-370 y muy especialmente, *Vidas excitadas. Sensorialidad y capitalismo en la cultura moderna*. Barcelona: Sans Soleil, 2022.

o dos excepciones, la dificultad consiste en distraerse de ese conocimiento».[44] El nuevo dispositivo no siempre fue capaz de perfeccionar o simplemente mantener el horizonte de expectativas visuales de los espectadores, dejando insatisfecho su deseo de transparencia e inmediatez.[45] Unas críticas que también registramos en el ámbito español. En su estudio sobre los espectáculos ópticos de Cádiz, Garófano recoge interesantes testimonios sobre la presencia de espectáculos que no fueron capaces de satisfacer las expectativas ópticas prometidas. El caso que evocamos describe un cosmorama que llegó a la ciudad en 1849:

> «Los dichosos panoramas son bastante indignos para presentarse a un público ilustrado como el de Cádiz. Jamás habíamos visto mayores mamarrachos. Así en la parte de la perspectiva lineal como en la aérea. Los terrenos y planos que deberían aparecer horizontales se muestran levantados o verticales, como si fuesen edificios. Los términos no pueden estar peor entendidos, o, mejor dicho, allí no hay términos. Los objetos que deberían estar en primer plano se ven más pequeños que los que deberían ocupar el segundo o tercer plano. En suma, nada hay sujeto a regla y, por consiguiente, no hay ni puede existir ilusión alguna».

El comentario no se detiene aquí, sino que continúa evocando unos cosmoramas que sí se adecuaron completamente a sus expectativas, y acaba recordando por último la importancia creciente de la idea de veracidad visual:

> «¡Que diferencia hay entre estos mal llamados panoramas y los cosmoramas que hace unos años vimos en la calle del Rosario, los cuales producían un efecto admirable y causaban una ilusión completa! Pero es verdad que si solo se conociera lo malo, muy difícilmente se podría juzgar lo bueno. Para que se hagan una idea de lo que serán los tales cosmoramas las personas que hayan tenido la dicha de no verlos, baste decir que hablando con un marino antiguo que vivió la batalla de Trafalgar, al ver uno de aquellos panoramas que representaba el desdichado combate, exclamó, a propósito de aquellos barquillos y antes de leer el cartelito que así lo explicaba, ¡qué ganas tengo de ver un panorama que represente el combate de Trafalgar! Tan ajeno estaba de que aquella imagen pudiese representar lo que él memorizaba».[46]

El comentario pone de relieve la exigencia de los propios espectadores en el juicio que hacían sobre las vistas y espectáculos que presenciaban. En 1849, el público urbano ya estaba completamente familiarizado con el dispositivo, gramática y vocabulario de las vistas

---

[44] *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, 1828, pág. 449 citado por HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 40. Traducción propia: «at the Diroama it is difficult to bring the mind to considere the views as pictures only; here [at the Cosmorama], with one or two exceptions, the difficulty consists of diverting oneself of that knowledge».

[45] BOLTER; GRUSIN, *op. cit.*

[46] GARÓFANO, *op. cit.*, pág. 118-120. Nótese igualmente que la información respecto al título consta en este caso en un cartel situado próximo a la vista.

cosmorámicas y no consentía pagar por un mal espectáculo. Como tampoco consentía ya que las vistas no guardasen una relación estrecha con la realidad, como la exigida en la vista de la batalla de Trafalgar. Sin la observancia de las reglas a los que estaban habituados (perspectiva, volúmenes, sombras) no cabía ilusión posible. Como apuntaban Bolter y Grusin, la ilusión se construye no en base a la realidad misma, sino en referencia al avance de las artes del momento.[47] Los panoramas, dioramas y cosmoramas bien realizados son el punto de referencia con el que se medían los nuevos espectáculos, como el que llegó a Cádiz en 1852 obra del artista Nicolino Caylo con vistas de la ciudad de Nueva York que vino a superar en este casos sus expectativas:

> «Nos encontramos ante un verdadero y magnífico Cosmorama. Los cuadros muy bien pintados, entendida muy bien la perspectiva lineal y aérea, las luces muy bien colocadas, la clase, situación y dimensión de los cristales, adecuados al objeto, hacen que las vistas produzcan una ilusión de realidad completa; figurándose el espectador que mira asomado a una ventana que da al sitio representado por el pintor».[48]

4.2. La conquista de los centros urbanos: la oferta de cosmoramas en la década de 1830

Se ha insistido, y con razón, en el vínculo existente entre los espectáculos de panorama y diorama con el nuevo público burgués,[49] pero creemos que no lo suficiente sobre lo que supuso la primera expansión de los cosmoramas para el mismo, especialmente en aquellas ciudades como Madrid o Barcelona que tardarían aún años en ver los primeros ejemplares de diorama o que no sería hasta finales de siglo que conocerían las rotondas panorámicas. Fue en el marco de la sociedad española liberal burguesa de los años treinta cuando tuvo lugar la primera expansión de los espectáculos de cosmorama en los centros urbanos. Una vez entendidas las particularidades de su dispositivo, examinaremos a continuación la cartelera de ambas ciudades, con tal de entender con detalle la introducción y progresivo afianzamiento de los espectáculos de cosmorama.[50] Cuando nos ha sido posible, hemos

[47] *Ibid*., pág. 47-48.

[48] *Ibid*., pág. 122.

[49] Sobre el caso del diorama: LE GALL, G. *La Peinture Mécanique: le Diorama de Daguerre*. París: Mare & Martin, 2013.

[50] Tuvimos la oportunidad de presentar de forma preliminar los datos que ofrecemos a continuación en la *4th International Conference Stereoscopic and Immersive Media* (11-19 de junio de 2021, online), organizada por el Early Visual Media Lab dirigido por Victor Flores desde la Universidad Lusófona de Lisboa.

relacionado la información recabada en la prensa con los datos recogidos por otros autores respecto a la presencia de espectáculos ópticos en la Península. En este sentido, además de los inestimables trabajos de John E. Varey,[51] nos han sido de gran ayuda las publicaciones de Rafael Garófano respecto a la ciudad de Cádiz y de Carmen Pinedo en lo que se refiere a la actividad de Valencia.[52]

4.2.1. Leer la cartelera: cosmoramas, neoramas y teatros pintorescos

La prensa del momento no tardó en hacerse eco de la expansión de los entretenimientos ópticos en Europa y particularmente en París, usando por primera vez la palabra cosmorama para informar de la variedad de actividades que se daban cita en las galerías del Palais Royal.[53] Pero no será hasta finales de los años veinte, y más concretamente, iniciada la década de 1830, que el término cosmorama empezará a generalizarse para describir espectáculos ópticos que estaban teniendo lugar a lo largo del territorio. En torno a 1825-1830 empiezan a anunciarse tanto en Madrid como en Barcelona y en otros puntos del país (Cádiz, Mallorca, Valencia, Galicia) espectáculos de "cosmorama", "neorama" o "cosmoneorama", junto con términos más difusos como "teatro pintoresco" o "viaje de ilusión". Ante tal profusión de neologismos, es necesario examinar minuciosamente las características del espectáculo (su repertorio, el formato, el número de vistas o su disposición y descripciones) para determinar, más allá de la nomenclatura empleada por su propietario, si se trataba en efecto de un cosmorama tal como hemos lo entendemos aquí (disposición de las lentes a lo largo de la sala, exposición conjunta de las vistas, necesidad de cambiar de lente para cambiar de vista). A continuación, señalaremos los principales elementos que caracterizarían los nuevos anuncios de cosmorama con el objetivo de establecer y proporcionar un marco de referencia básico que permita diferenciarlos de los espectáculos de linterna mágica, cuadros disolventes, mundonuevos, polioramas y teatros pintorescos que se anunciaban también de modo habitual durante estos años.

---

[51] Especialmente: VAREY, J. E. *Los Títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos.* Londres: Támesis, 1972 y *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1849. Estudio y documentos*. Londres: Támesis, 1995.

[52] Respectivamente: GARÓFANO, *op. cit.* y PINEDO, C. *El Viaje de ilusión: Un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia en la primera mitad del siglo XIX*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2004.

[53] Encontramos unas de las primeras referencias en lengua castellana en: *Crónica científica y literaria*, 12-XII-1817, pág. 4. Unos años antes, bajo el dominio napoleónico el *Diario del Gobierno de Barcelona y Cataluña* a 6-XI-1812 informaba en su edición bilingüe castellano-francés de las nuevas vistas de Moscú del cosmorama del abad Gazzera.

En primer lugar, uno de los elementos que nos permite diferenciar los anuncios de cosmorama de los mundonuevos ambulantes será el vínculo que los cosmoramas establecieron con la propia habitación donde se mostraban y por lo tanto la omisión de la posibilidad de trasladarlos a petición del público. Recuérdese que durante la segunda mitad del siglo XVIII era habitual encontrar anuncios de mundonuevos ambulantes que ofrecían sus servicios para realizar sesiones privadas, como la Máquina Óptica Española que anunciaba Nicolas Charni, después de haberla «manifestado al público en las calles y plazuelas de esta Corte» y que se encontraba disponible para «cualquier caballero que guste ver en su casa»;[54] o la «máquina de cámara óptica» de la calle de Cantarranas que «también se llevará a las casas dando aviso».[55] En cambio, cuando leemos los primeros anuncios de cosmorama, no sólo desaparece la referencia a la máquina óptica como tal, sino que dejan de ofertarse como ambulantes. La galería cosmorámica sería indisociable de la habitación en la que se mostraba, desapareciendo de este modo la posibilidad de trasladar sus servicios a disponibilidad del público más adinerado, y abandonando también por consiguiente las calles como lugar privilegiado de exhibición. La indisoluble asociación entre habitación y cosmorama llegaría a la propia definición del espectáculo tal como hemos visto.

A partir de la irrupción de los cosmoramas, la dinámica del anuncio se centrará entonces en dejar claras las coordenadas de la habitación a la que debe acudir el público para ver el espectáculo, su horario preciso y el precio de entrada. Veamos el ejemplo del neorama del señor Menatory, de nacionalidad francesa, que llegó a Barcelona en febrero de 1832, uno de los primeros que documentamos en la ciudad.[56] En los primeros anuncios recoge el repertorio de vistas e insiste en dejar clara su ubicación: «se le hallará en la casa núm. 3, del cuartel 5º, barrio 1º, isla 3ª en la Rambla al lado del Teatro sobre la habitación de un dentista, donde enseñará el templo de ilusión»,[57] que en adelante llamará neorama, y que podrá visitarse a un real de vellón por persona. Véase a título representativo el siguiente anuncio del mes de abril (la cursiva es nuestra):

> «El señor Menatory de nación francés, director del Neorama de París, hoy domingo *tendrá de manifiesto en su habitación* sita al lado del teatro, piso bajo al lado del café dicho de las Guardias, núm. 3, los puntos de vista siguientes: Roma; plaza y exterior de la iglesia de San Pedro de la

[54] *Diario de Madrid*, 20-XII-1794. Véase el capítulo 2, epígrafe 2.2.3.

[55] *Diario de Madrid*, 21-12-1796 y *Diario de Madrid.* 4-12-1797.

[56] Véase el anexo 3.2.

[57] *Diario de Barcelona*, 20-III-1832. Si bien tanta precisión fue en vano, puesto que más adelante tuvo que corregir que se encontraba *debajo* y no sobre la habitación de un dentista: *Diario de Barcelona*, 29-III-1832.

> misma; Estrecho de Gibraltar; el grande Monte San Bernardo (altos Alpes); el interior de la iglesia de San Roque de París; la Neva, el puerto, la casa Lonja de S. Petersburgo, y París sobre el puente nuevo. La entrada es a un real de vellón».[58]

Bien es cierto que encontramos horarios y precios de entrada en espectáculos anteriores —especialmente en el caso de la linterna—, pero es a partir de este momento que se convierte en una constante en el caso de las vistas ópticas y se institucionaliza el formato. De hecho, se trata de uno de los factores que nos ayuda a diferenciar de un modo más certero los espectáculos de linterna mágica y teatros pintorescos de los de cosmorama. Los espectáculos de linterna mágica (ya sea en forma de fantasmagoría o de cuadros disolventes) se solían anunciar a través de "sesiones" o "pases", a los que debían acudir puntualmente los espectadores y que indican la duración aproximada de un espectáculo. En ocasiones hacían referencia a la presencia de bancos, asientos, sillas o lunetas, punto que nos permite salir del todo de dudas, puesto que los espectadores debían permanecer sentados para ver los espectáculos de linterna. En el cosmorama, en cambio, tal como hemos visto, los espectadores podían disponer del tiempo que estimasen necesario para apreciar las vistas sin estar sujetos al ritmo narrativo del linternista o buhonero, pudiendo acudir a voluntad dentro de la franja horaria anunciada, generalmente desde el atardecer hasta las nueve o diez de la noche. Por otra parte, los teatros pintorescos, anunciados también a partir de sesiones o pases, solían incluir además la referencia a cortinas o telones («al correr el telón se ve la ciudad de Jezareth…» o «al correr la cortina se oirá bramar el trueno a lo lejos…»).[59] Podemos entenderlos de este modo como una variante de los teatrillos diorámicos al estilo del *Eidophusikon* de Loutherbourg (fig. 4.21), que incluían a menudo vistas de tempestades buscando reproducir fenómenos naturales en el escenario, como el que mostraba Marcos Latronche en Madrid visto en el capítulo anterior. En ocasiones tales diversiones se anunciaban igualmente bajo el nombre de cosmorama. En marzo de 1835 llega a Barcelona un «cosmorama con varias vistas de movimiento, o sea, viaje pintoresco» de Mr. Pierre que se presenta como sigue:

> «El director del presente ha creído oportuno ofrecer un nuevo espectáculo del mismo género que haga más agradable la ilusión, imitando en algunas, en cuanto ha sido posible, el arte encantador de la naturaleza por medio de costosas máquinas, a fin de que causen una impresión más viva y produzcan una idea más clara: tal es, entre otras, la de una fuerte tempestad en la isla de Sta. Elena; ven moverse las encrespadas olas, se patentiza el furor de las aguas, y dos navíos luchando con

[58] *Diario de Barcelona*, 15-IV-1832.

[59] Citado por PINEDO, *op. cit.*, págs. 71-73.

> ellas en medio de la copiosa lluvia y de los rayos y relámpagos, que hacen más interesante el espectáculo».[60]

La descripción del espectáculo, a pesar de anunciarse como un cosmorama, se adscribe de este modo al género de los teatrillos diorámicos en los que era común hacer referencia al movimiento que presentaban las imágenes, característica que comparten con los espectáculos de cuadros disolventes, pero ausente en los cosmoramas por la propia naturaleza de las vistas. La aparente confusión de nombres —confusión siempre desde nuestra óptica actual—, no hace sino poner de relieve que para sus coetáneos era más importante todo aquello que compartían que aquello que separaba los diferentes dispositivos: la presentación de imágenes mediadas por dispositivos como base de la ilusión de realidad.

En segundo lugar, la mayor parte de anuncios de cosmorama no ofrecen información precisa sobre el número de lentes del que se compone espectáculo. Muchas veces deducimos su presencia por el lenguaje utilizado en la descripción del anuncio o de las sensaciones de los espectadores, como el hecho de "asomarse a" o su comparación a ventanas u orificios, como el caso de las vistas de Nicolino Caylo evocadas («figurándose el espectador que mira asomado a una ventana que da al sitio representado por el pintor»).[61] En todo caso, la única limitación espacial la imponía la propia sala por la que los espectadores podían deambular sin necesidad de ocupar simultáneamente todas las aperturas. Los totilimundis ambulantes, en cambio, debían limitar sus espectadores a cuantas lentes tuvieran, incluyendo por ello a menudo la referencia al número de espectadores que podían ver a la vez a través de la máquina. En 1799 Bienvenu presentaba así una máquina óptica con capacidad para 10 personas,[62] mientras que Varey recoge el caso de una gran máquina con 20 cristales.[63] Si en los anuncios de cosmoramas desaparece la referencia a las lentes, ganamos a menudo información detallada sobre el número y título de vistas del que constaba el espectáculo que solía publicarse a modo de reclamo (deduciendo entonces por ahí el número de lentes). El caso de Menatory es igualmente paradigmático en este sentido. Del anuncio anterior y del

[60] *Diario de Barcelona*, 8-III-1835. Recuérdese por lo demás la facilidad con la que la palabra linterna y mundonuevo resultaban intercambiables en distintos contextos (anuncios, relatos, literatura, ilustraciones) desde su aparición en el siglo XVIII y a lo largo del XIX. Por ello, en el caso de apreciar la llegada de un nuevo dispositivo no podemos basarnos únicamente en la referencia terminológica, que ya ha dado lugar a muchas confusiones en el pasado.

[61] GARÓFANO, *op. cit.*, pág. 122.

[62] *Diario de Madrid*, 17-I-1799, pág. 67.

[63] VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit.,* doc. 164b.

siguiente correspondiente al mes de mayo, que reproducimos a continuación, deducimos la presencia de 8 lentes, que se renovaban periódicamente todas a la vez:

> «Se previene a los amantes de las bellas artes, que el Sr. Menatory director del Neorama de París, varía los puntos de vista y pondrá por la primera vez la vista de Barcelona, hecha por uno de los más acreditados pintores de esta ciudad; Burdeos y su magnífico puente; la casa de Enrique IV; Caen, ciudad de Normandía; la Rochelle, puerto de Francia; interior de la Basílica de S. Pedro de Roma; el banco imperial de S. Petersburgo. Vive en la Rambla, núm. 3, inmediato al teatro. La entrada es a un real de vellón. Se hallará abierto desde las 4 de la tarde hasta las 10 de la noche, y el domingo será desde las 12 a las 10 de la noche».[64]

En tercer lugar, y a pesar de renunciar a un formato transportable, la mayor parte de los empresarios y actores del momento seguirán siendo itinerantes. Se trata de espectáculos que por lo general se establecían por periodos que varían de unos meses a varios años en cada lugar. En ocasiones, vuelven cada año, o incluso pasan varios años seguidos en una misma localización. Siguiendo con nuestro ejemplo, a inicios de octubre Menatory anunció su partida con un último lote de vistas y realizó la última función el domingo 14 de octubre.[65] Por su parte, Nicolino Caylo evocado respecto a la ciudad de Cádiz, es localizado Sevilla en 1840 y en Málaga y Jerez en septiembre de 1851 y 1852 respectivamente.[66] Reaparece en Madrid en 1854 con una «Gran exposición óptica» ubicada en el piso bajo del Ministerio de Fomento de la calle de Atocha.[67] Así mismo, tanto Pinedo como Garófano y Cabo localizan a un tal Cramer, propietario de un espectáculo teatro pintoresco y de perspectiva en Barcelona, Valencia, Alicante y Cádiz (1817), la Coruña y Santiago de Compostela (1819) Madrid (1820-1821), Valencia (1821) y Cádiz de nuevo (1824).[68] Unas prácticas itinerantes que pervivirán a lo largo del siglo. En este sentido, Cabo recoge la actividad de la familia italiana Barbajelata con presencia en Santiago de Compostela (1863), Cádiz (1870 y 1874), Coruña (1884) y Santiago de nuevo (1892 y 1901), establecidos en Monforte desde 1910 hasta 1948 con un cinematógrafo.[69]

---

[64] *Diario de Barcelona*, 10-V-1832.

[65] Véanse los anuncios del *Diario de Barcelona* correspondientes a los días 3, 9 y 14 de octubre de 1832.

[66] GARÓFANO, *op. cit*., pág. 124.

[67] *Diario de Avisos de Madrid*, 15-VI-1854.

[68] GARÓFANO, *op. cit*., pág. 102 y 104 para Madrid y Cádiz, y PINEDO, *op. cit*., págs. 68-69 también para Madrid y Valencia. Para Galicia, véase el estudio de CABO, X. *Espectáculos precinematográficos en Galicia: das sombras chinescas os panoramas*. O Carballiño: Xunta de Galicia, 1990. Cabo lo describe como un espectáculo de diafanorama o cosmorama, pero por la descripción de los espectáculos que ofrece y la mención a los asientos parece que se trate de cuadros disolventes o de un espectáculo tipo teatro pintoresco. De hecho, Pinedo recoge que los espectadores de Mr. Pierre compararon su espectáculo de 1844 con el que ya habían visto de Cramer en la ciudad.

[69] CABO, *op. cit*. y GARÓFANO, *op. cit*., págs. 142 y 144 para Cádiz.

4.2.2. La cartelera de espectáculos de Barcelona: el inicio del dominio de los ópticos

Menatory fue uno de los primeros en introducir en Barcelona el dispositivo cosmorámico, así como el nombre de "neorama" y "templo de ilusión" para referirse a este, que serían empleados en general de manera indiferente.[70] Antes de su llegada, localizamos el cosmorama del señor Saurach que se estableció en la Rambla número 27, en la casa de Juan Call, entre abril y julio de 1830, anunciando que variaría sus perspectivas cada tres días con la entrada fijada a real de vellón.[71] Tras la marcha de Saurach y Menatory se empezó a desarrollar una oferta estable y continuada de cosmoramas en la ciudad. Quizás tuvo algo que ver, siguiendo a Fàbregas, que el decreto de duelo nacional por la muerte de Fernando VII en 1833 obligara a cerrar los teatros en Barcelona, medida que no afectó a los espectáculos ópticos de neorama o cosmorama, figuras de cera y linterna, que se mantuvieron como una de las pocas diversiones al alcance de los ciudadanos en esas fechas. Fàbregas concluye así que los espectáculos populares experimentaron un aumento considerable en 1833 tras la muerte del monarca, liberados por lo demás de su política sancionadora.[72] Los datos parecen corroborarlo. El mapa elaborado a partir de los datos obtenidos en prensa (fig. 4.24) indica una predilección por el eje de las Ramblas con alguna incursión en calles adyacentes como la calle San Pablo (Felipe Maglia), Fernando VII o la calle Nueva de San Francisco. A continuación, reportaremos los principales espectáculos de cosmorama (anunciados indiferentemente como neoramas, cosmoramas, templos y viajes de ilusión) en el *Diario de Barcelona* entre 1830 y 1840.[73] No debe perderse de vista que había otras formas y canales por los que circulaba dicha información, como los carteles, panfletos y ephemera en general, y por ello debemos tomar la fotografía que presentamos no tanto como un retrato acabado, sino como indicativa de las tendencias y movimientos que se estaban dando en el momento.

Entre junio de 1833 y septiembre de 1834 localizamos un neorama o «viaje de ilusión» en la Calle Nueva de San Francisco número 14, cuarto principal, ubicado justo encima de un gabinete de figuras de cera que ocupaba el cuarto bajo.[74] Abierto entre «las seis de la tarde y

[70] En el caso de los espectáculos del óptico Francisco Dalmau, por ejemplo, los anuncios se refieren de un modo indistinto a su cosmorama o neorama según la ocasión. Sin embargo, no siempre se cumple dicha homologación entre neoramas y cosmoramas, dado que hay casos en los que aparecen programados como si se tratara de espectáculos diferentes. Es necesario realizar una lectura atenta de los documentos y descripciones con tal de determinar si nos encontramos ante un mismo espectáculo o ante dos dispositivos diferentes.

[71] Véase anexo 3.1.

[72] FÀBREGAS, X. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975, pág. 66.

[73] Para una relación completa de los anuncios asociados a cada espectáculo véase el Anexo 3.

[74] Véase el anexo 3.4.

las diez de la noche» a un real de persona,[75] se trata de un espectáculo de tono refinado, tanto en la elección como descripción de las vistas y lenguaje utilizado, jactándose «de merecer la aprobación del ilustrado concurso que honre con su asistencia este culto y curioso pasatiempo».[76] Las vistas que se mostraron durante el año y medio que estuvo presente en la ciudad responden a la lógica del viaje virtual: la plaza Vendôme, San Lorenzo de El Escorial, la erupción del Vesubio de 1832 (figs. 4.25 y 4.26), el teatro de Milán en un baile de máscaras, el gran Trianón de Versalles, el puente subterráneo del Támesis (fig. 4.27), así como también «el Camino de hierro subterráneo desde Liverpool a Manchester, alumbrado por el gas»[77] o «el puente y el pueblo de Orgelet».[78] Como punto de comparación local se incluyó una vista de San Miquel del Fay y tras la muerte de Fernando VII, el neorama aprovechó la ocasión para festejar el ascenso al trono de Isabel II con una vista de su jura en la Capilla Real de San Jerónimo y de la plaza Mayor de Madrid adornada e iluminada para sus festejos, probablemente basadas en las litografías de Blanchard.[79] En septiembre de 1834 los directores del neorama se despiden de la ciudad con un repertorio que incluía una vista de la toma del Ayuntamiento de París durante la Revolución del 28 julio de 1830.[80]

El mes de noviembre aparece en Palma de Mallorca bajo la denominación de "neorama de París" un espectáculo que recupera algunas de las vistas mostradas en Barcelona, como la jura de Isabel II.[81] Por su parte, Carmen Pinedo localiza en Valencia un espectáculo bajo la denominación "neorama o viaje de ilusión" que en 1836 mostraba también algunas de las vistas ya exhibidas en Barcelona: la Revolución de Julio, el puente de Orgelet y el camino de hierro subterráneo iluminado por gas.[82] Seguramente nos encontramos ante un espectáculo itinerante, aunque la venta de repertorios de vistas también era común mostrándose así en diferentes espectáculos.

En otoño de 1835, aparece un nuevo espectáculo en la calle de Fernando VII, frente al extinguido convento de los Capuchinos, bajo el nombre de «neorama o viaje de ilusión» (¿el

[75] *Diario de Barcelona*, 7-VII-1833.

[76] *Diario de Barcelona*, 21-VII-1833.

[77] *Diario de Barcelona*, 9-III-1834.

[78] *Diario de Barcelona*, 9-IX-1834.

[79] Sobre la vista de la jura: *Diario de Barcelona*, 21-VII-1833. Para la vista de la plaza mayor: *Diario de Barcelona*, 8-XII-1833.

[80] *Diario de Barcelona*, 31-VII-1834. Tal vista será retomada por un cosmorama situado en la Rambla, al lado del Teatro, en 1835. Véase: *Diario de Barcelona*, 22-II-1835.

[81] *Diario Balear*, 19-XI-1834.

[82] PINEDO, *op. cit.*, pág. 104.

mismo que antes se mostraba en la calle Nueva de San Francisco?) aunque no parece repetir programa.[83] Constaba de siete u ocho vistas que podían verse los miércoles o jueves y domingos desde las seis hasta las nueve de la noche por un real de vellón por persona, a mitad de precio para «los niños y niñas».[84] Además de las vistas europeas, un robo en Nápoles y algunas batallas («hermosa vista del sitio de Ntra. Sra. del Hort, del modo en que estaba cuando era ocupado por los facciosos»), se añadió una singular vista «de los descubrimientos que se han hecho últimamente a la Luna, con los seres animados, árboles y demás, según consta del cuaderno que se ha impreso, traducido del inglés»[85] que se podía adquirir visitando el cosmorama.[86] Los descubrimientos realizados en la luna fue un tema que causó furor y que estuvo presente en los demás cosmoramas de la ciudad por estas fechas. Sabemos también que desde junio de 1836 ofertaban clases de dibujo, francés, aritmética y matemáticas por parte de profesores acreditados en las materias, momento en que desaparecen las noticias del cosmorama.[87]

En agosto de 1834 llega a la ciudad el señor Rancher con su «gran neorama de París recién traído de Francia», empresario itinerante que ya había mostrado sus vistas en Valencia en 1832.[88] Se establece en la Rambla núm. 4, entre el café Useleti y el del Rincón, con un horario de 19h a 22h y entrada a un real de vellón.[89] Ese mismo año, había abierto sus puertas otro cosmorama situado en la Rambla número 13, del que tenemos noticias desde el mes de mayo, cuando anuncia una renovación de sus vistas. Aunque los datos disponibles en la prensa sobre su trayectoria son algo confusos,[90] su actividad parece haberse alargado de forma ininterrumpida al menos hasta 1841.[91] En esa misma dirección encontramos afincado al

[83] Véase el anexo 3.5.

[84] *Diario de Barcelona*, 22-X-1835.

[85] *Diario de Barcelona*, 6-IV-1836.

[86] Probablemente se trate de los *Grandes descubrimientos astronómicos* de Herschel, anunciados en el *Diario de Barcelona* esa misma semana a fecha de 14-IV-1836, donde se describía la presencia de seres animados y monstruos en la luna.

[87] *Diario de Barcelona*, 15-VI-1836.

[88] *Diario de Barcelona*, 10-VIII-1834. Véase anexo 3.6. Carmen Pinedo localiza a Andrés Rancher en Valencia 1832, anunciándose como el «director del Neorama de París, único conocido hasta ahora» en la calle Trinquete de Caballeros, núm. 43 con vistas de París, Barcelona, San Petersburgo nevado, el interior de San Pablo de Londres, el monte San Bernardo, la erupción del Vesubio en 1822, el coliseo de Roma, la plaza y el interior de San Pedro, etc. A finales de enero de 1833, Rancher traspasa su neorama, que sigue exhibiéndose en el mismo local hasta el 3 de febrero. PINEDO, *op. cit.*, pág. 104.

[89] *Diario de Barcelona*, 17-VIII-1834.

[90] Entre 1834 y enero de 1835 se anuncia en la Rambla número 13 (a veces 12) y a partir de marzo de ese año en la Rambla número 23, aunque en ambos casos incluye como referencia que se encuentra al lado de la oficina del Gobierno Civil.

[91] Véase anexo 3.7.

profesor de esgrima Eudaldo Thomase, donde regentaba su propia academia, que parece haber sido el propietario del cosmorama.[92] El precio estaba establecido a cuatro cuartos, más bajo que el resto de los cosmoramas vistos hasta ahora. Las vistas, del orden de nueve o diez, se renovaban periódicamente (o se repetían a lo largo de los años): Constantinopla (fig. 4.30), Viena, Varsovia, el Kremlin, el monte San Bernardo, París, las Termópilas, la erupción del Vesubio en 1794 (que más adelante reaparecería varias veces como la erupción de 1812), el templo del Sol de Cuzco, los Alpes, y un largo etcétera. No faltaron tampoco en abril de 1836 la vista de los nuevos descubrimientos hechos en la luna, junto con el mismo texto en inglés de manera paralela al que se anunciaba en la calle Fernando VII.[93]

El neorama que dirigió el italiano Felipe Maglia entre 1833 y 1843, merece un comentario aparte.[94] Su trayectoria marcó un punto de inflexión en la organización de espectáculos ópticos en la ciudad. Felipe Maglia provenía de una saga de ópticos italianos de la región del lago Como establecidos en la ciudad desde el siglo XVIII. El primero en llegar había sido José Maglia, su tío, que en 1803 afirmaba que su fábrica y laboratorio llevaban abiertos al público desde hacía 27 años.[95] Jesús Sánchez Miñana y Guillermo Lusa Montforte han estudiado detalladamente el registro de la familia que se conserva en el archivo de la parroquia Sant Just y apuntan que Felipe Maglia debió llegar a finales de siglo.[96] En 1806 se casa con Magdalena Planes y dos años más tarde nace su primera hija, Josefa Maglia, que llegaría a ser una cantante de ópera del Liceo y con el tiempo se haría cargo de los espectáculos de la familia. Hacia 1813, Felipe Maglia ya regentaba su propia tienda de óptica, al margen de la actividad de su tío José, y en 1833, posiblemente inspirado por el paso de Menatory en la ciudad, anuncia por primera vez la apertura de un «Neorama de las cuatro partes de mundo» en su domicilio particular, situado la calle San Pablo número 78:

> «En la calle de S. Pablo núm. 78, cuarto principal, habitación del señor Felipe Maglia, fabricante de óptica, se ha establecido, con permiso de la superioridad, un Neorama de las cuatro partes del

[92] *Diario de Barcelona*, 24-X-1836: «Una señora que habita en un primer piso de la Rambla, núm. 90, frente el neorama del Sr. Thomase, desea encontrar dos o tres señores para darles toda asistencia al precio que se convengan». El anuncio se repite en 1837.

[93] *Diario de Barcelona*, 17-IV-1836.

[94] Véase anexo 3.3.

[95] *Diario de Barcelona*, 3-VII-1803 citado por ARTIGAS, J. «El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX», pág. 184. En: *La construcción del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003.

[96] Véase especialmente el artículo de SÁNCHEZ, J.; LUSA, G. «De músico a óptico: los orígenes de Francesc Dalmau i Faura, pionero de la luz eléctrica y el teléfono en España», *Actes d'Història de la ciència i de la tècnica*, vol. 2, n.º 2, 2009, págs. 87-98. Muy especialmente, las páginas 94-96, en cuyos datos nos apoyamos para lo relativo al establecimiento de la familia Maglia en Barcelona.

> mundo, en donde se ven con toda exactitud varias plazas de las más suntuosas, edificios de grande interés y otras curiosidades. Espera el señor de Maglia ser honrado con la concurrencia de las personas aficionadas a objetos de buen gusto, y se promete merecer el universal aplauso por la utilidad que reporta la mencionada máquina. La entrada a un real de vellón por persona estará de manifiesto desde entrada de noche hasta las diez de la misma».[97]

Tras la llegada del neorama de la calle Nueva de San Francisco anunciado en junio de 1833, Maglia tomará prestado el apelativo "viaje de ilusión" que usará en adelante en sus anuncios. El mes de mayo de ese mismo año el óptico italiano abrió un segundo neorama en Gracia, que podía verse todos los domingos por la tarde.[98] En general, su repertorio está formado por vistas topográficas: vista del mercado de la Habana, el popular puente subterráneo del Támesis en Londres, una perspectiva de la Cárcel Real de Madrid, la plaza Vendôme, la isla Santa Elena, Palma de Mallorca, Nueva York, la catedral de San Pablo de Londres, El Escorial, Atenas, etc.; y otras con hechos de actualidad y batallas recientes como «la espantosa batalla de la ciudad de Victoria», el asedio de Danzig en 1807 por las tropas napoleónicas, el «desembarco del ejército francés en la costa de África» y «la apertura de las Cortes de Madrid».[99] Por supuesto, en 1836 tampoco dejó pasar la oportunidad de mostrar la vista de la luna con sus nuevos habitantes y la siempre presente erupción del Vesubio.[100] Felipe Maglia incluyó vistas locales como una vista del cementerio general de Barcelona. Su actividad puede reseguirse durante estos años de manera ininterrumpida, incluso cuando en 1834 lo localizamos en Palma de Mallorca, donde permanece entre mayo y julio mostrando otro neorama cuyo programa se compone de vistas ya mostradas en la capital catalana.[101] Véase por ejemplo el anuncio del sábado 7 de junio de 1834 donde anuncia con gran pompa el siguiente programa:

> «*Neorama o viaje de ilusión*. El director don Felipe Maglia ocupado incesantemente desde sus más tiernos años en esta clase de espectáculos se promete que sus afanes serán del agrado de los espectadores, presentándoles una colección de vistas no conocidas en este país, que por su exactitud y nombradía no duda en merecerán los encomios de un público entusiasta en esta clase de diversiones. Las vistas que están de manifiesto son las siguientes: Camino de hierro de Liverpool a Manchester; Plaza de Palacio de Lisboa; Ciudad de Barcelona; id. de Palma de Mallorca con su marina; Río y puente nuevo en de París; Batalla que dio Bonaparte contra el

97 *Diario de Barcelona*, 14-III-1833.

98 *Diario de Barcelona*, 5-V-1833.

99 *Diario de Barcelona*, 15-XII-1833, 25-V-1834 y 18-I-1835 respectivamente.

100 *Diario de Barcelona*, 22-V-1836.

101 *Diario balear*, del día 29-V-1834, hasta el 18-VII-1834, cuando anuncia su partida.

> ejército ruso en Friedland; Capilla Real de Versalles; Erupción del Vesubio en 1833 (fig. 4.29). Estará de manifiesto dicho Neorama en la calle de las Carases, número 2, cuarto principal, desde las 4 de la tarde hasta las 10 de la noche en los días festivos, y en los demás desde las 7 hasta las 10. Entrada general a 9 cuartos por persona, y para los niños de cinco a diez años 4 cuartos»[102]

En adelante, lo volvemos a localizar en la isla de manera intermitente.[103] En cuanto a su neorama de Barcelona, en 1838 añade vistas con figuras de movimiento como «la de la ciudad de Mallorca con dos barcos que saludan la plaza» que parece alejarse del formato vista óptica y que se combinarán en lo sucesivo con las vistas cosmorámicas.[104]

Felipe Maglia murió en 1841 a la edad de 72 años. Su hija Josefa se haría cargo del negocio y continuaría también con los espectáculos al menos hasta 1843, cuando cesan las noticias relativas al neorama. Más allá de su larga trayectoria, el caso de Felipe Maglia es especialmente relevante por inaugurar un nuevo perfil de empresario de espectáculos ópticos que tendría una fuerte incidencia en Barcelona. La asociación que se produjo entre su profesión de óptico y la celebración de espectáculos visuales —una confluencia lógica que estaba teniendo lugar también en Europa con figuras como Philip Carpenter—[105] sería seguida por en adelante por los ópticos de nuevo cuño que desarrollarían su trayectoria a partir de los años cuarenta como Francesc Dalmau, que abriría en 1843 un cosmorama histórico en su tienda de la calle de la Ciudad núm. 8, y Lluís Corrons, punto que trataremos en detalle en el capítulo 6.

El panorama descrito en Barcelona nos evoca la presencia de cosmoramas itinerantes (el del señor Rancher, Menatory o Saurach) junto con la actividad de actores afincados en la ciudad de manera permanente que usaban los espectáculos ópticos para completar sus ingresos. Maglia y Thomase garantizarán así una oferta ininterrumpida de espectáculos de cosmorama en la ciudad hasta inicios de los años cuarenta. A partir de entonces y hasta los años sesenta, la cartelera de espectáculos ópticos estará protagonizada por la figura de Francisco Dalmau, tal como tendremos ocasión de ver en el sexto capítulo.

---

[102] *Diario balear*, del día 7-VI-1834.

[103] Lo encontramos de nuevo en 1836: *Diario balear*, 1-I-1836.

[104] *Diario de Barcelona*, 6-XII-1838. Véase, a título de ejemplo, la siguiente descripción del nuevo espectáculo incluida en el *Diario de Barcelona*, 27-XI- 1838: «En la calle de San Pablo, núm. 3, casa del señor Felipe Maglia, se continúa enseñando el Neorama; advirtiendo que a más de una buena y escogida selección de vistas lo ha aumentado con dos hermosísimas vistas, una de figuras de movimiento y otra que dos barcos disparan cañonazos: entrada un real de vellón por persona».

[105] ROBERTS, P. «Philip Carpenter and the Convergence of Science and Entertainment in the Early-Nineteenth Century Instrument Trade», *Science Museum Journal*, Spring 2017, s.p.

4.2.3. La cartelera de Madrid: el territorio de los escenógrafos

La oferta de cosmoramas en la ciudad de Madrid empieza a organizarse a finales de la década de 1820 (fig. 4.31). Uno de los primeros cosmoramas que localizamos en Madrid abrió en septiembre de 1828 en la fonda de la Cruz de Malta.[106] El café de Malta era una de las fondas más antiguas y lujosas de la ciudad, fundada hacia 1758 y frecuentada especialmente por ciudadanos de buena posición social y partidarios de la causa liberal.[107] Situada en la calle del Caballero de Gracia número 11 —vecina por lo tanto de las fantasmagorías de Mantilla—, a partir de la década de 1820 introdujo diferentes diversiones, como el teatro pintoresco de Latronche entre 1825 y 1826 o veladas musicales,[108] contando para ello con una sala bien acondicionada con capacidad para 100 personas.[109] El cosmorama abría en horario de 11h a 13h y de 16h a 20h, todos los días. Sabemos que constaba de 6 lentes a raíz del análisis del repertorio que fue conformando el espectáculo, que se renovaban a razón de 6 vistas cada vez, en periodos de dos semanas o un mes, llegando a completar un total de cinco programas anunciados a modo de "exposición".[110] La primera renovación llegó en octubre, cuando se mostraron las vistas de Roma, Valencia, Río de Janeiro (fig. 4.28), las ruinas de Palmira y un paisaje de Suiza.[111] A inicios de noviembre, el siguiente cambio (tercera exposición) introdujo las vistas de México, San Petersburgo, un café turco, Sevilla, un paisaje y la obligada vista local, en este caso del Prado, «con lo que [los espectadores] pueden comparar la exactitud y naturalidad con que se representan los objetos».[112] La cuarta exposición incluía vistas del jardín de las Tullerías, Cartagena, Londres, la feria de Moscú, y de nuevo un paisaje y el Prado.[113] Finalmente, la última renovación del año, ya en época navideña, contaba con una vista de Belén y la Sagrada Familia, una noche de luna, el interior de Santa María la mayor de Roma, Jerusalén, París y el puerto de Bolonia.[114]

---

106 Antes de dicha fecha encontramos algunas referencias aisladas, como el caso de un cosmorama establecido en los Jardines de Vista Alegre, del que sólo hemos podido encontrar una referencia en el *Diario de avisos de Madrid*, 15-VII-1825.

107 Durante el Trienio se habían programado espectáculos afines al nuevo y breve orden constitucional, como pieza titulada *La palabra Constitución*, tal como hemos mencionado en el capítulo anterior. Véase: VAREY, *Cartelera…*, *op. cit.,* pág. 87 y doc. 347.

108 La fonda de la Cruz de Malta contaba con una programación regular de música en directo, motivo por el que ha sido estudiado como café concierto. Sobre su programación musical, véase especialmente: RODRÍGUEZ, G.A. «Música y sociabilidad en la Fonda y Café de la Gran Cruz de Malta (1808-1834)» (págs. 831-844). En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques.* Madrid: Sociedad Española de Musicología SEDEM, 2018.

109 VAREY, *Los Títeres…*, *op. cit.*, doc. 139b.

110 Véase el anexo 4.1.

111 *Diario de avisos de Madrid*, 9-X-1828.

112 *Diario de avisos de Madrid*, 27-XI-1828.

113 *Diario de avisos de Madrid*, 19-XI-1828.

114 *Diario de avisos de Madrid*, 25-XII-1828.

Siguiendo la documentación aportada por Varey, su propietario se llamaba Joan Poret y era vecino de Madrid. Unos años antes, en 1825 había actuado junto al Sr. Cossul, el acompañante de Robertson en Madrid,[115] en el teatro del Príncipe para ofrecer «sus talentos en juegos indios y física experimental y recreativa».[116] A diferencia del caso de Menatory o Saurach en Barcelona, este primer cosmorama no fue traído a la capital de la mano de un empresario itinerante extranjero, sino que fue iniciativa de un personaje afincado en la ciudad. En septiembre de 1829 solicitó un nuevo permiso y reinició sus funciones, anunciadas esta vez como "viajes" (de España, de Francia, de Madrid…) variando las vistas cada cuatro días.[117] Nos indica además el tiempo aproximado que solía pasar un espectador en su sala:

> «nadie ignora que este espectáculo es el primero de este género que se presenta en Madrid, y muy apreciado en los países extranjeros por ser una diversión inocente y muy instructiva, pues en media hora se hace un viaje de lo más agradable, recorriendo poblaciones y países extraños con una propiedad original».[118]

Llegado febrero de 1830, y ante la proximidad de la Cuaresma, solicitó ante el corregidor ampliar el tiempo de exposición de su espectáculo, alegando que como «honesta y útil recreación parece que por su naturaleza debiera estar exenta de compararse con las diversiones públicas, y por consecuencia no sujeta a que en la temporada de Cuaresma se suspenda su enseñanza al público» —más aún cuando Poret planificaba, y así lo expone ante el tribunal, «manifestar durante aquella la vista de Jerusalén, y cuadros místicos propios de tan santo tiempo, que al paso que lisonjeen a los espectadores, les inspire una cristiana devoción».[119] Todo un alegato a favor de la utilidad e inocencia de su programa que no consiguió sin embargo doblegar la decisión del corregidor don Tadeo Ignacio Gil. El cosmorama de Joan Poret cerró así sus puertas definitivamente en febrero de 1830. En un momento tan temprano, los cosmoramas no habían conseguido aún afianzarse como un entretenimiento distinguido y distanciarse suficientemente en la consideración social de sus compañeros rebeldes, los totilimundis ambulantes. Después del cosmorama de Poret, no localizamos más cosmoramas en la fonda de la Cruz de Malta, que cerró sus puertas en

115 VAREY, *Cartelera*…, *op. cit.*, pág. 46.

116 VAREY, *Los títeres*…, *op. cit*, doc. 158. En 1826 pidieron permiso conjuntamente para actuar en una sala durante la Cuaresma (doc. 160).

117 *Diario de avisos de Madrid*, 15-I-1829.

118 VAREY, *Cartelera*…, *op. cit.*, pág. 361 citado por Pinedo, *op. cit.*, pág. 103.

119 VAREY, *Los títeres*…, *op. cit*, doc. 178.

1834.[120] Tampoco parece que hubo nuevos cosmoramas en la ciudad hasta ese año, momento en que se multiplica el número de espectáculos activos en la capital anunciados a través de la prensa.

En 1834 aparece en Madrid un segundo cosmorama, propiedad de Domingo Lusardi situado en la Fonda del Caballero Blanco, también localizada en la Calle del Caballero de Gracia, con licencia de actuar solicitada en diciembre de 1833 (fig. 4.32).[121] La licencia describía el espectáculo como «un divertimiento intitulado Cosmoneorama e ilusiones ópticas» de tal virtud y excelencia «que hasta los señores eclesiásticos pueden visitar dicho Gabinete, compuesto de vistas de palacios, monumentos antiguos y modernos».[122] No localizamos información en la prensa de la actividad de un espectáculo ubicado en la Fonda del Caballero Blanco (llamada entonces de la Unión) hasta enero de 1835. Sin embargo, aparece entonces bajo el nombre de cosmorama y no de cosmoneorama. A falta de más datos, nos inclinamos a tratarlos de modo separado en nuestra cartografía de los espectáculos madrileños, siempre teniendo presente que podría ser también propiedad de Lusardi. Además, como ya hemos destacado la prensa no era el único vehículo de comunicación que empleaban los espectáculos ópticos y bien podría ser que se inscribiera de un modo y anunciara de otro. En este sentido, la renovación de las vistas y programa del cosmorama se anunciaba por medio de «carteles que habrá en la puerta del establecimiento y otros varios puntos de esta capital».[123] Su trayectoria se extiende como mínimo hasta marzo de ese año.

En enero de 1834, localizamos otro "cosmo-neorama" en la calle de la Montera número 28, aunque suponemos que había empezado a actuar antes, puesto que el primer anuncio que localizamos es un aviso de la renovación de las vistas.[124] Abría de 10h de la mañana a 21h de la noche y estaba formado por 10 vistas acompañadas por un programa «donde se dará una instrucción, en la que se da razón de las ciudades y monumentos que se manifestarán

[120] En 1834, la previsión de derribo del local para construir en su solar el teatro de María Cristina obliga al café a trasladarse a otro local de la misma calle, aunque a partir de entonces se abandonan los conciertos y las diversiones públicas. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pág. 837.

[121] VAREY, *Los Títeres*…, *op. cit*, doc. 219. También en *Cartelera*…, *op. cit.*, doc. 463. La licencia puede consultarse en el Archivo de Corregimiento del Archivo de Villa de Madrid (1-94-48). La reproducimos en la figura 3.32.

[122] Licencia firmada a 6 de diciembre de 1833. Archivo de la Villa de Madrid, Archivo de Corregimiento, caja 1-94-48.

[123] *Diario de avisos de Madrid*, 15-II-1835.

[124] *Diario de avisos de Madrid*, 30-I-1834: «Cosmoneorama. Segunda exposición: Dos de Lyon de Francia, dos de Constantinopla, la ciudad de Marsella, Lisboa, Río de Janeiro, la plaza de San Marcos en Venecia, Belén donde nació Jesucristo. Se manifiesta en la calle de la Montera, núm. 28, donde se dará una instrucción, en la que se da razón de las ciudades y monumentos que se manifestarán sucesivamente. La entrada es a 2 reales, y uno por los niños y militares no graduados».

sucesivamente».[125] Cada ocho días renovaba algunas vistas, de un programa de más de sesenta, y más adelante indica que se cambiarían en su totalidad cada domingo.[126] La entrada estaba fijada a dos reales y uno para los niños y militares no graduados. En marzo hace una rebaja de su precio a un real y avisa que se acerca el día de su partida,[127] que se alarga hasta inicios del mes de mayo.[128] Véase el siguiente anuncio representativo de su actividad:

> «Nueva exposición de vistas de cosmoneorama. En la calle de la montera núm. 28, se manifiestan todos los días desde las 10:00 de la mañana hasta las 9:00 de la noche las siguientes vistas: combate de dragones romanos con ladrones; confesión de un ladrón herido; la Ciudad de México, la plaza de id., La ciudad de San Petersburgo, la ciudad Santa de Jerusalén, correría de caballos en Roma, casa de baños de Bayona en Francia, Palacio de Valencey, célebre por la mansión en él de D. Fernando VII; Real sitio de Aranjuez: por esta villa se puede juzgar de la semejanza y perfección de las demás. En la puerta estará la descripción de otras varias vistas. El propietario de este recreativo espectáculo se lisonjea que el público ilustrado, justo apreciador de las bellas artes, se complacerá en continuar con su asistencia, y para no privar a los que por razón del precio no han asistido, ha determinado rebajar a un real por persona la entrada. Advierte que su permanencia en esta corte será muy corta».[129]

Gracias a los estudios de Garófano podemos rastrearlo en Cádiz en mayo de ese mismo año bajo el nombre de "Templo de la ilusión" o "Cosmo-neorama de París", donde permanece hasta agosto.[130] Durante el mes de julio «el director avisa al público que habiendo venido su compañero de París y Madrid, ha traído sesenta vistas pintadas por los mejores artistas, de las que inmediatamente irá poniendo seis por programa» entre las que se encontraban algunas de las que ya había ofertado en la capital como el «combate de ladrones con dragones romanos» o «la confesión de un ladrón herido estando en artículo de muerte», así como otras más comunes como «San Petersburgo con un efecto de helada, la villa de Madrid, la plaza de

125 *Diario de avisos de Madrid*, 30-I-1834.

126 Véase el anexo 4.4.

127 *Diario de avisos de Madrid*, 2-III-1834.

128 *Diario de avisos de Madrid*, 27-IV-1834: «El dueño del Comoneorama, estando en vísperas de ausentarse, y habiendo determinado cerrarlo a principios de mayo próximo, a pesar de la concurrencia que le sigue honrando, movido por el único deseo de agradar expondrá nuevas vistas, y son las siguientes: el Palacio de las Tullerías en París, las ruinas de Palmira, el palacio de Windsor cerca de Londres, paseo de la Habana, y Madrid visto por el puente de Segovia. La entra es a real».

129 *Diario de avisos de Madrid*, 2-III-1834. Nótese la inclusión de una vista local como punto de comparación, la alusión a la respetabilidad del espectáculo y la presencia de textos explicativos de las vistas en la propia sala.

130 GARÓFANO, *op. cit*, págs. 104-108.

toros y la Puerta de Alcalá de Madrid, el paseo de la Habana, Aranjuez, la ciudad de México», etc. Entre las vistas locales incluyó una «vista general de la bahía y puerto de Cádiz».[131]

En octubre de 1834 aparece un tercer cosmorama en la calle Preciados número 4, cuarto bajo.[132] Se describe como un gran cosmorama, igual que el de París, «no visto tan grande en esta capital, y que tiene la propiedad de verse por de frente y por derecha e izquierda».[133] Tal descripción nos hace dudar de la tipología exacta del espectáculo y nos remite a la importancia de fijarnos en las descripciones completas más allá del nombre del espectáculo. En la puerta de entrada se anunciaban las vistas mediante carteles.[134] La entrada se fijó a dos reales por persona, uno los niños y militares no graduados. Podemos reseguir su actividad hasta junio de 1835.[135] Otros establecimientos de ocio recurrieron al cosmorama para completar su variedad de entretenimientos, como el Jardín Apolo, situado al final de la calle Fuencarral, que entre mayo y julio de ese año ofrecía una cámara oscura, cosmorama y recreaciones de física experimental.[136]

A partir de 1835, la cartelera se enriqueció con la presencia de la Galería Topográfica, de la que nos ocuparemos más adelante, y poco después con el Diorama de El Escorial de Jean Baptiste Blanchard, el primero abierto al público en España.[137] La llegada de tales espacios marcará un cambio fundamental y es que, a diferencia de las grandes capitales europeas, Madrid no contaba aún con espacios construidos y destinados exclusivamente a los espectáculos ópticos.[138] Ambos presentarían desde entonces una programación continuada,

131 GARÓFANO, *op. cit.*, pág. 108. Sospechamos además que se trata del mismo cosmorama que visitó la ciudad tanto en 1835 como en 1837 bajo el nombre en ambos casos de Templo de la Ilusión o Cosmorama de París. Garófano detalla para este último que su propietario respondía al nombre de Juan Pelegrini.

132 Para el primer anuncio que localizamos: *Diario de avisos de Madrid*, 26-X-1834.

133 *Diario de avisos de Madrid*, 3-XI-1834.

134 *Diario de avisos de Madrid*, 14-VI-1835.

135 Véase el anexo 4.3.

136 *Diario de avisos de Madrid*, 24-V-1835. Estrategia que habían seguido ya los Jardines de Vista Alegre mencionados.

137 El diorama, en activo hasta 1876, se sumó a la programación regular de espectáculos causando un gran impacto gracias a sus recursos escenográficos y sensoriales. Sobre este véase especialmente: PINEDO, C. «Escenografía y espectáculos ópticos: Jean-Baptiste Blanchard», *Episkenion*, vol. 3, n.º 4, 2015, págs. 103-119.

138 Así lo lamentaba el *Diario de avisos de Madrid*, 7-X-1835: «En los países extranjeros sobre todo se hallan diversificadas de tal modo las distintas aplicaciones de este descubrimiento, que solo su enumeración ocuparía muchas líneas; y bajo los títulos de *Panorama, Diorama, Georama, Neorama, Cosmorama* y otros infinitos reproducen a la vista del espectador con asombrosa exactitud ya un sitio natural variado y pintoresco, ya el interior de un templo, ya un magnífico palacio, ya en fin toda una ciudad comprendiendo hasta los detalles más minuciosos e interesantes. (…) En el estado de atraso de las artes en nuestra España, y más bien por causa de la miseria general que no permite los crecidos desembolsos que se hacen necesarios para plantear un establecimiento de esta clase a la altura de los que se admiran en otras capitales». Situación que venía a remediar la apertura de la Galería Topográfica para la que el anuncio servía de antesala.

a la que se fueron sumando otros locales como el Teatro Pintoresco de Mr. Pierre que ya había visitado Barcelona. La llegada de la Galería marcará otro cambio significativo: el desplazamiento de la oferta de ocio hacia el paseo del Prado, donde se encontraban por lo demás los jardines del Tívoli y las Delicias, inaugurados en 1821 y 1834 respectivamente,[139] y en cuyas cercanías se instalaría también el Diorama de Blanchard.

Uno de los cosmoramas más destacados que llegó por estas fechas se dio a conocer bajo el nombre de Paseo Pintoresco por Granada, realizado por el malagueño Luis Muriel y San Miguel. Patriarca de una prolífica saga de escenógrafos[140] e introductor de la estética romántica, Luis Muriel llegó a Granada en 1820 para trabajar en el teatro del Campillo, donde se encargó de dar vida a las escenografías de las primeras óperas que se representaban de Rossini, Bellini, o Pacini, donde trabajó hasta 1832.[141] Sabemos que en 1833 manifestó al público su cosmorama en Granada, ciudad a la que rendía precisamente tributo a través de las vistas expuestas.[142] Abandona entonces la ciudad en torno a 1835, y llega a Madrid en abril de 1836. El cosmorama de Granada se instaló en la calle de la Estrella número 2, cuarto principal, donde residía su propietario.[143] Tenemos noticias de él hasta junio de ese año. Aunque su estancia parece corta, recogió múltiples elogios de la prensa, que destacaron el mérito de sus vistas en repetidas ocasiones. Véase la entusiasta reseña que le dedica *El Español* (fig. 4.33):

> «¡Ella es! Granada, la hermosa, la oriental Granada. No tomen Vds a broma; Granada se ha venido a Madrid, con su caliente cielo, su rica corona de edificios árabes, sus cármenes, sus colinas, sus almenadas torres, con toda su grandeza, en fin, con toda su mágica hermosura. Granada ha tomado una modesta habitación en la calle de la Estrella, núm. 2, cuarto principal. Si no lo creen ustedes, vayan a verla, es persona amable y a todas horas recibe a los que van a visitarla; aquí donde ustedes me ven, he tenido el honor de besarla los pies, la he visto. ¡Dios mío! Cuanto se dice de ella es poco, es preciso verla, admirarla con sus propios ojos, y para eso no es necesario tomar la diligencia

139 ÁLVAREZ, J. *Cultura y Ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid: Abada editores, 2017.

140 Su hijo, Luis Muriel Amador continuó su escuela y se convertiría en uno de los escenógrafos más destacados de la zarzuela. Le sucedieron Luis Muriel López y Luis Muriel Castellanos. Véase: OLIVER, J. A. *El Teatro Lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 2012. También: PINEDO, C. «Francisco Aranda Delgado: un pintor granadino en Valencia», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 35, 2004, págs. 93-108.

141 OLIVER, *op. cit.*, pág. 132.

142 *La Revista española*, 2-VIII-1833.

143 VAREY recoge su solicitud de licencia en *Los Títeres... op. cit.*, doc. 228 y *Cartelera... op. cit.*, doc. 485.

> y exponerse a los peligros de un viaje a Andalucía, basta dirigirse a la casa que antes indiqué; porque allí está Granada, o por mejor decir, allí está la flor del suelo de Andalucía».[144]

Se trataba de un total de ocho cuadros pintados al temple de distintos puntos de la ciudad: el paseo del Genil, la plaza de los Aljibes, la Torre del Homenaje y el Pilar del Emperador, el Patio de los Leones, la torre de Comares, un patio árabe y la plaza de Bib-Rambla. Más adelante se añadió una vista del estanque del Retiro, que servía de punto de comparación de la exactitud de las vistas de Granada y así «el que vea estos cuadros puede estar seguro de adquirir una idea exacta de los objetos que representan».[145] De hecho, la calidad de las vistas parece ser el ingrediente principal para apelar al público a acudir a la calle de la Estrella y ello se debió en buena medida a las habilidades técnicas derivadas de la profesión de su autor. El cosmorama abría todos los días, en horario de 11h a 20h. A partir de las seis de la tarde, cuando se reunían un mínimo de cuatro espectadores, se encendían las luces, gracias a las que se podía apreciar mejor la belleza de los cuadros.[146] Sin embargo, el precio fijado en tres reales (uno los niños) ahuyentaba gran parte del público y así lo lamentaba el autor del artículo citado:

> «Lástima es que en Madrid, en una capital donde tanto dinero se gasta en cosas que no lo merecen, se gaste tan poco en asistir a espectáculos que bajo todos aspectos debían lisonjear el orgullo nacional de los españoles. Hay dinero para ir a ver todos los lunes destripar media docena de caballos en la plaza de los toros, lo hay para vestirse de indio y de moro en tiempo de máscara, y desaparece de pronto para un espectáculo tan digno de un pueblo civilizado, tan bello como el Cosmorama pintoresco de Granada, porque es caro… porque cuesta tres reales! ¡Tres reales!!!»

Para hacerlo más accesible en junio la entrada se rebajó a dos reales, ofreciendo un descuento adicional para los militares tras la contienda de la Guerra Carlista.[147] El comentario de *El Español* es indicativo igualmente de la configuración de los espectáculos de cosmorama como espacios de ocio y formas de diversión respetables y dignas «de un pueblo civilizado». A estas alturas, y más allá de las llamadas interesadas de cada propietario a la utilidad de su espectáculo, el cosmorama había conseguido domesticar a sus audiencias y mudar por completo las

144 *El Español*, 20-VI-1836.

145 *El Español*, 19-IV-1836.

146 *Diario de avisos de Madrid*, 7-V-1836. Una reseña de *El Español* a 20-VI-1836 se decanta por el efecto de la luz artificial: «Estos cuadros hacen mejor de noche: la luz artificial favorece el efecto de claro-oscuro, pues el artista dirige a su gusto, lo que no puede hacer con la luz del día en un edificio no construido al intento».

147 *Diario de avisos de Madrid*, 24-VI-1836. Las estrategias para atraer el público pasaban a menudo por ofrecer un descuento especial para niños y militares no graduados. Por su parte, en 1842, un neorama establecido en la calle del Duque de la Victoria ofrecía un descuento por acudir en familia o en grupo, obteniendo una rebaja de 2 reales en vez de 3 reales.

opiniones y recelos que esos mismos espectadores habían manifestado respecto al totilimundi. Ya no es motivo de persecución sino «orgullo nacional de los españoles», y se le prefiere frente a los toros, bailes y máscaras. ¡Cuán lejos han quedado las críticas de Jovellanos!

La década se cierra con la aparición de nuevos locales que pronostican una larga vida al formato cosmorámico. El mes de diciembre de 1839 aparece en la calle del Lobo (hoy calle Echegaray), número 9 un Gran Cosmorama.[148] Se podía visitar a partir de las cuatro de la tarde a 4 reales por persona (dos los niños) y estaba iluminado todos los días.[149] Contaba con una colección de 70 vistas, expuestas a razón de 7 cada vez formando un total de cuatro exposiciones o programas diferentes. Algunas de las vistas nos recuerdan el programa que había mostrado el neorama o viaje de ilusión que llegó a Barcelona en 1833, los espectáculos de Maglia y el cosmoneorama de calle de la Montera (vista general de Constantinopla, interior del Serrallo del gran sultán, plaza del mercado en la Habana, etc.). Más allá de poder indicar el traspaso de ciertas series, lo que nos interesa remarcar es el hecho que los diferentes cosmoramas ponían delante de los ojos de los espectadores una y otra vez los mismos puntos de vista. Además de favorecer un reconocimiento inmediato, el juego sutil entre repetición y variación iría cincelando la imaginación visual y reajustando el horizonte de expectativas a partir del cual juzgarían las demás representaciones. El cosmorama repite sus anuncios prácticamente día tras día y tenemos noticias de él hasta finales de abril de 1840, cuando anuncia su partida. Por otra parte, de manera esporádica encontramos un cosmorama en la calle Jacometrezo número 57 a finales de marzo de 1839, en un programa compartido con otras diversiones.[150] Finalmente, en agosto de 1839 había aparecido una Galería Pintoresca o Cosmorama en la calle de la Gorguera (hoy Núñez de Arce), en la que «se manifiestan en cosmorama una magnífica colección de vistas de países, ciudades y monumentos célebres», todos los días a 4 reales (dos los niños) hasta las once de la noche.[151] El cosmorama de la calle de la Gorguera, a diferencia de los mencionados hasta el momento, tendría una larga trayectoria, con una programación continuada durante más de diez años, uniéndose al club de los grandes locales que empezaron a surgir a mediados de la década. Su actividad, cambios de programas y de precios, puede reseguirse en la prensa hasta marzo de 1849.[152]

148 Véase el anexo 4.6.

149 *Diario de avisos de Madrid*, 31-XII-1839.

150 *Diario de Madrid*, 31-III-1839.

151 *Diario de avisos de Madrid*, 9-VIII-1840.

152 Véase el anexo 4.7.

En una década, los cosmoramas se habían consolidado como una sólida alternativa en la oferta de ocio de la capital.[153] Se trata de una oferta mucho más variada y con más movimientos que la que hemos podido registrar en Barcelona. A diferencia de esta, la programación estable, que no dependiera de la presencia de empresarios itinerantes, tardó unos años más en llegar. De este modo, en un primer momento, los cosmoramas corrían aún a cuestas de empresarios o proyectos itinerantes y los vemos aparecer y desaparecer de manera intermitente en la programación. El cosmorama de Joan Poret, de Lusardi y de Muriel responden a dicha tipología. Tales cosmoramas "itinerantes" aparecerán mayoritariamente en torno a la Puerta del Sol como eje central y muy especialmente en las proximidades de la calle del Caballero de Gracia, en confluencia con la calle Montera y la actual Echegaray. Se trata de una zona concurrida como lugar de ocio, donde se encontraban las fondas más lujosas de la ciudad, como la de la Cruz de Malta y de la Unión (luego del Caballo Blanco), y donde se habían celebrado con regularidad espectáculos ópticos de distinto tipo, como las sesiones de fantasmagoría de Mantilla. Por otra parte, no hemos registrado en Madrid actores relacionados con el ramo de la óptica, sino que predomina el perfil de escenógrafos o artistas como Blanchart o Muriel.

Durante estos años, la cartelera de espectáculos se fue complejizando en las páginas de la prensa, corriendo en paralelo a la profesionalización de la publicidad.[154] Si al principio solo ocupaba unas pocas líneas o no tenía una sección definida, a mediados de la década de 1830 empieza a ocupar ya toda una página, o más de una. La proliferación de espectáculos coincide con la reorganización de la información textual y visual de las páginas del diario. En este momento, se han introducido los recuadros que aíslan y separan cada anuncio, además de lograr captar de un modo más potente la atención del espectador-lector gracias a los títulos en negrita adornados con iconos que anticipan o acompañan la información escrita (representando nodrizas, animales, libros o medios de transporte en función de su contenido). En 1840 el cambio ya es significativo (fig. 4.34). El grito oral del buhonero ha sido sustituido por la densidad visual del *Diario de avisos* y la transcripción de las carteleras se han tornado en un medio de hacer viajar anticipadamente la imaginación del espectador.

153 De manera significativa en 1851 el diario *La Nación,* 2-I-1851 recogía la diversidad de espectáculos ofrecidos (teatros, la Galería, panoramas, un curioso «Viaje por el mundo a pie quieto», etc.) bajo el epígrafe «Madrid se divierte». Un año más tarde, recogiendo por su parte la relación de «diversiones públicas» entre las que figuraban funciones teatrales, bailes, toros, la misma Galería Topográfica, ferias, etc., el *Clamor público,* 6-X-1852 se exclamaba «¿Y habrá quien se queje por falta de diversiones?».

154 HAIDT, R. «Flores en Babilonia: los "gritos" de Madrid y el imaginario urbano hacia 1850», *Journal of Spanish Cultural Studies,* vol 10, n.º 3, 2009, págs. 299-318.

4.3. La Galería Topográfica de Madrid: un modelo de éxito (1835-1856)

4.3.1. La dirección de León Gil de Palacios (1835-1849)

Sin duda, uno de los espacios que con más éxito se acomodó a los nuevos gustos ópticos de la clase burguesa fue la Galería Topográfica-Pintoresca de Madrid situada en el paseo de Recoletos.[155] En activo durante más de veinte años, la galería sirvió como un espacio de ocio y recreo para la sociedad liberal de la nueva era isabelina, homologando definitivamente Madrid con el resto de capitales europeas. Así lo entendieron sus coetáneos, describiéndolo como «un establecimiento original que puede competir con cualquiera de los que se ofrecen en el extranjero» y «que bajo todos conceptos da honor y es digno de la culta capital de las España».[156]

El proyecto, gestado durante más de un año,[157] abrió sus puertas el mes de octubre de 1835 en el paseo Recoletos, bajo la dirección de León Gil de Palacio (1788-1849).[158] Ingeniero militar nacido en Barcelona, León Gil de Palacio poseía amplios conocimientos en geografía, arquitectura, matemáticas y perspectiva y sobresalió por sus habilidades prácticas en el alzado de maquetas topográficas. A pesar de su pasado liberal, los monarcas no dejaron de confiar en él para la construcción una maqueta de la ciudad de Madrid en 1830, que se conserva hoy en el Museo de Historia Municipal.[159] La maqueta le valió en su momento la distinción como académico de honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el encargo de dirigir el que debía ser el Real Gabinete Topográfico, creado en 1832. Ubicado en el Salón de Reinos y trasladado más adelante al Casón del Buen Retiro, el Gabinete tenía como objetivo mostrar los alzados de las principales ciudades del país, configurándose como lugar de instrucción y

155 FRUTOS, F. J. «Un público encantado. Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica al servicio de la divulgación científica», *Cultura y Educación*, vol. 21, n.º 3, 2009, págs. 305-318.

156 *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-VII-1849.

157 *El Artista*, 1-IV-1835, pág. 179.

158 Seguimos a SILBÉN, V. *Biografía del señor don León Gil de Palacios*. Madrid: Imprenta y Litografía de los Huérfanos, 1892 (disponible en la Biblioteca Virtual de Defensa: nº Reg. 4257). Véase también: CARLOS, A. «León Gil de Palacio (Una vida azarosa)», *Villa de Madrid*, vol. 64, 1979, págs. 25-28; QUIROS, F. «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación», *ERIA: Revista Cuatrimestral de Geografía*, n.º 35, 1994, págs. 204-224; MOLEÓN, P. «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1834-1854)», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 140, 1999, págs. 45-47.

159 Véase: ÁLVAREZ, J. «La maqueta de Madrid (1830) de León Gil de Palacio y el Real Gabinete Topográfico: nación, memoria y urbanismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, vol. 23, 2017, págs. 215-248. Del mismo autor: *Cultura y ciudad. Del incendio a la maqueta... op. cit*. Ninguno de ellos cita sin embargo su labor al frente de la Galería Topográfica. Se trata, junto con la maqueta de Cádiz, obra también de Gil de Palacios, y que se conserva hoy en el Museo de las Cortes de Cádiz, de la maqueta más antiguas de alzado civil conservadas en Europa. Véase especialmente el catálogo de la exposición celebrada en el Museo: PRIEGO, C. (ed.) *Madrid 1830. La maqueta de León Gil de Palacio y su época*. Madrid: Museo Municipal y Ayuntamiento de Madrid, 2006 y GARÓFANO, R. *La maqueta de la Plaza Fuerte de Cádiz 1779*. Málaga: QBook Cultura Integral, 2022.

glorificación nacional.[160] Ahora bien, la muerte de Fernando VII, bajo cuya protección Gil proyectaba nuevas maquetas, hizo peligrar el futuro del establecimiento, que fue languideciendo en los años posteriores perdiendo la envergadura y prestigio con el que se concibió.[161] En este contexto y coincidiendo con un momento económicamente delicado, el nacimiento de la Galería Topográfica en el paseo de Recoletos en 1835, cuya idea empezó a gestarse entorno a 1832-1833, podría entenderse como una oportunidad de rentabilizar las maquetas realizadas a través de su exposición pública. Se trata de un espacio concebido como un lugar de ocio distinguido, sorprendente y elegante, del que se esperaba que fuese capaz de cumplir al mismo tiempo los deseos de instrucción civil y de estímulo de las ciencias y las artes que se proyectaron sobre el Real Gabiente.[162] Además, vale la pena remarcar que se trata de un edificio construido ex profeso pensando en el tipo de entretenimientos ópticos que albergaría en su interior —igual que los grandes los dioramas y panoramas, que, por otra parte, aún no habían pisado suelo español. De este modo, nos encontramos ante un caso pionero que se adelantó a la vez que supo adaptarse a lo largo de su trayectoria a las novedades ópticas imperantes. La figura de Gil de Palacio al frente de la institución garantizó la buena acogida del establecimiento, con cuyas obras el público estaba ya familiarizado:

> «La galería topográfica de Recoletos no necesita más recomendación que la de saber que los cuadros de bulto son construidos por el señor don León Gil de Palacios, autor de muchos de los que se admiran en el real gabinete topográfico y museo de artillería del Retiro, y las personas que por cualquier causa no puedan ver estos últimos establecimientos, no deben echarlo de menos al examinar los trabajos del señor Palacios, que existen en la galería de Recoletos».[163]

Del mismo modo, *La España* insistía sobre el hecho que «para recomendar la galería entera, baste decir que el señor Palacios, autor del célebre modelo de Madrid, que se halla en el gabinete topográfico, es quien gratuitamente se ha prestado a dirigirla con el indicado objeto»,[164] mientras que *La Revista Española* concluía:

---

[160] Los autores citados apuntan que se trata de una iniciativa del propio Gil. Sin embargo, Álvarez Barrientos matiza dicha afirmación recordando el interés del propio Fernando VII en la creación de una institución parecida, y de los precedentes ilustrados de tal proyecto. Álvarez, «La maqueta de Madrid…» *op. cit.*, pág. 229.

[161] *Ibid.*, pág. 228: «El Gabinete Topográfico, de haber reunido todo lo que se pensó en principio, habría sido el primer museo de arquitectura y urbanismo de España y una forma de crear identidad, además de convertir a Madrid en el símbolo del reino (…) Era un intento de simbolizar al reino en su capital, de forma panorámica y figurada: serían los edificios, sus imágenes exteriores, los que concretarían a los habitantes, y no sus héroes ni sus santos patrones».

[162] *Ibid.*, pág. 225.

[163] *La Patria*, 12-VIII-1849.

[164] *La España*, 15-VII-1849.

> «la construcción de estas vistas ha sido dirigida por D. León Gil de Palacios, director y creador del Museo topográfico del Buen-Retiro. Los que de la propia mano hayan admirado los modelos de Madrid, Valladolid y la Casa del campo, no debe dejar de acudir al nuevo establecimiento, bien ciertos de hallar en él recientes trabajos que acrediten los conocimientos de este topógrafo español».[165]

El anzuelo estaba lanzado y tras los elogios que le propiciaron las principales cabeceras de la ciudad el público no dudó en acudir en masa a rendir homenaje a tan lujoso establecimiento.[166] A su inauguración, la Galería Topográfica contaba con cuatro secciones principales: topografía, escultura, óptica y transparentes.[167] En primer lugar, tal como mencionan los anuncios evocados, estaban expuestas las vistas topográficas en relieve de las ciudades de Narni (Italia), Sagunto y Madrid obra del propio León Gil de Palacio.[168] La vista de Sagunto llamó especialmente la atención de la reina cuando visitó la galería acompañada de la condesa de Torrejón.[169] La visita real nos pone sobre aviso que el público que frecuentaba dicho establecimiento estaba entre lo más selecto de la sociedad. La entrada, fijada a 6 reales y 3 para los niños menores de 12 años, lo confirma. En segundo lugar, la sección escultórica estaba formada por una serie de figuras de cera repartidas por la sala. Entre las más comentadas se encontraban una reproducción de la *Magdalena penitente* de Alsonso Cano situada en una gruta, personajes históricos como «el barón de Trenk preso en el calabozo en el acto de desangrarse»,[170] y contemporáneos como el torero Paquiro, así como una Venus, obras todas ellas del escultor valenciano José Piquer.[171]

En tercer lugar, y lo que más nos interesa, la galería contaba con una sección dedicada a la óptica. Intercaladas entre las vistas topográficas y las esculturas, los espectadores podían disfrutar de un cosmorama con «vistas ópticas, tales como el Túnel o camino subterráneo del río Támesis»,[172] el Palazzo Mattei de Roma, el interior de San Pablo en Roma y el templo de Paestum,[173] obras según apunta *El Artista*, de un tal Sr. García.[174] La sección dedicada a la

---

165 *La Revista Española*, 17-X-1835.

166 Véase especialmente las largas reseñas que le dedicaron *El Artista* (1-IV-1835), el *Diario de Avisos de Madrid* (7-X-1835), *La Revista Española* (17-X-1835) y el *Semanario Pintoresco Español* (24-IV-1836) que pueden consultarse en el Anexo 4.8.

167 Véase el *Diario de Avisos de Madrid*, 8-X-1835.

168 *El Artista*, 1-IV-1835.

169 *El Español*, 16-XII-1835. También en el *Eco del comercio* del mismo día.

170 *Diario de avisos de Madrid*, 8-X-1835.

171 *El Artista*, 1-IV-1835.

172 *La Revista Española*, 17-X-1835.

173 *Diario de avisos de Madrid*, 8-X-1835.

174 *El Artista*, 1-IV-1835.

óptica contaba con otras diversiones como un «templete mágico» en el que se veían diferentes objetos a medida que el espectador variaba su posición (un tiesto, una fuente, una gruta, un cenador)[175] y un «tocador de máscara», de especial encanto para el público femenino.[176] Por último, se citan en una sección diferenciada como «transparentes» una vista del Escorial y otra de Montserrat. Algunos diarios las citan también en el marco del cosmorama, de modo que podría tratarse de vistas ópticas retroiluminadas.[177]

Los diferentes objetos, si bien descritos en secciones diferentes no deben imaginarse en salas aparte, sino que estaban dispuestos unos junto a otros. Así, tras ver la vista topográfica de Narni, se observaba en el cosmorama la vista óptica del túnel del Támesis y a su derecha se encontraba el tocador de máscara, según relata la descripción que hizo de la Galería *El Semanario Pintoresco Español*. El *Semanario* informa además de la presencia de cuatro nuevas vistas italianas: la piscina mirabilis de Nápoles, una vista óptica de la ciudad italiana de Liorna y otra de la Caserta y Palermo.[178] En relación con los puntos escogidos, y como era habitual, la vista de Madrid servía como «punto de comparación por donde los curiosos pueden inferir la exactitud de los demás trabajos topográficos»,[179] función también ejercida por la figura de cera del torero Francisco Montes. Durante esta época los recortes de prensa nos hablan de un repertorio de unas 23 a 29 vistas en total,[180] que se renovaban periódicamente. Entre otras, desfilaron delante de los ojos de los espectadores las vistas ópticas de Roma, el cabo de Creus o la catedral de Dublín que «trasladan al espectador a situaciones distantes y agradables».[181]

La Galería se ganó el respeto y «la atención del público, y muy particularmente la de las personas de gusto» cumpliendo los estándares de lo más destacado del panorama europeo.[182] El *Semanario* llegaba incluso a recomendar su visita a «los que se dedican al estudio de la geografía, pintura y escultura y de los diversos ramos de las matemáticas». A partir del mes de junio de 1836, se empezaron a ofrecer desayunos en el local (café, chocolate o té) que podía degustarse tanto dentro de la propia galería como en el jardín, confirmando la función

175 *Semanario pintoresco español*, 24-IV-1836.

176 El *Correo de las damas*, 27-X-1835 recomendaba a sus «bellísimas lectoras vayan a admirar todo esto y mucho más, así como a reírse viéndose en el tocador mágico».

177 *Diario de avisos de Madrid*, 8-X-1835. También podría ser que fueran vistas al modo de pequeños dioramas o teatros pintorescos dado la evolución de la cartelera que incluiría más adelante una sección de "diorama".

178 *Semanario pintoresco español*, 24-IV-1836.

179 *Semanario pintoresco español*, 24-IV-1836.

180 Por ejemplo, 26 vistas en 1840 (*Diario de avisos de Madrid*, 4-I-1840), 24 o 25 en 1841 (*Diario de avisos de Madrid*, 5-III-1841) o 23 en 1847 (*Diario de Madrid*, 7-III-1847).

181 *Semanario Pintoresco Español*, 14-V-1837.

182 *Semanario pintoresco español*, 24-IV-1836.

de la Galería como lugar de esparcimiento y centro de ocio.[183] El jardín permitía a los asistentes refrescarse en verano y esperar su turno en el caso de formarse colas. Desde el mes de julio de ese mismo año, por otra parte, se iluminó con luz artificial con tal de poder ampliar sus horarios y mostrar las vistas también por la noche. La prensa anunciaba los días que se iluminaba, si el tiempo lo permitía, aumentando la entrada en tales ocasiones a 6 reales por persona y dos los niños.

Un año después de su apertura, y constatando el éxito de las vistas topográficas por encima de las figuras de cera, la dirección decidió omitir estas últimas, ampliando el espacio de las primeras, fijando en adelante la entrada a cuatro reales y dos para los niños.[184] Tanto la *Nueva Guía del forastero en Madrid* (1846) como *Madrid en la mano* (1850) de Pere Felip Monlau confirman el protagonismo repartido entre las vistas topográficas y «las dispuestas en cosmorama» de la Galería.[185] Desde entonces se anunciaba en prensa bajo el título en de «Galería Topográfica, Cosmorama y Diorama», acompañado de un dibujo de su fachada (fig. 4.35) que se convertiría en un icono fácilmente reconocible en la sección cada vez más saturadas de espectáculos.[186] La repetición del anuncio —aparece prácticamente cada día— convertiría su presencia en una constante, de modo que con sólo abrir la página de los espectáculos el lector sabía ya si había novedades en la programación. El programa publicado en *La Tribuna* el 19 de marzo de 1840 da una buena idea de la redistribución efectuada (fig. 4.36). Entre las vistas del cosmorama se encontraban el interior de la catedral de Córdoba, el alcázar de Segovia o una vista de la reina Isabel II acompañada de su madre María Cristina pasando revista a las tropas, mientras que la parte topográfica se amenizaba con una vista del convento de Paracleto fundado por Eloísa y Abelardo, el monasterio de El Escorial y la siempre presente vista de Madrid. El programa se completa con anamorfosis y una sección

183 *Diario de avisos de Madrid*, 25-VI-1836.

184 FRUTOS, «Un público encantado…», *op. cit.*, pág. 315 citando el *Diario de Avisos de Madrid,* 14-II-1836 que reproducimos: «La galería topográfica pintoresca y colección de estatuas se manifiesta de nueve a cuatro y media. Habiendo observado los empresarios del establecimiento que las vistas topográficas han merecido mayor aceptación que la colección de estatuas; han determinado, deseosos de complacer al ilustrado público que tanto les ha favorecido, aumentar considerablemente las primeras y retirar las figuras, dando este anuncio para los que gusten verlo todo, tal como se halla en el día, lo verifiquen hasta el 24 del corriente, en el que cerrará el establecimiento por un corto término, a fin de verificar en él las obras proyectadas».

185 J. R. A. *Nueva Guía del forastero en Madrid.* Madrid: Imprenta de Manuel G. Uzal, 1846, pág. 181: «Galería Topográfica, en el paseo de Recoletos: consiste en una porción de vistas en relieve y con las luces convenientes, que representan varios sitios pintorescos, y ciudades o fortalezas célebres. También hay otras dispuestas en cosmorama, y otros objetos recreativos. El precio de entrada 4 rs. por persona». Con el mismo texto en: MONLAU, P. F. *Madrid en la mano.* Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1850, págs. 323-234. Puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica (Bdh0000141112).

186 *Diario de avisos de Madrid*, 3-IV-1836.

de diorama donde se mostraba la historia de Raquel y Alfonso VIII en el salón del Alcázar de Toledo.

El avance de la Primera Guerra Carlista (1833-1840) se hizo notar en el programa de vistas de la Galería, que no dejó pasar la ocasión de mostrar los últimos eventos, y poner de relieve su lado más patriótico ofreciendo un descuento especial a los miembros de la guarnición y Milicia Nacional.[187] Mientras duró la contienda y especialmente entre 1838 y 1840, expuso diferentes vistas de Berga, Peñacerrada, Estella, Villareal o Tolosa, la toma de Segura, la facción de Cabrera, Castellote o en sólido la toma de del Fuerte de los Ángeles que habían sido escenario de enfrentamientos. Entre las más comentadas se encontraba la del asedio de Morella con las tropas del general Marcelino Oraá:

> «Picados de curiosidad por el anuncio de este establecimiento (...) que avisaba de una nueva vista del sitio de Morella y movimientos de nuestras tropas hasta el 15 del corriente, nos dirigimos a él y tuvimos ocasión de admirar la exactitud, precisión y puntualidad del cuadro en todas sus partes. Allí encuentra el militar recreo e instrucción observando la posición de las baterías de ambos ejércitos, la de las masas, apertura de la columna de asalto, y en fin cuanto puede hacer interesante un suceso que, por desgracia tan de cerca nos toca. Allí el amigo de las ciencias mira con placer el adelanto de estas, al contemplar representados los objetos al natural con el auxilio de la perspectiva y de la óptica. Allí en fin el curioso halla una variada diversión al creerse transportado delante de los muros de una ciudad sitiada, rodeado de soldados, cañones, caballos, muertos, carros de heridos, y en fin todo el horroroso aparato de dos ejércitos que se disputan un punto tan interesante, presentados a su vista con gran perfección».[188]

La descripción da una buena idea del cambio que se estaba afianzando durante estos años en las vistas para cosmorama y demás entretenimientos ópticos. Las escenas de actualidad ganarían cada vez un peso mayor y la distancia y sobriedad que habían caracterizado las vistas ópticas dieciochescas estaban siendo arrinconadas por paisajes donde predomina lo pintoresco, la ruina y las leyendas y personajes históricos como las evocadas sobre Raquel y Alfonso VIII o Albelardo y Elosía. Un programa de mano de ese mismo año que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (figs. 4.37 y 4.38) nos permite conocer igualmente el tono, detalles y curiosidades que se incluían en la descripción de las vistas, entre las que se encontraban también algunas de la reciente guerra civil. Siguiendo con la vista de Morella, de esta nos comenta:

---

[187] *Diario de Madrid*, 24-XII-1837 y 14-IV-1838.

[188] *Nosotros*, 29-VIII-1838.

> «en todas épocas hasta el presente ha sido importante en la guerra, tanto por su posición topográfica, cuanto porque es el punto más útil y estratégico para las combinadas operaciones militares. Últimamente ha sido tomada por el ejército del Norte. La vista representa a Morella a la aproximación del ejército del Norte y posición de baterías».[189]

De Castellote destaca igualmente que «los facciosos le han hecho célebre en nuestros días con la tenaz resistencia que opusieron a nuestras tropas»,[190] mientras que de Berga se dice que «está situada en el principado de Cataluña a 8 leguas de Manresa. Es una de las poblaciones más antiguas del Principado, y en todos tiempos se ha considerado como punto de la mayor importancia para su defensa por su interesante posición».[191] Por lo demás, el programa de mano nos permite conocer cómo se conjugaba el repertorio y el orden que seguía en un espectáculo. En este caso, las vistas presentadas proponían el siguiente recorrido:

1. Miranda de Ebro
2. La Alhambra de Granada
3. Morella
4. Castellote
5. Atlas de Marruecos
6. Túnel subterráneo del Támesis
7. Salón antiguo del Alcázar de Toledo. Muerte de Raquel y sorpresa de Alfonso VIII
8. Gran Sinagoga de Londres
9. Camino de Hierro de Manchester a Liverpool
10. Bahar (India)
11. Dublín
12. Segura
13. Berga
14. Fráncfort
15. Asalto y toma de Constantina (Argel)
16. Alcázar de Sevilla y muerte de D. Fabrique
17. Segovia
18. Valle de Josafat
19. Interior de la catedral de Estrasburgo
20. El Santo Sepulcro

Entre las vistas modernas destacan el siempre elogiado túnel subterráneo del Támesis, junto con una vista del ferrocarril de Liverpool. Gracias al programa, los espectadores podían conocer que era capaz de recorrer «una distancia de 10 leguas en el espacio de 80 minutos y conduciendo sobre 400 viajeros y una inmensa cantidad de materiales y mercancías».[192]

---

[189] GALERÍA TOPOGRÁFICA. *Descripción geográfica e histórica de las vistas de la Galería Topográfica en Recoletos*. Madrid: Imprenta del Colegio nacional de Sordomudos, 1841, pág. 8. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

[190] *Ibid.*, pág. 8.

[191] *Ibid.*, pág. 15.

[192] *Ibid.*, pág. 13.

Tampoco se dejaban de incluir hechos de la historia colonial más reciente. Así, sobre la vista de Constantina en Argelia se alaban sus monumentos romanos «y particularmente un arco triunfal cuyos restos se ven todavía indican cual fue antiguamente su magnificencia. Esta capital ha sido tomada por los franceses en 13 de octubre de 1837, bajo cuyo dominio permanece».[193] Las vistas de la reciente guerra se combinan así con vistas de paisajes, ciudades y monumentos junto con escenas históricas, mitos, leyendas y sitios clave para el cristianismo, que solían incluirse cuando se acercaba la Semana Santa o Navidad. Por otra parte, ese mismo año se anunció una redistribución de las vistas para favorecer un recorrido adaptado a «un plan uniforme, el el cual consiste en reproducir *La historia general*, ya por lo que hace a los principales sucesos de los personajes, como por lo respectivo a los países, poblaciones y monumentos gloriosos y útiles».[194] Una voluntad que seguía la tendencia del primer cosmorama de Gazzera de proporcionar una coherencia interna en la exhibición de las vistas, a diferencia de los programas de los totilimundis ambulantes, y que refuerza el carácter de espectáculo culto que había adquirido el cosmorama.

En noviembre de 1842, la reina favoreció de nuevo el establecimiento con una segunda visita. La prensa reportó que fue tal su satisfacción que recorrió dos veces todas las vistas.[195] La programación siguió de este modo prácticamente ininterrumpida hasta 1848,[196] cuando se anuncia una rebaja de la entrada a dos reales antes de empezar unas obras de reforma durante el primer trimestre de 1849.[197] Tras reabrir sus puertas en julio de ese año, la galería recuperó algunos de los elementos de su disposición original como las esculturas —incluyó una Diana, obra de la misma mano de Piquer, que en pocos años sería nombrado primer escultor de

193 *Ibid*., pág. 19. Sabemos que esta vista fue mostrada en agosto de 1841. Véase: *Diario de Madrid*, 2-VIII-1841.

194 *Diario de Madrid*, 21-V-1841: «Para llenar del todo este nuevo objeto, sus dueños no han escaseado ningún género de gestión, y han mejorado sobre manera el método de colocación de vistas, tanto que la ilusión sea tan completa, que se confunda con la verdad de los originales: así que, la nueva exposición que hoy se ofrece a la expectación de este ilustrado público no solo abraza el plan propuesto, sino que también puede asegurarse sobrepuja a cuantas se han presentado hasta el día. Entrada a 4 rs. y 2 los niños».

195 *El Corresponsal*, 10-XI-1842.

196 Muchas de las vistas citadas irían reapareciendo a lo largo de los años mientras se añadían nuevas. Así, en octubre de 1844 volvemos a encontrar la muerte de D. Fabrique o en mayo de ese año se muestra de nuevo el Santo Sepulcro y en agosto de 1845 volvemos a ver el túnel bajo el Támesis. Por otra parte, muchas vistas se habían mostrado ya, como la toma de Argel por los franceses, que apareció en 1837.

197 *Diario de Madrid*, 12-VII-1849. Por su parte, *La España*, 22-III-1849 informaba: «se está trabajando asiduamente en la galería topográfica de S.M., que deberá abrirse al público dentro de pocos días. Los trabajaos que practican son dirigidos por el señor don León Palacios, director del Museo de artillería, y según los informes de personas que los han examinado debemos esperar que serán dignos de la capital de las Españas. Se dice que S.M. la Reina asistirá a su apertura, y que para este efecto se hacen preparativos extraordinarios».

cámara—,[198] y dio un mayor protagonismo a las vistas topográficas (Barcelona, Aranjuez, el sepulcro de los Escisiones, la plaza de toros de Madrid) siempre de la mano de León Gil de Palacio (fig. 4.39). Para su realización colaboraron artistas tan destacados en el momento como Genaro Pérez Villaamil o José María Avrial que se encargaron de completar detalles relativos al cielo o a la inclusión de ruinas en los paisajes del fondo.[199] La parte dedicada al cosmorama disminuyó en cambio en importancia. Aun así, sabemos que completaba el programa una vista general de París iluminada obra de Juan Antonio Ribera y Fernández de Velasco, que estaba restaurando una vista general de Roma para ver también en cosmorama[200] y que se expuso desde agosto de 1849.[201] La vista se acompañaba de una detallada descripción que fue también compartida en la prensa de la época, preparando, guiando y educando la mirada de los espectadores antes de acudir al espectáculo.[202]

4.3.2. La dirección de Eusebio Lucini (1849-1856)

Tras la defunción de León Gil de Palacios en 1849, le sucedió en el cargo el escenógrafo Eusebio Lucini (1814-1881),[203] que decidió renovar de nuevo el local. A su reapertura en 1852, se introdujeron dos novedades principales en la programación. En primer lugar, el cosmorama logró atraer de nuevo la atención con la exposición de ocho vistas con efectos de luz. Se trata de vistas ópticas translúcidas con efectos día-noche simples al estilo de las que hemos visto hasta ahora, así como vistas llamadas de doble efecto.[204] Estas últimas, no sólo cambiaban su aspecto de la visión diurna a la nocturna, sino que transformaban en ocasiones por completo la imagen, añadiendo personajes o mudando la escena cuando se retroiluminaban. Se seguía así el procedimiento puesto en marcha por Daguerre en su diorama a partir de 1834 y popularizado por el polyorama panoptique de Lefort a mitad de

198 Unos años antes había realizado su célebre *San Jerónimo penitente* (1844, Museo Nacional del Prado, Madrid), admirado en la prensa y elogiado en motivo de la Diana expuesta en la Galería Topográfica. Véase el comentario del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-VII-1849.

199 *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-VII-1849.

200 *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-VII-1849. También en *La España*, 15-VII-1849.

201 *Diario oficial de avisos de Madrid*, 1-XI-1849.

202 Véase *El Popular*, 28-VIII-1849. También: *Diario oficial de Avisos de Madrid*, 11-X-1849.

203 Lucini pertenecía a una familia de escenógrafos italianos que provenía de Reggio (Italia), si bien él nació en Barcelona y llegó a ser, tras una estancia de formación en su país natal, «uno de los más destacados pintores escénicos de la España isabelina». NAVASCUÉS, P. «Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía». En: *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1985.

204 *La Época*, 11-IX-1852.

siglo.[205] La iconografía más común mostraba imágenes que pasaban del invierno al verano o interiores vacíos que se llenaban, como un tren pasando túnel antes vacío (fig. 5.4) o el interior silencioso de la iglesia daba paso a la celebración de una misa multitudinaria (fig. 5.5). Si bien nos ocuparemos en detalle de la introducción de este tipo de efectos en el capítulo siguiente, no queremos dejar de subrayar que la inclusión de efectos lumínicos en espectáculos de cosmorama no era algo habitual. De hecho, a pesar de contar con buena iluminación, las vistas evocadas hasta ahora eran opacas, algunas de ellas realizadas al óleo o temple. La introducción de este tipo de vistas nos evoca así al atril número 3 del cosmorama de Girona, que era el único que contaba con una vela en su parte posterior que debería permitir su retroiluminación. Ahora bien, el propio dispositivo del cosmorama omitía la posibilidad de una manipulación directa por parte de los espectadores —tal como sucedía igualmente en los mundonuevos, a diferencia de lo que estaban acostumbrados a hacer con las cajas ópticas y polioramas de consumo interior.[206] Por ello, la novedad de las vistas con efectos día-noche y de doble efecto en el renovado cosmorama de Lucini nos parece especialmente relevante, más aún cuando se trata de un testimonio que puede vincularse con el modo en que se exhibían también las vistas translúcidas de tercer atril del cosmorama gerundense. En este sentido, un programa de la época que se conserva en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid nos permite conocer de primera mano el mecanismo de su exhibición, además de la relación completa de vistas de doble efecto que se incluyeron (fig. 4.40).[207]

En la reformada Galería, los espectadores seguían un recorrido preestablecido y admiraban los diferentes espectáculos ópticos siguiendo el orden que marcaba el programa. Las vistas ópticas translúcidas se incluían así en el nº 6 del programa. Una vez llegaban al cosmorama, para apreciar los efectos día-noche, y ante la imposibilidad de manipular las vistas personalmente, los espectadores debían realizar un doble recorrido. En primer lugar, se asomaban ordenadamente a través de las lentes para ver las vistas expuestas en su versión diurna:

---

[205] LE GALL, *La Peinture Mécanique... op. cit.*

[206] Por otra parte, la mayor parte de espectáculos públicos que introdujeron efectos lumínicos, también a inicios de 1850, lo hicieron bajo la forma de polioramas. Véase el capítulo 5 para la difusión de los polioramas en interiores y el capítulo 6 para su inclusión como espectáculo público. No deben confundirse con los espectáculos de cuadros disolventes de linterna mágica, que también recibieron el nombre de poliorama a mediados de la década de 1840.

[207] GALERÍA TOPOGRÁFICA. *Viaje por París a Londres y el Palacio de Cristal.* Madrid: Imp. de M. Minuesa, s.d. Queremos agradecer a Pablo Andrés, de la Biblioteca del Palacio Real de Patrimonio Nacional, que nos facilitara tan amablemente la reproducción del programa.

> «La primera vez que el espectador las mire verá: 1º Muralla de mar en Barcelona, de día. 2º Iglesia cerca de París, de día. 3º Residencia de lord Byron, de día. 4º Vista del Instituto de París, de día. 5º Bosque de Bolonia, de día. 6º Galería de Luis XIV, de día. 7º Paisaje nevado, de día. 8º Las tinieblas de Egipto».

A continuación, en una segunda ronda volvían a descubrirlas siguiendo el mismo orden en su aspecto nocturno:

> «A la segunda vuelta que dé el espectador verá: 1º La misma vista de Barcelona, de noche. 2º La misma iglesia, de noche. 3º Residencia de Walter Scott, de noche. 4º El mismo Instituto, de noche. 5º Fiesta campestre, de noche. 6º Emparrado de Compigne [sic.], de noche. 7º País de verano, de noche. 8º Las Plagas de Egipto».

La mayor parte de las vistas mostradas responden a los efectos día-noche simples, mientras que otras parecen apoyarse en la técnica del doble efecto, que era capaz de introducir mayores contrastes en una misma imagen, como la aparición de una fiesta campestre en un bosque de Bolonia o la transformación de un paisaje nevado en una escena de verano. La vista de Barcelona, si es como creemos obra de la mano del litógrafo catalán Onofre Alsamora (fig. 5.53) protagonista del siguiente capítulo, seguía también la gramática del doble efecto. De este modo, en el cosmorama se perdía la posibilidad de ver y poder manipular físicamente el momento la transición del día a la noche, debiendo descubrir cada una de sus versiones por separado y por lo tanto recordar a qué vista pertenecía cada escena.[208]

A continuación, y como segunda y gran novedad, se introdujo un «viaje a Londres» (n.º 7 del programa). No se trataba de un enésimo viaje virtual compuesto a través de una selección de vistas de cosmorama, sino de la recreación de una verdadera diligencia en la que los espectadores se acomodaban para ver sucederse a través de sus ventanillas las ciudades de «Burgos, Vitoria, San Sebastián, Bayona, Burdeos, París y Calais» hasta llegar a Londres.[209] Tras los diez minutos que duraba el viaje,[210] se les invitaba entonces a bajar de la diligencia para admirar una gran maqueta del Palacio de Cristal (n.º 9).[211] De hecho, un retrato de

---

208 Punto que puede hacernos reflexionar (y cuestionar) la importancia que se ha dado a la transición día-noche (como elemento simbólico de la introducción del tiempo y movimiento en la imagen) en el estudio de las vistas ópticas dentro del marco precinematográfico.

209 *La Época*, 11-IX-1852. También en el *Correo de los teatros*, 16-IX-1852. Así mismo, el programa de mano especifica: «el espectador tendrá la bondad de subir a la diligencia en cuanto se abra la portezuela (para no interrumpir el viaje), y sucesivamente verá: Somosierra, Burgos, Vitoria, Vergara, San Sebastián, Puente de Behobia, Biarritz, Bayona, Burdeos, París, Amiens y Calais. El espectador bajará de la diligencia cuando se vuelva a abrir la portezuela». GALERÍA TOPOGRÁFICA, *op. cit.*, pág. 5.

210 *La Nación*, 2-XII-1852.

211 Véase además la descripción publicada en *El Clamor Público*, 6-X-1852.

Paxton protagonizaba la portada del programa de mano, en el que se describía tanto el recorrido como la obra llamada a ser una de las maravillas del siglo. La prensa no dejó pasar la oportunidad de recomendar esta nueva experiencia sensorial, acercándonos de manera privilegiada a las impresiones que suscitó en la época:

> «Terminados los trabajos hechos por el distinguido artista Sr. Lucini en la Galería Topográfica de Recoletos, fueron anteayer convidadas varias personas notables para asistir a su inauguración. Nada queremos decir ahora de las hermosas vitas del *Incendio de las incurables* en esta corte; *Interior de la iglesia de la Magdalena* en París y otras ocho de doble y sorprendente efecto; ciñéndonos solo a exponer el maravilloso efecto del *Viaje a Londres* que el espectador emprende entrando en una diligencia y recorriendo Burgos, Vitoria, San Sebastián, Bayona, Burdeos, París y Calais al ruido de las ruedas y campanillas, los gritos del mayoral y al traqueo del carruaje. Esto, sin embargo, aunque produce una ilusión completa e inexplicable, no llega en nuestro concepto a compararse con el espectáculo del palacio de cristal, alzándose orgulloso y soberbio de la llanura de Hyde Park. Allí se ven los mismos objetos, la misma perspectiva, las telas, las estatuas, las fuentes, los árboles, todo cuanto decoraba la magnífica exposición de Londres. El palacio es una obra acabada. El observador lo puede ver desde nuevo puntos de vista distintos».[212]

De manera pionera se estaba dando entrada a entretenimientos que llevarían a nuevas cotas el "efecto de realidad" a través de espectáculos multisensoriales que expandían la figura del espectador/observador apelando en adelante a todos sus sentidos.[213] En la diligencia se dieron cita todo tipo de recursos (sonoros, motrices y táctiles) que se unieron a la presentación de las vistas para aumentar la sensación de realidad («ruido de las ruedas y campanillas, los gritos del mayoral y al traqueo del carruaje»). Siguiendo a Bolter y Grusin, este tipo de espectáculos conjugaron a la vez el deseo de inmediatez (la representación transparente de la realidad) con la fascinación por la opacidad y multiplicación de los medios, dentro de la lógica de la hipermediación.[214] La reproducción de medios de transporte (tren, barco, globo) sería común en los espectáculos de fin de siglo, especialmente en el contexto de las exposiciones universales de la ayuda de nuevos medios como el cine.[215] Sin embargo, nos encontramos en una fecha aún temprana en la que no se optó por transportar a los viajeros en un medio de la modernidad —que poco se había desarrollado por entonces en España— sino en una prosaica diligencia tirada por mulas, que no disminuyó en nada el éxito

---

[212] *La Época*, 11-IX-1852.

[213] BOLTER; GRUSIN, *op. cit.*, pág. 34. De nuevo, no podemos dejar de citar el reciente *Vidas excitadas* de Sonsoles Hernádez, *op. cit.*

[214] BOLTER; GRUSIN, *op. cit.*, pág. 21.

[215] Véase: HERNÁNDEZ, «Beyond the visual…», *op. cit.*, pág. 359 y HUHTAMO, E. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.

del espectáculo.[216] De hecho, cuando en noviembre los reyes visitaron el establecimiento, la reina «hizo dos veces el viaje a Londres», quedando especialmente admirada con la reproducción del Palacio de Cristal.[217]

Afectada por una orden de demolición, la galería se vio obligada a cerrar sus puertas en 1856.[218] Durante algo más de veinte años había sido el centro de referencia de espectáculos de cosmorama y vistas topográficas de la ciudad —del mismo modo que el diorama de Blanchard, que aún seguiría muchos años en activo, lo era en su clase. La evolución y trayectoria de la Galería nos ha servido de termómetro para evaluar la introducción y cambios en la popularidad y gustos relacionados con la expansión del cosmorama de las ciudades modernas: primero se introdujo como una de las atracciones principales de la Galería privilegiando el viaje virtual a través de vistas urbanas y monumentos; más adelante concedió un peso cada vez mayor a las escenas de actualidad y sucesos durante la Guerra Carlista a la vez que lo pintoresco y la estética de la ruina ganaba terreno en la descripción de las vistas, amenizadas con mitos y leyendas; finalmente, tras ser relegado a un segundo plano hacia los años cuarenta, supo renovar la atención y favor del público a través de la introducción de vistas ópticas translúcidas durante los años cincuenta.

***

La irrupción de los cosmoramas en el paisaje mediático del ochocientos cambió definitivamente el modo en que los espectadores se relacionaban con las vistas mediadas por lentes. El cosmorama se convirtió en la *peep practice* mayoritaria y más representativa del consumo de vistas ópticas. Su éxito fue tal que no solo remedió el dispositivo del

[216] Así lo recordaban los espectadores a finales de siglo: «allí, simulando una diligencia, tomaba el espectador un asiento, se asomaba a la ventanilla del coche, y al son de sonoros cascabeles movidos á compás y una voz de un supuesto mayoral que arreaba unas supuestas mulas, sin olvidar el trañido de la tralla, iba contemplando diferentes vistas nacionales y extranjeras, y á veces poblaciones ultramarinas a las cuales no se puede llegar sino por mar; pero como la ilusión, y la ilusión infantil, no se para en barras, los muchachos gozábamos con tan anacrónico espectáculo». Comentario publicado por la *Revista Contemporánea*, Tomo XCI, 1893, «Antaño y Ogaño», pág. 505.

[217] *Diario de Barcelona*, 16-XI-1852. De hecho, la Reina encargó a Lucini que «se trasladase la máquina del viaje a Londres al interior del Retiro, con el objeto de aumentar las curiosidades que encierra (...) y obtener un entretenimiento más para la augusta niña. Al efecto, se mandaron pintar al señor Lucini otras vistas a fin de hacer más variado e instructivo el recreo».

[218] En el marco de la reurbanización del paseo Recoletos, destinado a convertirse en un enclave señorial el *Diario de Barcelona*, 7-IV-1856 apuntaba que el solar de la Galería fue comprado por el banquero Calderón con el objetivo de construirse una lujosa vivienda. Véase el artículo de CAMBRONERO, C. *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: Imp. Tordesillas, 1890, pág. 253.

mundonuevo sino su concepto mismo, que en adelante sería pensado desde la estructura del propio cosmorama. Se trata de un desplazamiento que puede rastrearse en las definiciones normativas de mundonuevo que se sucederán a lo largo del siglo XIX, algunas de las cuales ya hemos tenido la ocasión de evocar en el capítulo anterior. Así, cuando en 1847 Ramón Joaquín Domínguez describía la voz mundonuevo en su *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española* lo hacía explicando que en su «interior *se ven en cosmorama*, y al través de su correspondiente cristal de aumento, las vistas y escenas más chabacanas».[219] Por su parte, el *Diccionario de la lengua castellana* de 1899, recogía la definición mundonuovo en los siguientes términos:

> «Mundonuevo. Cajón *que contiene un cosmorama portátil* o una colección de figurillas de movimiento, y se lleva por las calles para diversión de la gente».[220]

La descripción que ofrece el diccionario a finales de siglo nos muestra que, una vez aparecido, e incluso cuando el cosmorama derivaba cualitativamente del mundonuovo, este sería visto a partir de entonces como una versión reducida y transportable del cosmorama. Como anunciábamos al inicio del capítulo, tales testimonios son interesantes para entender las prácticas de introducción y enraizamiento de los distintos espectáculos. El viaje de ida y vuelta entre ambos dispositivos pone de relieve que ningún medio actúa de forma aislada y que solo podremos entender el alcance de su impacto si analizamos o tenemos en cuenta cómo se modificó en cada caso el paisaje visual al que vino a aterrizar. La llegada de los polioramas durante los años cuarenta añadiría una nueva pieza a dicha ecuación a través de la renovación de la experiencia visiva y efectos visuales, protagonistas del siguiente capítulo.

---

[219] DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, pág. 1235. La cursiva es nuestra. Recuérdese que en la primera definición registrada en el *Diccionario de Autoridades* de 1734 se definía el mundonuevo como un arca en las que «se ven por un vidrio graduado que aumenta los objetos (…) varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas».

[220] R.A.E. *Diccionario de la lengua castellana.* 13ª edición. Madrid: Imprenta de los señores Hernando y cia., 1899, pág. 682. A finales de siglo, Pío Baroja confirmaba la tendencia incluyendo la siguiente descripción de totilimundi en sus memorias sobre la España que desaparece: «Se llama tuti-li-mundi en España, *un cosmorama portátil*, u cajón largo, con techo de madera, que tenía en las paredes laterales varios agujeros de cristal por donde se veían paisajes, vistas de ciudades y escenas fantásticas iluminadas. Este cajón solía ir tirado por un caballo o un burro (…) aparecía en los pueblos durante las fiestas, en Madrid se estacionaba en algunas plazas, con frecuencia en la Plaza Mayor». Citado por FRUTOS, F. J. *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino.* Salamanca: Filmoteca de Castilla y León et. al., 1993, pág. 36.

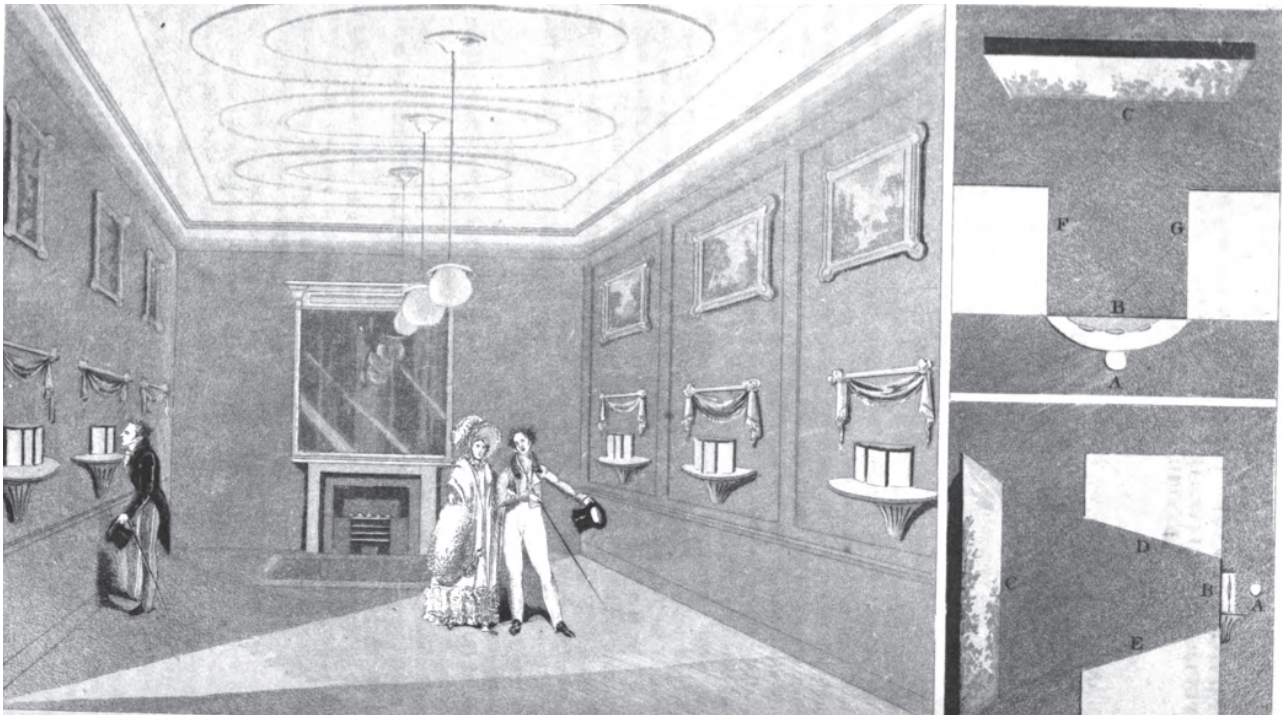
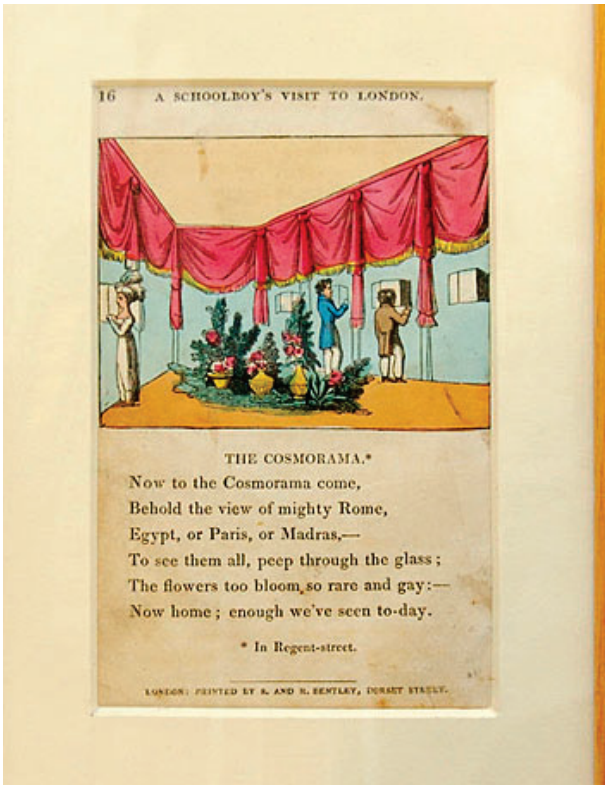


Fig. 4.1. Ilustración de una sala de cosmorama publicada en Blunt, C. «Popular description of the cosmorama», *La Belle Assemblée*, n.º 155, vol. 24, 1821, pág. 233.

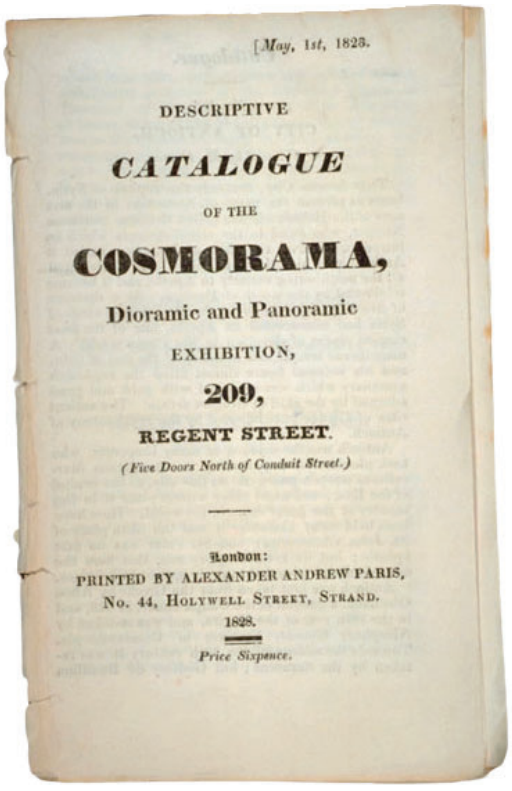

16 A SCHOOLBOY'S VISIT TO LONDON.

THE COSMORAMA.*

Now to the Cosmorama come,
Behold the view of mighty Rome,
Egypt, or Paris, or Madras,—
To see them all, peep through the glass;
The flowers too bloom so rare and gay:—
Now home; enough we've seen to-day.

* In Regent-street.

Fig. 4.2. *A schoolboy's visit to London: the Cosmorama*, c. 1820. Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.


[*May*, 1st, 1823.

DESCRIPTIVE

CATALOGUE

OF THE

COSMORAMA,

Dioramic and Panoramic

EXHIBITION,

209,

REGENT STREET.

(*Five Doors North of Conduit Street.*)

London:
PRINTED BY ALEXANDER ANDREW PARIS,
No. 44, Holywell Street, Strand.
1828.

Price Sixpence.

Fig. 4.3. *Catalogue of the cosmorama, dioramic and panoramic exhibition.* Londres: Alexander Andrew Paris, 1828. Programa de mano del cosmorama de Regent Street. Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.

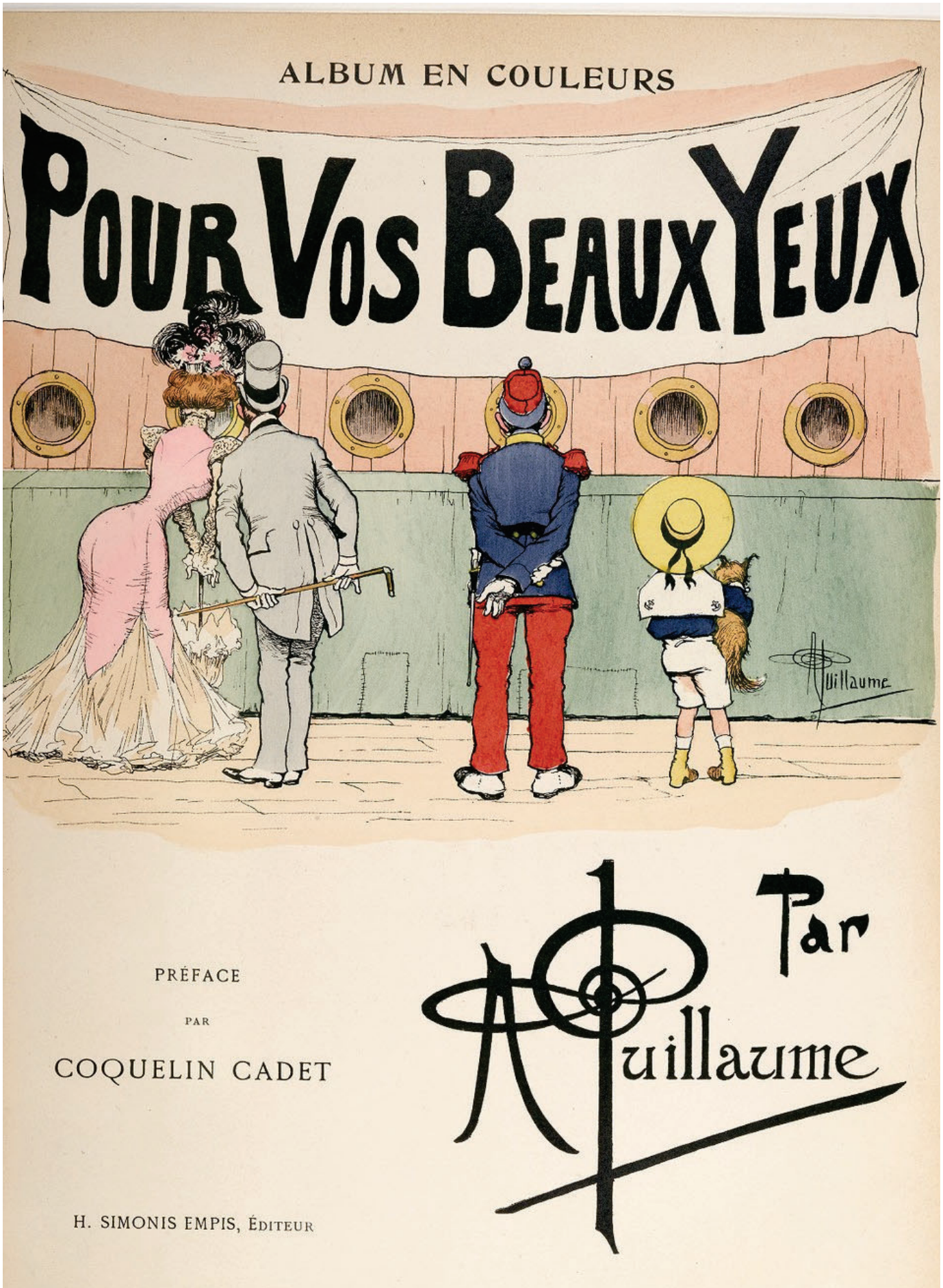


Fig. 4.4. Portada de Albert Guillaume, *Pour vos beaux yeux: album en couleurs.* París: H. Simonis Empis, 1910. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

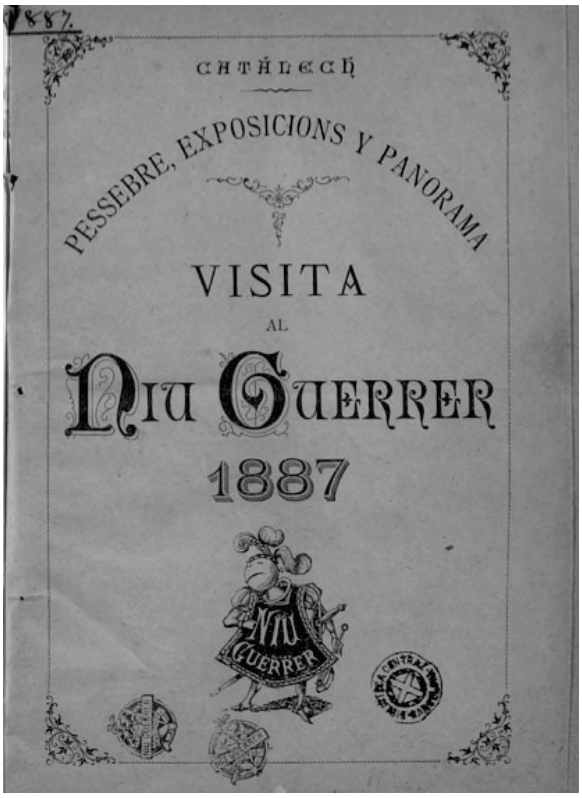
Fig. 4.5. Cosmorama de cinco lentes, c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.6. Estructura interior del cosmorama compuesto por cinco atriles, c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.7. Detalle de la iluminación y viseras del cosmorama, s. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.8. *Niu Guerrer. Pessebre i llanterna.* Vale de entrada para cuatro personas para un espectáculo de cosmorama en la sede de Lo Niu Guerrer, 1887. Museu Frederic Marès, Barcelona.

Fig. 4.9. *Niu Guerrer Societat, pessebre i múndia al plegat, recreativa-filantròpica, que fins hi havia electricitat*. Vale de entrada para un espectáculo de cosmorama en la sede de Lo Niu Guerrer, s. XIX. Museu Frederic Marès, Barcelona.



GRAN PANORAMA

PRIMER FORAT.

LO TESTAMENT D' UN MALALT DE BUCÓLICA.

Encare s' estava fent
l' *ensanxe* d' aquesta terra,
ideat per en Colon,
cap al cantó de la América.
En aquell temps los carrers
s' iluminavan ab teyas,
y 'ls morenos abundavan
pèl molt fum de las teyeras.
No s' habían inventat
allavors los mistos d' esca,
llumaneras, ni lluquets,
ni tampoch las mitjas cuernas,
cosas de las que avuy día
per antigas, ni se 'n resa.
Los curts de vista ¡pobrets!
no podían portá ulleras,
per estar molt atrassadas
las ciencias ullerescas,
(si bè alguns diuhen que á Nápols
serios estudis s' hi feyan.)
A las professons hi anavan
moros y juheus de veras,
aixís com los que ara hi van
ho son no mès de disfressa.
Ningú portava patillas,
¡ca! ni 'ls alcaldes sisquera.
Capellans, monjos y frares
duyan las barbas sanceras,
per no deixarse passar
la má per la cara sèva.
Lo fumá no 's coneixía;
si algú pipava, no era
pas tabaco. Los tomáquets
no 's menjavan de cap mena.
De figas, sí, se 'n menjavan
tant de tendras com de secas.
Ab banyas feyan botons,
tinters, pintas y culleras,
y alguns remeys casulans
que encara avuy se conservan.
Y ab això, tenen un cróquis
de la situació de l' época.
Lo Castell dels Tres Dragons
era un castell dels mès célebres
d' aquells temps, com ja 'n Pitarra
(que ho sab com jo) ho manifesta.
Un dels senyors d' aquell lloch,
millorador de l' herencia,
va morir de *la bucólica,*
es dir, d' un excés de teca;

—¿No t' ho vaig dí, cap de sípia?
li diu lo sèu pare. Y 'ls mossos,
aprenents y quants hi había
deixan al minyó confús
sense sapiguer qué dirse.
Pero no ho manejém mès;
quan mès ho remenaríam
fora pitjor. Y ara prenguin
experiencia los que ho miran:
s' ha d' entendre en los negocis
per molt comuns que aquets sigan;
si no hi entenen, consultin
ab lo qui bon nas hi tinga.

DESSÉ FORAT.

UN CARRER AB EFECTE DE LLUNA, DE GAS Y DE CALOR.

Aquí tenen un carrer
d' una célebre ciutat.
Está molt seré, es de nit,
fa ayre humit y caló en gran.
Fins los menos curiosos
aquí 's tindrán de ficá
al interior de las casas.
Mirin bè, que 's distreurán.
Veurán aquí un matrimoni
que 's tira 'ls trastos pèl cap.
Créguinme, no s' hi emboliquin,
si no 'ls hi vè ni 'ls hi va.
Aquells joves que festejan,
están tant entussiasmats,
perque 'ls vigila de dintre,
pesant figas, la mamá.
En un balcó, gat y gata
veurán molt estarrufats;
son dugas bestioletas
que tenen mal de caixal.
De balcó á balcó, un y una
se fan micos... ¡Endevant!
Estich per avisá á n' ella
que si s' aboca, caurá.
Vaja que á n' aquests balcons
hi ha una bona varietat.
¿Y si miran al carrer?
Reparin lo vigilant
com vigila fent bacaynas.
Mirin allí al cap-de-vall
un lladregot que fa feyna.
¡Tothom s' ha de fè 'l jornal!
Aquests dos de primè terme
no sè d' hont vènen ni hont van.
Me sembla que tenen por
que 'l tren se 'ls escapará.
Reparin quin clá de lluna:
¡ni 'l del ters acte del *Faust!*
¡Y aquesta claror dels pisos!
¡Y aquesta llum del fanal!
¡Si 'l mateix pintor que ho feya,
s' hi va quedá enlluhernat!
No ho mirin de fit á fit,
que 'ls ulls son molt delicats.

ONCÉ FORAT.

LOS ASES.

Los Ases, que antigament
l' Ase 's deya *Ase* tant sols,
cremats de que á tots los tontos
se 'ls apliqués lo sèu nom,
determinaren cambiársel
per altre distint del tot.
Uns als altres s' avisaren
y tingueren reunió.
Lo qui duya la paraula,
que era un Ase respectuós,
ab pochs brams, pero bèn fets,
va esposar asnals rahóns
demostrant que era precís
que cambiessen de nom.
Va aplaudirse en gran manera
lo bramar del orador,
y entraren á discutir
lo nom que durían nou.
¡Aquí fóren las renyinas!
¡Aquí fóren las qüestions!
¡Las alusions asinals,
aquí fóren de debót...
Al últim, lo president
va manejar l' esquellot
y digué:—Fora disputas,
y que 's passi á votació.—
Va guanyar lo nom de *Burro,*
per majoría de vots,
perque no tè ni una lletra
igual al nom anterior.
Sapiguent tothom que 'ls Ases
eran *Burros*, d' allavors
á endevant, *Burro* 's digué
al qui era tonto y talós.
Los Burros determinaren
tornarse á juntar de nou,
per cambiarse altra vegada
lo nom per un altre nom.
Si la primera, renyida
va ésser, mès aquesta ho fou;
si no van acabá á cóssas
se 'n hi va faltá bèn poch.
A la fí 's determiná
que 'l nom de *Ruch* fòra 'l nou.
Sapiguent tothom que 'ls Burros
se deyan *Ruchs,* d' allavors
á endevant, *Ruch* se digué
al qui era tonto y talós.
Los Ruchs van determiná
no reunirse cap mès cop,
perque, lo que digué un Ase,
ó Burro, ó Ruch, que ho es tot:
—¡Qué 'n traurém d' acalorarnos
y renyir en discussions,
si encar que de nom mudém,
sempre serém lo que som!—

DOTSÉ FORAT Y ÚLTIM.

LA CAMPANYA DE LA GRESCA.

Senyores: á n' aquí 's troban
dintre d' un pou de Moncada,
ahont un senyor baix y gras,
llarch de ventre y curt de calsas

Fig. 4.10. *Catàleg. Pessebre, exposicions i panorama. Visita al Niu Guerrer*. Barcelona: Lluís Tasso Serra, 1897. Programa de mano satírico del espectáculo de Lo Niu Guerrer. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Fig. 4.11. Reverso del atril número 3 del cosmorama con la vista óptica opaca de *Pío IX bendiciendo el monumento a la Inmaculada* (detalle del título y el número 3 en su reverso), c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.12. *Pío IX bendice el monumento de la Inmaculada*, vista óptica opaca de la colección del cosmorama de Vic correspondiente al atril número 3, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.13. Selección de vistas ópticas opacas conservadas junto con el cosmorama de Vic numeradas del 1 al 4, s. XIX. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.14. *Plaza de San Pedro del Vaticano*, vista óptica translúcida (efecto noche) del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 3), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.15. *Llegada a París de los restos mortales de Napoleón a 15 de diciembre de 1840*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 1), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.16. *Vista general de Roma*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 2), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.17. *Nueva Barcelona*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.18. *Puente en ruinas*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1900. Firmada en el ángulo inferior derecho por Miquel Bertrana y Coma. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.19. *Vista oriental de la plaza de Vic*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 3), c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.20. *Vista meridional de la ciudad de Vic*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

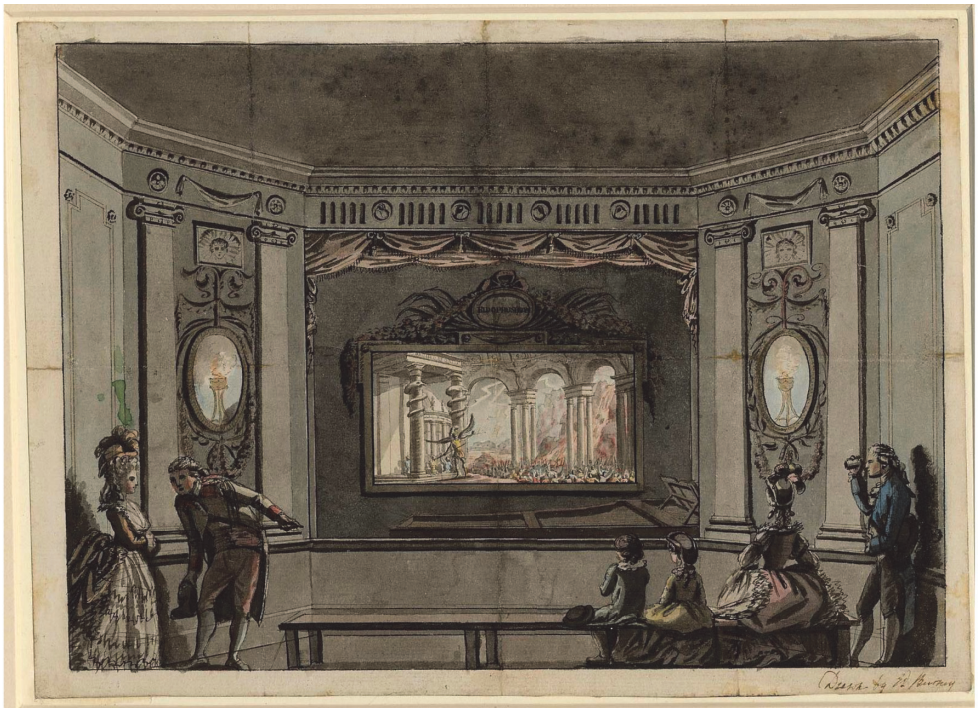


Fig. 4.21. Edward Francis Burney, *Vista del Eidophusikon de Philip James de Loutherbourg*, 1782. British Museum (colección online), Londres.

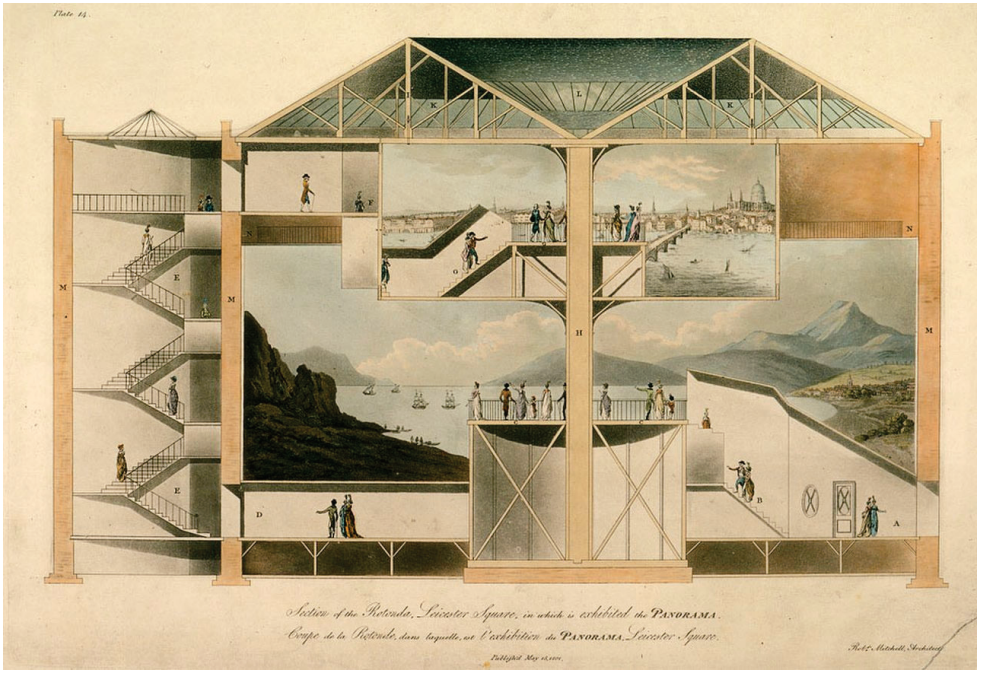


Fig. 4.22. *Rotonda del panorama de Leicester Square*, grabado por Robert Mitchell, 1801. British Library (colección online), Londres.

Fig. 4.23. *Panorama de Paris pris du toit du pavillon de Flore, aux Tuileries,* pintura al óleo, c. 1833. Musée Carnavalet (Paris Musées), París.

Fig. 4.24. Espectáculos de cosmorama y neorama en Barcelona, 1830-1840. Geolocalizados sobre el *Mapa geométrico de la Ciudad de Barcelona* levantado por el arquiteco Josep Mas i Vila, 1842. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, Fons Cartogràfic del Centre Excursionista de Catalunya (Cartoteca Digital), Barcelona.

1. Cosmorama del señor Saurach, Rambla 27 (1830)
2. Neorama del señor Menatory, Rambla 3 (1832)
3. Neorama del óptico Felipe Maglia, calle San Pablo 78 (1833-1835) y 3 (1838-1843)
4. Neorama o viaje de ilusión, calle Nueva de San Francisco 14 (1833-1834)
5. Neorama, calle Fernando VII (1835?-1836)
6. Neorama del señor Rancher, Rambla 4 (1834)
7. Cosmorama, Rambla 13 (1834?-1835) y 23 (1835-1841?)
8. Cosmorama histórico del óptico Francisco Dalmau, calle de la Ciudad 8 (1843-1848)

Fig. 4.25. *Campiña de Nápoles*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.26. *Erupción del Vesubio de 1833*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.27. *Puente subterráneo del Támesis*, vista óptica translúcida, c. 1830. The Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.

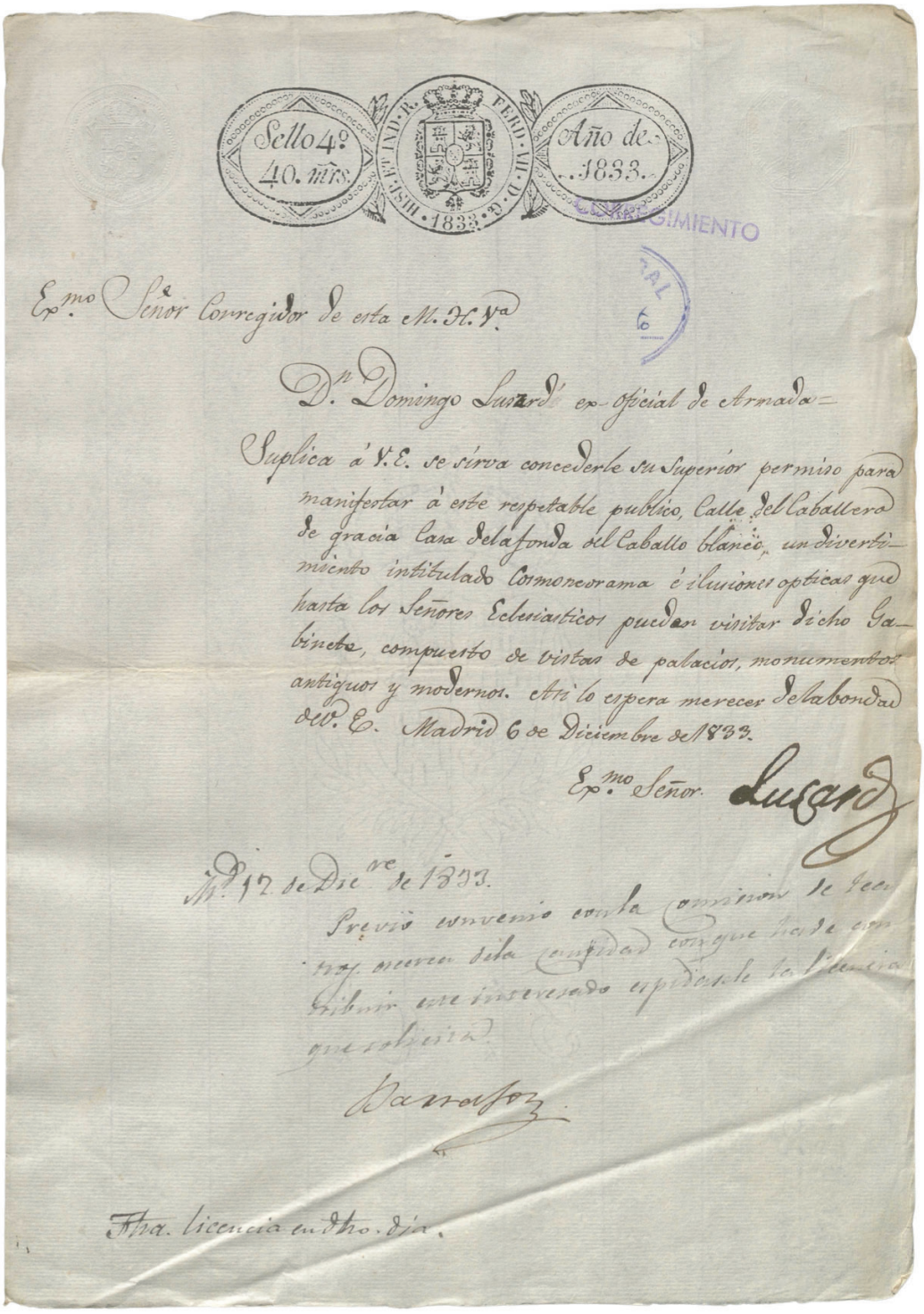
Fig. 4.28. *Río de Janeiro. Vista tomada de Santo Domingo*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.29. *Gibraltar*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 3), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.30. *Istanbul*, Vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 4.31. Espectáculos de cosmorama y neorama en Madrid, 1830-1850. Geolocalizados sobre el *Mapa de Madrid* elevado por John Dower, 1840-1870. Instituto Geográfico Nacional (Cartoteca Digital), Madrid.

1. Cosmorama de Juan Poret, Café de Malta de la calle del Caballero de Gracia (1828-1830)
2. Cosmoneorama de Domingo Lusardi, fonda del Caballo Blanco, calle del Caballero de Gracia (1833-1834?)
3. Cosmorama, fonda de la Unión (antes llamada del Caballo Blanco), calle del Caballero de Gracia (1835?)
4. Cosmorama, calle Preciados 4 (1834)
5. Cosmoneorama, calle de la Montera (1834)
6. Cosmorama Pintoresco de Granada de Luis Muriel, calle de la Estrella 2 (1836)
7. Gran Cosmorama, calle del Lobo 9 (Echegaray) (1839-1840)
8. Galería Pintoresca o Cosmorama, calle de la Gorguera (Núñez de Arce) (1839-1849)
9. Galería Topográfica, paseo de Recoletos (1835-1856)
10. Diorama de Blanchard, frente a la Platería Martínez (1836-1876)



Sello 4º 40. mrs. — HISP. ET IND. R. FERD. VII. D. G. 1833 — Año de 1833.

CORREGIMIENTO

Exmo Señor Corregidor de esta M. H. Va

Dn Domingo Lusardi ex-Oficial de Armada=

Suplica á V. E. se sirva concederle su Superior permiso para manifestar á este respetable publico, Calle del Caballero de gracia Casa dela fonda del Caballo blanco, un divertimiento intitulado Cosmoneorama é ilusiones opticas que hasta los Señores Eclesiasticos puedan visitar dicho Gabinete, compuesto de vistas de palacios, monumentos antiguos y modernos. Asi lo espera merecer dela bondad de V. E. Madrid 6 de Diciembre de 1833.

Exmo Señor. Lusardi

Md 12 de Dicre de 1833.

Previo convenio con la Comision de Teatros acerca dela cantidad con que ha de contribuir este interesado espidasele la licencia que solicita.

Barrafon

Fha. licencia en dho. dia.

Fig. 4.32. Solicitud de licencia de Domingo Lusardi para mostrar su espectáculo de Cosmoneorama, 12 de diciembre de 1833. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, Madrid.

INDIFERENCIA.

¡Ella es! Granada, la hermosa, la oriental Granada. No lo tomen Vds. á broma; Granada se ha venido á Madrid, con su caliente cielo, su rica corona de edificios árabes, sus cármenes, sus colinas, sus almenadas torres, con toda su grandeza, en fin, con toda su mágica hermosura. Granada ha tomado una modesta habitacion en la calle de la Estrella núm. 2, cuarto principal. Si no lo creen Vds., vayan á verla, es persona amable y á todas horas recibe á los que van á visitarla; aquí donde Vds. me ven, he tenido el honor de besarla los pies, la he visto. ¡Dios mio! cuanto se dice de ella es poco, es preciso verla, admirarla con sus propios ojos, y para eso no es necesario tomar la diligencia y esponerse á los peligros de un viage á Andalucía, basta dirigirse á la casa que antes indiqué; porque allí está Granada, ó por mejor decir, allí está la flor del suelo de Andalucía.

Inútil es decir que hablo del precioso espectáculo denominado *Cosmorama pintoresco de Granada* que hace poco ha abierto al público de Madrid un pintor malagueño, digno de mas elogios y estímulos de los que le tributa esta indiferente capital; este artista es D. Luis Muriel; ¿qué podremos decir en elogio suyo? Las ocho vistas de Granada y la de Madrid, del estanque grande del Retiro que componen este cosmorama, son admirables en su género, un escelente colorido local, variedad y riqueza de vegetacion, trasparencia y finura de tonos, correccion, y sobre todo gracia en las bien agrupadas figuras, en fin, todo lo que constituye un buen cuadro; todo esto se halla en cada una de las vistas con que el Sr. Muriel ha ceñido á su frente una corona de verdadero artista.

Entre estas vistas, una de las que mas hieren la imaginacion por su tono caliente y por el inmenso trabajo que revela en su autor es, la del *puente de Sebastian*; (vulgo Verde) en cuyo fondo se ve el grandioso espectáculo de la caida del sol sobre las blancas cimas de Sierra-nevada. El esterior de la *torre de Comáres* es escelente, aquella lontenanza sobre todo, en que se vé parte del Generalife y de la graciosa colina sobre que está situado aquel edificio, es superior á todo elogio. Por la vista del estanque grande del *Retiro* podrán juzgar los que no hayan estado en Granada de la exactitud con que estan presentados los varios puntos que ha escogido el pintor de aquella hermosa ciudad. Estos cuadros hacen mejor de noche; la luz artificial favorece al efecto de claro-oscuro, pues el artista la dirige á su gusto, lo que no puede hacer con la luz del dia en un edificio no construido al intento.

Lástima es que en Madrid, en una capital donde tanto dinero se gasta en cosas que no lo merecen, se gaste tan poco en asistir á espectáculos que bajo todos aspectos debian lisongear el orgullo nacional de los españoles. Hay dinero para ir á ver todos los lunes destripar media docena de caballos en la plaza de los toros, lo hay para vestirse de *indio* y de *moro* en tiempo de máscaras, y desaparece de pronto para ver un espectáculo tan digno de un pueblo civilizado, tan bello como el *Cosmorama pintoresco de Granada*, porque es caro..... porque cuesta tres reales! ¡*tres reales*!!!

F. M.

Fig. 4.33. *El Español*, 20-VI-1836. Reseña del espectáculo Cosmorama pintoresco de Granada del artista Luis Muriel. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

con motivo de la Pascua se verán en este grandioso establecimiento, el nacimiento en el portal de Belén, y una gran vista de los Santos lugares y ciudad de Jerusalen, copiada al natural y tomada desde el mar muerto y monte Líbano, hasta el monte Thabór y monte Sion; por cuyos caminos se verán transitar muchas gentes y grupos de pastores con sus ganados; oyéndose al mismo tiempo en lo interior de la iglesia un coro de niños cantando villancicos acompañados de órgano, tambores, panderos, castañuelas y demas instrumentos pastoriles muy alegres y propios de la estacion.

GALERIA
TOPOGRÁFICA
EN RECOLETOS.

Se manifiesta desde las ocho de la mañana hasta las cuatro de la tarde, con 26 vistas, entre ellas los puntos principales que ocupa la seccion de Cabrera. Interior de una sinagoga en Londres, en uno de los actos religiosos de los judios. El camino de hierro de Manchester, y la piscina de Nápoles. En sólido la vista de san Sebastian. Pasages y alcázar de Segovia, con otras varias.

A 4 rs. por persona y 2 los niños.

MAQUINARIA.

Diversos objetos y figuras de movimiento sobre un paisaje: esta complicada máquina, de cuyo mecanismo interior se ve una gran parte, se mueve por sí sola como un reloj. Se manifiesta hoy miércoles en la calle del Olivo bajo, núm. 10, cuarto principal, desde las cuatro de la tarde hasta las ocho de la noche. A 2 rs. por personas y uno los niños.

TEATRO PINTORESCO MECANICO,

calle de Tudescos, número 32, cuarto principal.

Hoy miércoles 1.° de enero habrá tres entradas; una á las cuatro de la tarde; otra á las seis y media y la última á las ocho y media de la noche: se manifiesta una variada y graciosa funcion en la forma siguiente: Despues de una brillante sinfonía y de los bailes y figuras mímicas que tanto han agradado á este ilustrado público, se presentarán dos cuadros: El 1.° ofrece la vista de una casa de campo en las cercanías de Roma con la caza del Cisne; El 2.°, nuevo en este teatro, representa una gran borrasca en el mar: este cuadro, uno de los de mayor mérito en esta clase de espectáculos, ha merecido siempre la mayor aceptacion en el teatro de la calle de la Luna, y el empresario no duda tendrá lo mismo acogida en su teatro, con lo cual quedarán recompensados todos sus desvelos y tareas.

Seguirá á continuacion la graciosa cena del Arlequin con la mesa encantada, figura en estremo elegante en su traje y graciosa en sus movimientos, y se concluirá con los manchegos. El despacho de billetes estará abierto de once á una y de las tres en adelante. Precios de los asientos 2, 3, 4 y 6 rs.

En el teatro calle de la Cabeza, hoy 1.° de enero á las cuatro y media de la tarde, se pondrá en escena el drama que tanta aceptacion ha tenido, dividido en los cuadros siguientes, despues de una brillante sinfonía: 1.° La Encarnacion: 2.° La visitacion: 3.° La posada: 4.° La Anunciacion: 5.° El Nacimiento; donde estará el sagrado misterio, para lo cual se ha pintado una magnífica decoracion de gloria, acompañada de música y coros correspondientes; dando fin con el bolero por dos figuras. Precios: sillas 4, lunetas 3, bancos 2.

Nuevo teatro de la calle de la Reina, núm. 8, cuarto bajo.

Hoy miércoles 1.° de enero de 1840, habrá dos escogidas funciones, una á las cuatro de la tarde, y otra á los siete de la noche, y ademas de lo ya anunciado se pondrá en escena la graciosa y divertida pieza de la tia Norica, don Boticurcio y un toro de Gaviria.

NOTA. El aviso que se ha puesto sobre arrendar este magnífico salon, ha sido una equivocacion, pues lo que se desea es saber quien tenga, bien sea persona particular, ó reunion de sócios, coseres de venta, ó arrendados, para adornar dicho salon para bailes de máscaras.

Teatro de metamorfosis, calle de las Tres Cruces.

Hoy miércoles 1.° de enero á las cuatro de la tarde y seis y media de la noche, habrá dos funciones de esta clase que por los trajes, movimientos naturales y bellas decoraciones se distinguen de las presentadas en su clase y bailes, amenizando la funcion la máquina pirotécnica, cuya brillante pedrería es copia exacta de los diamantes del Asia y Persia, no omitiendo el bonito baile de brujas. Precios 2½, 3, 4 reales.

Gran Cosmorama,

UNICO EN SU CLASE,

calle del Lobo, número 9.

Está iluminado todos los dias desde las cuatro de la tarde en adelante.

Precios, 4 rs. por persona y dos los niños.

Debiendo cambiarse mañana la esposicion, se avisa á los aficionados, para que los que no han visto la primera, puedan hacerlo si gustan.

CASA DE VENSANO

sita calle del Baño, núm. 5, cuarto bajo.

Hoy miércoles 1.° de enero de siete á doce de la noche, en este establecimiento habrá

BAILE.

El precio de entrada es 4 rs. para los caballeros; estos pueden llevar en su compañía el número de señoras que gusten; pero el dueño y director del establecimiento se reserva el derecho de no admitir á las mugeres que puedan desdecir de la selecta reunion que á su casa concurre. 1

NUEVO RECREO.

Hoy 1.° de enero habrá gran baile desde las cuatro de la tarde hasta las diez de la noche en los mismos términos que los anteriores. Entrada general 2 reales.

¡ADVERTENCIA. Desde donde se venden billetes de entrada no se permite entrar á ningun caballero con capa, capote, bastones, armas, ni espuelas, y en el salon no se permite fumar.

BAILES DE MASCARAS.

El domingo 5 del corriente darán principio los bailes de mascara en los bien conocidos y acreditados grandes salones de Cervantes, sitos en la calle de Alcalá, número 39.

La gran concurrencia que han tenido estos bailes en los años anteriores, nos escusa de prevenir al público con su pomposo anuncio; así que, solo diremos que no se omitirá nada de cuanto sea necesario á la conservacion de su buen nombre. Los concurrentes hallarán bien adornados y alumbrados los cuatro salones, con buena orquesta; abundante, económico y bien servido ambigú; seguro guardarropa, buen tocador de señoras con los útiles necesarios á su adorno y prendido; un depósito de capachones y caretas para los que gusten disfrazarse allí mismo por un precio módico; enfermería para socorrer cualquiera dolencia repentina; y una habitacion con mesas y demas necesario para juegos permitidos.

A pesar de los costosos gastos, se ha arreglado el precio de entrada á 10 rs. por persona; y se admiten suscritores por tres ó mas bailes seguidos, que recibirán los billetes al precio de 8 rs., satisfaciendo el importe total al tiempo de hacer la suscricion.

El despacho de suscriciones y billetes se halla en el mismo local del baile. 1

MISCELANEA.

EL ENTREACTO,

PERIÓDICO DE TEATROS, LITERATURA Y ARTES

Esta publicacion interesante reune la amenidad y la doctrina: su principal objeto es el teatro sin descuidar los demas ramos de la literatura y cuanto contribuya al recreo y á la utilidad en las materias que le son análogas. Las mejoras que ha adquirido en los nueve meses que cuenta de publicacion sirven de garantía á las que en lo sucesivo tendrán lugar si el público continúa dispensándole la favorable acogida que hasta el presente.

Sale á luz los *jueves y domingos*. Los suscritores reciben *gratis* todos los meses un drama nuevo y una hermosa estampa litografiada, y tienen entrada en el gabinete particular de lectura, establecido en la calle de Preciados, núm. 19. Los que se suscriben por trimestres reciben ademas dos folletos al mes de un pliego de impresion cada uno, y comprensivos de artículos festivos, satíricos, de costumbres y poesías.

Se suscribe á 8 rs. mensuales, 20 por trimestre y 28 para las provincias franco de porte.

Puntos de suscricion: En Madrid en el despacho del periódico libreria de su editor don Ignacio Boix, calle de Carretas, núm. 8; y en las provincias en las principales librerías.

Hemos visto el nuevo establecimiento de Cosmorama que en los últimos dias del año próximo pasado se ha abierto en la calle del Lobo, núm. 9, y hemos quedado sumamente complacidos de las vistas que ya anteriormente conocíamos; permitiéndonos esta circunstancia juzgar del mérito de las que nos eran absolutamente desconocidas; la vista de la ciudad de Pisa en Toscana; cuya torre ladeada y batisterio, se ofrecen con toda su magnificencia á los ojos del espectador; el templo del santo sepulcro en Jerusalen, y la ceremonia de la coronacion de Napoleon emperador de los franceses, no menos que la vista de Lausana en Suiza, son muy dignos de la atencion del público; pues en ellos se admiran la semejanza en los personages, el aislamiento en los edificios y objetos, y la mayor propiedad en las luces. Sentimos que el director no haya presentado en esta primera esposicion alguna vista nacional que sirviese de punto de comparacion, y aun nos atrevemos á acousejarle que los ejecute en los sucesivos.

OCURRENCIAS DE LA CAPITAL.

María Martinez, criada de Doña Ana Gomez, que vive plazuela del Angel, número 16, cuarto segundo, fue capturada en la noche del 29 por el celador de seguridad pública, D. Vicente Vazquez Prada, por haber robado á su ama una sábana y un delantal que entregó en el acto.

En 30 del actual fue preso Ramon Urosa por estar alborotando en la plazuela de la Cebada y amenazar á varios sugetos con una navaja: intervino la guardia del cuartel de caballería, el alcalde de barrio del Humilladero y un portero de villa; y está formando causa el señor juez de primera instancia don Juan José Rodriguez Valdeosera

MOVIMIENTO DE LA POBLACION.

Noticia de las personas que han llegado á esta capital y salido de ella el dia 29 de diciembre.

Entradas.	32
Salidas.	40

AGENDA.

Audiencias hoy miércoles.

MINISTERIOS. — *De Gracia y Justicia.*—Señores Guerrero, Santistéban y Gallardo de una á dos.

De Hacienda.—Señores de la segunda seccion á las tres.

De Guerra.—Señores Mesías, Cortés y Loresecha á las dos.—Parte á las doce.

De la Gobernacion.—Señores de la tercera seccion á las dos.

DIRECCIONES GENERALES.—*De aduanas y resguardos.*—De doce á dos.

De estancadas.—De doce á una.

De rentas provinciales.—Señores de las secciones de subsidio eclesiástico, utensilios y contribucion estraordinaria de guerra á las doce.

De Estudios.—Señor oficial de la primera seccion de doce á una.—Parte de una á dos.

De Montes nacionales.—De doce á una.

SECRETARIA DEL SUPREMO TRIBUNAL DE GUERRA Y MARINA.—Señores Ferrer y Aya de doce á una.—Parte á id.

DILIGENCIAS.

Llegan mañana jueves.—La de Guadalajara á las doce del dia.

La de Aranjuez á las once y media de id.

La de Zaragoza á las doce de idem.

Salen mañana jueves.—La de Guadalajara á la una del dia.

La de Aranjuez á las cinco de la mañana

CORREOS.

Llegan hoy miércoles.—El de Aragon y Andalucía.

Salen.—El de Aragon á las cuatro de la tarde y el de Castilla á las doce de la noche

FONDOS PUBLICOS

Bolsa de Madrid del 31 de diciembre.

Títulos al 4 p°/o.—Se ha hecho una operacion de rs. 200,000: á 23 p°/o al contado.

Idem al 5 p°/o modernos procedentes de la conversion de 1836.—Se han hecho 21 operaciones valor de reales vellon 8.600,000: al contado á 27 3/43 de 27 15/16 á 28 1/4 á var. f. ó vol.; y de 28 1/4 á 29 3/8 con prima de 1/4 á 3/8.

Certificaciones de deuda sin interés, anteriores á la conversion de 1836.—Se ha hecho una operacion de rs. 1.447,835: á 9 p°/o á 60 d. f. ó vol. con prima de 1/4.

Idem id. posteriores.—Tres operaciones valor de rs. 6 000,000: á 5 5/8 á v. f. ó voluntad y á 5 7/8 con 1/4 de p.

CAMBIOS.

Lóndres á 90 dias 38 á 38 1/8.
París á 90 dias 16 libras 5 á 6.
Alicante 3/4 á 1 d.
Barcelona par.
Bilbao par.
Cádiz 1 3/8 d
Coruña 2 á 2 1/4 d.
Granada 2 3/8 á 2 3/4 d.
Málaga 1 3/8 d.
Santander 1/4 b.
Santiago 2 d.
Sevilla 1 3/4 á 1 5/8 daño.
Descuento de letras á 6 por 100 al año.

OBSERVACIONES METEOROLÓGICAS DE AYER.

EPOCAS.	TERMÓMETRO Reaumur.	TERMÓMETRO Centígrad	BARÓMETRO.	VIENTOS.	ATMÓSFERA
7 de la m..	3 s. 0.	3 1/4 s. 0	26 p 4 l.	Sudoeste	Ráfegas.
12 del dia.	9 s. 0.	11 1/4 s. 0	26 p 4 l.	Sudoeste	Ráfegas.
5 de la tar.	8 s. 0.	10 s. 0	26 p 3 5/6 l.	Sudoeste	Ráfegas.

AFECCIONES ASTRONÓMICAS DE HOY.

EL SOL

Sale á las 7 y 21.
Se pone á las 4 y 39.

EL 28 DE LA LUNA.

Sale á las 4 y 19 m. de la mañana.
Se pone á las 3 y 7 m. de la tarde.

MADRID: IMPRENTA DE DON TOMAS JORDAN, EDITOR.

Fig. 4.34. *Diario de Madrid*, 1-I-1840. Cartelera de espectáculos ópticos en Madrid. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

GALERIA
TOPOGRAFICA.
DIORAMA Y COSMORAMA.

Los objetos que se manifiestan en la exposicion son los siguientes:

COSMORAMA.

Vista de la suntuosa Rotunda de San Pedro de Roma.

Vista del interior de la Catedral de Córdoba, antigua mezquita árabe.

Vista de la ciudad y cercanías de Palermo en Sicilia.

Vist del alcázar famoso de Segovia, colegio de los cadetes del cuerpo de artillería, en un dia de gala.

Vista de la entrada del Prado de Madrid desde la fuente de la Civeles, que descubre la prolongacion del salon, las fuentes de Apolo y Neptuno, en una tarde de revista de tropas por SS. MM. Doña Isabel II y su augusta Madre, con su acompañamiento.

DIORAMA.

Vista del magnífico y antiguo salon del alcázar de Toledo, muerte de Raquel, y sorpres. de Alfonso VIII al ver la víctima.

TOPOGRAFIA.

Vista en sólido de las cercanías y convento del Paracleto en Francia, fundado por Abelardo, y en el que murió Eloisa siendo su primera Abadesa.

Vista en sólido y perspectiva del suntuoso monasterio del Escorial por la parte del Norte y camino de Madrid.

Vista en sólido y perspectiva de Madrid por la parte del Este desde la puerta de San Bernardino, el Real Palacio, y puerta de Segovia, comprensiva á todas las afueras del plano inclinado hasta el rio, puente de Segovia, etc.

Transformacion óptica de un gracioso juguete de tres ramos de flores.

Tres figuras de anarmofosis óptica.

Se hallará abierta la esposicion en los dias festivos de cuatro á ocho de la tarde, y los dias no festivos ó de trabajo desde las cinco de la tarde hasta las nueve de la noche. Entrada 2 rs.

Plazuela de la Comunion de San Estevan, casa del Sr. baron de Petrés.

GALERÍA TOPOGRAFICA,
DIORAMA Y COSMORAMA
EN RECOLETOS.

Fig. 4.35. *Diario de Madrid*, 13-IX-1837. Logo de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

Fig. 4.36. *La Tribuna*, 19-III-1840. Programa de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

de, al E. con Bengala y al S. con Orixa. Su capital es Patnah. Produce trigo, arroz, cañas de azucar, salitre, ganados y la adormidera de donde estraen el opio.

La vista representa la villa de Bahar capital de dicha provincia en otro tiempo, pero que en el dia está reducida á un simple pueblo. Su posicion es á 14 leguas S. E de Patnah.

11.

DUBLIN.

Es la capital de toda la Irlanda, por su estension y numeroso vecindario, la segunda ciudad de los estados del rey de Inglaterra. Está situada á 90 leguas N. O. de Londres, y á cerca de 20 al O. de Holy-Head en el N. del pais de Gales. Su posicion es á tres leguas del mar, en el fondo de una gran bahia á la cual da la ciudad nombre, y á orillas del rio Liffy que la divide en dos partes iguales. Todos sus alrededores son sumamente pintorescos.

La vista representa una de las inmediaciones mas bellas de Dublin.

12.

SEGURA.

Villa de la provincia de Aragon y á siete leguas de Daroca, arzobispado de Zaragoza; sita en un gran pinar sobre el que tienen derecho cerca de 60 pueblos. A media legua estan los baños termales titulados de Segura.

La vista representa el ataque y toma por las tropas nacionales con la posicion de baterías.

13.

BERGA.

Está situada en el principado de Cataluña á 8 leguas de Manresa. Es una de las poblaciones mas antiguas del Principado, y en todos tiempos se ha considerado como punto de la mayor importancia para su defensa por su interesante posicion. Ocupa la falda de un monte á cuyo pie corre el riachuelo Meche. Esta es la última plaza tomada á los facciosos en la guerra pasada.

Fig. 4.37. *Descripción geográfica e histórica de las vistas de la Galería Topográfica en Recoletos*. Madrid: Imprenta del colegio nacional de sordomudos, 1841. Programa de mano de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

2575-60

DESCRIPCION
GEOGRAFICA E HISTORICA
DE LAS VISTAS
de la Galeria Topográfica
EN RECOLETOS.

MADRID:
Imprenta del Colegio nacional de Sordo-Mudos.
1841.

e 1869 mayo 25

ADVERTENCIA.

La Galeria Topográfica es un gabinete recreativo á la par que instructivo, porque todos sus objetos estan fundados en la aplicacion de las ciencias y en la historia, de manera que *instruye deleitando*: pero para que la instruccion que pueda suministrar, sea mas completa se ha determinado imprimir una descripcion sencilla que sin distraer de la recreacion, dé todas aquellas ideas precisas y susceptibles para comprender bien y en el momento los objetos de la Galeria. Tal es en resumen el fin de esta impresion.

1.º
MIRANDA DE EBRO.

Esta ciudad está situada á 64 leg. N. de Madrid, 14 S. de Bilbao, long. occ. 5,32, lat. 42,33, en un terreno fértil que produce mucho vino sobre las orillas del Ebro; tiene un fuerte castillo, y un gran puente para el paso del rio.

2.º
LA ALHAMBRA DE GRANADA.

Esta fortaleza contiene ricas y magníficas antigüedades de los moros. Una de las mas notables es el palacio de la Alhambra, que es el edificio mas entero y el mas magestuoso que los moros erigieron en España. Construyóle en 1280 el segundo Rey moro de Granada, y los españoles le tomaron año

mas alto que la Alhambra; de los balcones de este palacio se goza de la mas agradable prespectiva de Europa, descubriéndose desde allí todas las fértiles llanuras del reino de Granada, que terminan en montes cubiertos de nieve. Los moros todavia sienten la pérdida de Granada, y continuamente hacen preces al Cielo por la recuperacion de la Capital.

La vista está tomada desde torres Bermejas.

3.º
MORELLA.

Data de muy remoto el orígen y fundacion de Morella la cual está situada á 20 leguas N. de Segorve sobre una gran colina en el maestrazgo. Sus habitantes creen se fundó en tiempo de los moros. En su elevada cima tiene un fuerte castillo. Un acueducto sostenido por una série de grandes arcos y murallas de elevacion magestuosa, conduce el agua á la poblacion, cuyas subidas son dificiles y escarpadas. Morella fue el único refugio que encontraron los moros para salvarse de la espada del insigne D. Rodrigo

Rui Diaz de Vivar, conocido por el *Cid Campeador*. En tiempo de los Reyes católicos quedó en poder de los cristianos y en 1707 la tomó Felipe V. En todas épocas hasta la presente ha sido importante en la guerra, tanto por su posicion topográfica, cuanto porque es el punto mas útil y estratégico para las combinadas operaciones militares. Ultimamente ha sido tomada por el ejército del Norte.

La vista representa á Morella á la aproximacion del ejército del Norte y posicion de baterías.

4.º
CASTELLOTE.

Este pueblo de posicion fuerte, situado en un alto en el reino de Aragon al O., tiene muy poco vecindario, buenos montes y producciones. Los facciosos le han hecho célebre en nuestros dias con la tenaz resistencia que opusieron á nuestras tropas.

La vista representa el ataque de Castellote, por las tropas nacionales en la última guerra.

Fig. 4.38. *Descripción geográfica e histórica de las vistas de la Galería Topográfica en Recoletos*. Madrid: Imprenta del colegio nacional de sordomudos, 1841. Descripción de la vista de Morella. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

ULTIMA NOCHE

QUE ESTARA ILUMINADA LA

GALERIA TOPOGRAFICA EN RECOLETOS.

Hoy jueves 1.° del corriente, si el tiempo lo permite, se iluminará por última vez la Galería, y se espondrá en esta forma la

GRAN VISTA EN SOLIDO, NUMS. 1.° y 2.°

que representa una estension de pais de mas de dos leguas, con todos los accidentes que la naturaleza ofrece en una comarca, con sus distancias, montes, valles, poblaciones, cascadas y fuentes de agua natural, formando un conjunto de verdad que ha merecido los mayores elogios de todas las personas que han frecuentado este establecimiento.

Se espondrán tambien por última vez iluminadas la esacta

VISTA GENERAL DE ROMA,

tomada desde el monte Gianícolo, sobre la cual se omiten comentarios por ser dem siado conocida del público de esta capital, y los planos topográficos en sólido de

Madrid, Barcelona, Aranjuez, y paso de los Alpes,

observándose en este último con toda propiedad los diversos accidentes del terreno cubierto totalmente de nieve y en particular toda la parte denominada:

MONTE DE SAN BERNARDO,

donde se ofrece ademas el espectáculo de unos religiosos que asisten á un pasagero moribundo, segun los institutos de su religion.

La vista topográfica, geométrica en sólida y pespectiva de Barcelona, está tomada á poca distancia en el mar desde los estremos del fuerte de San Cárlos hasta la linterna nueva. Se descubren desde dichos puntos, en primer término, todos sus intermedios, á saber: la plaza del Gasómetro, casa de baños del mar con su huerta, toda la Barceloneta, el puerto con multitud de buques fondeados en toda su estension, así como la que forma desde Monjuich hasta la ciudadela, con todos los edificios intermedios de la muralla del mar, casas llamadas del Xifré, Lonja, Aduana, Palacio real, etc., etc. Esta vista termina con los montes de San Pedro mártir, Bonanova hasta el Coll de la Moncada, descubriéndose los puntos altos del Monseni, y por la izquierda las cordilleras que siguen aquella direccion hácia Molins de Rey, Martorell, etc., etc.

En la de ARANJUEZ no solo se observa la esactitud geométrica de su plano y de la poblacion, copiada espresamente del natural en todos sus caracteres, sino tambien la inmensidad de arbolado, la representacion de sus jardines, el celaje y todo cuanto contiene en fin aquel sitio de bello y delicioso, que forma un cuadro digno de observarse por los amantes de las ciencias y de las artes.

Precios: 4 rs. por persona, de dia, 6 de noche, y la mitad los niños, amas y niñeras.

Fig. 4.39. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1-XI-1849. Programa de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

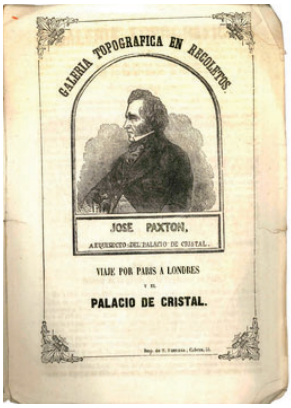
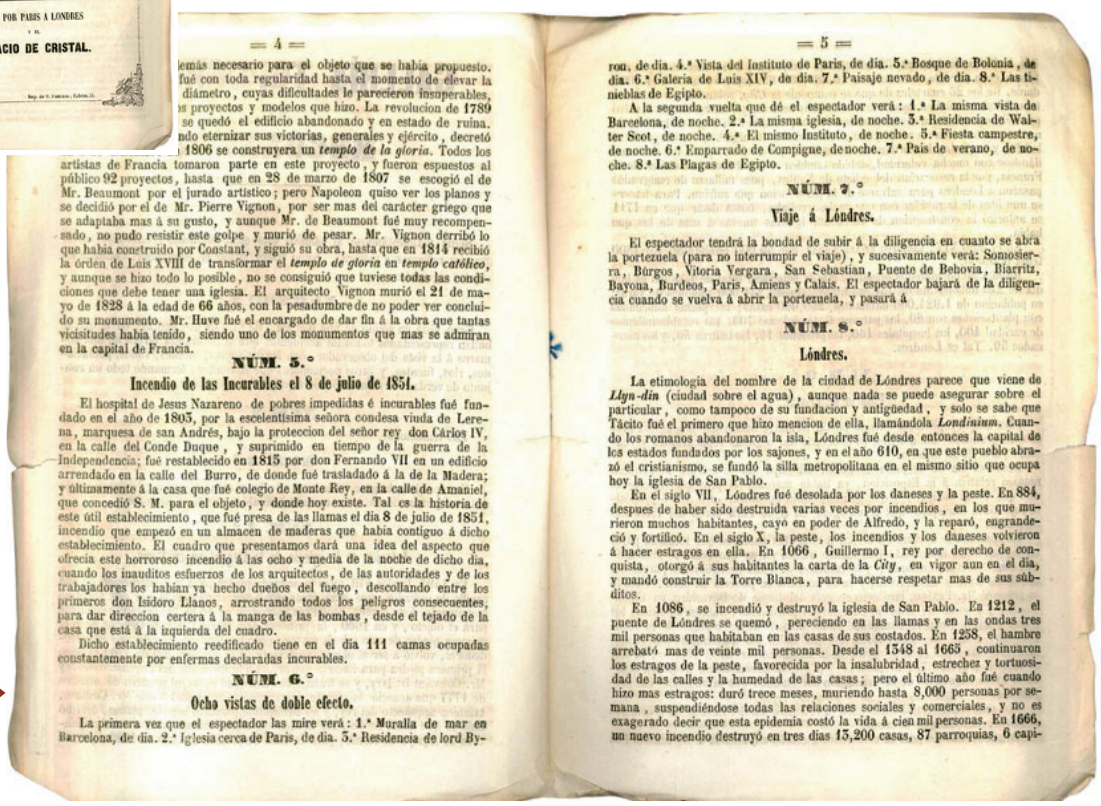


Fig. 4.40.
Viaje por París a Londres y el Palacio de Cristal. Madrid: Imp. de Minuesa, 1851. Programa de mano de la Galería Topográfica. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.



= 4 =

...emás necesario para el objeto que se había propuesto. ...fué con toda regularidad hasta el momento de elevar la ...diámetro, cuyas dificultades le parecieron insuperables, ...s proyectos y modelos que hizo. La revolucion de 1789 ...se quedó el edificio abandonado y en estado de ruina. ...ndo eternizar sus victorias, generales y ejército, decretó ...1806 se construyera un *templo de la gloria*. Todos los artistas de Francia tomaron parte en este proyecto, y fueron espuestos al público 92 proyectos, hasta que en 28 de marzo de 1807 se escogió el de Mr. Beaumont por el jurado artístico; pero Napoleon quiso ver los planos y se decidió por el de Mr. Pierre Vignon, por ser mas del carácter griego que se adaptaba mas á su gusto, y aunque Mr. de Beaumont fué muy recompensado, no pudo resistir este golpe y murió de pesar. Mr. Vignon derribó lo que había construido por Constant, y siguió su obra, hasta que en 1814 recibió la órden de Luis XVIII de transformar el *templo de gloria* en *templo católico*, y aunque se hizo todo lo posible, no se consiguió que tuviese todas las condiciones que debe tener una iglesia. El arquitecto Vignon murió el 21 de mayo de 1828 á la edad de 66 años, con la pesadumbre de no poder ver concluido su monumento. Mr. Huve fué el encargado de dar fin á la obra que tantas vicisitudes había tenido, siendo uno de los monumentos que mas se admiran en la capital de Francia.

NÚM. 5.°

Incendio de las Incurables el 8 de julio de 1851.

El hospital de Jesus Nazareno de pobres impedidas é incurables fué fundado en el año de 1805, por la escelentísima señora condesa viuda de Lerena, marquesa de san Andrés, bajo la proteccion del señor rey don Cárlos IV, en la calle del Conde Duque, y suprimido en tiempo de la guerra de la Independencia; fué restablecido en 1815 por don Fernando VII en un edificio arrendado en la calle del Burro, de donde fué trasladado á la de la Madera; y últimamente á la casa que fué colegio de Monte Rey, en la calle de Amaniel, que concedió S. M. para el objeto, y donde hoy existe. Tal es la historia de este útil establecimiento, que fué presa de las llamas el dia 8 de julio de 1851, incendio que empezó en un almacen de maderas que había contiguo á dicho establecimiento. El cuadro que presentamos dará una idea del aspecto que ofrecia este horroroso incendio á las ocho y media de la noche de dicho dia, cuando los inauditos esfuerzos de los arquitectos, de las autoridades y de los trabajadores los habian ya hecho dueños del fuego, descollando entre los primeros don Isidoro Llanos, arrostrando todos los peligros consecuentes, para dar direccion certera á la manga de las bombas, desde el tejado de la casa que está á la izquierda del cuadro.

Dicho establecimiento reedificado tiene en el dia 111 camas ocupadas constantemente por enfermas declaradas incurables.

NÚM. 6.°

Ocho vistas de doble efecto.

La primera vez que el espectador las mire verá: 1.° Muralla de mar en Barcelona, de dia. 2.° Iglesia cerca de Paris, de dia. 3.° Residencia de lord By-

= 5 =

ron, de dia. 4.° Vista del Instituto de Paris, de dia. 5.° Bosque de Bolonia, de dia. 6.° Galería de Luis XIV, de dia. 7.° Paisaje nevado, de dia. 8.° Las tinieblas de Egipto.

A la segunda vuelta que dé el espectador verá: 1.° La misma vista de Barcelona, de noche. 2.° La misma iglesia, de noche. 3.° Residencia de Walter Scot, de noche. 4.° El mismo Instituto, de noche. 5.° Fiesta campestre, de noche. 6.° Emparrado de Compigne, de noche. 7.° Pais de verano, de noche. 8.° Las Plagas de Egipto.

NÚM. 7.°

Viaje á Lóndres.

El espectador tendrá la bondad de subir á la diligencia en cuanto se abra la portezuela (para no interrumpir el viaje), y sucesivamente verá: Sonosierra, Búrgos, Vitoria Vergara, San Sebastian, Puente de Behovia, Biarritz, Bayona, Burdeos, Paris, Amiens y Calais. El espectador bajará de la diligencia cuando se vuelva á abrir la portezuela, y pasará á

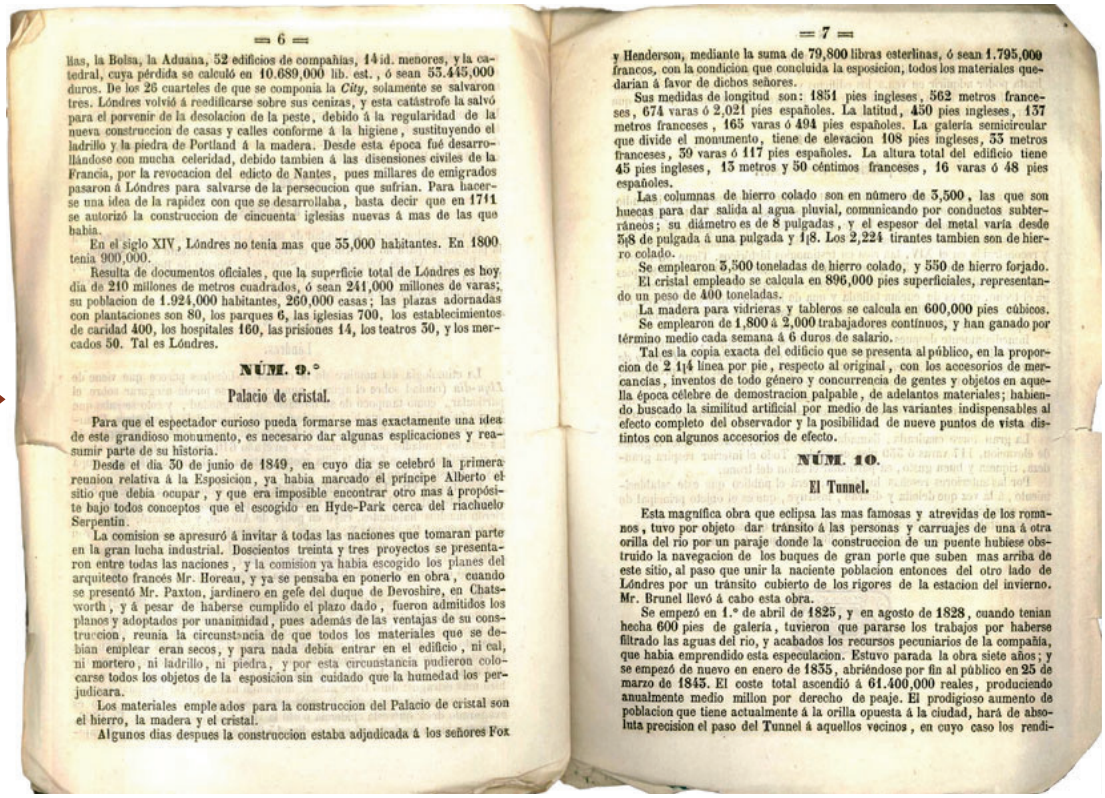
NÚM. 8.°

Lóndres.

La etimología del nombre de la ciudad de Lóndres parece que viene de *Llyn-din* (ciudad sobre el agua), aunque nada se puede asegurar sobre el particular, como tampoco de su fundacion y antigüedad, y solo se sabe que Tácito fué el primero que hizo mencion de ella, llamándola *Londinium*. Cuando los romanos abandonaron la isla, Lóndres fué desde entonces la capital de los estados fundados por los sajones, y en el año 610, en que este pueblo abrazó el cristianismo, se fundó la silla metropolitana en el mismo sitio que ocupa hoy la iglesia de San Pablo.

En el siglo VII, Lóndres fué desolada por los daneses y la peste. En 884, despues de haber sido destruida varias veces por incendios, en los que murieron muchos habitantes, cayó en poder de Alfredo, y la reparó, engrandeció y fortificó. En el siglo X, la peste, los incendios y los daneses volvieron á hacer estragos en ella. En 1066, Guillermo I, rey por derecho de conquista, otorgó á sus habitantes la carta de la *City*, en vigor aun en el dia, y mandó construir la Torre Blanca, para hacerse respetar mas de sus súbditos.

En 1086, se incendió y destruyó la iglesia de San Pablo. En 1212, el puente de Lóndres se quemó, pereciendo en las llamas y en las ondas tres mil personas que habitaban en las casas de sus costados. En 1258, el hambre arrebató mas de veinte mil personas. Desde el 1348 al 1665, continuaron los estragos de la peste, favorecida por la insalubridad, estrechez y tortuosidad de las calles y la humedad de las casas; pero el último año fué cuando hizo mas estragos: duró trece meses, muriendo hasta 8,000 personas por semana, suspendiéndose todas las relaciones sociales y comerciales, y no es exagerado decir que esta epidemia costó la vida á cien mil personas. En 1666, un nuevo incendio destruyó en tres dias 13,200 casas, 87 parroquias, 6 capi-



= 6 =

llas, la Bolsa, la Aduana, 52 edificios de compañías, 14 id. menores, y la catedral, cuya pérdida se calculó en 10.689,000 lib. est., ó sean 53.445,000 duros. De los 26 cuarteles de que se componia la *City*, solamente se salvaron tres. Lóndres volvió á reedificarse sobre sus cenizas, y esta catástrofe la salvó para el porvenir de la desolacion de la peste, debido á la regularidad de la nueva construccion de casas y calles conforme á la higiene, sustituyendo el ladrillo y la piedra de Portland á la madera. Desde esta época fué desarrollándose con mucha celeridad, debido tambien á las disensiones civiles de la Francia, por la revocacion del edicto de Nantes, pues millares de emigrados pasaron á Lóndres para salvarse de la persecucion que sufrian. Para hacerse una idea de la rapidez con que se desarrollaba, basta decir que en 1711 se autorizó la construccion de cincuenta iglesias nuevas á mas de las que había.

En el siglo XIV, Lóndres no tenia mas que 35,000 habitantes. En 1800 tenia 900,000.

Resulta de documentos oficiales, que la superficie total de Lóndres es hoy dia de 210 millones de metros cuadrados, ó sean 241,000 millones de varas; su poblacion de 1.924,000 habitantes, 260,000 casas; las plazas adornadas con plantaciones son 80, los parques 6, las iglesias 700, los establecimientos de caridad 400, los hospitales 160, las prisiones 14, los teatros 30, y los mercados 50. Tal es Lóndres.

NÚM. 9.°

Palacio de cristal.

Para que el espectador curioso pueda formarse mas exactamente una idea de este grandioso monumento, es necesario dar algunas esplicaciones y reasumir parte de su historia.

Desde el dia 30 de junio de 1849, en cuyo dia se celebró la primera reunion relativa á la Esposicion, ya había marcado el príncipe Alberto el sitio que debia ocupar, y que era imposible encontrar otro mas á propósito bajo todos conceptos que el escogido en Hyde-Park cerca del riachuelo Serpentin.

La comision se apresuró á invitar á todas las naciones que tomaran parte en la gran lucha industrial. Doscientos treinta y tres proyectos se presentaron entre todas las naciones, y la comision ya había escogido los planes del arquitecto francés Mr. Horeau, y ya se pensaba en ponerlo en obra, cuando se presentó Mr. Paxton, jardinero en gefe del duque de Devoshire, en Chatsworth, y á pesar de haberse cumplido el plazo dado, fueron admitidos los planos y adoptados por unanimidad, pues además de las ventajas de su construccion, reunia la circunstancia de que todos los materiales que se debian emplear eran secos, y para nada debia entrar en el edificio, ni cal, ni mortero, ni ladrillo, ni piedra, y por esta circunstancia pudieron colocarse todos los objetos de la esposicion sin cuidado que la humedad los perjudicara.

Los materiales emple ados para la construccion del Palacio de cristal son el hierro, la madera y el cristal.

Algunos dias despues la construccion estaba adjudicada á los señores Fox

= 7 =

y Henderson, mediante la suma de 79,800 libras esterlinas, ó sean 1.795,000 francos, con la condicion que concluida la esposicion, todos los materiales quedarian á favor de dichos señores.

Sus medidas de longitud son: 1851 pies ingleses, 562 metros franceses, 674 varas ó 2,021 pies españoles. La latitud, 450 pies ingleses, 137 metros franceses, 165 varas ó 494 pies españoles. La galería semicircular que divide el monumento, tiene de elevacion 108 pies ingleses, 33 metros franceses, 39 varas ó 117 pies españoles. La altura total del edificio tiene 45 pies ingleses, 13 metros y 50 céntimos franceses, 16 varas ó 48 pies españoles.

Las columnas de hierro colado son en número de 3,500, las que son huecas para dar salida al agua pluvial, comunicando por conductos subterráneos; su diámetro es de 8 pulgadas, y el espesor del metal varía desde 5/8 de pulgada á una pulgada y 1/8. Los 2,224 tirantes tambien son de hierro colado.

Se emplearon 3,500 toneladas de hierro colado, y 550 de hierro forjado.

El cristal empleado se calcula en 896,000 pies superficiales, representando un peso de 400 toneladas.

La madera para vidrieras y tableros se calcula en 600,000 pies cúbicos.

Se emplearon de 1,800 á 2,000 trabajadores contínuos, y han ganado por término medio cada semana á 6 duros de salario.

Tal es la copia exacta del edificio que se presenta al público, en la proporcion de 2 1/4 línea por pie, respecto al original, con los accesorios de mercancías, inventos de todo género y concurrencia de gentes y objetos en aquella época célebre de demostracion palpable, de adelantos materiales; habiendo buscado la similitud artificial por medio de las variantes indispensables al efecto completo del observador y la posibilidad de nueve puntos de vista distintos con algunos accesorios de efecto.

NÚM. 10.

El Tunnel.

Esta magnífica obra que eclipsa las mas famosas y atrevidas de los romanos, tuvo por objeto dar tránsito á las personas y carruajes de una á otra orilla del rio por un paraje donde la construccion de un puente hubiese obstruido la navegacion de los buques de gran porte que suben mas arriba de este sitio, al paso que unir la naciente poblacion entonces del otro lado de Lóndres por un tránsito cubierto de los rigores de la estacion del invierno. Mr. Brunel llevó á cabo esta obra.

Se empezó en 1.° de abril de 1825, y en agosto de 1828, cuando tenian hecha 600 pies de galería, tuvieron que pararse los trabajos por haberse filtrado las aguas del rio, y acabados los recursos pecuniarios de la compañía, que había emprendido esta especulacion. Estuvo parada la obra siete años; y se empezó de nuevo en enero de 1835, abriéndose por fin al público en 25 de marzo de 1843. El coste total ascendió á 61.400,000 reales, produciendo anualmente medio millon por derecho de peaje. El prodigioso aumento de poblacion que tiene actualmente á la orilla opuesta á la ciudad, hará de absoluta precision el paso del Tunnel á aquellos vecinos, en cuyo caso los rendi-

POLIORAMAS

La construcción visual de Barcelona en vistas ópticas

La colección formada por Tomàs Mallol nos ha servido hasta ahora como punto de anclaje material para sumergirnos en la cultura visual de los siglos XVIII y XIX.[1] Las vistas y objetos que hemos evocado en los capítulos precedentes han tratado de acercarse de la manera más fidedigna posible, tanto por su temática, características o efectos de luz, a las vistas que atraían la mirada del pueblo en los totilimundis ambulantes, las que adornaban los zoograscopios de los interiores nobles o las que maravillaron a la nueva burguesía en las galerías de cosmoramas. Si hasta ahora las imágenes comentadas lo han sido en calidad de ejemplos, el presente capítulo tiene el mérito de ocuparse de una serie de vistas que sabemos a ciencia cierta que pudieron ver y disfrutar los espectadores del momento, una serie de la que conocemos no solo su año de edición y número de entregas, sino también un dato especialmente destacado en el anónimo mundo de las vistas ópticas: su autor. Nos referimos a las dos series de vistas ópticas realizadas a mediados del siglo XIX por el artista y litógrafo catalán Onofre Alsamora (c. 1810-1880) y publicadas bajo el título de *Viaje óptico por España*.[2]

La investigación llevada a cabo nos ha permitido documentar, reconstruir e identificar el número total de vistas que formaban parte de ambas series, así como su localización en diferentes colecciones tanto públicas como privadas del país. Entre estas, el Museu del Cinema de Girona conserva la colección más completa, con un conjunto de once vistas que han sido restauradas recientemente gracias al trabajo de investigación desarrollado en el marco de la presente tesis doctoral.[3] Antes de adentrarnos en ellas, analizaremos los elementos de la trayectoria artística de Alsamora —su interés por el retrato urbano, el estudio de la perspectiva o el uso de la litografía como nuevo lenguaje artístico— que ponen de relieve su vinculación con las producciones destinadas a los espectáculos visuales. Estudiaremos con toda atención el relato urbano que entretejieron las series del *Viaje óptico* a través de los puntos de vista elegidos. Un relato que se inscribe en la construcción de la imagen de la Barcelona del siglo XIX y que permite entender el encaje de los cambios

[1] Como hemos destacado en el primer capítulo, fue gracias a la tarea de coleccionistas individuales que se dieron las condiciones de posibilidad para la conservación material de este patrimonio, siendo el caso de Mallol uno de los más destacados en España. Véase el epígrafe 1.4.

[2] Tuvimos la oportunidad de presentar los resultados preliminares de esta investigación en el artículo «El viaje óptico por España de Onofre Alsamora. Vistas ópticas y espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX». En: *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema (1895-1920)*. Girona: Museu del Cinema et. al., 2019, que estas páginas completan con datos inéditos.

[3] La restauración se emprendió en el marco de la exposición *¡Ooooh! Francesc Dalmau y el arte de las ilusiones ópticas (1839-1878)* que tuvimos la oportunidad de comisariar en el Museu del Cinema. No podemos dejar de agradecer una vez más a Jordi Pons y Montse Puigdevall la confianza e interés que mostraron en la investigación llevada a cabo y por ofrecernos la oportunidad de compartirla y divulgarla bajo la forma de una exposición temporal, experiencia con la que aprendimos y disfrutamos a partes iguales. Desde entonces las vistas han pasado a formar parte de la exposición permanente del museo, una de las mayores contribuciones de este trabajo.

urbanísticos que empezaron a transformar la ciudad antes de la demolición de sus murallas medievales, privilegiando ante todo la actualidad como nueva manera de relacionarse con el marco urbano, tanto física como emocionalmente.

Antes de adentrarnos en su discurso visual, abordaremos en un primer momento las coordenadas en las que se inscribe su propuesta y es que, si bien se trata de un ejemplo local de vistas ópticas, la serie no deja de responder a los cambios y dinámicas que estaban teniendo lugar en torno a la producción de vistas ópticas, propiciadas por la aparición de cajas más manejables y la conversión del grabado a la litografía de muchas de las vistas. En este sentido, tanto por su tamaño como por sus efectos de luz, las vistas ópticas de Alsamora se enmarcan y a la vez participan de la tendencia europea de renovación de la experiencia visual asociada al consumo interior de vistas ópticas. Cambio que supo interpretar y satisfacer de manera magistral el poliorama panóptico, diseñado por el fabricante de juguetes Pierre Henri Amand Lefort de París, que se acabaría imponiendo como formato normativo de caja óptica a mediados del siglo XIX. A través del estudio del nuevo dispositivo del poliorama abordaremos los vínculos y diferencias que estableció respecto a la tradición de las cajas ópticas del siglo XVIII y las novedades que introdujo en las condiciones de visualización y disfrute de las vistas ópticas cada vez más orientadas a amoldarse a un ojo corporeizado individual y a seducir su mirada con nuevos efectos de luz.

5.1. El poliorama panóptico: la vista, el tacto y el doble efecto

A mediados del siglo XIX, la introducción del poliorama panóptico en el mercado supuso una gran transformación de la experiencia visual asociada a las vistas ópticas, especialmente en lo que al consumo interior respeta. Se renovaron los efectos visuales, los puntos de vista, la técnica empleada, así como el precio y manejabilidad del aparato. De manera paralela, el ascenso definitivo de la clase burguesa, la modificación del espacio doméstico y el nuevo papel concedido a la infancia y a los juguetes[4] favorecieron la buena acogida y popularización del aparato. A continuación, detallaremos las novedades que introdujo respecto a las cajas ópticas para vistas translúcidas del siglo XVIII de las que deriva su dispositivo.

[4] Sobre los juguetes, véanse los trabajos de Pere Capellà: CAPELLÀ, P. «El terme 'joguina', algunes consideracions», *Revista de filología romántica*, vol. 2, n.º 34, 2017, págs. 247-266; «Juguetes y pensamiento estético en la Europa del siglo XIX», *Goya: Revista de arte*, n.º 350, 2015, págs. 56-71; «La història de la joguina: estat de la qüestió d'una reconstruccció disciplinària», *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, n.º 24, 2014, págs. 219-242.

El dispositivo del poliorama panóptico fue patentado en 1849 por el fabricante de juguetes Pierre Henri Amand Lefort de París (fig. 5.1).[5] A grandes rasgos, el poliorama panóptico consistía en una caja de madera de cuerpo rectangular, forrada de un reconocible papel pintado verde.[6] En la parte frontal se situaba la lente que como novedad venía aparejada a un fuelle regulable —en vez de estar insertada en la propia estructura de la caja—, pensado para que cada usuario pudiera ajustarlo a la distancia focal necesaria. Este punto explicita la importancia creciente de individualizar la experiencia del espectador y la toma de consciencia del papel del cuerpo, del ojo corporizado, en la mediación del consumo visual.[7] Cuando se dejaba de usar, el fuelle se podía comprimir de modo que la caja quedaba de nuevo compactada, lo que permitía guardarla y transportarla fácilmente. Se trata de características ya notadas en su momento, y sobre las que se hizo reposar la capacidad de atraer nuevos consumidores. Así lo entendió el óptico Francisco Dalmau cuando anunció la llegada de un nuevo surtido de polioramas en su establecimiento:

> «En este establecimiento se hallará un surtido completo de anteojos encantados, panoramas y polioramas de todas dimensiones con sus aparatos completos, *los cuales por su poco volumen y por su construcción nuev*a que se les ha dado *hace más fácil su transporte, pudiéndose llevar fácilmente en cualquier paquete o baúl*. A fin, pues, de facilitar la adquisición de toda clase de polioramas y de hacer menos sensible su coste en vista de la aceptación que estos han merecido de toda clase de personas, el Sr. Dalmau abrirá suscripción a los polioramas de todas medidas nacionales y extranjeras que se han publicado hasta el día. Los suscriptores a los polioramas nacionales y extranjeros podrán escoger la clase o medida de los cuadros que mejor les acomode en vista de las muestras que se les pondrán de manifiesto, pudiendo tomar uno o más o cuadros, o todos los que hayan salido o saldrán sucesivamente de la misma medida arreglados para el aparato que se entregará con la primera vista».[8]

[5] MANNONI, L. *Le grand arte de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. París: Nathan, 1994, pág. 180. La patente fue inscrita el 21 de febrero de 1849 titulada «Perfectionnements apportés dans la cosntruction des appareils d'optique dits Polyorama panoptique». Tal como indica, se trata del perfeccionamiento de otro procedimiento, en este caso patentado originariamente por el dibujante Auguste Louis Régnier el 15 de diciembre de 1848, según se detalla en la ficha correspondiente a los polioramas que conserva la Cinématèque Française.

[6] Como diría Huhtamo, el poliorama panóptico es uno de esos conocidos-desconocidos ("known unknowns") de la historia de los medios. Conservado en grandes cantidades en las principales colecciones, no ha surgido aún un estudio que haya detallado el alcance de su producción, el número total de series que se produjeron o su relación exacta con otros espectáculos y dispositivos como el diorama o las cajas ópticas, que nos interesa abordar en las páginas que siguen. Véase: HUHTAMO, E. «Toward a History of Peep Practice» (págs. 32-51). En: *A Companion to Early Cinema*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2012.

[7] CRARY, J. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.

[8] *Diario de Barcelona*, 19-I-1851. Agradecemos al profesor Jesús Sánchez Miñana habernos facilitado el anuncio citado. La cursiva es nuestra.

La nota también nos pone sobre aviso de la diversidad de tamaños y medidas disponibles en el mercado, capaces de acomodarse a los gustos de los futuros espectadores tanto en lo referente a su temática, experiencia visiva, como capacidades económicas. Los ejemplares que se conservan en las principales colecciones europeas nos permiten diferenciar entre tres tamaños principales —pequeño, mediano y grande— a los que se correspondían tres tamaños de vistas diferentes: las encontramos así de 14,5 x 9 cm para el poliorama pequeño, de 20 x 14,5 cm para su versión mediana y de 24 x 19 cm para los polioramas más grandes.[9] De este modo, incluso las vistas de mayores proporciones no llegan a alcanzar el tamaño estándar de las vistas ópticas producidas en el siglo XVIII que podían llegar a medir 30 x 45 cm.[10] Se trata por lo general de estampas y cajas más pequeñas, hecho que repercutió en una mayor facilidad de manejo, consulta y almacenaje.[11]

En definitiva, el poliorama panóptico puede entenderse como una caja óptica cuya producción y distribución se pensó por primera vez en términos industriales. Del mismo modo que podemos entender el auge del cosmorama como una remediación del dispositivo del mundonuevo para satisfacer los gustos y modales de la nueva burguesía,[12] el poliorama panóptico tanto por los puntos de vista elegidos, como por la técnica empleada y su producción industrial supuso una remediación —y por medio de esta, una actualización y democratización— del formato de la caja óptica dieciochesca.[13] El poliorama supo cubrir la demanda de vistas para el consumo interior que había quedado desatendida y satisfacer así el nuevo nicho de público que constituía la burguesía urbana. La cantidad de ejemplares que pueden encontrarse todavía hoy en el mercado da idea de las cifras totales que se produjeron y de la popularidad del fenómeno. Por primera vez, las vistas y cajas ópticas pudieron entrar en masa a los hogares burgueses, compartiendo espacios y momentos con el estereoscopio, los álbumes fotográficos y las tarjetas de visita. Tal como ha señalado Hernández, durante estos años, los cajones ópticos «dejan de estar pensados prioritariamente para un público experto, para pintores, buhoneros o como objetos de lujo para una clase aristocrática y pasan

[9] Seguimos los inventarios de vistas y polioramas panópticos del Museo del Cine de Girona, el Museo Nazionale del Cinema de Torino y de la Cinemathèque Française, que registran todos los tres tamaños.

[10] KEYSER, E. «Un domaine méconnu de l'Imagerie: Les Vues d'Optique», *Bulletin de la Société Le Vieux Papier*, vol. XXIII, n.º 198, 1962, págs. 137-168.

[11] HERNÁNDEZ, S. *Vidas excitadas: sensorialidad y capitalismo en la cultura moderna*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2022, especialmente págs. 147-156.

[12] Véase el capítulo 4 dedicado a los cosmoramas.

[13] Seguimos aquí el concepto de remediación propuesto por Bolter y Grusin para entender cómo los nuevos medios se adaptan, recogen y modifican ciertas características de medios precedentes para competir en el paisaje mediático del momento. Véase: BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

a ocupar un lugar en el espacio doméstico, como elementos ornamentales y para su disfrute privado».[14] El anuncio del nuevo poliorama panóptico que expuso en su tienda Luis Corrons no podría traducir mejor esta nueva concepción, afirmando que «ya no son únicamente el estatuario, el pintor y el arquitecto los que por vía de estudio deben acudir a nuestro admirable gabinete panóptico, sino todas las clases de la sociedad desde la más humilde a la más alta, puesto que todas hallarán en él mucho que admirar y no poco que aprender».[15]

Pero la diferencia más notoria entre las vistas para poliorama panóptico y las vistas ópticas radica en su técnica. Las vistas para poliorama abandonarían los procedimientos calcográficos y pasarían a adoptar la litografía como medio privilegiado. Además, las vistas se reforzarían con un marco de madera que quedaba oculto en parte frontal por una característica franja negra. De la parte superior del marco de madera (en las vistas pequeñas) o del lateral derecho (en las vistas de mediano y gran formato), nacía una lengüeta de tela que facilitaba la introducción de las vistas en el interior del poliorama. Tal como ha destacado Sónsoles Hernández, los cambios introducidos reforzaron el carácter objetual de las vistas que, aunque más pequeñas, serían en adelante más robustas y manejables.[16] Una vez dentro de la caja, las vistas quedaban en posición vertical frente a la lente, lo que hacía del poliorama panóptico un dispositivo de visión directa, es decir, la lente permitía visualizar la estampa sin que se interpusiese la mediación de un espejo.[17] En consecuencia, las estampas perderían definitivamente los títulos invertidos que habían caracterizado las vistas ópticas del siglo XVIII, para trasladarse al reverso de la estampa, en una etiqueta que solía disponerse en la parte superior del marco de madera (fig. 5.2 y 5.3). De este modo, el espectador solo podía leerlos antes o después del visionado de las imágenes, puesto que tanto el interior oscuro de la caja como la propia estampa con su marco negro buscaban favorecer su inmersión total en la escena.

Una segunda diferencia fundamental es que las vistas para poliorama panóptico eran sin excepción todas translúcidas. Ello explica también la importancia de mantener la estampa en posición vertical dentro de la caja, y no reposando a su pie, de modo que un sistema de

[14] *Ibid.*, pág. 155.

[15] *Diario de Barcelona*, 26-V-1867.

[16] HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 155.

[17] En el segundo capítulo hemos abordado las diferencias entre las cajas catóptricas y las dióptricas (o de visión directa). Las primeras llevaban aparejado un espejo que formaba un ángulo de 45º respecto a la lente que reflejaba (y por lo tanto invertía) la estampa que reposaba horizontalmente el fondo de la caja. Esta misma estructura, pero abierta, era la que seguían los zoograscopios. En cambio, las cajas dióptricas situaban la imagen de forma vertical en su interior, de modo que la lente apuntaba directamente hacia estas y no era necesaria la mediación de un espejo para visualizarlas.

aperturas permitiera la visualización de sus efectos lumínicos que seguía el esquema básico de las cajas ópticas dieciochescas para vistas translúcidas (fig. 2.15): una apertura superior permitía la entrada de luz cenital para obtener una primera visión de la estampa (que solía coincidir con la vista a ojo desnudo), y una apertura trasera permitía retroiluminar la escena revelando una segunda versión, normalmente una vista nocturna de la misma. El antiguo sistema se mejoró añadiendo un alambre que unía ambas aperturas que permitía moverlas simultáneamente y crear una transición más suave.[18] La elección de la palabra poliorama para denominar la caja óptica pretendía poner el acento justamente sobre la multiplicidad (*poli*) de vistas (*horama*) que podrían desplegar de cada una de las imágenes visualizadas en su interior gracias a sus efectos de luz.

A nivel general, podemos distinguir entre dos tipos de efectos de luz. Por una parte, encontramos los ya conocidos efectos día-noche que, como su nombre indica, normalmente jugaban sobre el hecho de presentar una visión diurna y una nocturna de la misma escena. La vista de *La rue du Rivoli* (fig. 5.2) o *La Maison House de Londres* (fig. 5.3) se transforman progresivamente en una visión nocturna en la que luna, estrellas, farolas y ventanas se encienden al caer el atardecer. Se trata de una continuación de los efectos visuales de las vistas calcográficas que hemos visto hasta ahora (figs. 2.16-2.19). Como diferencia principal, los recortes y papeles de colores no se practicaban únicamente sobre la litografía, sino sobre una segunda capa de papel translúcido anexado a su dorso. De este modo, las aperturas practicadas en este segundo papel permitirían que la luz incidiera con más fuerza en la vista nocturna, manteniendo opacas las zonas sin recortes. Si nos fijamos en sus dorsos, vemos claramente las aperturas practicadas en esta segunda capa, que ejercía a su vez de protección de la vista principal. También podían modificarse determinadas áreas de la imagen rebozando esta segunda capa con sustancias grasas para ayudar a matizar las transparencias, como se puede ver en el caso de la rue du Rivoli, donde las zonas alumbradas por las farolas quedan bañadas por su resplandor más cálido. Se consigue crear así una atmósfera que recoge un ambiente concreto, no solo a partir del recorte puntos de luz directos, sino también del efecto que dicha luz causaba en su entorno real.

[18] Siguiendo a Sonsoles Hernández, el obligatorio manejo de las aperturas por parte del espectador implica que «la percepción de la imagen no puede entenderse de forma descorporeizada, ya que se presenta ligada a la tactilidad, implicando también el movimiento ejercido con la mano (...) Esto supone el desarrollo de ciertas destrezas y, por tanto, un adiestramiento corporal — simultáneamente, visual y táctil». HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 149.

Por otra parte, y como gran novedad, el poliorama panóptico introdujo otro tipo de efectos de luz cuyo origen debemos buscarlo en el espectáculo del diorama de Daguerre. Se trata del conocido como doble efecto (*double-effet*). En 1834 y ante la necesidad de renovar el favor del público tras más de diez años de espectáculos ininterrumpidos, Daguerre presentó las vistas de doble efecto, que añadieron un eslabón a la complejidad de los efectos visuales y mecanismo del diorama.[19] La imagen ya no solo cambiaría del día a la noche, sino que podía llegar a transformarse por completo: el interior vacío y silencioso de una iglesia acababa acogiendo una multitud de personajes; un valle montañoso era sacudido por una gran avalancha, etc.[20] La técnica del doble-efecto se movería así a menudo dentro de la dinámica del interior-exterior o del vacío-lleno con tal de generar grandes contrastes en las imágenes y en consecuencia, reforzar su efecto sorpresa. Las vistas para poliorama panóptico supieron adaptar magistralmente la innovación daguerriana a su pequeño formato (fig. 5.4-5.6). Para conseguirlo, la estampa se litografiaba recto-verso: en la cara principal se estampaba la imagen tal como quería presentarse bajo iluminación cenital y en su reverso se completaba con los personajes o escenas que aparecerían en la vista retroiluminada. Se añadía igualmente una capa de papel fino en la que se reforzarían los efectos que se quisieran destacar. Por ejemplo, una vista de Versalles que acoge en su versión diurna una vista del palacio se completa con la aparición de una gran masa de público disfrutando de unos fuegos artificiales en su versión nocturna (fig. 5.6). Para realzar su potencia, se han practicado pequeños agujeros con un punzón para que la luz atraviese directamente la litografía por los puntos que representaban las chispas y destellos de luz de los fuegos artificiales y se ha recortado la capa de papel translúcido siguiendo la forma del conjunto de los fuegos artificiales para que la luz incida con más fuerza. El efecto global es realmente sorprendente cuando se visualiza a través del poliorama. A medida que se manejan las aperturas, los fuegos artificiales aparecen con toda su potencia y uno llega a tener la impresión de que las sombras de los personajes se alargan

[19] El diorama había abierto sus puertas en 1822 en un edificio construido ex-profeso —en palabras de Huhtamo, «*a building-vision-machine*»— con una capacidad para contener 350 personas. Véase: HUHTAMO, E. *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013, pág. 139. Como el interior de una caja óptica, la sala permanecía oscurecida con tal de centrar toda la atención de los espectadores sobre la gran tela de más de veinte metros de largo que se transformaría durante un cuarto de hora bajo su atenta mirada. Una vez concluida, la platea pivotaría sobre ella misma para posicionarse frente a una segunda tela, e incluso una tercera, creando un auditorio móvil diseñado por Pierre Châtelain sin precedentes. En este primer momento las telas siguen el efecto día-noche consiguiendo animar un decorado teatral, erigido como protagonista del espectáculo. La novedad del doble efecto llegaría en 1834. Sobre el diorama de Daguerre véase: MANNONI, *op. cit.*, págs. 177-182 y muy especialmente: LE GALL, G. *La peinture mécanique: Le diorama de Daguerre*. París: Mare & Martin, 2013.

[20] Se trata de la tela que representaba *La messe de minuit à Saint-Étienne-du-Mont* y *Éboulement de la vallée de Goldau, en Suisse* de las telas que cosechó un mayor éxito, ejecutada por el pintor Hippolyte Sébron, nuevo socio de Daguerre. HUHTAMO, *op. cit.*, pág. 147.

como consecuencia de la explosión de luz. A través de la mirilla, el espectador adopta la misma posición que el público, fundiéndose con la masa que contempla absorta el espectáculo.[21]

Con la popularización del poliorama se amplió sustancialmente el público que pudo familiarizarse con la gramática de los efectos de luz. Si no podemos olvidar la tradición de la que parten —las cajas ópticas para vistas translúcidas del siglo XVIII—, las vistas para poliorama fueron las encargadas de democratizar definitivamente el acceso a las transformaciones visuales en una misma imagen y de extender el formato de las vistas ópticas más allá de la clase pudiente, convirtiéndose en uno de los entretenimientos favoritos de la nueva burguesía. No olvidemos que la clase burguesa constituía un nicho de mercado en auge y sin embargo antes de la eclosión del poliorama panóptico eran pocas las alternativas que tenía a su alcance para conocer de primera mano los efectos lumínicos de sus vistas. La producción de vistas ópticas calcográficas, tanto opacas como translúcidas, había caído en picado desde los años treinta y las cajas ópticas artesanales eran cada vez más raras.[22] Como alternativa, podían acercarse a uno de los muchos cosmoramas que por entonces estaban empezando a florecer como nueva forma de ocio urbano y pagar la entrada correspondiente por un entretenimiento que sería momentáneo. Sin embargo, sus vistas eran mayoritariamente opacas.[23] También eran opacas la mayor parte de estampas que podrían avistar a través de las lentes de un totilimundi ambulante, pero no sería este, a rasgos generales, su medio visual predilecto. Así mismo, si el diorama renovó el interés por los cambios lumínicos y los llevó a su formato más espectacular, no fue un espectáculo al alcance de todos y tampoco estuvo presente en la mayor parte de ciudades. En España, solo los madrileños tuvieron la suerte de poder disfrutar de sus efectos gracias a los esfuerzos de Blanchard por ofrecer un espectáculo de calidad. De este modo, la popularización del poliorama panóptico supuso para muchos el primer contacto directo con la transformación lumínica en una misma imagen. El testimonio de un espectador de 1850 del poliorama

[21] Hemos tenido la oportunidad de comprobar los efectos de la mayor parte de vistas de la colección Mallol. No podemos dejar de agradecer una vez más a Montse Puigdevall y a Jordi Pons su amabilidad por abrirnos las puertas del museo tantas veces como lo necesitamos y dejarnos sumergirnos en su maravillosa colección.

[22] Estaremos atentos a los resultados que presente Johanna Daniel sobre la producción de vistas parisinas para confirmar dicha fecha. Véase: DANIEL, J. *Les vues d'optique, une production européenne d'estampes semi-fines (1740-1830)*. Tesis doctoral, Université Lyon II, École Doctorale Sciences Sociales, en curso.

[23] Tal como hemos visto en el capítulo anterior, a inicios de la década de los cincuenta empezamos a rastrear algunos ejemplos de la exposición de vistas translúcidas en algunos cosmoramas, como es el caso de la Galería Topográfica. Sin embargo, no sería la norma general y cuando los espectáculos de las principales ciudades adoptaran las vistas translúcidas, lo hicieron generalmente bajo la forma de polioramas.

recientemente expuesto en la tienda del óptico Francisco Dalmau de Barcelona da fe de la novedad que representaban tales efectos para sus ojos:

> «Recomendamos a los aficionados a las ilusiones ópticas, el bello poliorama que acaba de exponer al público el inteligente óptico señor Dalmau (…) lo más sorprendente es que todas estas vistas tienen doble aspecto; así es, que de repente pasan de la luz natural o de día, a la luz artificial o de luna. Cambiando la luz, cambia también la visión. Numerosas lámparas iluminan el templo gótico que un momento antes recibía una débil claridad por sus pintados ventanales; solemne procesión recorre los dilatados claustros de un convento antes desierto; el pálido fulgor del astro de la noche muestra los contornos de un ruinoso monumento en torno al cual habíase visto pacer tranquilo rebaño; enciéndense los fuegos de los campamentos y los faroles de dilatadas calles o anchurosas plazas se iluminan como por encanto, en fin con menos tiempo que el que se emplea para decirlo; el grandioso edificio de S. Pedro de Roma y la plaza que lleva su nombre, aparecen iluminados por millares de luces como se acostumbra practicar en las grandes festividades de la ciudad eterna».[24]

El hecho de dedicar una reseña tan extensa a la explicación de los efectos visuales nos pone sobre aviso de la novedad que representaban, tanto como la sorpresa con la que se describe el acto mismo de visualización («lo más sorprendente es que todas estas vistas tienen doble aspecto»). La nota está plagada de referencias a la transitoriedad y temporalidad contenidas en el seno de la imagen («que un momento antes», «antes desierto», «al cual habíase visto») que tratan de traducir el efecto antes-después en el que se apoyaron las nuevas vistas translúcidas. A la novedad de los efectos visuales se sumaba en muchos casos la novedad de muchos de los puntos de vista elegidos, y es que podemos considerar el poliorama panóptico de Lefort como una celebración del París que se transformaría bajo las directrices de Haussmann. Las nuevas avenidas con sus perspectivas infinitas fueron recogidas por el nuevo formato, al que se adecuaban perfectamente, como el nuevo tramo abierto de la rue Rivoli. Encontramos también las construcciones más modernas, como una vista de doble efecto que presenta el Palacio de la Industria construido en motivo de la Exposición Universal de 1855, que se transforma completamente en una vista del interior de la galería de máquinas (fig. 6.11). El poliorama panóptico se fijó también en los nuevos medios de transporte como el ferrocarril, con una vista del túnel de Rolleboise abierto en 1846 (fig. 5.4), y las nuevas costumbres sociales, como acudir a los baños de Dieppe. Por último, no dejó tampoco de satisfacer la demanda de viajes virtuales, con vistas que actualizaban los rincones retratados

[24] *El Sol*, 1-XI-1850. Citado por SÁNCHEZ, J. «Las primeras aplicaciones de la electricidad en Barcelona en torno a 1850», *Quaderns d'Història* d'Enginyeria, vol. 7, 2006, pág. 161.

desde hacía más de un siglo, transportando al espectador desde San Petersburgo hasta Nápoles, o de Venecia a Madrid, Londres, Constantinopla y Dublín. Los turistas sedentarios que se hicieron con un poliorama pudieron saciar así tanto la curiosidad de viajar más allá de sus fronteras, como de conocer mejor las capitales europeas en constante transformación urbana.

5.2. Onofre Alsamora (c. 1810-1880): la construcción de una mirada óptica

Gracias a la mano experta de Alsamora, Barcelona sería una de las primeras ciudades en verse retratada en el nuevo formato y lo hizo en una fecha tan temprana como 1846. Tanto por su formato, tamaño y efectos visuales no deja de sorprendernos la precocidad de su fecha de publicación. Alsamora no solo estaba bebiendo de las novedades introducidas en Europa, sino andando al paso de estas, avanzándose incluso a la gran eclosión del poliorama de Lefort. Antes de adentrarnos en sus series de vistas ópticas, queremos repasar su etapa de formación y primeros proyectos con tal de entender la construcción de su mirada y las herramientas de las que se dotó para acometer un proyecto de tales características.

5.2.1. La Lonja, la plaza de Palacio y los inicios del retrato urbano

En el paisaje artístico catalán la figura de Onofre Alsamora es un caso singular cuya obra absorbió y exploró los cambios en el régimen de lo visual que tuvieron lugar a lo largo del siglo a través de un repertorio compuesto por vistas a vuelo de pájaro, azoteas, transparentes e imágenes salidas de la cámara oscura.[25] La práctica artística de Onofre Alsamora constituye así una exploración de los límites de la mirada que se puso al servicio de las nuevas formas de entretenimiento adoptadas por la sociedad de la época, entre las que sobresalen sus series de vistas ópticas. A continuación, repasaremos su etapa de formación y trayectoria inicial para entender cómo fue graduando su mirada para poder ofrecer al público catalán las tendencias ópticas imperantes en Europa.

[25] Estudiamos la vida y obra de Onofre Alsamora en nuestro Trabajo de Final de Grado dirigido por Núria F. Rius y María de los Santos García Felguera bajo el título *Onofre Alsamora (c. 1810-1880). La il·lusió de l'òptica: del retrat urbà a les primeres vistes òptiques de Barcelona del segle XIX*. Trabajo de Final de Grado, Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, Dept. Humanidades, 2010 en el que tuvimos la oportunidad de esclarecer sus principales datos biográficos, formación y trayectoria, unos datos que seguimos, completamos y corregimos en lo necesario aquí.

Hijo del tenedor de libros Jaume Alsamora y Josefa Perecaula, Onofre Alsamora nació en torno al año 1810 en Barcelona. Empezó su formación artística en la Escuela Lonja en 1823,[26] donde fue distinguido repetidas veces por su gran dominio del dibujo, la estampa, la perspectiva y el paisaje (fig. 5.7), disciplinas que serían centrales en el desarrollo de su trayectoria profesional.[27] En el marco de su formación, realizó dibujos a la pluma y aguadas de edificios y fachadas deudoras del estilo neoclásico dominante en la época, que se conservan mayoritariamente en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Estas imágenes, probablemente realizadas en el marco de la clase de arquitectura dirigida por Antoni Cellers, ponen en evidencia un gusto temprano por la representación en perspectiva, el modelaje de los volúmenes en claroscuro y los juegos de la luz sobre las fachadas (figs. 5.8-5.9). Entre los proyectos conservados destaca uno fechado de 5 de septiembre de 1837 que representa una gran cárcel de forma circular siguiendo el modelo panóptico de Bentham (fig. 5.10). No sabemos qué tipo de proyecto motivó dicho plano y alzados,[28] pero no cabe duda de que el interés por explorar los límites y el poder de la mirada estaban ya asentados entre sus motivaciones principales.

Aún como alumno de la Lonja, Alsamora mostró tempranamente una gran habilidad por el retrato urbano, campo que privilegió y siguió explorando a lo largo de toda su carrera. En el marco de las clases de paisaje impartidas por Pau Rigalt, realizó una serie de vistas que retratan puntos clave del centro neurálgico de la Barcelona del momento: la plaza de Palacio, con la propia Lonja, la Aduana y la Muralla de Mar como protagonistas. En algunas de las aguadas, como la que muestra la estatua de Fernando VII (fig. 5.11), Alsamora hace constar explícitamente su condición de alumno firmando como «discípulo de la clase de perspectiva y paisaje de la Real Casa Lonja». Teresa Navas ha estudiado con detalle la producción inicial del artista y propuso su datación en torno a 1830, concluyendo que pueden considerarse las primeras imágenes que conservamos que se interesan extensamente por la Barcelona

[26] Lo encontramos registrado por primera vez en el libro de matrículas en marzo de 1823. Véase: *Libro que da razón de los discípulos matriculados en la Escuela Gratuita de Dibujo* que se conserva en el archivo de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Puede consultarse una copia digitalizada a través de su página web. En nuestro TFG (*op. cit.*, pág. 8) apuntamos que se inscribió en mayo y no en marzo, fruto de un error en la lectura de la grafía, así que actualizamos y corregimos aquí la información ofrecida.

[27] Entre 1823 y 1827 durante su paso por la Lonja llegó a recibir un total de 19 premios relacionados con la estampa, la perspectiva o el paisaje.

[28] Se conserva, junto con dos alzados de la fachada y una planta, en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Pueden consultarse los ejemplares digitalizados a través del catálogo en línea del Archivo Municipal de Barcelona bajo los números de registro 18070 (alzados), 18071 (planta) y 25097 (sección y fachada) que reproducimos.

intramuros (figs. 5.13-5.14).[29] Alsamora, explica, retrató una y otra vez los mismos puntos de vista, adentrándose a modo de ejercicios en espacios que hasta el momento solo habían sido captados de manera puntual y aislada, contando con el gran precedente del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Laborde (1806-1820).[30] Algunas de estas vistas pudieron ser tomadas mediante la cámara oscura, como la *Vista de la plaza de Palacio y la Aduana* (fig. 5.12). De hecho, sabemos que Alsamora estaba instruido en su manejo, puesto que lo encontramos participando en un concurso organizado por la Lonja en 1835 que tenía el objetivo de fomentar su uso entre los alumnos de la escuela.[31] Participaron también compañeros suyos como Parcerisa, Parés, Grasset, Demiguelis o Lluís Rigalt,[32] y aunque no hemos podido averiguar quién fue el ganador final, el concurso no hace sino dar la razón a Navas cuando apuntaba que el interés por captar escenas de Barcelona y de estimular el desarrollo de la práctica del retrato urbano debemos situarlo en la propia labor formativa de la Escuela Lonja.[33] Sus obras deben entenderse así, en sus palabras, como la «primera aproximación que realizaron los artistas autóctonos en la plasmación detallada de su ciudad».[34]

Junto a esta producción temprana, Alsamora realizó otra serie de vistas de la ciudad que tenía como motivo principal las fiestas, iluminaciones y arquitecturas efímeras que vistieron Barcelona en motivo de la proclamación de la reina Isabel II durante los días 25, 26 y 27 de junio de 1833.[35] Se trata de un conjunto de siete aguadas, también estudiadas por Navas, que llevan un paso más allá las enseñanzas adquiridas durante su periodo de formación.

---

[29] NAVAS, T. «Onofre Alsamora i el Pla de Plau com a imatge central de Barcelona (1833)», *Barcelona quaderns d'història*, n.º 1, 1995, págs. 113-116. El artículo de Navas destacaba ya de manera pionera la singularidad de la trayectoria de Alsamora como artista interesado por aquellas producciones vinculadas con los espectáculos visuales del momento. Recomendamos así mismo la lectura del catálogo de la exposición *Retrat de Barcelona* comisariada por Albert Garcia Espuche y Teresa Navas (Barcelona: Institut de Cultura, 1995), que recoge y extiende las conclusiones del artículo citado.

[30] *Ibid.*, pág. 113.

[31] Pueden leerse las bases del concurso en el anuncio publicado en el *Diario de Barcelona*, 5-VIII-1835: «Habiéndose tomado en consideración por la Real Junta de Comercio lo oportuno de que por medio de la cámara oscura se saquen vistas del interior y alrededores de Barcelona, que proporcionándolas tan hermosas, al paso que puedan servir de adorno en la clase de perspectiva y paisaje de la escuela de Nobles Artes, deben contribuir no poco a la mejor instrucción de sus alumnos (...) Se ofrecen dos premios de quinientos reales vellón cada uno al alumno o alumnos que pertenezcan o hayan pertenecido a la clase de perspectiva y paisaje de la Real Junta y presenten las dos mejores vistas».

[32] Sus nombres figuran en una comunicación de la Escuela Lonja fechada del 19 de agosto de 1835 que se conserva en el archivo de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Top. 316.7.8) tal como recogimos en CUENCA, *Onofre Alsamora (c. 1810-1880)... op. cit.*, pág. 9.

[33] NAVAS, *op. cit,* pág. 113.

[34] *Ibid.*, pág. 114. Traducimos: «la importància d'aquestes imatges com a primera aproximació que fan els artistes autòctons a la plasmació detallada de la seva ciutat».

[35] Se conserva el programa de los actos bajo el título *Relación de los Festejos Públicos que ha celebrado en los días 25, 26 y 27 de junio de 1833 la capital de Cataluña en justo tributo de amor y lealtad a los Reyes Nuestros Señores Don Fernando VII y Dª María Cristina de Borbón y en obsequio de la jura de su excelsa primogénita la Srma. Señora Dª María Isabel Luisa,*

La mirada de Alsamora en esta serie es de especial importancia para comprender el desarrollo posterior de sus series de vistas ópticas. Aunque no sabemos si nos ha llegado completa,[36] los puntos de vista elegidos se fijan una vez más de manera destacada en el entorno de la plaza de Palacio. En este sentido, uno de los elementos clave para entender la novedad de la serie es el protagonismo que Alsamora dedica al recorrido urbano. A diferencia de producciones anteriores donde se concentraba la atención sobre el séquito o representación real, en la serie de Isabel II lo que vemos es un homenaje a una Barcelona festiva que se alza como protagonista de cada una de las imágenes.[37] Los festejos son así la excusa perfecta para el retrato de una ciudad que quiere lucir su núcleo neoclásico engalanado para la ocasión con toda la pompa y magnificencia, y es que «en los siete dibujos conservados —con excepción de las escena frente al Palacio Real— no se narra ningún acto público sino que los personajes que integran la composición son ciudadanos elegantemente vestidos, que se mueven dentro de un escenario urbano transformado por la decoración y las iluminaciones».[38] Gracias a ello se consiguió «otorgar un tratamiento unitario en sentido escenográfico a sus composiciones»,[39] en las que se presta una especial atención a la relación que se establece entre el marco urbano y los personajes que lo animan, así como la imagen global que se desprende del conjunto de la serie. Todo ello contribuye a situar la justa importancia de la serie de Isabel II en la producción de imágenes urbanas de la ciudad. Por primera vez nos encontramos con una representación urbana de Barcelona de estas características que no proviene de empresas extranjeras, sino que fue realizada a iniciativa de un artista local. En definitiva, tanto por su calidad como por su extensión y temática, puede considerarse «la

como heredera del trono de las Españas a falta de varón: Dedicada a S.M. por el ayuntamiento de Barcelona. Barcelona: Imprenta de A. Bergnes y Compañía, 1833. Puede consultarse presencialmente en la Biblioteca de Cataluña, el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona o la Universitat Pompeu Fabra, entre otras instituciones.

[36] Las vistas se expusieron en 1903 junto con otros ejemplares que representaban fiestas reales y son descritas en este caso no como siete, sino como «seis aguadas de Onofre Alzamora, de las iluminaciones y fiestas con motivo de la visita a esta ciudad de D.ª Isabel II». Véase: *Anuario estadístico de la ciudad de Barcelona*, 1903, pág. 223. De tratarse de la visita real, nos situaría en 1840, pero no sería la primera ocasión en que documentos posteriores citaran datos erróneos en la descripción de las obras de Alsamora, tal como sucedió con sus series de vistas ópticas. Por otra parte, tanto los vestidos como los peinados responden a la moda de inicios de 1830. Véase: MUSEO DEL ROMANTICISMO. *Teje el cabello una historia. El peinado en el Romanticismo*. Madrid: Museo Nacional del Romanticismo, 2021.

[37] NAVAS, *op. cit.*, pág. 116. Alsamora se distancia así tanto de reproducciones como la mascaras reales de Tramulles, como de las entradas reales donde se privilegiaba el séquito real en detrimento de la representación urbana. Navas apunta también que no debe perderse de vista que la importancia otorgada al marco urbano queda justificada por otra parte por la ausencia misma de séquito real presencial (pág. 114).

[38] NAVAS, *op. cit.*, pág. 114. Traducimos: «En els set dibuixos conseervats —amb excepció de l'escena davant el Palau Reial— no es narra cap acte públic sinó que els personatges que integren la composició són ciutadans elegantment vestits, els quals es mouen disn un escenari urbà transformat per la decoració i les il·luminacions».

[39] *Ibid.* Traducimos: «conferir un tractament unitari en sentit escenogràfic a les seves composicions»

primera serie que plasma de manera sistemática diferentes lugares de Barcelona»,[40] haciendo de Alsamora «el primer gran retratista de Barcelona del siglo XIX».[41]

Pero lo que más nos interesa de la serie es el alto grado de detallismo con el que se captura la profusión de elementos decorativos que transformaron la fisionomía de la ciudad para acoger los festejos. Cuatro de las siete aguadas que se conservan son visiones nocturnas que nos permiten apreciar perfectamente las iluminaciones que se practicaron en las calles y fachadas, como las luces de gas titilantes sobre la fachada de la Lonja (fig. 5.16) o las velas que completan la decoración de la calle de la Boquería (fig. 5.15). La voluntad del momento era precisamente conseguir «que la iluminación sea completa y general, desde la Barceloneta cuyas luces multiplican las trémulas olas del mar hasta las altas torres de los templos y edificios».[42] A pesar de no encontrar los típicos recortes y transparentes, la profusión de vistas nocturnas y la atención prestada a los puntos de luz nos sitúa plenamente en la esfera del vocabulario de las vistas ópticas (fig. 5.17). Algo que ya consideró Teresa Navas cuando se cuestionaba sobre la falta de difusión de la serie en su momento, planteando «la hipótesis que, en realidad, el objetivo final de la serie sería su publicación grabada o litografiada, quizás como láminas sueltas destinadas a un público amplio, dado el carácter de divertimiento visual que implican las visiones nocturnas».[43] Por nuestra parte, no hemos localizado anuncios en la prensa de esos años que anunciaran vistas en espectáculos ópticos que se correspondieran con las realizadas por Alsamora.[44] Si volveremos sobre esta cuestión más adelante, dejemos apuntado que la serie de Isabel II constituye en todo caso un ejemplo temprano de su interés

[40] NAVAS, *op. cit.*, pág. 114. Traducimos: «la primera sèrie que plasma de forma sistemàtica diversos indrets de Barcelona». Y concluye: «A tall de conclusió, cal observar que la sèrie dibuixada per Alsamora suposa la primera representació sistemàtica d'indrets urbans de Barcelona (...) per primer cop a Barcelona un esdeveniment similar genera una representació amb dimensió urbana on l'important és la ciutat com a escenari de les festes».

[41] *Ibid.*, pág. 116. Traducimos: «el primer gran retratista de Barcelona del segle XIX».

[42] *Diario de Barcelona*, 23-VI-1833. En este número se describe el programa completo previsto para las fiestas. Leyendo el programa y teniendo en cuenta la importancia otorgada a las visiones nocturnas, nos sorprende que la vista dedicada al arco de triunfo erigido en el paseo de la Esplanada sea precisamente una vista diurna, puesto que la descripción de los actos hace hincapié en su decoración iluminada: «el espacioso y magnífico paseo de la Esplanada ofrecerá por la noche la bella perspectiva de una brillante iluminación que, junto con la armonía de algunas bandas de música distribuidas con oportunidad, sorprenderá agradablemente el ánimo de los espectadores».

[43] NAVAS, *op. cit.*, pág. 116. Traducimos: «Hom pot llençar la hipòtesi que, en realitat, l'objectiu final de la sèrie era la seva publicació gravada o litografiada, potser com a làmines soltes destiandes auj públic ampli, donat el caràcter de divertiment vidual que impliquen les visions nocturnes».

[44] En 1832 Menatory anunciaba en su cosmorama la exhibición de una «vista de Barcelona, hecha por uno de los más acreditados pintores de esta ciudad» (*Diario de Barcelona*, 10-V-1832), mientras que Maglia también incluyó una vista en su programa cuando visitó Mallorca ese mismo año (*Diario balear*, del día 7-VI-1834). Sin embargo, cuando las imágenes de Alsamora se expusieron más adelante como parte de espectáculos ópticos solía constar tanto su autoría como su condición de formar parte de una serie más extensa.

por integrar la luz en sus composiciones de un modo muy parecido, aunque si bien aún no materialmente, a cómo las vistas ópticas modificaban las estampas con sus juegos de luz.

5.2.2. La perspectiva, los juegos de luz y la técnica litográfica

Antes ensayarse en la producción de vistas ópticas, Alsamora emprendió tres proyectos que habrían de permitirle dominar completamente el lenguaje necesario para que la futura serie llegara a buen puerto: la transparencia, la perspectiva y la técnica litográfica. En relación con el primero de ellos, si en la serie de Isabel II apuntaba ya a un gran interés por los juegos de luz, sabemos que más adelante se especializó en el dominio de las imágenes *materialmente* translúcidas. En 1844, el *Diario de Barcelona* del 12 de mayo anunciaba que Alsamora, que entonces ejercía de profesor particular de perspectiva y dibujo, «se ocupa también en pintar cortinas al transparente las que en nada ceden a las extranjeras».[45] No estamos seguros del tipo de género del que se trataba, pero es probable que apunten a la posibilidad de utilizar efectos propios de las telas diorámicas. Para probar su dominio, Alsamora había expuesto una de las telas que acababa de pintar en su propio domicilio, por entonces en la calle Rauric número 7, piso tercero. De hecho, tan solo un mes más tarde participa en la exposición industrial celebrada en la Lonja en motivo de la visita de la reina Isabel en junio de 1844, donde optó por presentar precisamente unas «cortinas pintadas al transparente».[46]

En segundo lugar, siguiendo los buenos resultados de su etapa formativa, Alsamora se especializó el arte de la perspectiva. En 1842, publicó un *Tratado elemental de perspectiva* editado por la librería de Tauló,[47] en el que se presenta como «profesor de este arte-ciencia».[48] De

---

45 *Diario de Barcelona*, 12-V-1844.

46 Véase el catálogo: *Exposición pública de productos de la industria española verificada en obsequio de SSMM y A durante su permanencia en esta capital*. Barcelona: Junta de Comerc, 1844, pág. 44. Puede consultarse en el portal digital de la Biblioteca del Ateneu Barcelonès digitalizado. Claudio Lorenzale, Lluís Rigalt y Pau Milá expusieron en la sala de pinturas. Un tal Mr. Mathieu expuso también «una cortina transparente» (pág. 56). Seguramente se tratase de José Mathieu que se presenta como pintor afincado en la Rambla de Santa Mónica, número 6, entresuelo (*Diario de Barcelona*, 18-XI-1850) y que también se había hecho un hueco en la cartelera de espectáculos con un «templo que habla» (*Diario de Barcelona*, 1-XII-1850). Más adelante, parece haber abierto un café en Sants (*Diario de Barcelona*, 29-X-1854). Dejamos para futuras investigaciones el posible vínculo que debió unir Alsamora y Mathieu.

47 ALSAMORA, O. *Tratado elemental de Perspectiva*. Barcelona: Imprenta de Josep Tauló, 1842. Se conserva en la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, así como en la Biblioteca Nacional de España, que puede consultarse digitalmente a través de la Biblioteca Digital Hispánica (0000168441).

48 Antes de su publicación, Alsamora se dirigió a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona para que examinara y aprobaran su manuscrito. CUENCA, *op. cit.*, pág. 17. Véanse las «Actas de la Academia, sesión literaria celebrada en 11 de Marzo» publicadas en el *Boletín de la Academia de Ciencias Naturales y Artes*, n.º 3, junio

hecho, durante estos años su sustento principal provenía de las clases y cursos de pintura, perspectiva y dibujo que ofrecía regularmente en su domicilio particular. En octubre de 1844, anunciaba por ejemplo el inicio del curso con «una clase de dibujo y perspectiva tórico-práctica, de siete a ocho de la noche; y de ocho a nueve otra de aritmética mercantil, a la que pueden acudir después del trabajo los jóvenes trabajadores».[49] Seguramente su experiencia personal como docente lo convenció de la necesidad de contar con un tratado claro y accesible con el objeto de facilitar la comprensión de las reglas de la perspectiva entre los alumnos de Bellas Artes. Así justificaba en su introducción la necesidad de su *Tratado elemental de perspectiva*:

> «Atendida la necesidad que de la Perspectiva tienen los que profesan las bellas artes, y la escasez que tenemos en España de obras elementales de esta ciencia, y que las pocas que contamos, a más de faltarles la perspectiva teatral, una es muy difusa y otra demostrada por medio de cálculos literales y por consiguiente incomprensible a la mayor parte de pintores y escultores, que por entender apenas las principales reglas de Aritmética y Geometría, se ven obligados a contentarse con la mera práctica, adquirida de sus maestros, he procurado reunir la claridad y concisión a la exactitud matemática».[50]

Para llevar a cabo dicho cometido el tratado se estructura en dos partes principales. En la primera estudia la perspectiva lineal, «que trata de imitar la configuración de los objetos»[51] en la que incluye la perspectiva horizontal, teatral, de figuras o reflejos en el agua y espejos. En la segunda parte se centra en la perspectiva luminar, «que enseña a dar a las representaciones de los mismos los claros, oscuros y colorido»,[52] diferenciando el efecto de la luz natural (Sol, Luna) y de la artificial (bugías, velas, velones) y añadiendo un último apartado sobre la luz indirecta. La iniciativa de Alsamora no era un caso aislado. Debemos situarlo así junto a otras obras tanto de carácter divulgativo como técnico aparecidas durante estos años, como el *Tratado de perspectiva lineal* de Manuel Rodríguez publicado en Madrid en 1834 pensado para los discípulos de la Real Academia de San Fernando,[53] o la *Exposición completa y elemental del Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico* de Josep Planella publicado en Barcelona

1840, pág. 1 y el «Dictamen sobre el *Tratado elemental de Perspectiva* de D. Onofre Alsamora», *Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, 1840 que se conservan en la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona.

49 *Diario de Barcelona*, 21-IX-1844.

50 ALSAMORA, *op. cit.*, pág. 6.

51 *Ibid.*, pág. 5

52 *Ibid.*

53 GARCÍA, J. E. *Literatura Española sobre Artes Plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002, pág. 143.

en 1840.[54] Por su parte, Josep Oriol i Bernadet publicó en 1843 su *Tratado elemental completo de dibujo lineal*, acompañado con un *Atlas* formado por 143 láminas litografiadas que tenían el objetivo de servir de modelo a sus alumnos de dibujo lineal de Lonja, que ha sido considerado una de sus aportaciones más destacadas.[55] Aunque de menor envergadura, el tratado de Alsamora se acompañaba también de láminas litografiadas en forma de estampas desplegables. Se trata de un total de trece estampas que recogen las 44 figuras que acompañan al texto y que sirven como modelo e ilustración a los problemas de perspectiva planteados. Las primeras resuelven formas geométricas y figuras arquitectónicas (fig. 5.18), mientras que las últimas recogen el cambio en las direcciones de la luz y las sombras, así como el uso correcto del claroscuro para completar las escenas (fig. 5.19).

El uso de las estampas para acompañar sus explicaciones nos remite a la tercera cuestión: el dominio de la técnica litográfica. Tal como expuso Pilar Vélez en su estudio sobre los inicios de la litografía en Cataluña, las láminas incluidas en el tratado de Alsamora ponen de relieve la presencia de artistas que no aparecían en las guías comerciales del momento y que solo podemos conocer a partir de las obras que nos han dejado firmadas.[56] Alsamora no solo recurrió a la litografía de manera ocasional en su tratado, sino que se convirtió en un pilar fundamental de su obra artística. Aunque desconocemos los pasos que siguió para formarse en la nueva técnica,[57] las facilidades introducidas por el sistema planográfico facilitó que muchos dibujantes se adentraran en este nuevo campo de un modo más natural y simbiótico de lo que había resultado el arte del grabado.[58] La que creemos que es una de sus primeras litografías está fechada en el año 1840. Se trata de una estampa que retrata la *Salida de SS. MM. Y A. de la glorieta colocada en el camino de la cruz cubierta para verificar su entrada en la ciudad de Barcelona* que se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y aparece firmada como dibujada del natural y litografiada por O. Alsamora. Por su parte, la Biblioteca de

[54] VERNEDA, M. *L'art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat 1800-1843*. Tesi doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, dept. Art, 2012, pág. 193.

[55] Véase: VÉLEZ, P. «La litografia a Catalunya de 1815 a 1855. De Josep March a Eusebi Planas», *Locus Amoenus*, n.º 3, 1997, pág. 159.

[56] *Ibid.*, pág. 160. Véase igualmente: SUBIRANA, R. M. *Els orígens de la litografia a Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991.

[57] La litografía no se impartió de manera regular en la escuela hasta 1847 de la mano de Antoni Roca, que dirigía la enseñanza del grabado. Como precedente, Vélez destaca que en 1834 Vicenç Rodes, que sería el futuro director de la escuela, realizó modelos para su clase de colorido y composición en estampas litográficas y aunque no llegó a ejercer de profesor de litografía podría haber sido un punto de contacto para Alsamora con la nueva técnica. Por otra parte, los primeros talleres litográficos habían abierto en Barcelona en la década de 1820, siendo los más destacados los de Brusi i Monfort. Durante los años treinta, se añadieron los nombres de Ignasi Estivill, la casa Gaspar o la Litografía Reynolt, mientras que Coromina, Álvarez, Lorichon y Paluzíe se sumarían durante los años cuarenta. Véase: VÉLEZ, *op. cit.*, págs. 155-156. Sin embargo, Alsamora no menciona a ninguno de ellos en los pies de sus vistas, como sí haría más adelante con la Litografía Catalana.

[58] *Ibid.*, pág. 148.

Catalunya conserva una *Milagrosa imagen de la Virgen del Remedio* que fue dibujada y litografiada por el propio Alsamora en la Litografía Catalana, establecimiento en activo desde los años cincuenta, y una estampa que reproduce el nuevo ayuntamiento del Masnou erigido en 1845 por el arquitecto Miguel Garriga. Se trata de una litografía de trazado mucho más limpio y preciso, donde se hace constar en el pie de la imagen que fue «dibujado en perspectiva y litografiado por D. Onofre Alsamora» (fig. 5.20). Con este bagaje, a mediados de los años cuarenta, Alsamora ofrecía sus habilidades para «hacer delineaciones de toda especie, en levantar planos de toda clase de máquinas y otros objetos con la más escrupulosa exactitud, en litografiar al lápiz, y en pintar al óleo, temple, aguada, transparente, etc.», tal como se anunciaba en el *Diario de Barcelona*.[59]

Durante este periodo, Alsamora colaboró igualmente como dibujante en proyectos litográficos tanto nacionales como extranjeros, como la serie *Ports de Mer d'Europe* editada por Turgis, en la que contribuyó con un dibujo del natural de *Barcelona vista desde la Barceloneta* (fig. 5.21), o el monumental *Recuerdos y Bellezas de España* ilustrado por Parcerisa. En este caso, fue el responsable de realizar el dibujo del natural de la ermita de San Pablo del Campo (fig. 5.22). De formato vertical, la estampa captura la fachada principal del edificio amenizada con dos diletantes. Debemos remarcar que se trata de la primera obra que conservamos de Alsamora que se aleja del núcleo neoclásico para interesarse —dentro de las directrices de la propia publicación— por los vestigios del pasado medieval de la ciudad. Volveremos sobre esta cuestión más adelante cuando analicemos el encaje de los monumentos góticos en el marco de sus series de vistas ópticas. Aunque la estampa final no fue producida por Alsamora sino por el propio Parcerisa, no podemos dejar de destacar su participación en la obra que incorporó el uso de la técnica litográfica como gran novedad en una publicación de este tipo.

No sería hasta los años cincuenta que realizaría la que es seguramente una de sus litografías más destacadas y también la más conocida. Se trata de una vista a vuelo de pájaro de Barcelona realizada de nuevo en la Litografía Catalana (fig. 5.23).[60] La vista es un alarde de destreza del arte de la perspectiva y la proyección urbanística, en la que construye un alzado exacto y detallado de la ciudad: muestra perfectamente la división del casco antiguo estructurada a partir del eje de las Ramblas, el entramado de sus calles medievales y su perímetro amurallado, que por entonces empezaba a demolerse. Una leyenda numerada a

[59] *Diario de Barcelona*, 10-X-1847.

[60] En esta misma línea, Alsamora contribuyó también a la realización de una *Vista meridional y plano de la Villa de Olot* de 1854 que se conserva en el Institut Cartogràfic de Catalunya.

lápiz recoge los monumentos, infraestructuras y edificios más destacados: la Catedral, Santa María del Mar, la universidad, la cárcel, las tres estaciones de ferrocarril, etc. Gracias a esta relación podemos fechar la estampa en torno a la segunda mitad de 1850, dado que en la leyenda aparecen edificios construidos partir de 1854-1855 como la antigua estación del Norte —ubicada en lo que es ahora la estación de Francia— o el antiguo parque de ingenieros cuya cronología se extiende entre 1855 y 1927, sobre el que se alza hoy el Gobierno Militar de Barcelona. Así mismo, la presencia del Portal de Mar en el núcleo de la plaza de Palacio nos obliga a cerrar nuestra horquilla antes de 1859, cuando fue demolido.[61]

Siguiendo con este interés por expandir los límites de la mirada, Alsamora nos dejó una última vista más simple en apariencia, pero de una absoluta modernidad. Se trata de una vista de las azoteas de Barcelona (fig. 5.24) de formato ligeramente rectangular y ribeteada por un borde negro —que nos evoca, aunque lejanamente, a los bordes característicos de las vistas para poliorama— sobre el que Alsamora firma con letras doradas. Aunque no está fechada, la imagen es sin duda una de las primeras representaciones de azoteas barcelonesas que se conservan, avanzándose de este modo a la eclosión de este tipo de vistas a finales de siglo de la mano de Martí Alsina, Nonell o de Picasso.

Los pasos que siguió Alsamora desde su formación, hasta la publicación de sus primeras litografías lo convertían en el artista más preparado de su generación para abordar una serie de vistas ópticas que tendría como marco predilecto la ciudad de Barcelona. En definitiva, y coincidiendo una vez más con Teresa Navas, Onofre Alsamora debe considerarse justamente como «uno de los personajes más atentos a las novedades europeas en el campo del tratamiento de la imagen urbana, tanto sea a nivel de panorámicas, como de vistas aéreas o series de vistas ópticas».[62] La primera de ellas llegaría en 1846.

[61] Ajustamos así la propuesta de Ramon Soley que la fecha entre 1857 y 1862. Véase: SOLEY, R. *Elogi de la ciutat de Barcelona: de* l'*Atles de Barcelona*. Barcelona: Mediterrània, 1998, pág. 774. Por otra parte, un artículo titulado «Records del segle XIX» publicado en la *Esquella de la Torratxa,* 25-I-1901 que la reproduce la sitúa en 1856.

[62] NAVAS*, op. cit.*, pág. 116. Traducimos: «En tot cas, l'autor es distinguí al llarg de la seva carrera professional per conrear el gènere de la representació urbana des de diferents aspectes, bé fos pintura, dibuix, ocmo litografies d'indrets amb efectes diürns i nocturns. Onofre Alsamora és, sense cap dubte, el primer gran retratista de Barcelona del segle XIX, i, al mateix temps, un dels personatges més atentes a les novetats europees en el camp del tractament de la imatge urbana, tant sigui a nivell de panoràmiques com vistes aèries o sèries de vistes òptiques»

5.3. Los viajes ópticos de Onofre Alsamora: la producción local de vistas ópticas

Los autores que han dedicado su atención a la obra de Onofre Alsamora, normalmente en el marco de una historia del arte catalán (Fontbona) o de la configuración de la imagen urbana de la ciudad (Navas), señalaron la existencia de dos series de vistas ópticas que podían atribuirse a su mano. Por una parte, Teresa Navas sugirió la posibilidad que dos litografías que retrataban la Muralla de Mar y la Rambla «podrían haber formado parte de la edición titulada *Viaje óptico por España* de 1851, con vistas de este autor».[63] De hecho, en la entrada correspondiente a Onofre Alsamora, los diccionarios de artistas citan de manera recurrente su *Tratado elemental de perspectiva* y una publicación conocida como *Viaje óptico por España* entre sus contribuciones principales al panorama artístico del momento. Así lo recogen tanto de la enciclopedia de Fiter (1913) como el diccionario de Ràfols (1950).[64] Por otra parte, Fontbona había reproducido una serie de vistas ópticas que se conservan en el Museu d'Història de Barcelona atribuidas a Alsamora de un particular formato cuadrado.[65] Las vistas representaban diferentes lugares de la capital catalana: el interior de la Catedral, su claustro, la iglesia de Santa María del Mar, la plaza Nueva, el Liceo, el café de las Delicias y un baile de disfraces en la Lonja. Con esta información como punto de partida, la reseña que Elías de Molins dedicó a Alsamora en el *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (1889) fue fundamental para comprender el lugar que las series ocuparon en la producción del artista y la relación que guardaban entre sí:

> «Publicó el Sr. Alsamora los primeros ensayos de un viaje óptico por España, y habiendo alcanzado algún éxito emprendió otra publicación más esmerada, dando mayores proporciones y doble efecto a sus cuadros o puntos de vista, afín que la ilusión óptica fuese más completa y sus efectos más animados y sorprendentes. Reunidos los elementos necesarios para esta obra, se asoció con D. Francisco Dalmau, y en 1851 publicó *El viaje óptico por España*, que comprendía vistas de los puntos más importantes y el aparato correspondiente para colocarlas».[66]

---

63 NAVAS; GARCÍA, *op. cit.*, pág. 153. Traducimos: «les quals podrien haver format part de l'edició titulada *Viaje óptico por España* del 1851, amb vistes d'aquest autor».

64 Véase: FITER, J. *Enciclopedia moderna catalana*, vol. 1. Barcelona: Joseph Gallach, 1913, pág. 80: «Pintor de mitjans del segle XIX, professor de perspectiva i autor de varies obres, com el Viaje óptico por España (1851) i el Tratado elemental de Perspectiva (1842)». RÀFOLS, F. *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, vol. 1. Barcelona: Editorial Milà, 1950, pág. 25: «Publicó también varias obras, entre las que descuellan por su mayor importancia *Viaje óptico por España* y *Tratado elemental de perspectiva*».

65 FONTBONA, F.; JORBA, M. (eds) *El Romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, dept. Cultura; Pòrtic, 1999, pág. 187.

66 MOLINS, E. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (vol. 1). Barcelona: Imprenta de Fidel Giró Cortés, 1889, pág. 34.

La descripción no deja lugar a dudas que nos encontramos efectivamente ante no una, sino dos series de vistas —la publicación de 1851 y los primeros ensayos que la precedieron— que tendrían ambas el mismo eje temático u objetivo: presentar un viaje óptico a través de España. De este modo, la distinción que realiza Molins entre los primeros ensayos y la publicación de 1851 nos alentó a barajar la posibilidad que cada una de las series que se conocían podían corresponderse respectivamente con las dos ediciones del *Viaje óptico*. En este marco, si aceptábamos la hipótesis de Navas por la cual las vistas de la Rambla y la Muralla de Mar debieron pertenecer a la edición de 1851, las vistas ópticas del Museo de Historia debían entenderse como la primera publicación o sus primeros ensayos. Fontbona fechó las vistas entre 1847 y 1850, datación que concordaba con nuestra hipótesis. Centrándonos así en la que debía ser la primera serie, y en base a la información disponible, nos propusimos resolver dos cuestiones principales. Por una parte, emprendimos una tarea de localización de ejemplares que hubiesen podido pertenecer a la primera serie con tal de conocer su extensión. Una tarea que nos llevaría a visitar las principales colecciones de aparatos precinematográficos, museos y bibliotecas tanto públicas como privadas del país. En segundo lugar, iniciamos una investigación documental y hemerográfica en torno a la serie con el objetivo ofrecer una datación de los ejemplares y conocer los detalles de su publicación y distribución en la Barcelona del momento.

5.3.1. El primer *Viaje óptico* (1846-1851): documentación, reconstrucción y restauración de una serie de vistas ópticas

Fruto de la investigación llevada a cabo hemos conseguido reunir hasta la fehca un total de 60 ejemplares que se conservaban dispersos entre media docena de instituciones diferentes. Todas las vistas localizadas responden al mismo formato cuadrado de aproximadamente 20 x 20 cm., un formato nada habitual que fue precisamente por ello un dato fundamental en nuestro proceso de búsqueda.[67] Como hemos visto en los capítulos precedentes, tanto las

[67] En la mayor parte de los casos las vistas no estaban fechadas y tampoco constaba su autoría en su ficha de registro de las colecciones visitadas, por este motivo fue necesario identificarlas a partir de la comparación formal y estilística (especialmente en lo que respeta a las vistas preparatorias) así como el estudio de elementos materiales. La mayoría de los museos visitados desconocía igualmente la relación que guardaban con los ejemplares conservados en otras colecciones o el número total de vistas que llegó a formar la serie. Por otra parte, la mayor parte de colecciones privadas consultadas no cuentan con inventarios actualizados o sistemas informáticos de registro, lo que dificulta el acceso a sus materiales. Como comentábamos en el estado de la cuestión nuestra alineación con el marco propuesto por la arqueología de los medios y las metáforas usadas en torno a sus propuestas de excavar las prácticas materiales asociadas a los dispositivos ópticos del pasado se tornó en prácticamente literal durante la labor de la reconstrucción de la serie. Las dificultades que hemos encontrado a la hora de localizar las diferentes piezas de la serie ponen de relieve igualmente las diferentes

vistas ópticas calcográficas del siglo XVIII como las vistas litográficas del siglo XIX son de formato apaisado y no conocemos otras vistas que hayan adoptado una forma cuadrada, tampoco la segunda edición del viaje óptico que recuperaría el habitual formato horizontal.

El Museu del Cinema de Girona conserva un total de once vistas, convirtiéndose en la institución que custodia un mayor número de entregas y la única que conocemos que posee la serie prácticamente completa (fig. 5.25). Siete de las vistas se corresponden a los ejemplares ya conocidos del Museo de Historia a los que se sumaron cuatro vistas inéditas que representan la plaza de Palacio, el interior de la iglesia de Pino, el Camino de la Cruz Cubierta y el puente de Molins de Rey. Tal como destaca la conservadora del museo Montse Puigdevall, aunque se desconoce su procedencia, la serie ingresó en el museo de manera unitaria, hecho que refuerza su coherencia.[68] La importancia del conjunto es incluso mayor si se tiene en cuenta que incluía un elemento que no hemos localizado en otras colecciones: la caja óptica con la que se visualizaban. Volveremos pronto sobre ella.

Si nos fijamos en los ejemplares localizados en las distintas colecciones podemos diferenciar entre vistas ópticas y litografías preparatorias. Las primeras se han preparado para los efectos de luz y reforzado con un marco de madera tal como era característico en las vistas para poliorama. Las segundas nos muestran los estadios iniciales del proceso: algunas son en blanco y negro y otras se han coloreado a mano, pero a diferencia de las vistas ópticas finales no se han trabajado todavía para reforzar su efecto translúcido. Ofrecemos a continuación la relación de instituciones en las que hemos localizado vistas y litografías de la serie. En primer lugar, en cuanto a las vistas ópticas, tras el Museo del Cine con once vistas y las nueve vistas del Museo de Historia de Barcelona,[69] encontramos una buena representación de la serie en las colecciones privadas Armengol Junyent (6 vistas)[70] y la Fundació Cultural Rocamora (5

condiciones de posibilidad que se dieron en la patrimonialización y salvaguarda de los bienes culturales del pasado, especialmente cuando se trata de objetos que han sido largamente ignorados desde las historias canónicas del arte, lo que ha repercutido en último término en su conservación material y acceso y difusión académicos.

68 BLASI, B.; PUIGDEVALL, M.; DÍAZ, E. M. «El *Viaje óptico por España* d'Onofre Alsamora (1846-1851). Conservació-Restauració d'una col·lecció de vistes òptiques translúcides del Museu del Cinema (Girona)», *Unicum: revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya*, n.º 20, 2021, págs. 35-54 y págs. 182-187 para la versión en castellano.

69 El Museo de Historia conserva nueve ejemplares que se corresponden con los siete títulos evocados. Así, tanto la vista del Claustro de la Catedral como de la iglesia de Santa María del Mar están presentes por partida doble en su colección.

70 Se corresponden a los títulos de: *Interior de Santa María del Mar*, *Torres antiguas en la plaza Nueva*, *Gran Teatro del Liceo* (dos vistas), *Salón de la Lonja*, *Puente de Molins de Rey*. Queremos agradecer a Clara Beltrán que nos compartiera la existencia de las vistas de Alsamora en el estudio de Junyent, cuya trayectoria estudió con detalle en su tesis doctoral. Véase: BELTRÁN, C. *Oleguer Junyent i Sants, pintor-escenógrafo. Entre la tradición y la modernidad (1889-1936)*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Dept. Historia del Arte, 2020.

vistas)[71] de Barcelona. Por su parte, la Filmoteca Española conserva un total de cinco vistas[72] y el Museu d'Arts Escèniques de Catalunya una vista, que no podía ser otra que la del interior del Liceo. Respecto a las vistas litografiadas, pero sin efectos de luz, estas se conservan mayoritariamente en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona que custodia 21 litografías.[73] El Museu Nacional d'Art de Catalunya y la Biblioteca de Catalunya conservan ambas una estampa del puente de Molins de Rey.

La investigación hemerográfica llevada a cabo de manera paralela ha permitido acotar la fecha de realización de cada una de las vistas, conocer el número total de entregas y reconstruir su orden de publicación. Datos que han sido cotejados y contrastados con la información material disponible en algunas de las vistas (dorso, etiquetas, estados) que ha resultado indispensable para obtener una fotografía del conjunto de la serie que detallamos a continuación.

La serie vio la luz el 14 de marzo de 1846,[74] cuando el *Diario de Barcelona* anunció la publicación del «Viaje óptico por España en vistas tomadas del natural, litografiadas y preparadas para los efectos de luz por D. Onofre Alzamora, profesor de pintura, perspectiva y paisaje».[75] La primera vista representaba el interior de la Catedral de Barcelona y se acompañaba de una caja óptica en madera de caoba. El precio de adquisición de la primera entrega junto con su caja ascendía a los veintiocho reales, aunque se podía optar por una caja más modesta de cartón por catorce reales. En el caso de solicitar su envío fuera de la ciudad se debían sumar dos reales al total. Una vez sufragada la inversión inicial, las demás vistas de la serie tenían un precio fijo de 6 o 7 reales en función de su destino dentro o fuera de las murallas

[71] Se trata de las vistas del *Interior de Nuestra Señora del Pino*, *Torres antiguas en la plaza Nueva*, *Gran Teatro del Liceo*, *Café de las Delicias* y *Salón de la Lonja*. Además, como veremos, la Fundación Rocamora conserva una magnífica vista translúcida del Liceo de gran formato. Queremos agradecer de nuevo desde aquí a Eduardo Rocamora habernos acogido en la Fundación cada vez que hemos necesitado consultar sus vistas.

[72] Las colecciones de Filmoteca Española conservan las vistas del *Interior de la Catedral*, *Interior de Nuestra Señora del Pino*, *Interior de Santa María del Mar*, *Gran Teatro del Liceo* y del *Puente de Molins de Rey*.

[73] Responden a los títulos: *Interior de la Catedral* (cuatro litografías), *Plaza de Palacio* (una litografía), *Interior de Nuestra Señora del Pino* (cuatro litografías), *Interior de Santa María del Mar* (cinco litografías), *Torres antiguas en la plaza Nueva* (dos litografías), *Café de las Delicias* (dos litografías), *Claustro de la Catedral* (dos litografías), *Puente de Molins de Rey* (una litografía).

[74] Avanzando un año la datación propuesta por Fontbona. Artigas ya apuntó que la serie debería haber empezado a publicarse dicho año a partir de la localización del anuncio correspondiente al camino de la Cruz Cubierta en enero de 1847. Véase: ARTIGAS, J. «La llanterna i les seves variants com antecedents dels diferents gèneres cinematogràfics» (págs. 277-286). En: *La construcció de l'actualitat en el cinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2011, pág. 278.

[75] Por otra parte, el anuncio nos permite confirmar que lo que Molins describía como "los primeros ensayos" recibieron desde el inicio el mismo trato y título de *Viaje óptico por España*. Por lo tanto, y basándonos en la documentación aportada, en adelante, nos referiremos a la serie como la primera edición del *Viaje óptico*.

respectivamente. Si su bolsillo se lo permitía,[76] los interesados podían suscribirse en uno de los puntos siguientes: la habitación del autor en la calle Raurich núm. 7, piso tercero (y a partir de 1847 en calle de la Fuente de San Miguel núm. 7, piso tercero), la Agencia General de Barcelona en la calle Riera del Pino núm. 16 (punto que desaparecería poco después) y las librerías Mayol y Tauló de las calles Fernando VII y Tapinería. En 1847, aparece un anuncio en el *Diario de Avisos de Madrid* del 3 de marzo en el que se da noticia de la publicación, con lo que podemos pensar en una distribución a escala peninsular y en 1850 aparece un nuevo punto de distribución: «la tienda de objetos ópticos del señor Dalmau».[77] Volveremos sobre ella más adelante.

Cada nueva vista era anunciada en la sección de Literatura, junto con las demás publicaciones por entregas del momento. Los anuncios rastreados coinciden con los títulos de las vistas reproducidas por Fontbona, así como los de aquellas vistas inéditas que conserva el Museo del Cine de Girona. De este modo, no cabe duda de que la serie se corresponde con la primera edición del *Viaje óptico por España*. Además de las vistas que conocíamos hasta el momento, los datos obtenidos de la prensa nos han descubierto un nuevo título, la vista número 10 que representaría el túnel y ferrocarril de Montgat y que no hemos podido localizar en ninguna de las colecciones que conservan vistas de la serie.[78] Su orden de publicación, títulos originales y composición total de entregas fue el siguiente, para el que incluimos entre paréntesis el día que aparecieron anunciadas en el *Diario de Barcelona*:

1ª entrega: *Interior de la Catedral* (14-III-1846)

(2ª entrega): *Interior de Nuestra Señora del Pino*

(3ª entrega): *Vista de Barcelona tomada desde la Cruz Cubierta* (14-I-1847)

(4ª entrega): *La plaza de Palacio* (9-IV-1847)

5ª entrega: *Interior de Santa María del Mar* (28-VII-1847)

6ª entrega: *Torres antiguas de la plaza Nueva* (21-IX-1847)

7ª entrega: *Interior del Gran Teatro del Liceo* (8-VI-1848)

8ª entrega: *Café de las Delicias* (7-XI-1848)

[76] Si tenemos en cuenta que la serie se componía de doce vistas, el cómputo total asciende a los 72 reales (84 para los residentes extramuros), a los que se debían sumar los 28-30 reales de la caja óptica.

[77] *Diario de Barcelona*, 24-I-1850.

[78] Pero sí hemos podido comprobar su título, que consta impreso en uno de los márgenes de la litografía del Claustro de la Catedral que se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

9ª entrega: *Salón de la Lonja* (24-I-1850)

10ª entrega: *Ferrocarril de Barcelona a Mataró en el paso de Montgat* (29-IX-1850)

11ª entrega: *Claustro de la Catedral de Barcelona* (4-XII-1850)

12ª entrega: *Vista del puente de Molins de Rey, iluminada por la luna* (21-III-1851)

En base a los datos obtenidos, podemos concluir que la serie estaba formada por doce entregas que aparecieron sucesivamente entre 1846 y 1851.[79] Si hasta el momento quedaba por esclarecer la ordenación exacta de las vistas, hemos conseguido reconstruirla gracias a la puesta en relación los datos hemerográficos con la información que se desprende del análisis de los ejemplares materiales. Cada vista óptica lleva en su dorso una etiqueta que indica su título y a partir de la quinta vista se incluye también su numeración, que coincide con el orden de aparición de los anuncios correspondientes a cada entrega (figs. 5.26-5.37). La información disponible en los anuncios, en cambio, no solía especificar dicha ordenación —excepto en el caso de los anuncios relativos a las vistas 10 y 11 que sí la incluyen—, limitándose a anunciar la aparición de una nueva entrega y su título. De este modo, para las primeras cuatro vistas, en las que no consta su numeración en su etiqueta y tampoco en la descripción de su anuncio, el único dato sobre el que nos podíamos apoyar era precisamente su fecha de publicación. Hemos conseguido localizar así los anuncios de las vistas del *Camino de la Cruz Cubierta*, aparecida en enero de 1847 y de la *plaza de Palacio*, en abril del mismo año. Sin embargo, no hemos podido documentar el anuncio correspondiente a la vista del *Interior de Nuestra Señora del Pino*. Teniendo en cuenta el tiempo transcurrido entre entrega y entrega y que conocíamos las fechas de aparición de tres de las cuatro vistas sin numerar, la vista de Santa María del Pino debía ocupar el número 2 de la serie. La hipótesis se ve confirmada por la localización un ejemplar preparatorio que se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. La estampa en blanco y negro (fig. 5.38) lleva impreso en sus márgenes no solo su título, «Barcelona. Interior de Ntra. Sra. del Pino», sino también el del «Interior de la Catedral», la primera vista de la serie, reforzando la idea de la numeración consecutiva de ambas vistas. Se trata de un dato que vuelve a repetirse en el caso de las vistas del Claustro

[79] Las descripciones tanto del momento como posteriores parecen confirmar dicho número. En 1929, cuando la serie se expuso junto con otras obras de Alsamora en el pabellón de la Ciudad en motivo de la Exposición Internacional *La Publicitat* del 7-III-1930 las describió como «una sèrie de dotze vistes lluminoses disposades tal como es feia en el temps de Barcelona a mitjans del segle XIX». Algunas de las obras de Alsamora expuestas, como la litografía de la plaza nueva o la Muralla de Mar fueron reproducidas por la *Ilustración Ibero-Americana*, n.º 3, 1930.

de la Catedral (n.º 11) (fig. 5.49) que también incluye un segundo título que se corresponde con la vista del túnel de Montgat (n.º 10) (fig. 5.35), no localizada.[80]

Si aceptamos dicha ordenación, Alsamora publicó entre dos y cuatro vistas por año: dos en 1846, cuatro en 1847, otras cuatro en 1848 y dos en 1850. Para el año 1849 no hemos registrado ninguna vista y sin embargo no hay ningún salto en la numeración, mientras que en 1851 registramos una única vista que cerraba la serie. Los puntos de vista elegidos se debían planificar con antelación, aunque tal como veremos en el análisis iconográfico, muchos de ellos son una respuesta actual a los cambios que estaba viviendo la ciudad, y por lo tanto no creemos que la serie al completo estuviera planteada desde el inicio, sino que se fue configurando a medida que se transformaba la propia ciudad.

Recientemente, el Museo del Cine de Girona ha tenido la oportunidad de restaurar las once vistas ópticas que conserva en su colección gracias a la mano experta del taller de Berta Blasi (fig. 5.46). La restauración de unas piezas de estas características presentaba un doble reto: por una parte, implicaba trabajar con materiales extremadamente delicados y, por otra parte, se debía tener siempre presente no solo el efecto que la vista tendría bajo la luz cenital o para el ojo desnudo sino también realizar las actuaciones necesarias de modo a que se preservara la legibilidad e identidad de la pieza una vez se sometiera a la retroiluminación y filtro de la lente. Cualquier fallo o desgarro mal cubierto se haría así especialmente evidente cuando la pieza se sometiera a los cambios de luz. Nos basaremos en el minucioso estudio que llevó a cabo para conocer la materialidad de las vistas, su proceso de fabricación y la naturaleza de sus efectos visuales.[81]

Las vistas del primer *Viaje óptico* están formadas por tres elementos principales: la litografía con la escena principal, una capa de papel translúcido posterior y el marco de madera. Las vistas se litografiaban primero en blanco y negro dejando sin trabajar aquellos elementos o espacios que serían recortados posteriormente como los vitrales de las iglesias (fig. 5.38). Ya

[80] Sin embargo, la numeración incluida en la vista preparatoria no coincide con su orden final, dado que otorga la décima posición al claustro y la undécima al túnel. Las etiquetas finales han sido corregidas a mano. Así el ejemplar del Museo del Cine puede verse como un uno a tinta se ha superpuesto sobre el 10 litografiado para el ejemplar del Claustro de la Catedral. Tanto los anuncios —los únicos que incluían numeración, seguramente para aclararla— como su fecha de aparición sitúan primero el túnel (septiembre de 1850) y luego el claustro (diciembre de 1850). Narrativamente, hubiese tenido más sentido la aparición primera del claustro de la Catedral, para cerrar el ciclo de vistas dedicadas a Barcelona justamente con el mismo espacio que lo abría, y dedicarse entonces a alargar los confines visuales del viaje óptico que prometía un recorrido por España. Algo no debió ir como se esperaba y seguramente por ello constan en esta imagen los títulos con una numeración que no se acabó respetando y su insistencia en aclarar su orden final en los anuncios.

[81] BLASI et al., «El *Viaje óptico por España*...», *op. cit.*, especialmente págs. 40-43.

en su versión preliminar presentaban una franja negra gruesa que enmarcaba la imagen y que sería reforzada en la imagen final. En la parte exterior a la imagen, aprovechando el papel, se imprimía su título que luego se recortaría y se engancharía en el dorso del marco, tal como era característico en las vistas para poliorama. La información incluida en los títulos fue variando a medida que avanzaba la serie. Las primeras vistas incluían únicamente su título precedido de un «BARCELONA» en mayúsculas (figs. 5.26-5.28). A partir del cuarto ejemplar, se incluye su número de entrega y se añade además otra numeración que muchas veces se completaba a mano. Por ejemplo, la vista de Santa María del Mar de la Colección Armengol Junyent se corresponde a la «Entr.ª 5ª / N.º 2», mientras que la de la Filmoteca Española consta como «Entr.ª 5ª / N.º 5» (fig. 5.30). Podría tratarse del número de tiradas realizadas de un mismo ejemplar, así en este caso serían la segunda y quinta tirada de la quinta entrega, respectivamente. Sin embargo, en otros casos, aun tratándose de vistas de diferentes colecciones las encontramos con la misma etiqueta, como es el caso de la vista de la Lonja que consta como «Entr.ª 9ª / N.º 2» tanto en la colección Junyent como en la Fundación Rocamora (fig. 5.34), o la vista del puente de Molins de Rey que también aparece como número 2 en el Museo del Cine y en la colección Junyent (fig. 5.37). Finalmente, la vista del puente de Molins de Rey añade como dato la autoría («Alsamora dib.ó del nat.l y lit.ó») que no recogen los números anteriores.

Las vistas se coloreaban a mano y se recortaban para ajustarlas a su dimensión final (fig. 5.39). En aquellas vistas de las que conservamos más de un ejemplar podemos comprobar que a menudo los vestidos de los personajes cambian de color en las diferentes versiones. Una vez coloreada, se preparaba para los efectos de luz (fig. 5.40). Antes de suscribirse, los interesados tenían la oportunidad de comprobar los efectos de luz por medio de la primera entrega que estaba expuesta en los puntos de suscripción —ampliando así el público potencial que pudo tener acceso a la serie— y prometía superar las vistas publicadas hasta el momento:

> «Si las vistas hasta ahora publicadas dan una idea muy imperfecta del natural, si no pueden dárseles los efectos de luz que este presenta, si en fin por más que se esmeren en iluminarlas jamás tienen estas la debida intensidad, las que ahora ofrecemos al público están exentas de estos defectos. En efecto: por medio de calados y transparentes logramos dar tal fuerza a las luces que casi pueden equivocarse con el natural. Los que guste suscribirse podrán cerciorarse de la verdad de cuanto exponemos por medio de la primera entrega que representa el interior de la Catedral de esta ciudad y está de manifiesto en los puntos de suscripción».[82]

[82] *Diario de Barcelona*, 14-III-1846.

Ahora bien, la preparación de tales efectos no la realizaba el propio Alsamora, al menos no completamente. En 1847, con la aparición de la vista de Santa María del Mar, Alsamora avisa que en su taller «se necesita una niña para iluminar y montar las láminas: la que desee ocuparse en ello podrá dirigirse a casa de dicho autor».[83] Una práctica bien documentada en la industria de la imagen posterior, desde la fotografía a las cartas postales pasando por la llegada del cine, cuando fueron también manos infantiles y especialmente femeninas las encargadas de colorear las primeras películas, no por una cuestión de delicadeza, sino puramente económica. Lluïsa Suárez ha podido demostrar en este sentido que compañías y talleres tanto nacionales (Albert Marro, Segundo de Chomón) como extranjeros (Méliès, Pathé) contrataron mano de obra femenina e infantil en Barcelona para colorear sus copias reduciendo así doblemente su precio de coste.[84]

Volviendo a la serie de Alsamora, la mayor parte de modificaciones para transformar la imagen en una vista translúcida se realizaban directamente sobre la litografía, trabajándola sobre su parte frontal. Siguiendo el estudio de Blasi, podemos diferenciar entre perforaciones, incisiones, transparencias y añadidos, según el efecto que se deseaba obtener (fig. 5.41).[85] Las perforaciones se realizaban con objetos muy finos y punzantes. Por lo general, se practicaban sobre «elementos como cirios, velas, farolas» con tal de generar puntos de luz directos en la estampa. Es el caso de los cirios que reposan en el altar de Santa María del Pino o de las lámparas que cuelgan del techo del Liceo. Por otra parte, las incisiones y añadidos consisten en el vaciado de elementos que se habían dejado previamente sin trabajar (ventanas, vitrales, luna) a las que se añadía a continuación en el reverso un papel translúcido con el motivo final que completaba la imagen y que permitirá tamizar la entrada de luz por dichos puntos. Así, los vitrales de Santa María del Pino permiten que los rayos de sol inunden la estancia a través de sus colores. En tercer lugar, encontramos las transparencias, que consisten en la modificación de la consistencia del papel, sin recortarlo o agujerearlo, a través de la aplicación de ceras, aceite o resina. De este modo, se pueden reforzar zonas de luz y crear matices tonales. Es el caso del área que envuelve la luna en la estampa del puente de Molins de Rey.

Una vez practicados los efectos de luz, las vistas se montaban en un bastidor de madera y se reforzaba en su parte frontal con una franja negra que recorría la imagen. El reverso se cubría

---

[83] *Diario de Barcelona*, 28-VII-1847.

[84] Véase: SUÁREZ, L. «La dona a la indústria cinematogràfica barcelonina dels primers temps. Els tallers per acolorir pel·lícules» (págs. 101-111). En: *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920*. Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, Universitat de Girona, 2019.

[85] BLASI et. al., *op. cit.*, pág. 40.

con una segunda capa de papel translúcido muy fino que se encolaba directamente sobre el dorso del marco, creándose entre ambas capas una cámara de unos 7 mm que equivalía al grosor del marco y que las hacía especialmente frágiles a la manipulación, tal como puede comprobarse en los ejemplares no restaurados (figs. 5.42-5.43) —a diferencia de las vistas para poliorama panóptico cuya segunda capa se insertaba directamente a continuación de la segunda y el marco no las separaba. Esta segunda capa también solía estar trabajada para reforzar o modificar su transparencia. En las áreas que coincidían con puntos de luz en la imagen principal se aplicaban veladuras que tenían el objetivo de dar calidez a determinadas zonas cuando aparecen de color naranja, o reforzar la opacidad de otras, si se practicaban en color negro. La vista del interior de Santa María del Pino tiene una veladura naranja que envuelve los cirios y la procesión de monaguillos que refuerza su halo de luz tintineante (fig. 5.41), mientras que la vista del camino de la Cruz Cubierta se ha tintado de naranja por completo con tal de reforzar el efecto del atardecer cuando se retroiluminase la escena. Finalmente, una vez completados los efectos de esta segunda capa, se añadía en el dorso una etiqueta que contenía su título y se ataba una cuerdecita a un agujero practicado en la parte frontal marco, tal como puede verse en las vistas de la colección Junyent (figs. 5.31, 5.37 y 5.43). La mayoría de las vistas han perdido esta lengüeta, aunque aún puede observarse el agujero central que atravesaba el marco (fig. 5.26).

Hay dos vistas de la serie que presentan efectos ligeramente distintos. En vez de jugar sobre la dinámica del día-noche, se apoyan precisamente sobre la transparencia de esta segunda capa. Se trata de las vistas de *El claustro de la Catedral* y de *La plaza de Palacio*. Ambas son vistas diurnas cuya escena principal transcurre bajo las columnas de un claustro o pórtico, respectivamente, litografiado en la capa frontal. En el caso de *La plaza de Palacio* (fig. 5.47), lo que sucede más allá del porche de la casa Collasso (el Palacio Real, un carruaje, paseantes) se ha litografiado en un segundo papel más fino que se ha adherido directamente a la litografía principal como si de una incisión y añadido más se tratara creando un contínuum visual. De este modo, jugando con la diferencia de grosor entre los papeles, cuando la estampa se retroilumina, los personajes bajo el pórtico quedan en la sombra, mientras que un sol de mañana baña el resto de la plaza. La vista se refuerza finalmente con otra segunda capa de papel translúcido en el dorso. En el caso de la vista de *El claustro de la Catedral*, la segunda capa de papel retrata los naranjos del patio del claustro y a diferencia de la vista de *La plaza de Palacio* no se ha adherido a la imagen principal, sino que se ha mantenido como segunda capa (fig. 5.51). Como resultado, podemos percibir la distancia que quedaba entre la litografía

principal y el papel secundario, que en este caso ayuda a reforzar la sensación de perspectiva y tridimensionalidad del claustro.

El vacío que quedaba entre ambas capas aumentaba la fragilidad de las vistas. La mayoría nos han llegado con el papel del reverso rasgado, seguramente como consecuencia de haber aplicado una presión excesiva durante su manejo. En otras, la segunda capa ha desaparecido casi por completo, como en las vistas del *Gran Teatro del Liceo*, el *Interior de la Catedral* y del *Interior de Santa María del Mar* de la colección gerundense. Precisamente por la fragilidad de esta segunda capa, tanto la vista de *El claustro la Catedral* (fig. 5.44) como la de *La plaza de Palacio* se encontraban en un muy mal estado de conservación. Esta última había perdido incluso por completo el papel posterior y la esquina inferior izquierda de la litografía principal presentaba una gran laguna. La puesta en relación de los ejemplares localizados en las diferentes colecciones ha sido crucial para llevar a cabo el proceso de restauración. En este caso, la vista litografiada preliminar que se conservaba en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (fig. 5.48) ha permitido realizar una reintegración total de la laguna, completando la información perdida a partir de la evidencia material. La vista del *Interior de Santa María del Mar* también presentaba una gran laguna en la parte central que había sido cubierta con un parche (fig. 5.45). La restauración permitió liberar la vista de añadidos posteriores y recuperar ese fragmento a partir de la composición de las vistas litográficas preparatorias.

De este modo, el criterio de restauración seguido para abordar el conjunto, y dado el mal estado de conservación general, exigió ir más allá de la mínima intervención para poder recuperar la funcionalidad, estética y entidad de las piezas.[86] Siguiendo el estudio de Blasi, Puigdevall y Días, las «afectaciones físicas afectaban gravemente a la lectura de las imágenes, ya que con la luz transmitida, todas las imperfecciones se evidencian de manera exponencial».[87] Si se hubiese limitado la intervención al criterio de la mínima intervención no se hubiesen podido recuperar los efectos de luz o estos hubiesen quedado falseados debido a los rasguños y a la deterioración biológica causada por el pececillo de plata (*episma saccharina*) en algunas piezas, que «a pesar de no llegar a perforar el soporte, provocan una variación en la transmisión de la luz, traduciéndose en falsos efectos lumínicos».[88] Por este motivo se decidió aumentar el grado de actuación sobre las obras. Una decisión, por otra parte, que se pudo aplicar gracias a la investigación documental que llevamos a cabo antes de que se iniciara

[86] *Ibid.*, pág. 50.
[87] *Ibid.*, pág. 185.
[88] *Ibid.*

el proceso de restauración y que ha permitido conocer el estado original de muchas de las imágenes.

Antes de adentrarnos en la segunda publicación debemos detenernos sobre la relación que Alsamora tejió —o dejó de tejer— con los ópticos de la ciudad para la publicación de la serie. Cuando Fontbona, basándose en los datos disponibles en el momento, describió las vistas ópticas del Museo de Historia de Barcelona apuntó que habían sido «hechas para la óptica Corrons».[89] Un dato que tratamos de corroborar sin resultado. Una de las primeras referencias documentales que vinculan la primera serie con la óptica Corrons data de 1929, cuando las vistas fueron expuestas junto con otras obras de Alsamora en el Pabellón de la Ciudad de la Exposición Internacional de Barcelona. La prensa del momento las describió como «unas bellas litografías de Onofre Alsamora editadas por la casa de óptica Corrons».[90] Dos años más tarde, cuando la Junta de Museus reprodujo una vista que representaba el interior del Liceo en su boletín de 1931 asoció la serie de nuevo con el óptico Corrons.[91] Desde entonces, la óptica regentada por la familia Corrons pasó a formar parte de la descripción de las vistas de manera sistemática,[92] y así constaba también en la ficha del Museo de Historia cuando las consultamos. Sin embargo, hemos podido comprobar que Luís Corrons no se estableció en la ciudad de manera permanente hasta inicios de la década de 1850.[93] En 1851 lo encontramos dirigiendo un «un nuevo poliorama de doble vista» de la

[89] FONTBONA, F. *Història de l'Art Català. Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888*. Barcelona: Edicions 62, 1983, pág. 88. Véase su comentario completo: «Alsamora, però, fou conegut sobretot per unes altres visions de Barcelona: les litografies acolorides a què abans em referia (interiors de Llotja en ple ball, d'esglésies, del Liceu, d'un cafè, la Plaça Nova...) fetes per a l'òptica Corrons (entre 1847 i 1850)». Constan igualmente como editadas por la óptica Corrons en *El Romanticisme a Catalunya... op. cit.*, pág. 187.

[90] *La Publicitat*, 7-III-1930. Traducimos: «una sèrie de dotze vistes lluminoses disposades tal como es feia en el temps de Barcelona a mitjans del segle XIX. Són unes belles litografies d'Onofre Alsamora editades per la casa d'òptica Corrons».

[91] En este caso, sin embargo, especificando que fueron publicadas por Tomás Corrons, activo a finales de siglo, y no Luis Corrons. Véase: BERTRÁN, M. J. «El Museu del Teatre», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. 1, n.º 5, 1931, págs. 156-157: «Interior del teatre, en plena representació. Únic document gràfic que es concserva d'aquella època. És un gravat en color, fet a la litografia d'O. Alsamora i publicat per l'òptic Tomàs Corrons, amb efectes de llum artificial, propis per a l'infantilisme dels aparells dioràmics, en els quals feia el nombre 7 de la sèrie». Nótese igualmente como ya ha cambiado totalmente la percepción sobre este tipo de entretenimientos visuales.

[92] Siguiendo dichos datos, NAVAS y GARCIA escribían en *Retrat de Barcelona* que «Alsamora va ser alhora l'artífex de les vuit petites vistes per a poliorama panòptic encarregades per l'òptica Corrons cap a la meitat de segle, que representen diferents escenaris de la ciutat amb esdeveniments públics, des d'un ball al saló gòtic de la Llotja a una processó a la Catedral» (*op. cit.*, pág. 153). Partiendo de los datos disponibles en ese momento, y basándonos en las publicaciones citadas, en nuestro Trabajo de Final de Grado dedicado a la figura de Alsamora seguimos también la adscripción a la óptica Corrons de la serie de vistas, punto que corregimos aquí en base al avance de la investigación que hemos llevado a cabo desde ese momento y las evidencias que aportamos.

[93] Saurí y Matas no recogen ninguna casa Corrons en el epígrafe dedicado a los «Insturmentos náuticos, ópticos y quirúrgicos» de su Guía de 1849. Véase: SAURÍ, M.; MATAS, J. *Guía general de Barcelona*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Manuel Saurí, 1849, págs. 268-269. No hemos podido localizar tampoco noticias suyas antes de esta fecha, al menos en lo que a la investigación hemerográfica respeta.

fábrica de anteojos de Ricar y Maglia,[94] que creemos que consistía en un espectáculo de cuadros disolventes, y en 1852 anuncia la apertura de su propio espectáculo en un local situado en frente del Teatro Principal tras haber «recorrido las provincias de Cataluña, Aragón y Valencia» con «su magnífica colección de *cuadros transparentes*».[95] De este modo, cuando Alsamora emprendió la publicación de la serie, Corrons no se había asentado aún en Barcelona. De hecho, no fue con el óptico Corrons sino con Francisco Dalmau con quien se asoció Alsamora, pero lo hizo —como ya recogía Molins— para emprender una segunda publicación de la serie. Su asociación con Dalmau fue anunciada extensamente en la prensa del momento, un motivo más para pensar que de haberse asociado con Corrons en la primera serie también lo hubiese publicitado acordemente. Los datos obtenidos nos obligan a descartar así la participación de Corrons como socio, colaborador o punto de venta de la primera serie.[96] En definitiva, todo parece indicar que Alsamora emprendió su primer viaje óptico en solitario.

5.3.2. El segundo *Viaje óptico* (1851-1854): enlazando la óptica con la perspectiva

En enero de 1850, la tienda del óptico Francisco Dalmau, establecido por entonces en la calle Fernando VII, se añade como nuevo punto de subscripción y distribución de la primera serie de vistas ópticas.[97] Por entonces, Alsamora había alcanzado un cierto éxito con la publicación de la serie de vistas ópticas y su *Tratado elemental de perspectiva*, mientras que Francisco Dalmau se había forjado un nombre como óptico moderno que supo atraer al público a su tienda gracias a un amplio repertorio de espectáculos visuales que amenizaban a los concurrentes. Su popularidad le permitió trasladarse de la angosta calle de la Ciudad, donde en 1843 presentó por primera vez un «Cosmorama histórico» con vistas de las principales ciudades y

---

[94] SÁNCHEZ; LUSA, *op. cit.*, pág. 94 citando el *Áncora*, 26-I-1851: «Fábrica de anteojos al agua, de Ricar y Maglia. En dicha fábrica está todos los días de manifiesto un nuevo poliorama de doble vista, con efecto de día y de noche, bajo la dirección de Luis Corrons, calle continuación de Fernando VII, nº 18, cuarto primero, de seis a nueve de la noche. Entrada 6 cuartos; soldados y niños 3». Artigas lo sitúa en Vic exponiendo nueve vistas, mientras que Pinedo lo localiza en Valencia con un espectáculo titulado Castillo Encantado en la Fonda de Europa. Véase respectivamente: ARTIGAS, J. «El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX» (págs. 181-198). En: *La construcció del públic... op. cit.*, pág. 188 y PINEDO, C. *El Viaje de ilusión: Un camino hacia el cine: espectáculos en Valencia en la primera mitad del siglo XIX*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2004, pág. 116.

[95] *La Actualidad*, 16-VII-1852.

[96] En todo caso, sí que sería posible que la casa Corrons las hubiese adquirido y puesto a la venta en fechas posteriores, puesto que en el artículo citado de Marc Jesús Bertrán de 1931 se refiere al *Viaje óptico* como publicado por el óptico Tomás Corrons (que no Luis Corrons), activo a finales de siglo.

[97] *Diario de Barcelona*, 24-I-1850.

monumentos europeos, a la elegante y amplia calle Fernando en tan solo cinco años. A partir de entonces, como empresario que hizo de la novedad un emblema de su negocio, Dalmau convirtió su tienda en la gran vitrina de las modas espectaculares y dispositivos ópticos que florecían en ese momento en Europa. En su tienda pudieron adquirirse polioramas, cajas ópticas, linternas mágicas, vistas ópticas y más adelante, los primeros estereoscopios que llegaron a la ciudad. Todos ellos fueron presentados sucesivamente en su Gabinete óptico, una sala de su establecimiento enteramente consagrada a los espectáculos visuales. Si dedicaremos el siguiente capítulo a analizar extensamente el papel que Dalmau jugó en la cartelera de espectáculos ópticos del momento, examinemos ahora su relación con Alsamora y la colaboración que emprendieron para la publicación de la segunda edición del *Viaje óptico por España*.

A partir de 1850 las colaboraciones entre el óptico y el pintor se sucedieron una tras otra. La primera de ellas llegaría en ocasión de la Exposición Industrial celebrada en agosto, en la que Dalmau y Alsamora presentaron de manera conjunta un «poliorama con vistas de doble efecto de luz» en las que se destacó «tanto el mérito en el óptico como en el pintor».[98] Una de las crónicas de la exposición cita así entre los objetos presentados por Dalmau, una «cámara oscura, el panorama, el poliorama y las trece vistas litografiadas»,[99] una cifra muy próxima al número de vistas que componían la serie por entonces. Otra reseña publicada en *El Barcelonés* describe una «máquina óptica con diferentes puntos de vista perfectamente representados» como la Ópera de París, el Gran Teatro del Liceo, el lago de Puigcerdà o «la Muralla de Mar de Barcelona iluminada con faroles de gas».[100] Por su parte, Alsamora fue premiado con «una medalla de cobre por su panorama de doble efecto» en la misma exposición.[101] Las reseñas no nos permiten conocer la naturaleza exacta de las máquinas presentadas por Alsamora y Dalmau, o si todas ellas fueron presentadas de manera conjunta o no. En todo caso, de las descripciones evocadas se desprende que había al menos un poliorama y un panorama con vistas translúcidas, ya que son descritos de manera sucesiva. Creemos que el poliorama y las trece vistas se podrían corresponder esencialmente a la primera serie del *Viaje óptico*, mientras que el panorama de doble efecto o la máquina óptica puede entenderse como un avance de la que sería la segunda edición.

98 *Diario de Barcelona*, 7-VIII-1850

99 *El Bien Público*, 17-VIII-1850.

100 *El Barcelonés*, 9-VIII-1850. Agradecemos al doctor Jesús Sánchez Miñana habernos facilitado el anuncio.

101 *El Sol*, 28-III-1851 y *El Áncora*, 29-III-1851.

Entretanto, el éxito de la primera publicación del *Viaje óptico por España*, que seguiría publicándose hasta el mes de marzo de 1851, y del nuevo poliorama instalado en la tienda de Dalmau, animaron al óptico y al pintor a asociarse de nuevo para emprender una segunda edición de la serie. Bajo «tan favorables auspicios», en mayo de 1851 se anunció la «nueva publicación dirigida por los conocidos y acreditados artistas don Onofre Alsamora y don Francisco Dalmau ambos premiados en la exposición industrial de 1850 por sus trabajos respectivos»,[102] en la que reunieron «todos los elementos indispensables a fin de que, enlazando la Óptica con la Perspectiva, produzcan aquellos el efecto maravilloso que todos admiramos en los panoramas».[103]

La presente publicación era, según la retórica del anuncio, una mejora de la anterior prometiendo una ilusión óptica «más completa y sus efectos más animados y sorprendentes».[104] Para ello, se aumentó la talla de las vistas ópticas —que pasaron a ser de 20 x 30 cm recuperando el formato horizontal— y se usó la técnica del doble efecto que tanto había maravillado en la Exposición Industrial y en el nuevo poliorama de Dalmau. Las mejoras introducidas permitieron a los autores elevar el precio de cada estampa a «30 reales para los suscriptores y de 40 para los no suscritos», un aumento notable si se tiene en cuenta que la serie anterior salió al mercado a seis reales la estampa. Una caja óptica acompañaba también la segunda publicación y era librada con la primera entrega, que representaba la *Muralla de Mar de Barcelona* (fig. 5.53), muy probablemente la misma que ya se había mostrado en el marco de la Exposición Industrial. Como ya apuntaba Teresa Navas,[105] parece entonces probable que la vista que muestra *La Rambla y el Teatro Principal* (fig. 5.54), del mismo formato y efecto de luz, formase también parte de la serie. No es hasta mayo de 1853 que localizamos el anuncio de su publicación:

> «Viaje óptico por España. Nueva publicación dirigida por D. Onofre Alzamora y don Francisco Dalmau. Ha salido la entrega 3ª que representa la vista de la Rambla y Teatro de Santa Cruz de esta ciudad. Los Sres. suscriptores se servirán de pasar a recoger dicha entrega en la Rambla, depósito de anteojos del Sr. Dalmau, en frente del Liceo, en donde sigue abierta la suscripción a 20 rs. la entrega».[106]

[102] *Diario de Barcelona*, 22-V-1851.
[103] *Ibid.*
[104] *Ibid.*
[105] NAVAS, *op. cit.*, pág. 153.
[106] *Diario de Barcelona*, 7-V-1853. Nótese que se había rebajado el precio en 10 reales.

En junio de 1854 aparecía una nueva entrega, que sería también anunciada como tercera —lo que nos inclina a pensar que la vista de la Rambla ocupaba el número 2— «que representa la vista general de los Campos Elíseos, y se transforma en la del interior del salón».[107] Por entonces la serie podía adquirirse tanto en el domicilio de Alsamora, como la tienda de Dalmau y la librería Mayor de la calle Fernando VII. Se trata de la última entrega que hemos podido rastrear en la prensa asociada a la publicación del segundo viaje óptico. De modo que nos encontramos ante una serie de al menos tres vistas —la Muralla de Mar, la Rambla y los Campos Elíseos— que aparecieron con una periodicidad de una vista por año,[108] quizás por las dificultades que entrañaba la realización del doble efecto. Siguiendo dicha técnica, las vistas están litografiadas tanto en el recto como en el reverso de las estampas. En el caso de la Muralla de Mar se sigue un esquema simple día-noche cambiando la posición de los paseantes cuando cae el atardecer y aparece la luna. La vista de la Rambla es mucho más compleja. En la vista diurna vemos un desfile militar que llena el paseo central a la altura de la fachada curva del Teatro Principal que se transforma en un desfile festivo —¿un séquito real?— en la vista nocturna. Los balcones se han adornado con telas de colores y una multitud se congrega en torno a la llegada dos personajes.

Si la nueva serie, como la publicación de 1846, tenía como objetivo ser una diversión de interior, su dimensión espectacular cobró una nueva importancia a raíz de la participación de Dalmau en la edición. La serie fue expuesta en su gabinete óptico desde su aparición en 1851, no solo como como punto de verificación de sus efectos de luz para los interesados en subscribirse, sino como parte integrante de sus espectáculos. Junto con otras vistas, la serie estuvo presente en su programa durante todo el año 1852, a real de vellón la entrada. Véase a título de ejemplo el siguiente un anuncio representativo de su programa de espectáculos ópticos:

> «Se pondrá de manifiesto todas las noches el Panorama Universal con la exposición de Londres y otras maravillas del universo. El poliorama de doble efecto con sus caprichosas transformaciones, y el Viaje óptico por España que con tanta aceptación publican por entregas en esta ciudad el propio director Sr. Dalmau, y D. Onofre Alsamora cuyos bellos cuadros representando magníficos puntos de vista de nuestra capital son admirados del público inteligente por la ilusión completa que producen».[109]

---

[107] *Diario de Barcelona*, 11-VI-1854. Curiosamente el epígrafe de la noticia reza «Viaje óptico por España en cuadros disolventes», que pone de relieve una vez más el préstamo y transferencias en el momento de nombrar los diferentes dispositivos ópticos.

[108] A excepción de 1852, año para el cual no registramos ninguna nueva entrega.

[109] *El Sol*, 20-II-1852.

Tras visitar las principales ciudades europeas, en este momento eclipsadas por la celebración de la Exposición Universal, se invitaba a los barceloneses a conocer su propia ciudad a través de las vistas de Alsamora. De este modo, tuvieran o no posibilidad de adquirir la serie, sabemos que pudo ser disfrutada por un público si no mayoritario, sí mucho más amplio y diverso. Además, es probable que la serie se difundiera también a través de otros espectáculos celebrados en diferentes ciudades del país. Recordemos que cuando examinamos el programa del cosmorama de la Galería Topográfica en el capítulo anterior, a partir de 1852 se incluía una vista de la Muralla de Mar de Barcelona que creemos que no puede ser otra que la realizada por Alsamora. La boga por el doble efecto consiguió de este modo penetrar incluso en los espectáculos de cosmorama que no estaban especialmente adaptados a la exposición de vistas translúcidas. Tal como vimos, con tal de mostrar la dinámica del día-noche, los espectadores debía recorrer en una primera tanda las lentes del cosmorama para apreciar las vistas en su versión diurna y realizar a continuación una segunda vuelta para ver su transformación nocturna o de doble efecto.[110]

A pesar de su mayor difusión y mientras que la publicación de 1851 es la más citada en los diccionarios de artistas —Elías de Molins (1889), Fiter (1913) y Ràfols (1950)—, el número de ejemplares que podemos atribuir a dicha serie se reduce a las dos vistas de la Muralla de Mar y de la Rambla, de las que hemos localizado tres estampas de cada una en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y el Museu Nacional d'Art de Catalunya. En ambos casos no se trata de vistas enmarcadas sino de ejemplares preparatorios, algunos coloreados, a través de los cuales se puede apreciar ya los cambios de luz. Respecto a la vista de los Campos Elíseos, no hemos conseguido localizar ejemplares materiales en las colecciones consultadas. La falta de datos en torno a esta segunda edición, así como los pocos ejemplares conservados puede deberse a la aparición de una nueva serie de vistas de Barcelona presentada por Dalmau en sus espectáculos que pronto eclipsaría el segundo *Viaje óptico* en su programa. A inicios de 1853, bajo el nombre de *diorama polióptico*, Dalmau presentó nuevas vistas de Barcelona con efectos de luz, en este caso retratando las iluminaciones y decoraciones efímeras de las fiestas celebradas por el natalicio de la princesa de Asturias en 1851.[111] No creemos que sea casualidad que Alsamora fuera el autor de una serie de aguadas retratando las fiestas celebradas en Barcelona en motivo de la proclamación de la reina Isabel II en 1833 con una

[110] Véase el capítulo 4, epígrafe 4.3.2.

[111] *El Áncora*, 16-II-1853: «Todas las noches una numerosa concurrencia asiste a admirar las preciosas vistas a doble efecto de luz que están expuestas en el diorama polióptico del Sr. Dalmau sito en la Rambla del Centro. Las que representan algunos sitios de esta capital en ocasión de la celebración de las fiestas cuando el natalicio de la princesa de Asturias, son de un efecto sorprendente».

clara intención de capturar los efectos de las iluminaciones nocturnas. Teresa Navas se preguntaba sobre la falta de difusión de la serie en los años treinta y exponía la posibilidad que hubiese sido destinada a los espectáculos visuales de la época. En un primer momento, barajamos la posibilidad de que la serie, que no aparece reseñada en la cartelera de la década de 1830, se hubiese expuesto en durante los años cincuenta para ilustrar los nuevos festejos públicos. Sin embargo, los puntos de vista de las aguadas de Alsamora no se corresponden exactamente con los anunciados por Dalmau en su nuevo espectáculo,[112] dado que el diorama polióptico incluía al menos una perspectiva de la plaza Sant Jaume y de la plaza del Duque Medinaceli, que no se conservan en la serie de aguadas de Alsamora.[113]

En todo caso, la imagen de Barcelona en vistas ópticas la debemos principalmente al ojo atento de Alsamora y a la capacidad del óptico Francisco Dalmau para difundirla entre el público de la Ciudad Condal. Gracias tanto al pintor como al óptico, el espectador moderno se vería por primera vez representado en una colección y espectáculo de dichas características, pudiendo comparar la "ilusión de realidad" con la realidad misma y quizás mirando desde entonces con otros ojos su propia ciudad. ¿Cuál era pues el retrato que dichas vistas devolvían a los espectadores?

5.4. Barcelona en vistas ópticas: el día y la noche de la transformación urbana

5.4.1. Un nuevo canon monumental: vestigios del pasado y del presente

El *Viaje óptico* se abría con una vista del interior de la Catedral de Barcelona seguida de once títulos que se adentraban en los lugares de culto de la capital, espiaban sus interiores de fiesta, se evadían en sus entornos naturales y retrataban los nuevos medios de transporte en una combinación de tradición y modernidad que supondría uno de sus méritos principales. A continuación, examinaremos con detalle los puntos de vista elegidos con tal de entender el

112 Además, los atuendos y peinado de los personajes que aparecen reflejan claramente la moda de inicios de 1830 y, al menos en el marco europeo, cuando las vistas ópticas se reusaban en tales contextos era común actualizar los personajes que aparecían a las modas del momento.

113 En mayo de 1853, Carmen Pinedo localiza a Francisco Dalmau en Valencia donde mostró vistas de las dos series del *Viaje óptico*, así como algunas de su más reciente diorama polióptico. Entre otras imágenes de París, la Exposición Universal de Londres, el Vaticano o Nápoles, Pinedo cita la Muralla de Mar o el Camino de hierro de Montgat, así como el palacio del Capitán General y las plazas de la Constitución y del duque de Medinaceli iluminadas en ocasión de los festejos por el natalicio de la Princesa de Asturias. PINEDO, *op. c*it., pág. 118. Su exposición conjunta nos inclina a pensar que se trata de una nueva colaboración entre óptico y pintor, sin embargo, en los casos anteriores la autoría de Alsamora siempre se había puesto de relieve en sus anuncios, especialmente en lo tocante a las vistas de Barcelona.

papel que jugaron en la construcción de la imagen urbana de Barcelona, así como su concomitancia o distanciamiento del vocabulario de las vistas ópticas europeas.

Cuando Alsamora inició la publicación de su primera serie de vistas la oferta visual de los cosmoramas, neoramas y polioramas en activo estaba dominada por las vistas de las principales ciudades europeas, escenas de catástrofes naturales como la erupción del Vesubio, grandes tempestades o eventos extraordinarios como la Exposición Universal de 1851. Cuando se incluían vistas locales se hacía de manera puntual, con tal de ofrecer un punto de comparación de la exactitud del resto de vistas. Por otra parte, las vistas ópticas dieciochescas que retrataban Barcelona habían quedado anticuadas y se concentraban esencialmente en vistas portuarias, como la editada por la Academia Imperial de Augsburgo que se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (fig. 2.6). En este contexto, las vistas ópticas de Alsamora dedicadas a la ciudad de Barcelona y la apuesta de Dalmau de incluirlas en sus espectáculos constituyen un caso singular y único. La ciudad no había sido hasta entonces representada con tal extensión y voluntad programática en vistas ópticas. Este giro hacia lo local responde a diferentes motivos. Por una parte, puede entenderse como una estrategia para hacerse un hueco en el mercado de vistas ópticas y la oferta de espectáculos ópticos saturado por las estampas extranjeras.[114] Por otra parte, la difusión de la técnica litográfica propició la sustitución de los antiguos centros editoriales (París, Londres, Augsburgo, Bassano) por una eclosión de nuevos talleres que renovaron temas y formatos.[115] Gracias a ello, ciudades como Barcelona pudieron empezar a pensar su propia representación de manera autónoma, a través de iniciativas particulares como la de Alsamora sin depender de los intereses comerciales de los antiguos centros calcográficos que preferían las vistas italianas y francesas. Finalmente, Zotti Minici apunta al nacimiento de un sentimiento nacional como causa del aumento de vistas ópticas dedicadas a localidades que anteriormente habían quedado sin representación en las vistas ópticas dieciochescas, una tendencia que registra en el ámbito italiano a través del estudio del catálogo de Remondini y que creemos que puede aplicarse igualmente al caso catalán.[116] La cronología de la publicación de las series de Alsamora nos sitúa de hecho en un momento crucial para la construcción de la imagen de la ciudad de Barcelona, cuando esta estaba siendo revisada en el periodo álgido de la

[114] MULET, M.J. «Los espectáculos ópticos públicos y los inicios de la fotografía en Mallorca» (pág. 151-157). En: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Museu del Cinema-Col·lecció Tomas Mallol, Ajuntament de Girona, 2004, pág. 156.

[115] MILANO, A. (ed.) *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*. Milano: Mazzota, 1990, pág. 27.

[116] ZOTTI MINICI, C. A. (ed.) *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta 1998, pág. 213.

Renaixença que supuso la primera valoración de la herencia medieval de la ciudad. En este sentido, tanto la serie de 1846 como la de 1851 participan del renovado interés por parte de autores, artistas y editores en capturar, rescatar y publicar vistas del territorio siguiendo la estela de los volúmenes dedicados a Cataluña de *Recuerdos y Bellezas de España* (1839) y *España: obra pintoresca* (1842), que basó por primera vez sus láminas en fotografías sacadas al daguerreotipo.[117] Recordemos que Alsamora había participado en la edición del segundo volumen de *Recuerdos*, publicado en paralelo a la edición de su primera serie de vistas, con el dibujo del natural de la estampa correspondiente a San Pablo del Campo. Como buen conocedor de ambos proyectos, su *Viaje óptico por España* (1846-1851) se añadía así a la lista de "libros ilustrados" estructurados en forma de «un viaje por el territorio que recoge las 'bellezas' arquitectónicas y paisajísticas de cada lugar» que aparecieron a lo largo de la década de 1840.[118] No cabe duda de que su proyecto iconográfico es deudor de la renovación de la imagen de la ciudad que proponían dichas obras, pero tampoco es menos cierto que presenta diferencias substanciales respecto a estas.

Por una parte, con un tercio de las vistas dedicadas a los principales templos góticos de la ciudad, su propuesta comparte —y continúa— la labor de revalorización de la herencia medieval y la consolidación del nuevo repertorio monumental que iniciaron los proyectos editoriales. Las vistas ópticas nos trasladan alternativamente al interior de la Catedral (fig. 5.55), su claustro, Santa María del Pino y Santa María del Mar (fig. 5.56). Si bien los interiores de iglesias y catedrales fueron una de las temáticas predilectas tanto de las vistas ópticas dieciochescas como del poliorama panóptico de Lefort, la elección de estos templos en concreto se explica por la importancia que tomaron en el contexto social y artístico local del momento en plena efervescencia romántica tras la quema de conventos de 1835.[119] Las graves pérdidas materiales —en muchos casos irreversibles— que se registraron tras la sublevación popular supusieron también el inicio del nacimiento de una consciencia patrimonial respecto al pasado medieval, especialmente gótico, de la ciudad.[120] La estética de la ruina y el medievalismo se alzó entonces como vocabulario estético privilegiado por los artistas. La

117 FONTBONA, *Història de l'Art Català...*, *op. cit.*, págs. 88-92. Véase también: MAESTRE, V. «Recuerdos y bellezas de España, su origen ideológico, sus modelos», *Goya. Revista de arte*, n.º 181-182, 1984, págs. 86- 94; VÉLEZ, P. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989, págs. 184-189; Verneda, *L'art gràfic a Barcelona... op. cit.*, págs. 189-191.

118 NAVAS; GARCIA, *Retrat de Barcelona... op. cit*, pág. 178. Traducimos: «un viatge pel territori que recull les "belleses" arquitectòniques i paisatgístiques de cada indret».

119 RIU-BARBERA, E. «Les revolucions, l'art i l'arquitectura antiga. Mouments i miuseus de Barcelona en època romàntica», *Barcelona. Quaderns d'Història*, n.º 12, 2005, pág. 144.

120 VÉLEZ, P. «Culutra, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic», *Quaderns d'Història*, n.º 12, 2005, pág. 17.

publicación de *Recuerdos y Bellezas* y *España: obra pintoresca* consolidó entonces el nuevo catálogo monumental de la ciudad, destacando lo que debía ser valorado y reproduciendo también lo que no debía ser olvidado, haciendo perdurara en el recuerdo lo que ya no se podía salvar.[121] Dicha motivación constituye una de las principales diferencias respecto al repertorio reunido por Alsamora. Mientras el primer volumen de *Recuerdos* acoge entre sus páginas los claustros perdidos de San Francisco y Santa Catarina (fig. 5.58), no encontramos entre las vistas de Alsamora un recuerdo nostálgico de edificios ya desaparecidos.

Otra diferencia fundamental radica en el modo de acercarnos a los monumentos retratados. Las estampas incluidas en *España: obra pintoresca* realzan la magnitud de los monumentos a través del uso de planos picados como en el interior de la Catedral (fig. 5.59) o muy especialmente la fachada de Santa María del Mar (fig. 5.60), consiguiendo que aparezcan colosales, erigiéndose como gigantes del pasado, mientras que las figuras humanas quedan por contraste reducidas a pequeñas motas que se mueven a través del espacio casi sin poder aprehender su magnificencia. Los monumentos de Alsamora son en cambio un reflejo de la Barcelona viva y vivida, aparecen retratados a escala humana y siempre en el contexto de su uso comunitario. Alsamora, escribe Fontbona, «retrató los monumentos medievales de Barcelona con unos ojos muy diferentes de sus coetáneos (...) en lugar de sacralizarlos los integraba en la vida cotidiana de la ciudad y los retrataba poblados de gente variada, de la calle, tal como realmente aparecían a los ojos del ciudadano corriente de la época».[122] Y ello se debió, a nuestro entender, a la aplicación del lenguaje de las vistas ópticas, propiciando la identificación del espectador con la escena y su transposición al momento que estaba presenciando a través de la caja óptica. Como espectadores, Alsamora nos sitúa a menudo a la atura de la vista de los personajes, como en la ceremonia del interior de la catedral o la procesión de Corpus de la vista de su claustro. Por este motivo también, Alsamora no incluyó vistas exteriores de los templos en sus series: para explotar plenamente la gramática de los efectos día-noche no había nada mejor como reproducir el interior de un templo gótico que es a su vez un gran juego de luces.[123] La estampa del interior de Santa María del Pino es

[121] *Ibid.*, pág. 12 citando la introducción de Piferrer al volumen de *Recuerdos y Bellezas*: «Ya que tanto se ha destruido, procuremos al menos hacer apreciable lo que nos queda y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte, publicando en laminas, en cuanto sea posible, lo que ya no está en pie, y conservando la memoria de aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fe de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de la España».

[122] FONTBONA, *Història de l'Art Català... op. cit.*, pág. 87. Traducimos: «En lloc de sacralitzar-los els integrava a la vida quotidiana de la ciutat i els retratava poblats de gent variada, del carrer, tal com realment apareixien als ulls del ciutadà mitjà de l'època».

[123] En este sentido, Xavier Barral recuerda la importancia simbólica de la luz de los vitrales respecto a las vistas ópticas: los papeles translúcidos de las vistas ópticas dejaban penetrar la luz tal como los muros de las catedrales

seguramente el mejor ejemplo del manejo de los juegos de luz que produjo la serie (fig. 5.41). En su versión preparatoria (figs. 5.38 y 5.39) ya se tiene en cuenta la incidencia que tendrá la luz en las estampas, enfatizando el recorrido del rayo de luz que atraviesa sus vitrales y se convertirá en real una vez se introduzca en la caja. Integrando materialmente la luz en sus estampas, las vistas de Santa María del Mar, Santa María del Pino y la Catedral contribuyeron a dar una nueva vida a dichos monumentos, así como exacerbar el sentimiento de comunidad que con ellos se quería infundir.

Que las estampas debían adecuarse a una experiencia vivida por sus espectadores lo prueba un ejemplar bien curioso de la colección del Museu d'Història de Barcelona. El museo conserva dos vistas del claustro de la Catedral. Una de ellas retrata el patio de los naranjos a través de sus columnas como otros ejemplares que se conservan en otras colecciones como el Museu del Cinema de Girona. La segunda, en cambio, ha substituido completamente la segunda capa para insertar en su lugar un dibujo de una vegetación frondosa entre la que se perfilan unas palmeras (fig. 5.52). Si a simple vista ofrece un contraste un tanto extraño, la substitución del fondo original por la representación de las palmeras nos ofrece la oportunidad de sumergirnos en los usos y la vida de la vista óptica como objeto y es que las palmeras no fueron instaladas en el claustro hasta finales de la década de 1870 como consecuencia de un reacondicionamiento de su jardín. De este modo, el fondo repintado debe ser posterior a dicha reordenación. Si no sabemos si se repintó con tal de paliar el posible mal estado de su segunda capa original o por iniciativa propia, el cambio efectuado es en todo caso un testimonio precioso del uso continuado de estas imágenes varias décadas después de haber sido introducidas en el mercado por primera vez y de la importancia que otorgaron los espectadores del momento a la adecuación de la vista del claustro a la realidad que representaba o si más no a la experiencia de esa realidad que sería en último punto consumida y revivida por medio de la caja óptica.

La insistencia en acercar la ciudad al punto de vista del espectador es también la clave de comprensión de otras estampas de la serie, entre ellas una de las más singulares: la vista de *La plaza de Palacio*. La vista normativa instaurada por Laborde en su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806) favorecía una visión de conjunto de la plaza destacando el edificio

se abrían para dejar paso a los vitrales. Si los vitrales se sirven de la luz exterior para transformar el interior de los templos, la caja óptica, por medio de su sistema de aperturas, reproduce el mecanismo simbólico de la arquitectura religiosa: la luz es también exterior a la imagen, pero «es inherente al dispositivo» puesto que es indispensable para obtener la composición final del conjunto, gracias a la que se completa y anima. Véase: BARRAL, X. «L'image transparente et lumineuse aujourd'hui et la question de la trascendance: une idée médiévale» (págs. 176-181). En: *Lumière, transparence, opacité*. Milan: Skira, 2006, págs. 176-177.

de la Lonja.[124] Una visión que favoreció también Alsamora en sus obras de los años treinta (fig. 5.14), así como en la serie de aguadas que celebraban la proclamación de Isabel II (fig. 5.16), donde se ocupa de la fachada de la Lonja como pieza protagonista de sus vistas. Aquí en cambio, nos sitúa en un punto de vista que no tiene paralelo en la tradición iconográfica del enclave neoclásico: bajo los pórticos de la Casa Collasso. La Casa Collasso se construyó durante la década de 1840 y se reconoce por su pórtico períptero, lo que permite diferenciarlo de su vecino más conocido, la Casa Xifré. A través de sus columnas avistamos en el otro extremo de la plaza el desaparecido edifico del Palacio Real iluminado por el sol. Ahora bien, los verdaderos protagonistas de la imagen son sus personajes: los dos hombres que conversan en primer plano, una madre que acompaña a su hija, tres elegantes, el carruaje que cruza la plaza, etc. La estampa de lo que había sido centro neurálgico de la ciudad durante los años treinta, antes de la apertura de la calle Fernando, el núcleo neoclásico celebrado en su serie de 1833, se ofrece ahora en cambio a una mirada cotidiana, prosaica incluso, del despliegue de la vida matutina de la plaza, mientras el espectador se refugia a la sombra de los pórticos de la Casa Collaso y de la mirilla de la caja óptica.

No es la única vista óptica de la plaza de Palacio que conocemos. El Museo de Historia de Barcelona conserva dos vistas ópticas del entorno que parecen haber formado parte de una serie (figs. 5.63 y 5.64) y que se basan formalmente en los grabados de Antoni Roca para *España: obra pintoresca* (figs. 5.61 y 5.62). El museo conserva además una vista de la fachada del Liceo (fig. 5.66) que sigue en este caso la estampa del mismo rincón que se incluyó en la publicación del segundo volumen dedicado a Cataluña de *Recuerdos y Bellezas de España* (fig. 6.65). Se trata de vistas anónimas, de las que no conocemos sus años de creación ni contexto de exhibición, aunque siguiendo las tendencias del momento nos inclinamos a pensar que sirvieron para espectáculos de la propia ciudad como punto de comparación local, ampliando en todo caso el público potencial que pudo acceder a los proyectos iconográficos de las grandes ediciones ilustradas gracias a su traducción plástica al lenguaje de las vistas ópticas. Su testimonio es especialmente elocuente para apreciar la concomitancia y circulación de imágenes y modelos que se dieron entre el libro ilustrado y las vistas ópticas, un tema crucial para una historia de las imágenes de la ciudad que requerirá de estudios más profundos en un futuro.

[124] Véase al respeto: BADA, A. *El Pla de Palau: imatge de la Barcelona del segle XIX*. Trabajo de Final de Grado, Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, Dept. Humanidades, 2016.

5.4.2. Un nuevo circuito del ocio urbano: la celebración de la ciudad burguesa

En sintonía con el panorama europeo de vistas ópticas, Alsamora retrató también en sus series los bailes y paseos, cafés y nuevos teatros de la ciudad con el mismo interés y vivacidad que los templos medievales.[125] La bullanga de 1835 no solo había prendido la llama de la conciencia patrimonial, sino que supuso el primer gran avance hacia la transformación urbana de la ciudad antes del derribo de sus murallas medievales. En el plano urbano, el vacío que dejaron los monumentos desamortizados inició el camino hacia la construcción de edificaciones, infraestructuras y nuevos espacios necesarios para la ciudad. En el lugar que ocupaban los conventos de Sant José y Santa Caterina se construyeron los mercados de la Boquería y Santa Caterina, mientras que el Gran Teatro del Liceo y la plaza Reial se alzaron sobre los conventos de los Trinitarios y de los Capuchinos. De este modo, de manera paralela a la recuperación de los emblemas medievales y consolidación del nuevo canon monumental, se empezó a constituir igualmente un circuito de espacios, lugares y encuentros relacionados con el emergente mundo del ocio de la ciudad.[126] El *Viaje óptico*, tanto por los puntos de vista elegidos, como por la propia cronología de su publicación, celebraba el camino hacia la modernidad que había emprendido la ciudad durante la década de los años cuarenta retratando los nuevos paseos, bailes, cafés, teatros y restaurantes. Las vistas de la plaza Nueva, del Café de las Delicias o del baile de disfraces en el salón de la Lonja son un buen ejemplo de ello, pero quizás sea la vista óptica del interior del Liceo la que mejor representa este espíritu. Se trata de un conjunto de vistas que aparecieron consecutivamente, relevando el protagonismo a los templos góticos para ofrecer un retrato actual de la transformación urbana en el conjunto de la serie.

En primer lugar, la vista de *Las torres antiguas en la plaza Nueva* (fig. 5.67) retrata un conjunto de personajes que parecen disfrutar del espacio abierto y diáfano de la plaza: una pareja pasea en primer plano, un niño se apea cerca de una tienda, dos mujeres que asoman por la izquierda, mientras un carruaje cruza la plaza y otra pareja se pierde por la calle del Bisbe. Se trata de una vista apacible, aparentemente sencilla, pero que gana en capas semánticas a través de sus detalles. Para ello debemos fijarnos en algo tan accesorio y accidental como los carteles

[125] Milano observa que desde el primer cuarto de siglo los principales editores europeos de vistas ópticas empezaron a introducir dichas temáticas en sus catálogos, concretamente: «rappresentò i nuovi edifici pubblici, i bagni, le sali di spettacolo, i giardini dei divertimenti e le strade animate dai nuovi mezzi di trasporto». MILANO, *op. cit.*, pág. 25.

[126] Sobre el desarrollo de las prácticas de ocio en la ciudad: SALA, T. (ed.) *Pensar i interpretar l'oci: passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2012.

que cuelgan de los muros de la plaza. El que más nos llama la atención, en amarillo canario,[127] anuncia en letras grandes «Azulma» en el Gran Teatro del Liceo. Siguiendo los anales del Liceo, se trata de un ballet titulado *Azulma o el reino de las flores*, compuesto por Jean François Victor Bellon y coreografiado por Charles-Auguste Albert basado en una sucesión de ninfas, parajes encantados y escenas fantásticas que se puso en escena entre el mes de mayo y octubre de 1847 con un total de 19 funciones.[128] Recordemos la cronología de las vistas de Alsamora a la luz de dicho detalle. La serie empezó a publicarse en marzo de 1846, el teatro del Liceo no se inauguró hasta abril de 1847, *Azulma* estrenó la compañía coreográfica del teatro en mayo y estuvo en cartelera hasta el 31 de octubre, mientras que la vista óptica de la plaza Nueva se puso a la venta el 21 de noviembre de ese mismo año. Es decir, la inclusión de dicho cartel en una estampa más bien casual nos está hablando —y llamando poderosamente la atención a través de su color amarillo— de la voluntad de ofrecer una instantánea actual del proceso de transformación de la ciudad a través del registro de nuevos espacios de ocio y sociabilidad.

Por otra parte, el segundo cartel está dedicado a las novedades editoriales. Es de color azul y anuncia un tratado del que no podemos descifrar más detalles puesto que ya ha empezado a despedazarse, dejando ver debajo suyo otro cartel anterior de color blanco. En este caso, avisa de la publicación de un diccionario que Pedro Rueda relaciona con el *Diccionario de la lengua castellana con las correspondencias catalana y latina* (1844) de Pere Labèrnia i Esteller.[129]

Tanto como los carteles, el retrato de la pareja que ocupa el primer plano es también un testimonio de la voluntad de actualidad de la serie, expuesta al modo de maniquís de las nuevas tendencias. Se trata de una pareja que encarna el prototipo de burguesía elegante y refinada, atenta a las novedades europeas en cuestión de indumentaria. La mujer usa un pañuelo de colores en forma de chal que junto con el uso de la capota ya ha substituido la mantilla de los años treinta. No es un detalle trivial. El uso de la mantilla pervivía entre la España más conservadora, mientras que la adopción de elementos que provenían de las

[127] Los carteles, que se beneficiaron de los nuevos procedimientos litográficos, empezaron a llenar los muros de las calles, erigiéndose como los nuevos "gritos" silenciosos que junto con los anuncios de los diarios empezaban a cambiar el modo de pensar los avisos y las incipientes técnicas publicitarias. Véase: HAIDT, R. «Flores en Babilonia: los "gritos" de Madrid y el imaginario urbano hacia 1850», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol 10, n.º 3, 2009, págs. 299-318.

[128] GRAN TEATRE DEL LICEU. «Azulma o el reino de las flores», *Anals del Gran Teatre del Liceu* [base de datos online] Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=3931&idprod=3681

[129] RUEDA, P. «Carteles de libros en España: orígenes barrocos (con un apunte decimonónico)», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.º 9, 2017, pág. 118.

modas europeas era signo de modernidad y liberalismo.[130] Su falda se ha empezado a abultar con la reintroducción de los armazones interiores, mientras que su escote se abre en forma de uve y se moldea mediante el uso del corsé. Por su parte, el caballero ya ha adoptado dos de los complementos que se convertirán en iconos del traje masculino del XIX: el sombrero de copa y el bastón. Viste traje en tres piezas compuesto de camisa blanca, chaleco de color morado y frac negro.[131] Los vestidos de a diario, más prácticos, se transformaban en una exhibición de opulencia cuando era el turno de asistir a veladas, bailes y la ópera, donde se portaban vestidos de gran volumen, de telas suntuosas y vaporosas como las sedas y la muselina y adornos que descubrían y velaban a partes iguales en los que «se materializaba el ideal femenino romántico» procedente de la ópera y ballet, identificando y vistiendo a la mujer joven con una ninfa —como sucedía en *Azulma*.[132] Encontramos un buen repertorio de ellos en la vista del baile de disfraces en el salón de la Lonja (fig. 5.69). Aquí las faldas ya han adquirido su volumen acampanado mediante el uso de crinolinas y se acompañan de volantes y lazos, mientras que el escote degollado deja ver los hombros y se adorna con una berta. Se trata de bailes que no estaban al acceso de todo el mundo, por sus precios de entrada elevados como barrera física y el rigor de la etiqueta como barrera simbólica.[133] En este sentido, la pareja retratada en la plaza Nueva seguramente había podido asistir a una de dichas fiestas o disfrutaba de un palco en el Liceo donde podría haber visto *Azulma* o *Norma* de Bellini, que le sucedió en la cartelera estrenándose el 16 de octubre de 1847, convirtiéndose rápidamente en una de las óperas más aplaudidas y rememoradas desde la inauguración del teatro.

Fue precisamente esta escena la que eligió Alsamora para retratar el interior del recién inaugurado Gran Teatro del Liceo en la siguiente vista de la serie (fig. 5.70). De nuevo, la cronología de su publicación nos remite a una vista de total actualidad, no solo por la elección de *Norma* como ópera representada, sino por haber elegido el mismo Liceo —en detrimento del Teatro de Santa Cruz— como protagonista. Pero la elección del Liceo se explica, además de por su novedad, por la importancia que dio a la luz y lo espectacular en consonancia con

130 MUSEO DEL TRAJE. «Capota, Romanticismo, 1840-1845», *Visita Virtual al Museo del Traje* [recurso electrónico]. Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/romanticismo/de-compras/capota-097698.html

131 PENA, J. «Indumentaria en España: el periodo isabelino 1830-1868», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n.º 0, 2007, pág. 104.

132 *Ibid*., pág.

133 ROMEA, C. *Barcelona Romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994, págs. 188-190.

el juego óptico que iba a crearse en el interior de la caja. La ausencia de palco real, favoreciendo la continuidad curva de los cinco pisos del teatro capaces de acoger a más de 3.000 espectadores, se avenía especialmente al efecto magnificador de la lente. Con un punto de vista situado detrás del escenario, Alsamora es capaz de dar constancia tanto de la representación como de la magnificencia de la nueva sala, concebida como un espectáculo en sí misma y verdadera protagonista de la composición, captando su amplitud, los dorados de los decorados, el tintineo de las luces, así como la gran lámpara con sus 140 quinqués de gas que causó la admiración de la sociedad de la época. Se trata de un punto de vista totalmente innovador en el marco de la tradición europea de vistas ópticas. Las vistas de teatros que conocemos suelen poner el foco en el escenario, situándonos en la platea junto al público. El espectador óptico y el espectador de teatro suelen fundir así su mirada. Si bien es cierto que más adelante surgirán vistas para poliorama panóptico que darán un merecido protagonismo a la sala, como la vista para poliorama panóptico de la Ópera Garnier (fig. 5.71), seguirán estando orientadas por lo general hacia el escenario. Alsamora se adelanta aquí para ofrecernos una solución original y nos sitúa directamente en el escenario, entre las bambalinas, alimentando las pulsiones voyeristas del espectador óptico. Desde este punto de vista, inaccesible para el público corriente, parece que seamos capaces de escuchar al apuntador susurrar las líneas y a los actores recitar en directo. Un espectador del momento seguramente debía reconocer en ellos igualmente los rasgos de Giovanna Rossi-Caccia encarnando a Norma y Giovanni Battista Verger como Pollione.[134] En definitiva, gracias a la experiencia de su mirada óptica, Alsamora es capaz de ensayar un recurso que habría de permitir conservar un testimonio valiosísimo de la primera sala del Liceo antes que fuera destruida por las llamas del incendio de 1861.[135]

Más allá de la seducción visual que ejerció, la vista del Liceo puede —y debe— considerarse igualmente como toda una declaración de intenciones de la afiliación política y simbólica de la serie. Durante sus tres primeros años de vida, es decir, los mismos en que apareció la serie de Alsamora y fue retratado en su octava entrega, el Liceo se convirtió en reflejo y estandarte de los valores del liberalismo burgués que había financiado su construcción, materializando a través de su propio edificio (sin palco real), el ascenso definitivo de la clase burguesa en

134 GRAN TEATRE DEL LICEU. «Norma Òpera», *Anals del Gran Teatre del Liceu* [base de datos online] Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=4040&idprod=3789

135 PLA i ARXÉ, R. (coord.) *Liceu, Un espai per a l'Art*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu et. al., 1999, págs. 60-67. Destaca como este punto de vista fue un documento clave para la documentación y reconstrucción del teatro también tras el incendio de 1993.

Barcelona.[136] En oposición, el Teatro de Santa Cruz se mantuvo como refugio de la aristocracia y de las posiciones más conservadoras, entablándose entre ambos una pugna artística que se mantuvo hasta inicios de los años cincuenta. La elección de la vista del Café de las Delicias (fig. 5.68), centro de la bohemia y punto de reunión de artistas, intelectuales y empresarios progresistas, puede leerse también en esta línea —en la que su hipnótico suelo parece hacer un guiño al juego de ruleta prohibido por entonces, pero practicado clandestinamente en la trastienda del local.[137] Alineando sus valores con el nuevo teatro, la serie celebra y participa de ese mismo ascenso social. Es al público burgués al que dirige sus vistas, un público ávido por legitimar su nueva posición a través de la imagen, ya sea en forma de daguerreotipos o, en este caso, vistas ópticas, que por entonces podían retratar espacios, momentos y celebraciones a los que la fotografía aún no podía dar respuesta.

Significativamente, Alsamora capturó también el evento desgarrador que consumió el teatro en dos estampas que se conservan en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. La primera (fig. 5.72) se apoya en el punto de vista instaurado por Parcerisa en su retrato del *Frontis del Teatro Liceo* del segundo volumen dedicado a Cataluña de *Recuerdos y Bellezas de España* (fig. 5.65) —que ya tenía por lo demás mucho de vista óptica, con su perspectiva acusada de la calle de San Pablo. Alsamora nos muestra en este caso la fachada y perspectiva engullida por las llamas, así como el esfuerzo operativo para apaciguarlas ante una multitud expectante. La segunda es realmente interesante, un enésimo ejemplo de la importancia de recuperar la mirada moderna desarrollada por Alsamora. Nos presenta una vista del interior de la sala siendo devorada por las llamas, en la que apenas podemos distinguirla tras el humo causado por el fuego (fig. 5.73). La etiqueta que porta el título tiene manuscrito a lápiz su posible fecha de creación, situándola en 1867.[138] Ambas podrían haber servido bien como vistas ópticas, como nos demuestra el ejemplar del Museo de Historia (fig. 5.66).

Llegados a este punto no podemos dejar de evocar igualmente la excepcional vista óptica del Liceo conservada en la Fundación Rocamora de Barcelona (fig. 5.74). La vista retrata un baile de disfraces en el ya reconstruido Gran Teatro, basada en una obra de Achille Battistuzzi y Antonio Pascutti.[139] Es una vista de gran tamaño y de formato rectangular. A diferencia del

136 GALLÉN, E. «Els espectalces: teatres públics i privats» (págs. 121-124). En: *El Romanticisme a Catalunya*... *op. cit.*, pág. 122.

137 ROMEA, *op. cit.*, págs. 170 y 273.

138 Por su parte, Marc Jesús Bertrán la reprodujo en el artículo que dedicó a la historia del Liceo situándola en 1861. Véase: BERTRÁN, M. J. «El Museu del Teatre», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*... *op. cit.*, págs. 156.

139 Reproducida en PLA i ARXÉ, *op. cit.*, pág. 140. El *Diario de Barcelona*, 15-I-1865 anunciaba «en la tienda de espejos de la calle de Escudillers, esquina a la Nueva de San Francisco, ha vuelto a ponerse de manifiesto el

original, sin embargo, se ha abierto el campo de la imagen para dar más profundidad a la sala y se ha acentuado la curvatura de los palcos para conseguir un mayor efecto inmersivo. La multitud de arañas y puntos de luz que iluminan la pieza completan la ilusión óptica para transportar al espectador a ese interior vibrante de una noche de fiesta. La vista ha sido enmarcada sin perjudicar por ello sus efectos de luz. Recientemente, el Arxiu Nacional de Catalunya ha adquirido dos vistas ópticas con efecto día-noche y también enmarcadas.[140] Una representa el claustro del convento de Santa Caterina[141] y la otra reproduce el mismo punto de vista del baile de disfraces en el interior del Liceo (fig. 5.74), si bien con ligeras diferencias. Aquí la vista es de formato cuadrado, como si sus bordes laterales hubiesen sido recortados. Por otra parte, en el fondo del escenario de la vista de la Fundación Rocamora puede leerse un cartel que reza «vals» que se omite en la versión del Arxiu Nacional de Catalunya. Se trata de posibles cambios o retoques que tanto pueden haber sido realizados a posteriori como en el momento y que nos hablarían en función de un caso u otro de la posibilidad de una producción en serie de la vista o de una copia posterior.

Tal como demuestran las vistas analizadas hasta ahora, si hubiera que destacar una característica del proyecto iconográfico de la serie esta sería el énfasis repetido y constante en ofrecer una imagen actual de la transformación de la ciudad en clave moderna. Las vistas debieron ser elegidas a medida que la ciudad se transformaba y que el proyecto avanzaba. Así se explica también la vista del túnel y ferrocarril de Montgat, publicada en 1850, que representa un hito fundamental en la historia reciente de las comunicaciones del país, dentro de la que sería la primera línea ferroviaria de España que uniría Barcelona y Mataró; o la vista de los Campos Elíseos de la segunda edición de la serie aparecida en junio de 1854, tan solo un año después de su inauguración, cuando ya se habían consolidado como nuevo centro de ocio de la ciudad. Por otra parte, la vista del túnel de Montgat, junto con la vista del puente de Molins de Rey, [142] son las únicas que se alejan del perímetro urbano siguiendo la promesa de ofrecer un *Viaje óptico por España*. Empresa que, como tantas otras aventuras editoriales de

cuadro de los señores Pascutti y Battisturi [*sic*.], que representa el interior del Liceo en una noche de baile de máscaras, y en dicha tienda y en otras varias se expenden hermosas fotografías del propio cuadro de pequeño y de gran tamaño».

140 Habían sido reproducidas por FONTANELLA, L. *Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981, págs. 18-19.

141 Una vista del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (n.º registro: 19227) reproduce el mismo punto de vista, con la perspectiva forzada del ala lateral del claustro, atribuida a M. Redon y sin datación. Puede consultarse en: AHBC. «[Convent de Santa Caterina]», *Catàleg Arxiu Municipal*. Consultado: 2 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/permalink/1@721326

142 Curiosamente, Alsamora no se detiene primero en San Miguel del Fay, como era de rigor en las ediciones de los libros ilustrados desde el *Voyage pittoresque* de Laborde.

la época, tuvo que reducir sus expectativas y contentarse con un recorrido más limitado, pero no por ello menos interesante y singular. Al contrario. Las vistas ópticas procedentes de las dos series del *Viaje óptico por España*, conjugando los recursos visuales, iconográficos —y sentimentales— que la intimidad de la lente ofrecía, retratan la vida de unos interiores, paseos y escenas nocturnas donde la cámara aún no podía acceder, convirtiéndose así en un retrato indispensable tanto urbano como social de la capital catalana a mediados del siglo XIX.

Alsamora dio el protagonismo a la gente que habita en esta ciudad, sea histórica, sea moderna, con tal de desplegarnos el espectáculo de la vida burguesa, mostrando sus puntos de encuentro y momentos de ocio: los bailes y paseos, cafés y funciones teatrales tanto como los oficios religiosos formaban parte de sus principales distracciones.[143] Un espectáculo que —y por ello resulta tanto más indispensable— con el tiempo se convertiría en uno de los últimos retratos de la ciudad y su sociabilidad antes de la demolición de las murallas, y el único retrato que nos queda, en definitiva, de Barcelona en vistas ópticas.

***

El caso de Alsamora es uno de los ejemplos más sobresalientes que tenemos para estudiar los productores de vistas ópticas en el marco español. La necesidad de representar la propia ciudad por medio de vistas ópticas nos pone sobre aviso de la importancia que adquirieron este tipo de representaciones en la época de la difusión de la primera fotografía y de los grandes proyectos ilustrados que han copado los estudios sobre la construcción visual de la ciudad. El relato urbano que destacaron merece así tenerse presente para entender los diferentes canales a través de los que se movilizaron y vehicularon diferentes formas de aprehender y disfrutar de una ciudad cambiante y en plena efervescencia. Por su formato, así como por la atención prestada a dichos espacios las vistas de Alsamora participan igualmente de la tendencia europea vinculada con el consumo y difusión de los polioramas panópticos en los espacios interiores, adelantándose incluso a sus fechas de máxima popularidad.

Los polioramas fueron una de las últimas formas que aparecieron vinculadas al consumo y visualización de vistas ópticas. En adelante, mientras suplantaban a los zoograscopios y cajas

143 PRATS, L. «Festes populars, balls i altres espectacles» (págs. 125-127). En: *El Romanticisme a Catalunya... op. cit.*, pág. 126.

ópticas en los interiores, los totilimundis seguirían poblando las calles y plazas y los cosmoramas colonizarían nuevos locales compitiendo por atraer la atención del público urbano. Cada una de las formas evocadas hasta ahora convivirían no solo entre ellas, sino con diferentes espectáculos y dispositivos ópticos: figuras de cera, títeres, linternas mágicas, cuadros disolventes, fotografías estereoscópicas, etc. A su interacción y remediaciones dedicaremos el último capítulo.

Fig. 5.1.
Poliorama panóptico de mediano formato, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

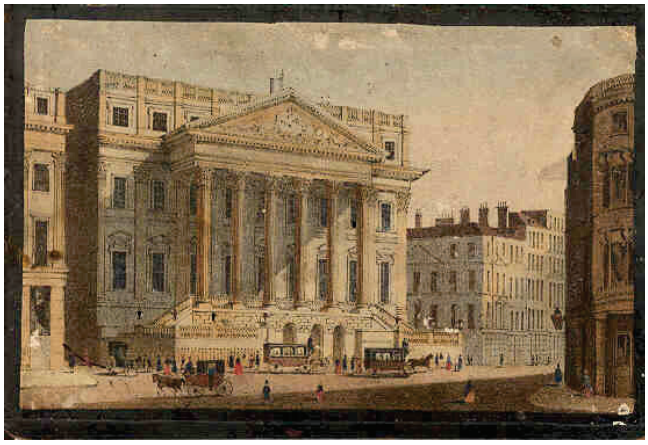


Fig. 5.2. *Rue de Rivoli,* vista óptica para poliorama panóptico de mediano formato con efecto día-noche, c. 1850. Mostramos la vista con iluminación cenital "efecto día" (arriba), retroiluminada con el "efecto noche" (centro) y su reverso (abajo). Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.3. *La Maison du Lord Maire (Londres),* vista óptica para poliorama panóptico de pequeño formato con efecto día-noche, c. 1850. Vista con iluminación cenital "efecto día" (arriba), retroiluminada con el "efecto noche" (centro) y su reverso (abajo). Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.4. *Tunnel de Rolleboise au Chemin du Hâvre*, vista óptica de doble efecto de luz para poliorama panóptico de pequeño formato, c. 1850. Bajo luz cenital muestra el interior de un túnel con trabajadores cuando se retroilumna aparece un tren atravesando el túnel. Museu del Cinema, Girona.

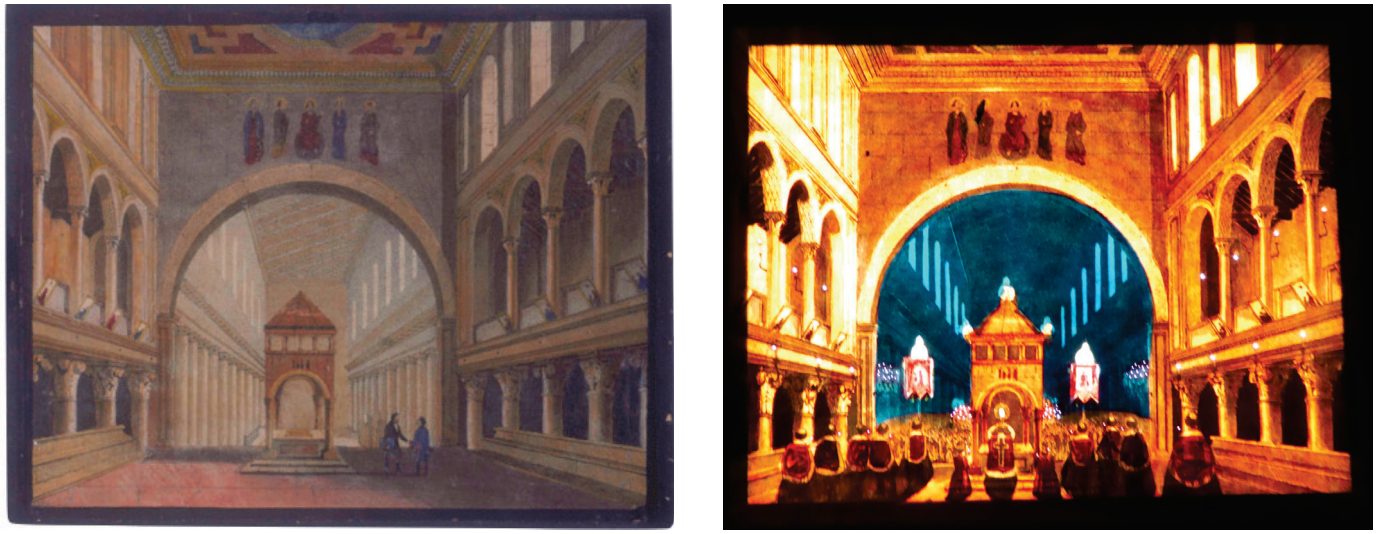


Fig. 5.5. *Interior de una iglesia*, vista óptica de doble efecto de luz para poliorama panóptico de gran formato, c. 1850. Muestra un interior de iglesia vacío (luz cenital) y celebrando una misa con una multitud de personajes (retroiluminada). Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.6. *Versalles*, vista óptica de doble efecto de luz para poliorama panóptico de pequeño formato, c. 1850. Muestra el palacio de Versalles en una vista diurna (luz cenital) y una celebración multitudinaria con fuegos artificiales en su visión nocturna (retroiluminada). Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.7. Listado de opositores al premio de perspectiva y paisaje, 1829. Arxiu de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

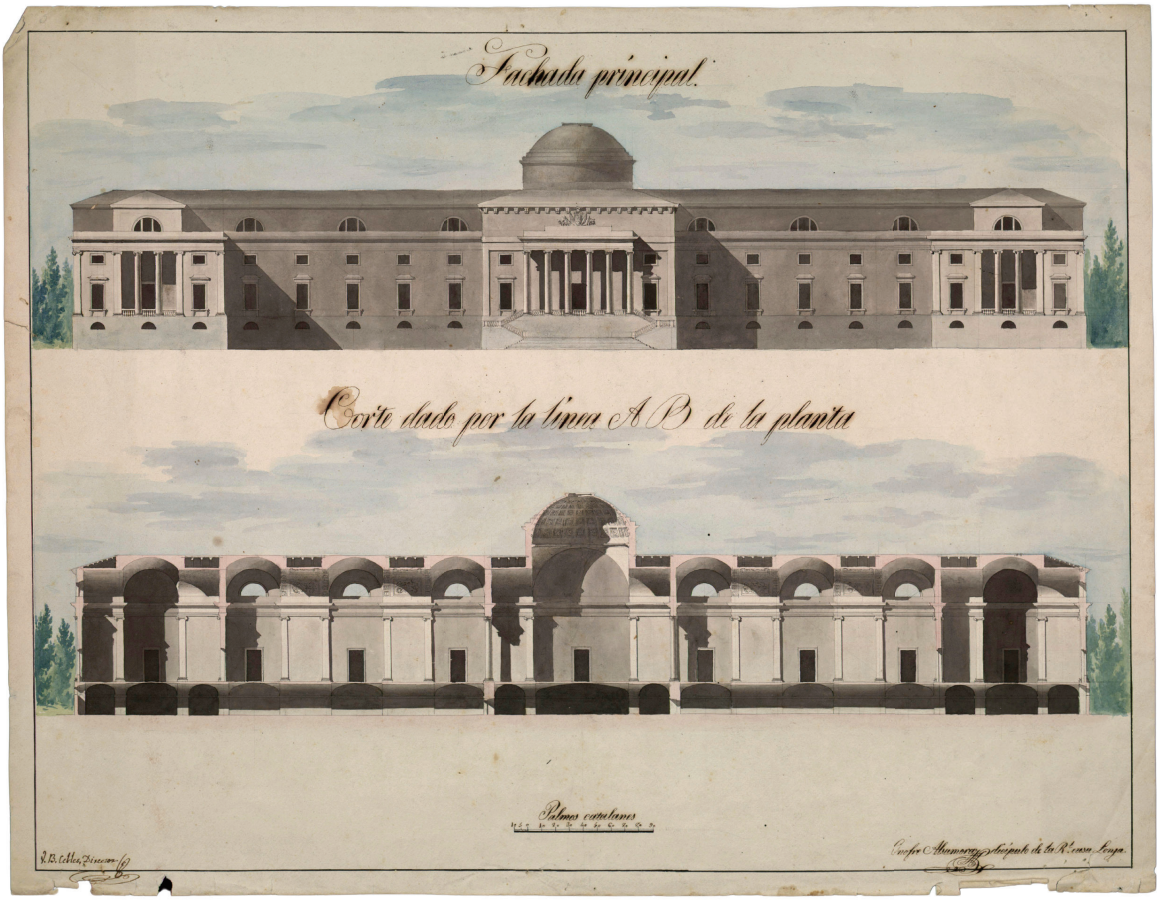


Fig. 5.8. Onofre Alsamora, *Fachada y corte transversal de un edificio*, aguada, c. 1830. Firmado en la esquina inferior izquierda como "V. B. Cellers, Director" y en la derecha como "Onofre Alsamora, discípulo de la Real Casa Lonja". Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.9. Onofre Alsamora, *Fachada principal del teatro* (detalle), aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

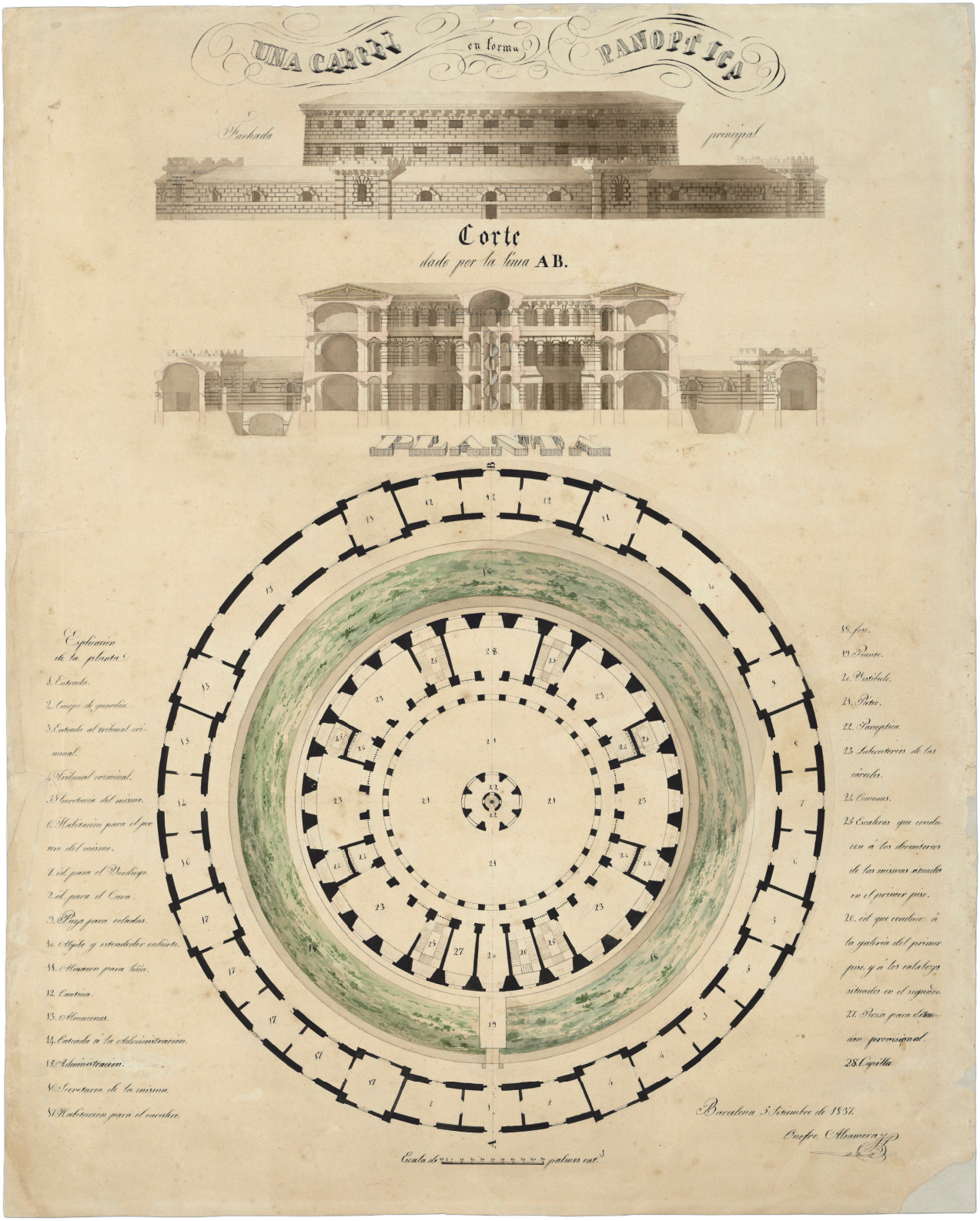


Fig. 5.10. Onofre Alsamora, *Una cárcel en forma panóptica*, aguada, 1837. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.11. Onofre Alsamora, *Vista de la plaza de Palacio tomada por Onofre Alsamora, discípulo de la clase de perspectiva y paisaje de la Real Casa Lonja*, aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.12. Onofre Alsamora, *Vista del Real palacio y Aduana de Barcelona*, aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.13. Onofre Alsamora, *Muralla de mar con el convento de San Francisco*, aguada, c. 1830. aguada, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.14. Onofre Alsamora, *Edificio de la Lonja*, aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.15. Onofre Alsamora, *Calle de la Boquería iluminada*, aguada, c. 1833. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.16. Onofre Alsamora, *Edificio de la Lonja iluminado*, aguada, c. 1833. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.17. Onofre Alsamora, *Plaza del Teatro iluminado* (detalle), aguada, c. 1833.
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

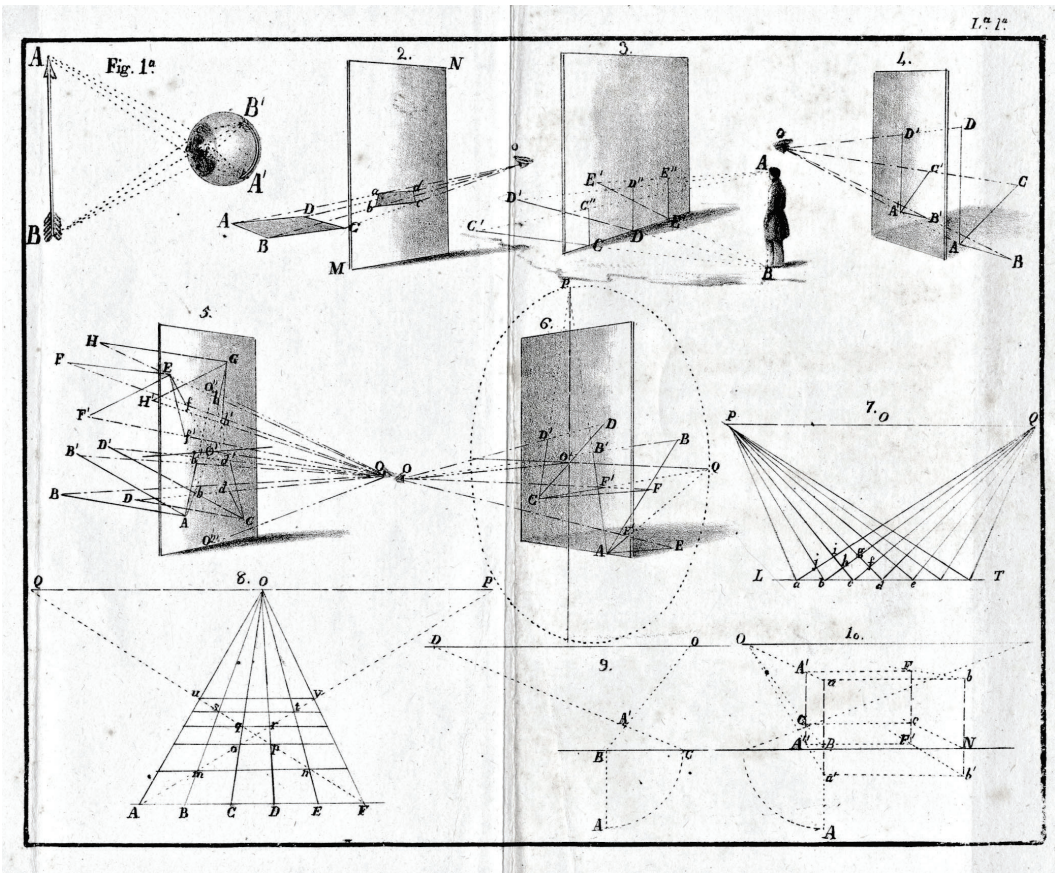


Fig. 5.18. Onofre Alsamora, *Tratado elemental de perspectiva*. Barcelona: Tauló, 1842, lámina 1. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

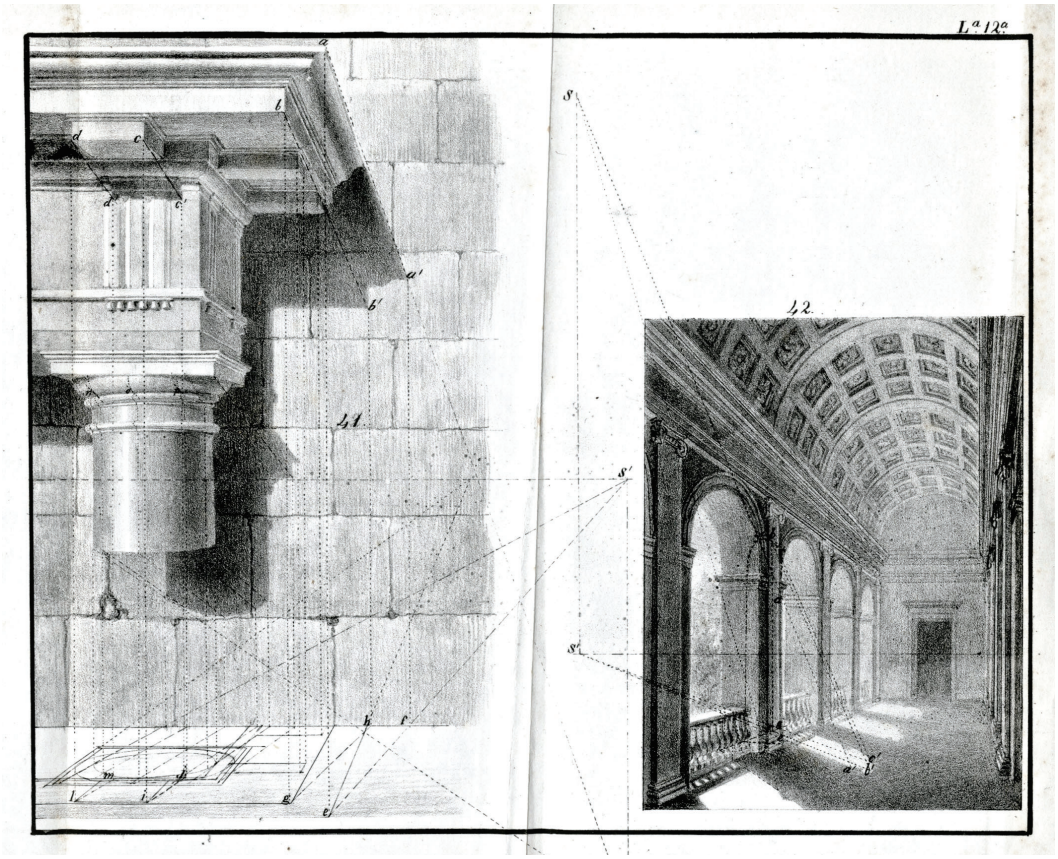


Fig. 5.19. Onofre Alsamora, Tratado elemental de perspectiva. Barcelona: Tauló, 1842, lámina 12. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Fig. 5.20. *Vista de las nuevas casas consistoriales del Masnou*, dibujado y litografiado por Onofre Alsamora, c. 1845. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Fig. 5.21. *Barcelona. Vista tomada de Barceloneta*, dibujada del natural por Alsamora para la serie *Ports de Mer de l'Europe* editada por Turgis en París, 1845. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.22. *San Pablo del Campo*, litografía por Parcerisa por dibujo del natural de Onofre Alsamora para *Bellezas y Recuerdos de España*, Tomo II, 1844-1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.23. *Barcelona a vista de pájaro*, litografiado y dibujado por Onofre Alsamora, c. 1855. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona. Abajo: detalle del portal de Mar en la plaza de Palacio (n.º 10), desaparecido en 1859, y del Jardín de Ingenieros (n.º 24), construido en 1855 y derribado en 1927 para alojar el edificio de la Capitanía Militar de Barcelona.

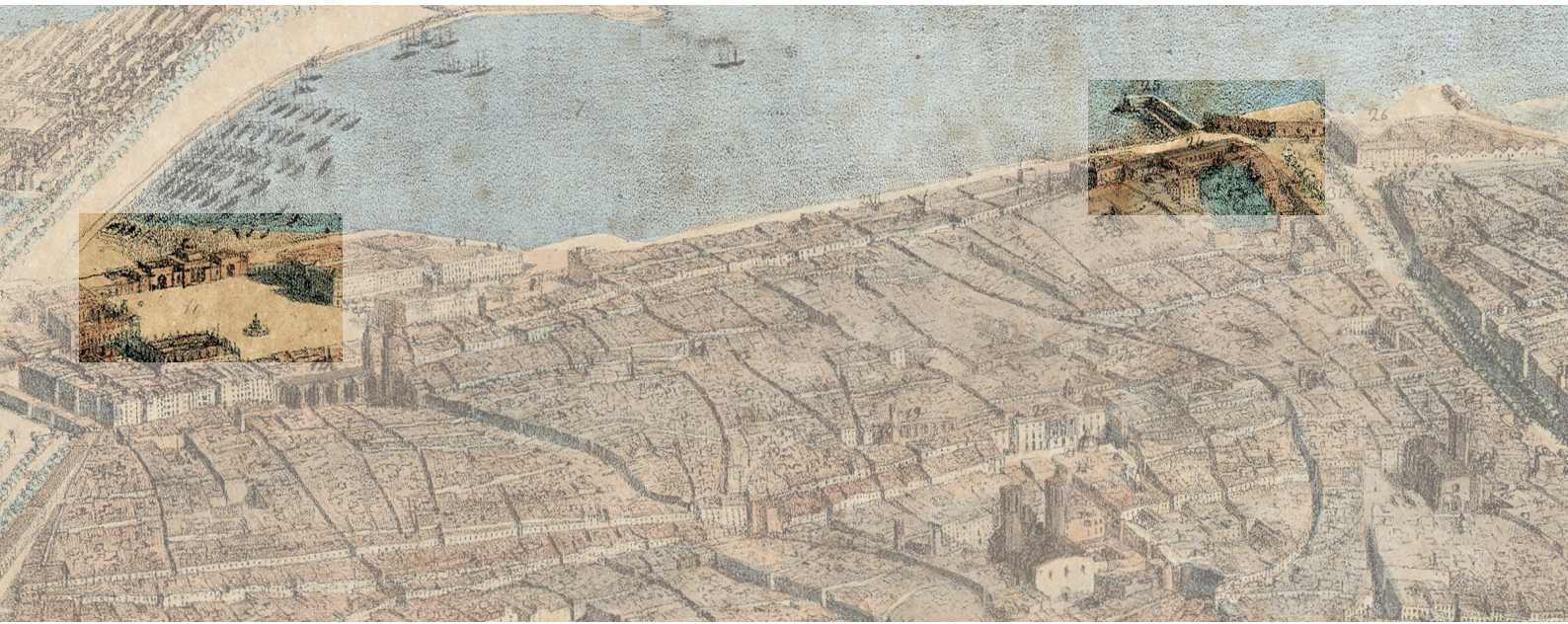


Fig. 5.24. Onofre Alsamora, *Azoteas de Barcelona*, aguada, c. 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.25. Onofre Alsamora, *El Viaje óptico por España*, 1846-1851. Serie de doce vistas ópticas translúcidas. Se muestran en orden de publicación los once ejemplares junto a su caja óptica de madera de caoba que se conservan en el Museu del Cinema, Girona

Fig. 5.26. Onofre Alsamora, *Interior de la Catedral* (detalle de su título en el dorso), 1846. Filmoteca Española, Madrid.

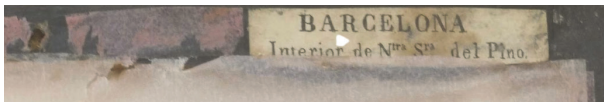


Fig. 5.27. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino* (detalle de su título en el dorso), c. 1846. Filmoteca Española, Madrid.

Fig. 5.28. Onofre Alsamora, *Vista de Barcelona tomada desde la Cruz Cubierta* (detalle de su título en el dorso), 1847. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.29. Onofre Alsamora, *La Plaza de Palacio* (detalle de su título en el dorso), 1847. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.30. Onofre Alsamora, *Interior de Santa María del Mar* (detalle de su título en el dorso), 1847. Filmoteca Española, Madrid.

Fig. 5.31. Onofre Alsamora, *Torres antiguas en la plaza Nueva* (detalle de su título en el dorso), 1847. Colección Armengol Junyent, Barcelona.

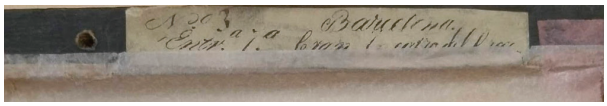


Fig. 5.32. Onofre Alsamora, *Gran Teatro del Liceo* (detalle de su título en el dorso), 1848. Filmoteca Española, Madrid.

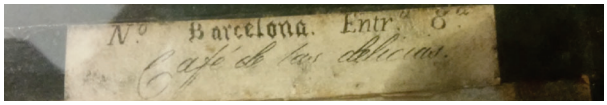


Fig. 5.33. Onofre Alsamora, *Café de las Delicias* (detalle de su título en el dorso), 1848. Fundació Cultural Privada Rocamora, Barcelona.

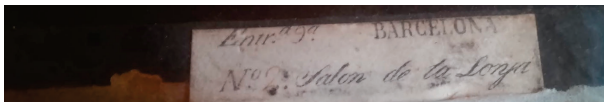


Fig. 5.34. Onofre Alsamora, *Salón de la Lonja* (detalle de su título en el dorso), 1850. Fundació Cultural Privada Rocamora, Barcelona.

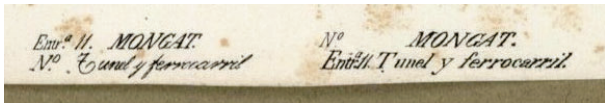


Fig. 5.35. Onofre Alsamora, *Claustro de la Catedral* (detalle del título de la vista de Montgat), 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

Fig. 5.36. Onofre Alsamora, *Claustro de la Catedral* (detalle de su título en el dorso), 1850. Museu del Cinema, Girona.

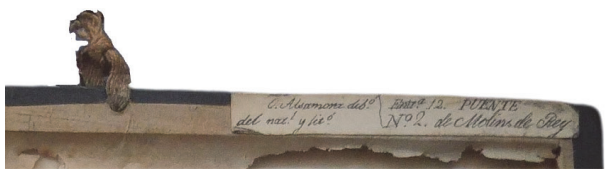


Fig. 5.37. Onofre Alsamora, *Puente de Molins de Rey* (detalle de su título en el dorso), 1851. Colección Armengol Junyent, Barcelona.

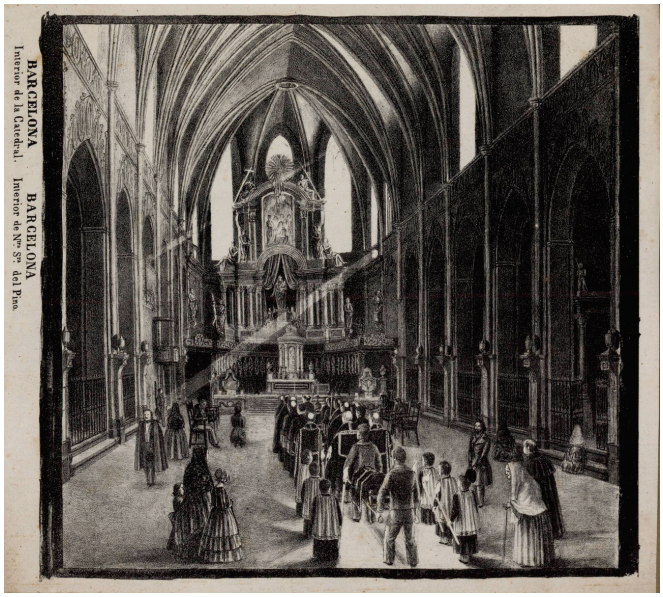


Fig. 5.38. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino*, litografía preparatoria, 1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

»Se trata de una litografía preparatoria sin colorear. Se han dejado los vitrales sin trabajar puesto que posteriormente se vaciarán para introducir en su lugar papeles translúcidos coloreados. Nótese además el doble título en su lateral izquierdo.

Fig. 5.39. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino*, litografía preparatoria coloreada a mano, 1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

»Se trata de una litografía ya coloreada a la que aún no se han realizado las incisiones y recortes para los efectos de luz. En este caso el título aparece en el margen inferior que posteriormente será recortado y añadido en su dorso.

Fig. 5.40. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

» La vista óptica ya ha sido preparada para los efectos de luz, los papeles translúcidos se han encolado en el dorso de la litografía para cubrir los vitrales y se han realizado las incisiones para dejar que la luz se filtre a través de los cirios. La vista se ha enmarcado sobre un soporte de madera y reforzado en su dorso con una segunda capa muy fina de papel. El título aparece en el margen superior derecho del reverso. Nótese también el agujero central por el que pasaba una cuerdecita para manejarlas.

Fig. 5.41. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino,* vista óptica translúcida (retroiluminada) y su reverso (drecha), 1847. Museu del Cinema, Girona.

» Siguiendo el estudio de Blasi, Puigdevall y Díaz (2021) en el reverso de esta vista se pueden apreciar las diferentes técnicas practicadas para conseguir los efectos de luz: perforaciones (cirios del altar), incisiones y añadidos (vitrales y cirios de los monaguillos) y veladuras (naranja) para reforzar el resplandor de los cirios del primer plano.

Fig. 5.42. Onofre Alsamora, *Interior de la Catedral* (dorso), vista óptica translúcida, 1846. Filmoteca Española, Madrid.

Fig. 5.43. Onofre Alsamora, *Puente de Molins de Rey* (dorso), vista óptica translúcida, 1851. Colección Armengol Junyent, Barcelona.

Fig. 5.44. Onofre Alsamora, *Claustro de la Catedral* (antes de la restauración), vista óptica translúcida, 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.45. Onofre Alsamora, *Santa María del Mar* (antes de la restauración), vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.46. Visita al taller de Berta Blasi junto a Montserrat Puigdevall durante el proceso de restauración, mayo de 2019. Tiana.

Fig. 5.47. Onofre Alsamora, *La plaza de Palacio*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

» Vista óptica antes de la restauración con notables lagunas (arriba) y tras el proceso de restauración (derecha) con luz cenital y retroiluminada. Las lagunas se pudieron recuperar gracias a la vista preparatoria que se conservaba en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (abajo).

Fig. 5.48. Onofre Alsamora, *La plaza de Palacio*, litografía coloreada a mano, 1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.49. Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, litografía, 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.50. Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, litografía coloreada, 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.51.
Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, vista óptica translúcida, 1850. Con luz cenital (arriba) y retroiluminada (izquierda). Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.52.
Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, vista óptica translúcida, 1850. Se ha modificado el fondo de la imagen original. Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

Fig. 5.53. Onofre Alsamora, *La Muralla de Mar* (anverso y reverso), litografía coloreada a mano, 1851. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.54. Onofre Alsamora, *Rambla y frontis del Teatro de Santa Cruz* (anverso y reverso), litografía coloreada a mano, 1853. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.55.
Onofre Alsamora, *El interior de la Catedral de Barcelona*, vista óptica translúcida, 1846. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.56.
Onofre Alsamora, *Interior de Santa María del Mar*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.57. *El interior de la Catedral,* litografía de Lorichon por dibujo de Francesc Xavier Parcerisa para *Recuerdos y Bellezas de España*, Tomo I, 1839. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Catàleg en línia), Barcelona.

Fig. 5.58. *Claustro del demolido convento de Dominicos*, dibujado y litografiado por Francesc Xavier Parcerisa para *Recuerdos y Bellezas de España*, Tomo I, 1839. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispànica), Madrid.

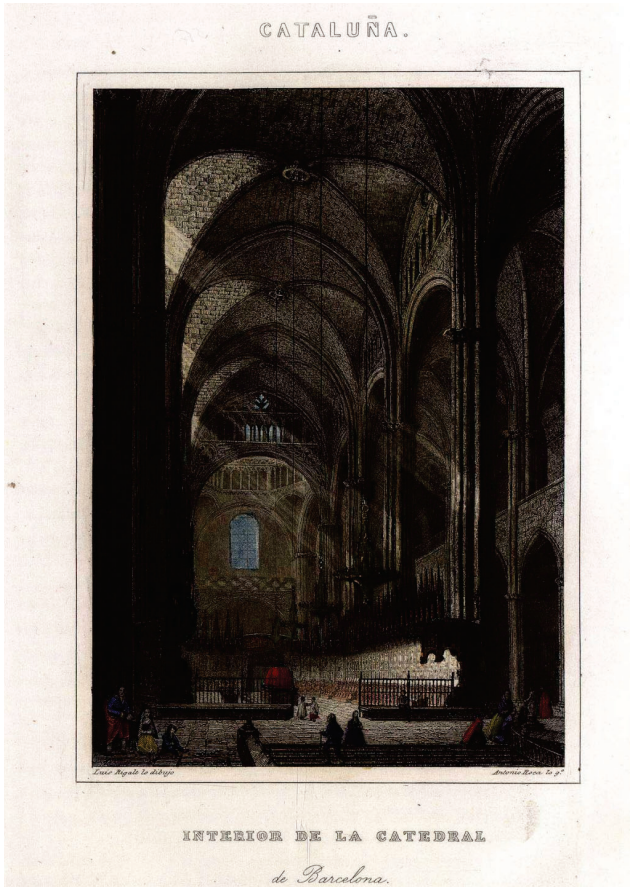


Fig. 5.59. *El interior de la Catedral de Barcelona,* grabado de Antoni Roca por dibujo de Lluís Rigalt para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico), Madrid.

Fig. 5.60. *Santa María del Mar en Barcelona,* grabado por Antoni Roca a partir de daguerrotipo para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico), Madrid.

Fig. 5.61. *Lonja de Barcelona*, grabado por Antoni Roca a partir de daguerrotipo para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico), Madrid.

Fig. 5.62. *Aduana de Barcelona*, grabado por Antoni Roca a partir de daguerrotipo para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico), Madrid.

Fig. 5.63. *Lonja de Barcelona*, vista óptica translúcida, c. 1850. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

Fig. 5.64. *Aduana de Barcelona*, vista óptica translúcida, c. 1850. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

Fig. 5.65. *Frontis del Teatro Liceo,* litografiado y dibujado por Francesc Xavier Parcerisa para *Recuerdos y Bellezas de España*, Tomo II, 1844-1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Catàleg en línia), Barcelona.

Fig. 5.66. *Vista del Liceo*, vista óptica translúcida, c. 1850. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona

Fig. 5.67. Onofre Alsamora, *Torres antiguas en la plaza Nueva* (y detalles), vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.68. Onofre Alsamora, *Salón de la Lonja*, vista óptica translúcida, 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.69. Onofre Alsamora, *Café de las Delicias*, vista óptica translúcida, 1848. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 5.70. Onofre Alsamora, *Gran Teatro del Liceo*, vista óptica translúcida, 1848. Museu del Cinema, Girona.

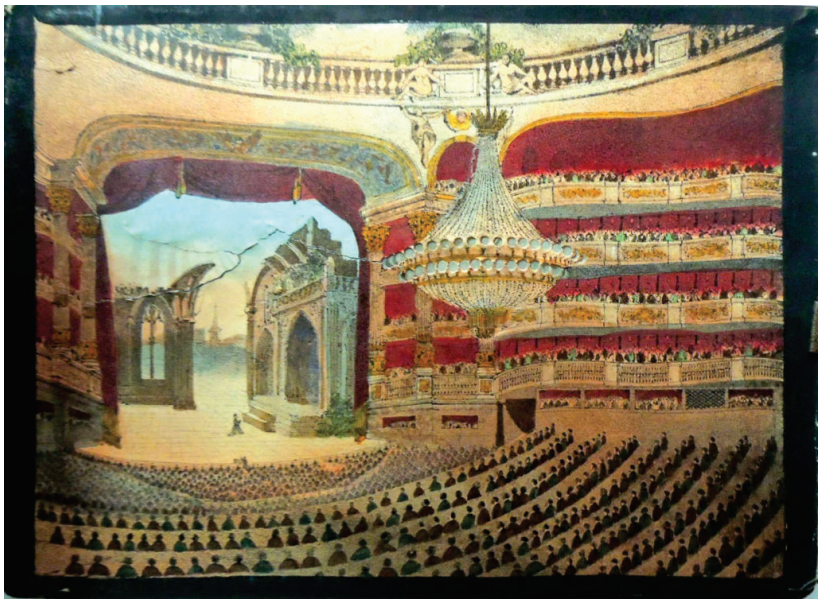


Fig. 5.71. *La Ópera de París*, vista óptica translúcida para poliorama panóptico, c. 1880. Princeton University, Graphic Arts Collection (colección online), Princeton.

Fig. 5.72. Onofre Alsamora, *Incendio del Gran Teatro del Liceo*, litografía, c. 1867. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

Fig. 5.73. Onofre Alsamora, *Incendio del Gran Teatro del Liceo*, litografía, c. 1867. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

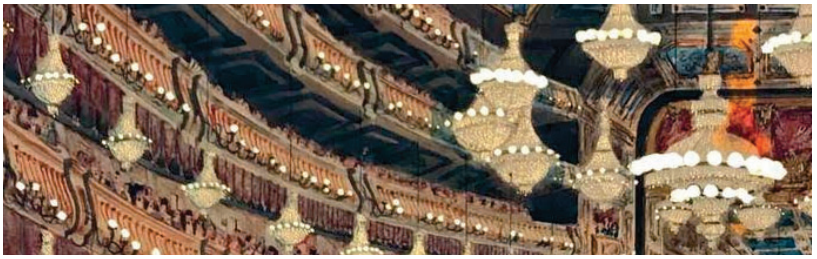


Fig. 5.74. *Baile de disfraces en el Gran Teatro del Liceo* (detalle de la iluminación y reverso), vista óptica translúcida, c. 1864. Fundació Cultural Privada Rocamora, Barcelona.

Fig. 5.75. Visita al Arxiu Nacional de Catalunya tras la adquisición de dos vistas ópticas que representan el *Claustro de Santa Caterina* y el *Baile de disfraces en el interior del Liceo,* respectivamente. Mayo de 2022, Sant Cugat del Vallès.

REMEDIACIONES

El Gabinete óptico de Francisco Dalmau

DALMAU OPTICO
EN BARCELONA

A lo largo de los capítulos precedentes hemos presentado sucesivamente las diferentes formas de visualización (*peep practice*) mayoritarias asociadas al consumo de las vistas ópticas durante los casi dos siglos en los que reinaron como entretenimiento visual en Europa: desde la primera producción de grabados calcográficos del siglo XVIII para zoograscopios hasta la aparición de la litografía y las vistas para poliorama con doble efecto de luz, pasando por las vistas opacas de los cosmoramas y los mundonuevos ambulantes. Nuestro objetivo principal ha sido presentar un marco de referencia claro que ayudara a entender cada una de las modalidades de consumo (su público, espacios representativos, sociabilidad, gusto, efectos de luz, materialidad) y los dispositivos a los que se asociaron. Sin embargo, las vistas ópticas no reinaron en solitario durante el periodo estudiado y muchas de sus características fueron compartidas con otros entretenimientos ópticos del momento: el encanto por la transformación del día a la noche de las vistas translúcidas fue explotado igualmente por las *dissolving views* de la linterna mágica, mientras que su temática eminentemente topográfica fue retomada y actualizada por la fotografía estereoscópica. Tal como destacan Bolter y Grusin «ningún medio, y ciertamente ningún evento mediático, desarrolla su trabajo cultural aislado de otros medios, como tampoco lo hace aislado de otras fuerzas sociales y económicas».[1] No podíamos cerrar el presente trabajo sin ofrecer por ello un capítulo final donde reflexionar sobre las transferencias, remediaciones y bifurcaciones que las vistas ópticas transitaron en su camino particular de la historia de los medios.

Con el objetivo de analizar los intercambios que se dieron entre los diferentes dispositivos hemos tomado como caso de estudio el gabinete óptico de Francisco Dalmau. Considerado el primer óptico moderno de Cataluña, Francisco Dalmau (1810-1886) (fig. 6.1) organizó de manera regular espectáculos visuales en una sala especial de su establecimiento de Barcelona que bautizó como gabinete óptico: cosmoramas, linternas mágicas, polioramas, cuadros disolventes, fotografías estereoscópicas y espectáculos de física recreativa se dieron cita sucesivamente en su gabinete entre los años 1843 y 1859. La visibilidad que le aseguró su céntrica localización, establecido desde 1852 en la Rambla frente al Liceo, contribuyeron a situar rápidamente sus espectáculos en la vanguardia de la oferta visual de la ciudad. Su vitrina se convirtió entonces en un punto de encuentro indispensable para los amantes de la ciencia y el arte que querían conocer de primera mano las últimas novedades en el campo de los dispositivos ópticos.

[1] BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding New Media.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. pág. 15. Traducimos: «No medium, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces».

A diferencia de otros ópticos de la ciudad, como Luis Corrons o Taylor & Lowe, con los que no dejaremos de establecer puntos de comparación, el caso de Dalmau ofrece la oportunidad de estudiar los cambios en la cartelera durante un periodo de más de quince años sin interrupciones, cubriendo una franja cronológica de crucial importancia para entender la reconfiguración de un paisaje mediático cada vez más saturado por la eclosión de nuevos medios. En primer lugar, sus contactos internacionales y su continua atención a las novedades europeas le permitieron situarse siempre en un paso adelante de la oferta visual de la ciudad. Estudiar su programa de espectáculos significa entender con precisión el momento en que aterrizaron los nuevos dispositivos (los cuadros disolventes, los polioramas, la fotografía estereoscópica) y entender también por lo tanto cuándo dejaron de ser una novedad para pasar a formar parte de la experiencia visual mayoritaria. Con el tiempo, la casa Dalmau se convirtió además en la puerta de entrada de los grandes avances internacionales en el campo de la ciencia y la tecnología. A él le debemos la introducción tempranísima en España de la dinamo de Gramme, el teléfono de Graham Bell o el fonógrafo de Edison. Francisco Dalmau ha sido por ello una figura bien estudiada dentro del campo de la Historia de la Ciencia y la Técnica. Sin embargo, su interés por los espectáculos ópticos, que compaginaría con su actividad científica y comercial a lo largo de toda su carrera, no había recibido hasta ahora la misma atención por parte de los investigadores.

En segundo lugar, su céntrica localización nos permite considerarlo como una vitrina que difícilmente podía ser pasada por alto por el público barcelonés, consumiera o no sus espectáculos. La exposición de su surtido de instrumentos, tanto como el despliegue de su programa de espectáculos en la sección de «Diversiones públicas» del *Diario de Barcelona*, se convirtió en uno de cauces más importantes a través del que se dieron a conocer los diferentes dispositivos entre el público de la ciudad. De este modo, la riqueza y variedad de la cartelera de Dalmau a lo largo de los años permite analizar a través de ejemplos concretos cómo convivieron los espectáculos de vistas ópticas (cosmoramas, polioramas, panoramas) con otros dispositivos (linternas mágicas, estereoscopios, telégrafos) en un mismo espacio, compartiendo —o no— público, precio de entrada y popularidad. En definitiva, la trayectoria de su gabinete óptico se configura así como un caso de estudio idóneo para entender a través de la evolución de su cartelera, fluctuación de precios de entrada y estrategias de seducción del público, el modo en que las vistas ópticas fueron percibidas y se adaptaron a este nuevo ambiente caracterizado por la aceleración de las tendencias y la búsqueda insaciable de novedades que caracterizaría el consumidor moderno.

6.1. La trastienda de la calle Ciudad (1843-1848): un oficio entre la ciencia y el espectáculo

En 1839, Francisco Dalmau y Faura (Manresa, 1810 – Barcelona, 1886) abrió su primer establecimiento de óptica en el número 8 de la calle de la Ciudad. Por entonces, Dalmau era alguien totalmente desconocido en el ramo de la óptica (fig. 6.3). Gracias a los estudios de Jesús Sánchez Miñana y Guillermo Lusa Monforte,[2] sabemos que había llegado de Manresa a los 22 años ejerciendo en un primer momento de profesor de canto y guitarra, siguiendo así inicialmente los pasos de su padre Ventura Dalmau. Si aún desconocemos qué —o quién— motivó su cambio de profesión, la liberalización de la antigua organización gremial decretada en 1836 debió allanar el terreno al futuro óptico para introducirse en un sector hasta entonces fuertemente blindado a extraños al gremio.[3] A partir de entonces, las oportunidades de negocio cincelaron el paisaje comercial e industrial de la ciudad.[4]

Sánchez y Lusa estiman que Dalmau pudo iniciarse en los secretos del arte de los anteojeros de la mano del óptico Felipe Maglia, descendiente de una conocida saga de ópticos italianos que se habían establecido en la ciudad a finales del siglo XVIII. Ya fuera por contacto directo o por conocimiento de su trayectoria, la figura de Maglia ejerció una influencia decisiva en su trayectoria. Tal como hemos tenido oportunidad de ver en el cuarto capítulo, fue Felipe Maglia quien sentó como precedente en la ciudad la asociación de los espectáculos visuales a la profesión de óptico.[5] En 1833 abrió su primer cosmorama en la calle San Pablo y poco después estableció otro en Gracia, que dominaron el panorama visual de la ciudad durante una década. Cuando Felipe Maglia murió en 1841, su hija Josefa Maglia se hizo cargo de la empresa familiar y de los espectáculos que continuaron en activo hasta 1843. En abril de ese mismo año, Dalmau abría su primer espectáculo de cosmorama en la trastienda de su establecimiento en la calle Ciudad.[6] No parece casualidad pues que tan pronto como los

[2] Véase: SÁNCHEZ, J.; LUSA, G. «De músico a óptico: los orígenes de Francesc Dalmau i Faura, pionero de la luz eléctrica y el teléfono en España», *Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, vol. 2, n.º 2, 2009, págs. 87-98. Véase también: SÁNCHEZ, J. «Las primeras aplicaciones de la electricidad en Barcelona en torno a 1850», *Quaderns d'Història* d'Enginyeria, vol. 7, 2006, donde habla del caso de Dalmau especialmente en las páginas 157-190. Seguimos sus datos en las páginas que siguen.

[3] SÁNCHEZ; LUSA, *op. cit.*, pág. 91-92.

[4] La conversión de profesionales de todas las ramas a la fotografía pocos años más tarde, atraídos por las perspectivas comerciales del nuevo ganapán es ejemplo de ello. Véase: FERNÁNDEZ RIUS, N. *Pau Audouard: la fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona et. al., 2013.

[5] Véase el epígrafe 4.2.2. En Madrid, en cambio, los directores de los cosmoramas en activos provenían por lo general del mundo de la escenografía.

[6] SÁNCHEZ; LUSA, *op. cit.*, pág. 94.

espectáculos de la familia Maglia desaparecieron de la oferta de ocio urbana Dalmau decidiera inaugurar su primer espectáculo óptico.

Lejos de ser un fenómeno local, la figura del óptico-*showman* es sintomática del modo en que la ciencia logró llegar al gran público durante el siglo XIX.[7] A nivel europeo, el reconocimiento de las nuevas teorías científicas pasaba a menudo por su presentación espectacular, instando a científicos en general y ópticos en particular a transitar frecuentemente la frontera entre la ciencia y el espectáculo. Un ejemplo de ello fue el caso del óptico londinense Philip Carpenter, constructor del calidoscopio de Brewster y promotor de espectáculos de vistas ópticas, microscopio solar y linterna mágica en su tienda de Regent Street.[8] Más conocidas fueron las sesiones del *Pepper's Ghost* celebradas por el científico John Henry Pepper en la Royal Polytechnic Institution de Londres.[9] En definitiva, la trayectoria de los personajes citados no es sino una de las muchas manifestaciones de la porosidad entre los mundos de la ciencia y del espectáculo que venía fraguándose desde el siglo precedente.[10]

Volviendo al caso de nuestro óptico barcelonés, Dalmau no solo se contentaría con la apertura de un cosmorama, sino que muy pronto supo diversificar su cartelera para acoger todo tipo de dispositivos y espectáculos en su tienda, algunos bien conocidos por el público, como la fantasmagoría, y otros que estaban floreciendo en esos mismos años en Europa, como los cuadros disolventes, sentando así las bases de un próspero negocio. Los espectáculos atraían constantemente nuevos clientes a su tienda y llamaban la atención del público sobre la calidad de sus productos. A continuación, nos centraremos en la evolución de su primer espectáculo de cosmorama para entender su interrelación con los espectáculos de linterna mágica con los que compartiría protagonismo durante los cinco años que permanecería establecido en la calle de la Ciudad.

---

[7] NIETO-GALÁN, A. *Los públicos de la ciencia. Expertos y profanos a través de la historia*. Madrid: Marcial Pons, 2011. Sobre esta cuestión véase también: PAPANELOPOULOU, F. et al. (eds.) *Popularizing Science and Technology in the European Periphery, 1800-2000*. Aldershot: Ashgate, 2009.

[8] Sus espectáculos y trayectoria han sido estudiados por ROBERTS, P. «Philip Carpenter and the Convergence of Science and Entertainement in the Early-Nineteenth Century Instrument Trade», *Science Museum Group Journal*, n.º 7, 2017, sp.

[9] BROOKER, J. «The Polytechnic Ghost. Pepper's Ghost, Metempsychosis and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Insititution», *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n.º 2, 2007, págs. 189-206.

[10] VEGA, J. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Polifemo, 2010.

6.1.1. El cosmorama y la fantasmagoría: un primer programa compartido

En abril de 1843, Dalmau abrió su primer cosmorama bajo el nombre de «Cosmorama Histórico» en la trastienda de su establecimiento de óptica situado en el número 8 de la angosta calle de la Ciudad de Barcelona. La calle de la Ciudad no era uno de los ejes más transitados del momento, de modo que solicitó un permiso para instalar un cartel con un farolillo para llamar la atención de los transeúntes (fig. 6.6).[11] El cosmorama estaba compuesto por «ocho vistas» —y por lo tanto ocho lentes— que prometían representar los «monumentos, templos, plazas y edificios los más notables de todos los países que por orden se irán recorriendo» junto con una selección de vistas «variadas y de las más modernas».[12] El anuncio nos pone sobre aviso que nos encontramos efectivamente ante un dispositivo cosmorámico, que obligaba al espectador a cambiar de lente para cambiar de vista («se irán recorriendo...»), apelando a todo el cuerpo del espectador y estableciendo así una concomitancia tanto visual como física con el acto mismo de viajar a través de las principales capitales europeas.[13] Las ocho primeras vistas mostraron una clara predilección por los monumentos italianos (la destrucción del foro romano, las ruinas del Coliseo, la villa real en Nápoles) y franceses (un panorama de París, la plaza de la Concordia (fig. 6.7), el Palais-Royal y Versalles) e incluyeron igualmente una vista de la historia reciente de España: el Palacio Real de Madrid en la noche del 7 al 8 de octubre de 1841, es decir, durante el pronunciamiento fallido contra el general Espartero. Después de la proliferación de espectáculos de cosmorama durante los años treinta, a inicios de la década siguiente es el único cosmorama que encontramos anunciado en la prensa barcelonesa de manera regular.[14] Abría cada día de 19.30h a 21.30h y de 18h a 22h los días festivos.

El viaje visual se realizaba bajo la guía de un «texto o explicación histórica» de cada uno de los monumentos «tal como los han descrito Chateaubriand, Lamartine y otros historiadores modernos, formando de esta suerte un verdadero Cosmorama Histórico, útil para todas las

[11] Se conserva una carta manuscrita de Dalmau fechada a 11 de abril de 1843 en la que solicita permiso para colocar el cartel de "Cosmorama Histórico" acompañada de un pequeño dibujo del letrero con el farolillo en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, obres majors Q127, n.º exp. Fo-65/1843, top. 4-00-A-02-00-Caixa-2.

[12] *Diario de Barcelona*, 16-IV-1843.

[13] Sobre las particularidades del dispositivo del cosmorama, véase el capítulo 4.

[14] El 31 diciembre de 1843 aparece anunciado en el *Diario de Barcelona* un «cosmorama nuevo con luz natural» en la Puerta de Santa Madrona a cuatro cuartos la entrada. Ahora bien, aunque las referencias en la prensa decaen durante estos años, es probable que los cosmoramas establecidos en la ciudad durante los años treinta continuaran su actividad avisando al público de la renovación de sus vistas por medio de carteles y no solo a través de la prensa.

clases de la sociedad».[15] Se adscribía así perfectamente al tipo de entretenimiento imperante en Europa, presentando sus formas como entretenimiento burgués y de buen tono. El texto que acompañaba las imágenes, a través de las voces más ilustres del Romanticismo francés, tenía la función de instruir a los espectadores sobre la importancia de las vistas mostradas, añadiendo detalles históricos, geográficos y culturales y condicionando así de antemano su mirada. Las vistas se renovaban periódicamente, si bien los monumentos italianos siguieron siendo los favoritos del público. Durante el mes de mayo, por ejemplo, Dalmau lo enriqueció con una «perspectiva del capitolio con sus tres palacios, el del Senado, el de los Conservadores y el museo capitolino» (fig. 6.8),[16] mientras que en julio añadió una vista del Vaticano (fig. 6.9) y del Campo Vaccino de Roma (fig. 6.10). El cosmorama solo se mantuvo como espectáculo protagonista de su cartelera hasta el mes de febrero de 1844, cuando promete nuevos y sorprendentes objetos,[17] y explica haber «arreglado el local para comodidad del público».[18] Poco después, Dalmau introduciría por primera vez los espectáculos de fantasmagoría en su trastienda. En adelante, el cosmorama histórico compartiría espacio, público y precio de entrada con las novedades que poco a poco fueron introduciéndose de la mano de las proyecciones luminosas de la linterna mágica. [19]

Javier Frutos ha estudiado con detalle la recepción de la linterna mágica en general y de la fantasmagoría en particular en España y siguiendo sus estudios sabemos que desde finales del siglo XVIII los imitadores de Robertson habían cruzado los Pirineos repetidas veces.[20] En 1798 Nicolas Charni y Francisco Bienvenu proponían fantasmagorías en Madrid, y desde 1810 Mantilla conquistaba al público de la capital con sus «espectros, esqueletos, fantasmas y retratos de personajes célebres».[21] De entre sus imitadores más destacados, debemos citar también a un tal Martin que llega a Madrid en 1806, muy probablemente, Martin Aubée, asistente de Robertson en sus primeras sesiones de fantasmagoría, y que se acabó estableciendo de manera independiente con su hijo Albert en la calle Bouloy de París.[22] En

[15] *Diario de Barcelona*, 16-IV-1843.

[16] *Diario de Barcelona*, 25-V-1843.

[17] *Diario de Barcelona*, 2-II-1844.

[18] *Diario de Barcelona*, 7-IV-1844.

[19] Nos hemos ocupado de la relación de Dalmau con la linterna mágica en: CUENCA, C. «La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)», *Fonseca, Journal of Communication*, n.º 6, 2018, págs. 101-114.

[20] FRUTOS, J. *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

[21] *Ibid*., págs. 21-27.

[22] MANNONI, L. *Le grand arte de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma.* París: Nathan, 1994, págs. 159-164.

su camino hacia la capital, la mayor parte de los personajes citados pasaron también por Barcelona. Artigas ha localizado a Martin en la Ciudad Condal entre 1802 y 1803. Sus representaciones empezaron a finales de Carnaval y la fantasmagoría llegó con la Cuaresma, alargándose hasta el mes de mayo.[23] Unos meses más tarde fue Bienvenu el encargado de llenar el Teatro Principal de fantasmas, experiencias de física recreativa y de luz, quien afirmaba haber presentado sus espectáculos en la ciudad por primera vez ya en 1798. En definitiva, el público de las principales ciudades se familiarizó prácticamente al mismo paso que Europa con las nuevas formas expresivas y recursos visuales del aparato fantasmagórico.[24] La llegada del mismo Robertson no hizo sino reavivar el interés por los fantasmas luminosos en la década de 1820.[25] Sin embargo, las referencias a espectáculos de linterna mágica disminuyen durante los años treinta. En ese momento, la oferta espectacular parece estar dominada por los espectáculos de cosmorama y la exhibición de figuras de cera. Sin otros datos, debemos esperar a los años cuarenta para que la fantasmagoría reviva en las calles barcelonesas, cuando los espectros en movimiento arraigaron de nuevo con fuerza de la mano del óptico Francisco Dalmau.

Tenemos muy pocos datos sobre la que fue su primera tienda, y con esta, la sala donde debía celebrarse el nuevo espectáculo, para el que era necesario contar con un espacio que pudiera oscurecerse fácilmente, albergar al público de manera simultánea cómodamente y con una distancia necesaria para garantizar la nitidez de las proyecciones de la linterna. Sabemos que Robertson utilizaba una sala de como mínimo 25 metros de largo por 8 de ancho[26] y que Martin buscaba un lugar diáfano como un sótano o un salón de un principal durante su estancia en Barcelona.[27] Por otra parte, una de las características de los espectáculos de la fantasmagoría, que los diferenciaba de otros espectáculos de linterna mágica, era

[23] ARTIGAS, J. «La llanterna màgica a Barcelona. Segles XVIII i XIX», *Cinematògraf*, n.º 1, 1992, págs. 72-73

[24] Véase a título de ejemplo el anuncio del espectáculo de Bienvenu, donde describe los principales efectos del aparato fantasmagórico y su efecto sobre el público (agrandamiento de las imágenes, movimiento, ilusión, sorpresa): «De todas las maravillas que ofrece la Física a nuestra admiración las que son el objeto de la Fantasmagoría son las más propias para pasmarnos, llenarnos de entusiasmo y transportarnos en algún modo fuera de nosotros mismos (...) después de penosos trabajos y largas investigaciones, el citado Profesor ha logrado llevar éstas ilusiones hasta un punto de perfección que nada deja de desear a los Espectadores, relativa a la aparición de Espectros y Fantasmas. La ilusión será tan perfecta que se verán algunas Figuras correr en apariencia muchas leguas de distancia, y recorrerán otras todo el interior del teatro. Desde cualquier punto de él en que se hallen los Espectadores, les parecerá que las Figuras o Fantasmas vienen a tocarles, aunque en la realidad estén distantes (...) se verán algunos fantasmas errantes que precipitándose de lo más alto del teatro parecerá que van a caer sobre los Espectadores». *Diario de Barcelona*, 20-XII-1803.

[25] FRUTOS, *op. cit.*, pág. 34.

[26] *Ibid.*, pág. 31.

[27] ARTIGAS, *op. cit.*, pág. 72

precisamente la ocultación del dispositivo de la linterna tras la pantalla, una característica que no sabemos si llegó a cumplirse en el caso de las sesiones de Dalmau, que parecen estar caracterizadas más por un tono festivo que por la recreación de un ambiente tenebroso. En todo caso, las descripciones de la prensa indican que debería consistir en una sala bastante amplia, en la que Dalmau había dispuesto bancos y sillas. Desde entonces y mientras se encontró establecido en la calle Ciudad, los espectadores recorrían primero las ocho lentes de cosmorama para instalarse a continuación en una nueva sala donde se animarían también al número de ocho los fantasmas, diablos, cabezas de Medusa y monstruos diversos.[28] El maridaje de cosmorama y fantasmagoría no era del todo inusual, sino que se trata de una estructura que repite la presentación de las fantasmagorías robertsonianas en el convento de los Capuchinos parisino. Sin embargo, no tenemos constancia que se hubiera ensayado su combinación en Barcelona con anterioridad. Sirva como ejemplo el programa del 5 de mayo de 1844 que da cuenta de la reorganización de sus espectáculos:

> «Espectáculo óptico o sea cosmorama y fantasmagoría, en el establecimiento del señor Dalmau, calle de la Ciudad, núm. 8, detrás de S. Justo. Hoy se darán funciones de una hora de duración, empezando a las seis de la tarde la primera y sucesivamente hasta las diez de la noche. En cada una de dichas funciones se pondrán de manifiesto ocho hermosas vistas de cosmorama y ocho cuadros de fantasmagoría. Durante la función se tocarán hermosas piezas y valses en el piano. Entrada un real. Sillas id. Los demás días habrá función a las ocho de la noche».[29]

Cuando el cosmorama reinaba en solitario, los espectadores podían acercarse a la tienda de Dalmau dentro de la franja horaria de apertura, ahora en cambio, la combinación del cosmorama y la fantasmagoría obligó a establecer horarios fijos para cada sesión, que solían alargarse una hora, como en este caso, o hora y media.[30] De este modo, se sucedían dos, tres o cuatro sesiones en un mismo día y los espectadores solo eran admitidos al inicio de cada sesión. Dalmau solía anunciar los detalles del programa de sus espectáculos por medio de carteles repartidos en las esquinas y puntos céntricos de la ciudad e incluía también la descripción de muchos de los cuadros de fantasmagoría en los anuncios que publicaba

[28] Por ejemplo, *Diario de Barcelona*, 8-IX-1844: «Diversión pública. Espectáculo óptico en la calle de la Ciudad. Hay ocho vistas de cosmorama y ocho cuadros de fantasmagoría. Se empezará a las siete, hasta las diez de la noche. Entrada 1 real. Sillas 1 real». Véase también, *Diario de Barcelona*, 4-V-1845: «Cosmorama y fantasmagoría calle de la ciudad núm. 8. hoy se pondrán de manifiesto ambos objetos desde las siete hasta las diez de la noche por el orden que se anuncia en los carteles. Entrada 1 real. Con silla 2 reales».

[29] *Diario de Barcelona*, 5-V-1844.

[30] Hasta mediados de 1845 las funciones eran de una hora y en 1846 son ya de una hora y media.

regularmente en la sección de «diversiones públicas» del *Diario de Barcelona*. A título de ejemplo, el programa del 7 de abril de 1844 estaba compuesto por los siguientes elementos:

> «Espectáculo óptico, o sea, Cosmorama y Fantasmagoría, en el establecimiento de óptica del Sr. Dalmau, calle de la Ciudad, núm. 8 detrás de San Justo. Arreglado el local para comodidad del público, se darán funciones de este espectáculo empezándose hoy a las 4 de la tarde en orden siguiente: se pondrán de manifiesto ocho vistas de cosmorama de las más modernas; en seguida se manifestarán ocho cuadros de fantasmagoría en el orden siguiente: 1º Aparición de fantasmas, 2º El demonio hincha barrigas, 3º El ángel jardinero, 4º La cabeza de Medusa, 5º El demonio soplón, 6º La muerte en traje de verano, 7º Transformación de una ninfa, 8º El chino bailador».[31]

Mientras que el 31 de julio de ese mismo año, en lo que a la parte de fantasmagoría respeta, se pusieron en escena:

> «1º Un monstruo, 2º La hechicera, 3º La muerte abriendo su tumba, 4º El amor, la locura y el diablo, 5º La mujer en el cofre del diablo, 6º El bautizo de Jesús por San Juan, 7º D. Liborio el hinchado, 8º La tumba de Napoleón en la capilla de San Gregorio de los inválidos, 9º Comparsa de los monos danzantes».[32]

Bebiendo directamente de la iconografía robertsoniana, los espectros, diablos, cabezas de Medusa y figuras sorprendentes no faltaban en el repertorio del óptico. Si la placa mostrando el bautizo de Jesús puede sorprender un poco más junto a las citadas, debemos recordar que los temas bíblicos, así como los mitológicos, eran ya comunes en los espectáculos del prestidigitador belga.[33] En este contexto, las vistas de cosmorama tampoco dejaron de renovarse, mostrando un interés creciente hacia los eventos de actualidad. El cosmorama histórico acogió en agosto de ese mismo año una vista de la batalla de Torrejón de Ardoz que enfrontó las tropas del general Seoane, afín a Espartero, y las del general Narváez, en julio de 1843.[34] Como la vista del pronunciamiento de Espartero, Dalmau estaba empezando a introducir progresivamente series y escenas que estaban marcando el transcurso de la historia del país. Más adelante incluyó una vista del puente subterráneo del río Támesis,[35] el

[31] *Diario de Barcelona*, 7-IV-1844

[32] *Diario de Barcelona*, 31-VII-1844.

[33] MANNONI, *op, cit*., pág. 157.

[34] *Diario de Barcelona*, 4-VIII-1844.

[35] *Diario de Barcelona*, 5-I-1845,

salón real de Londres y la erupción del Vesubio de 1751, que junto con la anterior vista de Torrejón de Ardoz afirma que habían sido realizadas por artistas catalanes.[36]

Los espectadores debían reconocer los monumentos retratados de manera inmediata, expuestos desde hacía una década en los cosmoramas y neoramas que poblaban la ciudad. Felipe Maglia, por ejemplo, había mostrado entre otras, vistas de Atenas, Burdeos y Versalles, el conocido puente subterráneo del Támesis (fig. 4.27) y la erupción del Vesubio (fig. 4.26), así como también una vista de Barcelona en su «neorama de las cuatro partes del mundo» de la calle San Pablo entre 1834 y 1839.[37] Lejos de ser un inconveniente, como ya hemos tenido la ocasión de analizar en los capítulos precedentes, la ilusión óptica se jugaba precisamente en la fina línea que separaba las expectativas de los espectadores de su superación,[38] ya fuera por medio de la acentuación de la perspectiva, la nitidez de la imagen o el perfeccionamiento de las lentes. En este sentido, la prensa no tardó en elogiar la calidad de «la hermosa colección de magníficas vistas» del cosmorama de Dalmau, así como de las lentes usadas para visualizarlas, salidas directamente de su taller «y de los cuales han hecho el mayor elogio todas las personas que han tenido ocasión de probar sus efectos maravillosos sin que lastimen la vista en lo más mínimo».[39] Una referencia especialmente interesante puesto que explicita la configuración de esa mirada encarnada y del esfuerzo corporal implícito en la visualización de nuevos dispositivos ópticos, así como del reconocimiento de su perfección técnica cuando se conseguía precisamente borrar el acto mismo de mediación, ajustándose al deseo de inmediatez conceptualizado por Bolter y Grusin, es decir, a la ilusión del contacto directo con la realidad representada.[40] El cosmorama de Dalmau se mereció así justamente el título de «el gobierno absoluto del ojo arreglado a la óptica», tal como lo describía una crónica del momento.[41]

Volviendo a los cuadros fantasmagóricos, algunos de los títulos citados permiten entrever la presencia de placas animadas entre las escenas programadas. Las placas reunidas en la

[36] *Diario de Barcelona*, 1-I-1845. No tenemos más datos sobre quiénes debían ser tales artistas, más allá de su futura colaboración con Onofre Alsamora.

[37] *Diario de Barcelona*, 16-II-1834, 6-I-1834, 19-I-1839. Véase también al respeto: FÀBREGAS, X. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975, pág. 67. Los espectáculos de Maglia pueden consultarse en el Anexo 3.3.

[38] VEGA, *op. cit.*, pág. 409.

[39] *El Constitucional*, 6-VIII-1843.

[40] BOLTER; GRUSIN, *op. cit.*, pág. 41-42.

[41] *Diario de Barcelona* del 26-XII-1843 citando *El Artesano*: «El Cosmorama histórico lo considera más gracioso, más entretenido y mejor. Es el gobierno absoluto del ojo arreglado a la óptica, dice. En la calle de la Ciudad, núm. 8, detrás de S. Justo, por un real. Los ciegos gratis. Igualdad ante la ley aplicada a la vista».

colección Tomás Mallol del Museo del Cine de Girona son un patrimonio valiosísimo para acercarnos una vez más al tipo de imágenes proyectadas por Dalmau que se combinaron con las vistas para cosmoramas. El título de «la muerte en traje de verano» proyectada en abril de 1844 recuerda en este sentido a la placa *squelette en chemise* en la que aparece un esqueleto con una camisa blanca y enseguida "desnudo" en la placa móvil (fig. 6.12); el arlequín en una botella, el cocinero con la cabeza de cerdo, el amor transformado en esqueleto mostrados el 8 de diciembre de 1844 evocan igualmente diferentes placas presentes en la colección de Girona (figs. 6.13-15). Por otra parte, la mujer en el en el cofre del diablo del 31 de julio de ese mismo año, debió ser muy próxima a la placa móvil de una mujer a punto de abrir un baúl del que sale un demonio que la deja aterrorizada (fig. 6.16). Finalmente, podemos relacionar el demonio hincha barrigas con una placa de humor escatológico en la que el vientre de un hombre se hincha y deshinca a causa de un ángel malicioso que le aplica aire con una trompeta por su trasero (fig. 6.17). Otras placas de la colección permiten completar los programas con el popular festín de fantasmas, esqueletos, demonios y diablos. Ahora bien, el discurso filosófico que revestía las sesiones del convento parisino de los Capuchinos es prácticamente inexistente en los anuncios de Dalmau. Las formas retóricas encuadrando la utilidad del espectáculo usadas tanto por Robertson como Philistal y sus imitadores son cada vez menos frecuentes. A medida que el siglo XIX avanzaba, la linterna mágica se iba consolidando como instrumento al servicio del entretenimiento,[42] resultando innecesario justificar su presencia —al tiempo que se erigía como instrumento educativo en el medio académico y científico.[43]

La presentación desenfadada e incluso jocosa y festiva del programa iconográfico fantasmagórico se reforzaba mediante el acompañamiento musical de las sesiones. Dalmau se había formado como profesor de canto y guitarra antes de establecerse como óptico, de modo que no dudamos que manejaba perfectamente los recursos emocionales que la música podía aportar a las sesiones de fantasmagoría. La flauta y el piano son los instrumentos más citados. La sesión del 14 de abril de 1844 fue acompañada por piezas de Strauss al piano y la del 18 con variaciones de los dos instrumentos. El canto animaba normalmente los intermedios y la sesión del 24 de octubre se cerró con canto y danza.[44] Aunque no sabemos

[42] FERNÁNDEZ, L. M. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pág. 110.

[43] PITARCH, D. «Història d'un fantascope: una eina per l'educació a la Girona del s. XIX» (págs.359-368). En: *Presències i representacions de la dona en els priemrs anys del cinema 1895-1920*. Girona: Museu del Cienma et. al, 2019.

[44] *Diario de Barcelona*, 14-IV-1844; 18-IV-1844; 24-X-1844 respectivamente.

hasta qué punto la música acompañaba desde el inicio los espectadores cuando recorrían las vistas para cosmorama, esta era sin duda un elemento fundamental en las sesiones de fantasmagoría, contribuyendo a animar las placas tanto como su movimiento mecánico. La presencia de la música y su interrelación con el programa de vistas se intensificaría en adelante con la inclusión de placas que hacían referencia directa a las óperas más aplaudidas del momento. Durante el mes de mayo y junio de 1845, Dalmau anunció funciones extraordinarias de fantasmagoría en la que podían verse placas que evocaban escenas de la ópera de *Roberto el diablo* como el llamamiento a los muertos o el aria de Bertram.[45] La inclusión de dichos temas no era casual y es que la ópera *Roberto el diablo* había sido puesta en escena ese mismo año en el Teatro de Santa Cruz y fue retomada de septiembre a octubre en el Teatro Nuevo.[46] De este modo, un espectador familiarizado con la temática y argumento de la ópera en cuestión, podía disfrutar entonces no solo de la ilusión de las placas de la linterna en movimiento, sino también, y muy especialmente, de la recreación, desvío, repetición y reapropiación de la pieza dentro de un universo de expectativas común. En la tienda de Dalmau, se cantaba y se bailaba, se aplaudía y se coreaba el aria de moda del momento. Se participaba. Se creaban espectáculos siempre nuevos a partir de la interacción del público con el linternista —de sus palabras y de sus gestos—, y del público con las imágenes.

6.1.2. Una nueva declinación de la luz: los cuadros disolventes de la linterna mágica.

Durante una de las sesiones extraordinarias de linterna mágica, Dalmau anunció la presentación de «varios objetos de fantasmagoría agradables y sorprendentes, entre los cuales se distinguirá el gran cuadro mágico que variará setenta y cinco veces la figura».[47] El anuncio debía referiste a los efectos de las vistas geométricas y abstractas del cromatropo. Fue el célebre linternista londinense Henry Langdon Childe quien ideó el dispositivo hacia 1844. Gracias a la yuxtaposición de dos rosetas girando en direcciones opuestas, se creaban cuadros

[45] *Diario de Barcelona*, 11-V-1845; 18-V-1844; Para el aria de Bertram: *Diario de Barcelona*, 8-VI-1845.

[46] Después de hacerse un nombre en la Ópera de París (1831), *Roberto el diablo* giró por toda Europa, representándose en Londres (1832), Berlín (1833) y Budapest (1834), entre otras capitales, y causando igualmente sensación cuando llegó a Barcelona. La confluencia entre espectáculos ópticos y teatro en este caso es notoria. Mientras Dalmau introducía en su programa temas aclamados en las tablas, óperas como Roberto el diablo se habían servido a su turno de la temática y recursos puestos en boga por la linterna mágica, como la aparición de fantasmas sobre escena.

[47] *Diario de Barcelona*, 8-VI-1845

de efecto caleidoscópico de gran atractivo visual.[48] Desde julio de 1845, los espectáculos de Dalmau se beneficiaron igualmente de otra de las invenciones del inglés: las *dissolving views* o cuadros disolventes.

Los cuadros disolventes eran placas de linterna que representaban paisajes y vistas concebidas por parejas: mientras una placa representaba la vista diurna de un castillo, su pareja representaba el mismo punto de vista en su versión nocturna. Para proyectarlas era necesario usar una linterna con al menos dos objetivos (fig. 6.27), de manera que las imágenes se sucedían creando un efecto de fundido encadenado.[49] Así, la primera imagen se oscurecía progresivamente mientras que la siguiente aparecía poco a poco con más luminosidad.[50] Dicho mecanismo dio lugar a una iconografía que exploraba el paso del día a la noche o diferentes fenómenos atmosféricos en un mismo paisaje (figs. 6.18-6.20 y 6.21-6.23). Una iconografía por lo tanto que se situaba en la tradición de las vistas ópticas translúcidas del siglo XVIII, el diorama de Daguerre o el Eidophusikon de Loutherbourg y que muy pronto se volvería a poner al servicio de las vistas litográficas para poliorama que inundarían el mercado durante los años cincuenta.[51] En el caso de las *dissolving views* o cuadros disolventes, la transición día-noche era realmente fluida, y se acompañaba de otro tipo de efectos característicos de las placas móviles: el linternista podía hacer aparecer un arco iris en un soleado paisaje campestre mientras un molino de viento movía sus aspas, para a continuación dejar paso a la llegada de la noche y la iluminación de las pequeñas ventanas de una casa de campo.[52]

Si Dalmau incorporó las escenas de Roberto el diablo explotando su popularidad en los teatros de la ciudad, la introducción de las *dissolving views* estuvo a su vez motivada por el paso del prestidigitador francés Mr. Robin por la capital catalana.[53] Durante el mes de junio de

[48] FRUTOS, *op. cit.*, pág. 67.

[49] MANNONI, *op. cit*, pág. 251.

[50] FRUTOS, *op. cit*, pág, 66.

[51] Sobre las vistas translúcidas para poliorama véase el capítulo 5.

[52] Hemos tenido la oportunidad de experimentar el efecto de tales recursos visuales personalmente en diferentes ocasiones: la primera vez en la sesión de linterna mágica celebrada en la Royal Polytechnic Institution de Londres el 17 de marzo de 2017 en el marco de la jornada de estudios Magic Lantern Workshop; un mes más tarde, el 15 abril de 2917 pudimos disfrutar en la Cinémathèque Française del espectáculo *Le fantôme Robinson Crusoé* concebido y proyectado por el propio Laurent Mannoni; finalmente, recordamos con especial ilusión la sesión de linterna mágica e ilusionismo que organizó el Reial Cercle Artístic de Barcelona en noviembre de 2019 de la mano de Sergi Buka y su propia colección de placas.

[53] Sobre la presencia de Mr. Robin en Barcelona véanse el *Diario de Barcelona* del 1 de junio en el que se anuncia su llegada, los días 5 y 12 para unas reseñas completas de sus espectáculos y *El Barcelonés* de los días 19 (pág. 2339) y 26 (pág. 2429) para otras funciones. Para futuras referencias seguimos la reseña del día 12 de junio del *Diario de Barcelona* en la que se relata el espectáculo que tuvo lugar el día 10 de ese mismo mes.

1845, Mr. Robin puso en escena en el Teatro Nuevo un completo espectáculo visual. El comentarista habla de edificios, plazas y paisajes proyectados «sucesivamente sobre un lienzo cuadrado de proporciones bastante extensas».[54] Entre las diferentes vistas animadas, los espectadores pudieron ver el Gran Palacio del Kremlin cubrirse de copos de nieve, la apertura de las puertas de la Catedral de Milán, o caer la noche en un pequeño pueblo bañado por la luz de la luna mientras se encendían progresivamente las ventanas e interiores de los edificios. El espectáculo se cerraba con la «animada vista de una marina, iluminada por el crepúsculo, después por un cielo sereno y estrellado, y por último con el siniestro resplandor del incendio de un buque cuyo fuego reflejaban las olas y los edificios vecinos» (figs. 6.24-6.26).[55]

Las vistas fueron muy bien acogidas por parte del público y a juzgar por sus comentarios era la primera vez que se confrontaban a tales efectos visuales producidos de la mano de la linterna mágica. La novedad se percibe también en el intento por parte del comentarista de desvelar el mecanismo de los cuadros disolventes de Mr. Robin, notando «que por lo que creemos está montado sobre los mismos principios de óptica que la fantasmagoría»,[56] así como la nomenclatura cambiante. En un primer momento el espectáculo aparece bautizado como *paliograma*, aunque más adelante se corregiría para adoptar definitivamente el término de «poliorama». Término sobre el que debemos detenernos, puesto que puede llevar a confusiones en la interpretación de la naturaleza de cada espectáculo: como vimos en el capítulo anterior, fue bajo el nombre de poliorama que se dieron a conocer las cajas ópticas para vistas litográficas translúcidas a mediados de siglo.[57] A partir del estudio que hemos llevado a cabo en la prensa barcelonesa podemos concluir que el término poliorama, entendido como cuadros disolventes asociados a los espectáculos de linterna mágica, se usó entre el año 1845 (con la llegada de Mr. Robin) e inicios de la década de 1850. A partir de entonces, el término poliorama tomará el sentido de caja óptica con efectos diorámicos, debido seguramente a la popularización del pequeño poliorama panóptico de Lefort, mientras que se adopta el nombre de cuadros disolventes para referirse a los espectáculos de

[54] *Diario de Barcelona*, 12-VI-1845.

[55] *Diario de Barcelona*, 12-VI-1845.

[56] *Diario de Barcelona*, 12-VI-1845.

[57] Por ejemplo, en base a la información disponible en ese momento y siguiendo el clásico de Ceram, Artigas sitúa el poliorama de Mr. Robin dentro de la categoría de espectáculos de vistas ópticas y de cosmorama en ARTIGAS, J. «El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX» (págs. 181-198). En: *La construcció del públic dels priemrs espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003, pág. 188. Esperamos que la información aportada permita clarificar y normalizar su uso en base a un marco común.

dissolving views.[58] De hecho, en 1852 el propio Dalmau se esfuerza en clarificar el sentido del término poliorama en sus anuncios cuando escribe que «hace seis años puso de manifiesto en su propio establecimiento cuadros disolventes con el nombre de poliorama ejecutados con los aparatos fantascopios».[59] Cuando surgen dudas sobre su empleo, siempre es necesario llevar a cabo una lectura atenta de los anuncios y tratar de recabar detalles sobre la naturaleza de las vistas. En este sentido, cuando se fijan horarios de entrada organizados en sesiones, se menciona la presencia de bancos o se realiza en el contexto de un teatro, como es el caso de Mr. Robin, nos indica que seguramente estemos ante un espectáculo de cuadros disolventes. De este modo, fue en 1845, tras el paso de Mr. Robin por la capital catalana,[60] cuando Dalmau introdujo los cuadros disolventes en sus sesiones tomando entonces prestado el término poliorama para anunciarlas:

> «Función de óptica en el establecimiento del Sr. Dalmau, calle de la Ciudad núm. 8. Hoy se dará principio a dichas funciones, las cuales se compondrán de cosmorama, fantasmagoría, apariciones de espectros, escenas fantásticas, cuadros de magia, etc. Intermedio de canto en el piano, terminando con hermosas vistas de poliorama que representarán las estaciones del año en los diversos períodos del día y de la noche. Empezará la primera función a las cinco de la tarde, la

[58] En 1855, por ejemplo, cuando un tal Mr. Oscar Nast ejecutó un espectáculo de cuadros disolventes en el Liceo lo anunció ya bajo dicha denominación. La crítica del espectáculo, en la que no salió demasiado favorecido, nos ilustra igualmente de la asimilación de los recursos de la linterna mágica por parte del público una década después del paso de Mr. Robin por la capital catalana y la importancia de las tiendas de Dalmau y Corrons para difundir las novedades entre el público. La crítica no tiene desperdicio: «En la noche del domingo Mr. Oscar Nast presentó en el Liceo varios cuadros disolventes, en ninguno de los cuales había una sola figura de movimiento a pesar de lo que se anunciaba en el programa, y según se veían en los del célebre Mr. Robin, el primero que expuso en Barcelona un espectáculo óptico de este género. Los cuadros del señor Nast, exceptuados el del Molino y el de la plaza de la Concordia, son inferiores a los que en otras ocasiones han llamado la atención del público en el propio teatro (...) Los cuadros disolventes y los juegos con que se ha querido llamar la atención, son ya en otros países juegos de niños que han venido a reemplazar las recreaciones de la antigua linterna mágica, y que sin acudir a los depósitos extranjeros se encuentran con grande variedad en los aparadores de las acreditadas fábricas de anteojos y objetos de óptica que los señores Dalmau y Corrons tienen de muchos años establecidas en la Rambla. Cuando se ofrecía en el anuncio cuadros disolventes «con figuras de movimiento», creímos que, aun cuando fuese en pequeña escala, se presentarían algunas escenas animadas y de grande efecto teatral, y no simples vistas panorámicas, en su mayor parte mal coloridas o poco iluminadas para que los objetos apareciesen bien destacados a los ojos del espectador». *Diario de Barcelona,* 16-I-1855.

[59] *Diario de Barcelona*, 28-VI-1852.

[60] En marzo de 1845 había anunciado ya un ensanche y reorganización de su local (*Diario de Barcelona*, 23-III-1845) y en julio puso a la venta su aparato de fantasmagoría con todos los accesorios (*Diario de Barcelona*, 1-VII-1845). Con esta venta, Dalmau pudo aprovechar seguramente para renovar su equipamiento con tal de conseguir una linterna con al menos dos objetivos para poder programar cuadros disolventes en sus funciones, dado que una linterna mágica corriente, aunque servía perfectamente a las exigencias de la fantasmagoría, no podía crear el efecto del fundido encadenado. Debemos apuntar igualmente que durante el mes de octubre de 1844 ya había anunciado un «perfeccionamiento del mecanismo de la fantasmagoría, puesta a la altura de las mejores de París» (*Diario de Barcelona*, 24-X-1844) e incluye el que podría ser el primer cuadro disolvente o la sucesión de dos vistas consecutivas: el invierno y el verano o vista de Suiza (*Diario de Barcelona*, 8-XII-1844). Sin embargo, la vista no vuelve a reaparecer y la referencia a cuadros disolventes no se generalizará hasta finales de 1845.

> segunda a las seis y media y la tercera a las ocho. Entrada de banco un real y medio, id. de silla dos reales».[61]

Nótese igualmente la subida del precio que propició la introducción de los cuadros disolventes y la diferencia entre la posibilidad de ver el espectáculo desde un banco o desde una silla. Los espectáculos de fantasmagoría, a través de la disposición del público —ya ordenada— en una sala, repetirían los mecanismos de diferenciación social del teatro a través de los precios de entrada, la capacidad visual y comodidad de las localidades ofertadas. Ahora bien, uno de los puntos que seguía causando estragos era la necesaria oscuridad de la sala, en la que se seguía reuniendo un público heterogéneo. Dalmau debió recibir críticas al respeto, puesto que a principios de 1846 anuncia que «para mayor comodidad del público se ha procurado alumbrar el local de manera que en nada disminuya la ilusión de los objetos que se ponen de manifiesto, evitando al propio tiempo la completa oscuridad que es indispensable para esta clase de espectáculos, habiéndose además tomado las disposiciones convenientes para conservar el orden y decoro que corresponde y debe guardarse en toda reunión pública».[62]

Desde ese momento, las sesiones estaban compuestas por las ocho vistas de cosmorama, que seguían presentándose en primer lugar, la fantasmagoría a continuación y se cerraban con las «bellas vistas de poliorama con movimiento mecánico».[63] La linterna mágica ya no se limitaría a llenar la sala de fantasmas y espectros, sino que seduciría al público igualmente con vistas de paisajes y edificios célebres animados a través de los efectos diorámicos.[64] Se crearía entonces una conexión evidente entre las primeras vistas de cosmorama y los nuevos cuadros disolventes. A diferencia de los anuncios de fantasmagoría, sin embargo, son muy pocos los títulos de los cuadros disolventes que hemos podido localizar en prensa de la época. Entre

---

61 *Diario de Barcelona*, 1-XI-1845.

62 *Diario de Barcelona*, 6-I-1846.

63 *Diario de Barcelona*, 23-XI-1845. Véase igualmente como ejemplo el programa del *Diario de Barcelona*, 19-XII-1847 representativo también de la nueva estructura: «Gabinete óptico del señor Dalmau, en su establecimiento de la calle Ciudad núm. 8. Deseando complacer a muchas personas aficionadas a esta clase de espectáculos, volverán a principiarse las funciones de óptica que tanta aceptación han tenido los años anteriores verificándose tan solamente en los días festivos por el orden siguiente: 1º Se pondrá de manifiesto el cosmorama adornado con preciosas vistas que imitan perfectamente el natural en las que se distinguen las de Roma celebrando las fiestas de Pío IX con iluminación general, fuegos artificiales etc. 2º La fantasmagoría mecánica compuesta de multitud de objetos raros, agradables y sorprendentes. 3º El poliorama de vistas en movimiento, jardín del amor, el cementerio y las apariciones etc. Dando fin con el carnaval en el infierno. Entrada 2 reales. Las horas de entrada serán a las cinco, a las seis y media y a las ocho de la noche».

64 FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 101. Las placas conservadas en las diferentes colecciones catalanas y españolas dan fe de dicha diversidad, reforzando la tesis que no existía una diferenciación temática en función del dispositivo óptico tal como apuntó igualmente FRUTOS*, op. cit.*

ellos, destaca una vista que mostraba «un gran convoy de diligencias de vapor en el camino de hierro de Versalles» introducida en diciembre de 1845.[65] Tampoco encontramos durante estos años anunciados de manera explícita nuevas vistas de cosmorama, aunque sigue constando invariablemente como primer plato de sus sesiones. Creemos que ello se debe que la mayoría de las vistas expuestas seguían la línea temática de los monumentos europeos. Por este motivo también, Dalmau solo anunciaría de manera explícita aquellas que se alejan de dicha narrativa para presentar, como hemos visto, eventos de actualidad. La última vista introducida en este sentido llegaría en diciembre de 1847, con una escena de «Roma celebrando las fiestas de Pío IX», escogido Papa solo hacía un año.[66] De este modo, no debemos perder de vista que, aunque no nos ofrezca títulos precisos y a pesar de registrar un primer interés por los eventos de actualidad, en esta etapa es muy probable que la mayoría de las vistas ópticas presentadas en el marco del cosmorama siguiesen incidiendo aún de manera privilegiada en la temática topográfica. De hecho, uno de los últimos anuncios de su programa anunciaba la construcción de un nuevo «Panorama Universal» que prometía reunir «todo cuanto de grande y maravilloso encierra el universo en monumentos históricos y artísticos, ciudades populosas, plazas magníficas, palacios, volcanes y demás que pueda excitar la curiosidad y asombro del espectador con toda la propiedad, exactitud y limpieza asequibles a fin de que este espectáculo produzca la ilusión más completa».[67] No sabemos a ciencia cierta si este nuevo panorama universal se diferenciaba en su dispositivo del cosmorama o si solo era una maniobra para llamar la atención de un público cada vez más exigente y habituado también a este tipo de producciones. De ser así, el anuncio es una pieza fundamental para investir a las vistas ópticas de tales cualidades, puesto que una lectura atenta revela que los temas habían cambiado muy poco, de ahí la insistencia en seducir doblemente al público:

> «¿Qué costosos sacrificios no son indispensables al viajero que se proponga visitar a Roma para admirar la grandeza y munificencia del Vaticano; para disfrutar de la ilusión más completa que presenta a la vista su grandiosa plaza porticada alumbrada por más de cuarenta mil faroles de todos los colores; para recordar las glorias y triunfos del Capitolio; para contemplar la desolación del foro, las ruinas del coliseo y de otros tantos monumentos cuya sola presencia escita tantos recuerdos y conmueve la imaginación?»[68]

[65] *Diario de Barcelona*, 28-XII-1845.

[66] *Diario de Barcelona*, 19-XII-1847.

[67] *Diario de Barcelona*, 21-V-1848.

[68] *Ibid*. Y acaba: «Estos momentos pues y otros no menos interesantes son los que ofrecemos a la expectación pública todos los días desde el anocheces hasta las diez de la noche. En los días festivos se representarán en el mismo local las ilusiones nocturnas reproducidas por la fantasmagoría. Entrada a 2 rs. vn.»

El nuevo panorama ofrecía la posibilidad de satisfacer la curiosidad e imaginación de los espectadores, no ya con un discurso didáctico y educativo por medio de textos históricos, sino haciendo pivotar su atractivo sobre la promesa de experiencias, de viajes virtuales, de ilusiones, donde primaba la capacidad del dispositivo a teletransportar al espectador. Una tendencia que se acentuaría en los años siguientes. El éxito de su fórmula comercial combinando la venta de material óptico, instrumentos científicos y anteojos con espectáculos visuales, permitirán a Dalmau establecerse en una de las calles más concurridas de la ciudad, donde ya no necesitaría farolillos para atraer el público, sino que convertiría su propia tienda en el centro neurálgico de la actividad visual de la ciudad. Un éxito del que da fe a modo de resumen de esta etapa una elogiosa crítica publicada en las páginas de *El Fomento*:

> «Tuvimos ocasión hace ya tiempo de encomiar el establecimiento del señor Dalmau por la perfección que en él se fabrican los anteojos de toda clase; pero no menos complacidos nos dejó la ilusión completa de los espectáculos ópticos que allí se ofrecen periódicamente. Las vistas de cosmorama presentan una claridad, una limpieza que habíamos apetecido en vano hasta ahora, y creemos que a ello contribuye a más del mérito de las láminas y de la diafanidad de los cristales algún nuevo método de iluminación. La fantasmagoría presenta objetos y transformaciones sorprendentes. El poliorama por último cautiva la atención con sus bellos países, con sus animadas escenas y con los cambios atmosféricos y de luz que presenta al natural: se ve amanecer, se ve el sol, se ve la noche. El señor Dalmau con sus inventos y con la oportuna adopción de los adelantos extranjeros, llevará seguramente el arte óptico en España a su mayor grado de perfección, y por ello le tributamos nuestros sinceros elogios».[69]

La convivencia y concomitancia de espectáculos de cosmorama y de linterna mágica, ya fuera para proyectar seres fantásticos o vistas de paisajes, se mantuvo hasta julio de 1848, cuando tuvieron lugar las últimas sesiones de linterna mágica en particular y de espectáculos ópticos en general en el número 8 de la calle Ciudad.[70] A medida que linterna y cosmorama coexistieron, Dalmau eligió diferentes nombres para caracterizar sus espectáculos. En un primer momento, la prensa anunciaba las sesiones como «espectáculo óptico, o sea, cosmorama y fantasmagoría»,[71] mientras que con la introducción de los cuadros disolventes, la apelación «sesiones de óptica» tomó el relevo, seguido de la explicación «cosmorama, fantasmagoría, poliorama».[72] Finalmente, en 1847 aparece el término «gabinete óptico» y

[69] *El Fomento*, 7-I-1848

[70] *Diario de Barcelona*, 2-VII-1848.

[71] *Diario de Barcelona*, anuncios aparecidos entre el 7 de abril de 1844 y el 4 de mayo de 1845.

[72] *Diario de Barcelona*, anuncios publicados entre el 2 de noviembre de 1845 y el 16 de febrero de 1847.

«gabinete de ilusiones ópticas»[73] que retomaría una vez establecido en la calle Fernando para denominar la sala que consagró en adelante a la presentación y celebración de dispositivos y espectáculos ópticos. Desde entonces, sus espectáculos aparecerán anunciados inequívocamente como gabinete óptico o gabinete de ilusiones ópticas del señor Dalmau en la sección de diversiones públicas del *Diario de Barcelona*.

6.2. El Gabinete óptico de la calle Fernando VII (1848-1852): el momento de los polioramas

Su traslado a la calle Fernando VII pone de relieve el buen rumbo que había tomado el negocio del óptico. La calidad de los instrumentos y materiales utilizados en las sesiones de fantasmagoría y de cosmorama habían ayudado a Dalmau a ganarse un nombre en el ramo de la óptica. La calle Fernando VII era en ese momento uno de los ejes comerciales más prestigiosos de la ciudad, donde competían para llamar la atención de los paseantes los principales comercios a la moda y establecimientos de lujo,[74] entre los que la nueva tienda de Dalmau se convirtió en una parada obligatoria.[75] Josep Coroleu en sus *Memorias de un menestral de Barcelona* describió el impacto que causó la apertura de la nueva tienda de Dalmau:

> «En aquel mes [de diciembre de 1848] y durante las ferias de Santo Tomás llamó mucho la atención la lujosa tienda que el señor Dalmau, fabricante de lentes, anteojos, telescopios y toda clase de instrumentos de óptica, abrió en el trozo de calle que servía de prolongación a la de Fernando VII. Esta industria por lo que tiene de científica, es un notable adelanto y gracias a su establecimiento podremos emanciparnos de pagar tributo extranjero para la adquisición de muchos instrumentos y aparatos indispensables para el ejercicio de varias carreras o cuanto menos utilísimos para muchos usos particulares»[76]

---

[73] *Diario de Barcelona*, anuncios comprendidos entre el 19 de diciembre de 1847 y el 11 de junio de 1848.

[74] ROMEA, C. *Barcelona Romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994, págs. 243-244.

[75] *Diario de Barcelona*, 21-XII-1848: «Una de las tiendas de más lujo que se habrán abierto en los presentes días de ferias, lo será probablemente la que acaba de establecer el señor Dalmau, fabricante de lentes, anteojos, telescopios y de toda clase de instrumentos de óptica (...) El expresado Sr. Dalmau, que puede vanagloriarse de haber introducido en España los adelantos de una industria que en Inglaterra ha llegado ya al mayor grado de perfección, ha montado su nuevo taller, despacho de los productos de su fábrica y un pequeño gabinete o exposición de objetos de óptica, de una manera tan nueva como ingeniosa (...) Creemos que la nueva tienda del Sr. Dalmau es de las mejores de su clase que existen en esta capital. Es probable que el público que hace ya algunos años concede una señalada preferencia a los vidrios que trabaja, continuará dispensándole la confianza que ha sabido granjearse».

[76] COROLEU, J. *Memorias de un menestral de Barcelona (1752-1854)*. Barcelona: Ediciones Betis, 1946, pág. 235.

La *Guía general de Barcelona* de Saurí y Matas describe el nuevo local dividido en tres secciones bien diferenciadas: una primera puerta, la más cercana a la plaza Sant Jaume, daba acceso al taller óptico en el que «se elaboran toda clase de cristales de agua y de roca para anteojos y otros objetos»,[77] la puerta central permitía entrar en la tienda donde podía encontrarse «un abundante surtido de toda clase de anteojos de superior calidad y otros artículos pertenecientes al extenso ramo de la óptica de utilidad y de lujo».[78] La última puerta conducía finalmente al gabinete óptico, «con entrada para el público»[79] que por entonces contenía el panorama universal con ocho vistas y podía visitarse todas las noches a real de vellón la entrada. Dada la coincidencia con el número de vistas expuestas, no sabemos en qué medida el nuevo panorama no era sino el mismo cosmorama que había mostrado en su tienda de la calle de la Ciudad desde 1844. El panorama estuvo expuesto en su gabinete óptico bajo dicho nombre hasta el verano de 1850 y todo apunta a que, con el cambio de local, finalizaron también tanto las proyecciones animadas de la linterna mágica.[80]

Establecido en la calle Fernando, Dalmau entró en contacto con el pintor y litógrafo Onofre Alsamora e iniciaron una estrecha colaboración.[81] Desde enero de 1850, la tienda de Dalmau aparece como nuevo punto de venta de la primera edición del *Viaje óptico por España*, una serie de vistas ópticas de Alsamora que retrataban diferentes puntos de la ciudad de Barcelona, analizadas en detalle en el anterior capítulo (fig. 5.25). Ese mismo año, el pintor y el óptico participaron de manera conjunta en la Exposición Industrial con un «poliorama con vistas de doble efecto de luz».[82] El poliorama pasó a instalarse en el gabinete óptico de Dalmau y muy pronto construyó otro «de mayores dimensiones, a fin de que la ilusión óptica sea más completa y sus efectos sorprendentes».[83] Una descripción del espectáculo publicada

77 SAURÍ, M.; MATAS, J. *Guía general de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de D. Manuel Saurí, 1849, pág. 268.

78 Citado por SÁNCHEZ, *op. cit.*, pág. 161.

79 *Diario de Barcelona,* 26-XII-1848 véase además la descripción completa

80 Una vez establecido en la calle Fernando, tenemos constancia de un anuncio en el que parece retomar las célebres fantasmagorías: «Gabinete óptico. Sabemos que el conocido profesor de óptica, Señor Dalmau, dispone para tener lugar en algunos días festivos de la próxima Cuaresma, algunas funciones de fantasmagoría que tanto crédito le valieron en los años anteriores. Parece que formarán parte de dicho espectáculo algunos cuadros disolventes de poliorama, de una ilusión sorprendente». *El Fomento*, 20-II-1849, p. 3. Nótese para acabar la fórmula utilizada en este momento de transición para referirse a los «cuadros disolventes de poliorama». Agradecemos a Dani Pitarch habernos señalado la existencia del citado anuncio.

81 Sobre Onofre Alsamora y su relación con los espectáculos visuales y producción de vistas ópticas, véase el capítulo 5.

82 *Diario de Barcelona*, 7-VIII-1850.

83 *Diario de Barcelona*, 13-X-1850. Véase, además: *Diario de Barcelona*, 17-IX-1850 (inauguración); *El Sol*, 1-XI-1850 (descripción); *El Sol*, 1-XI-1850 (nuevo poliorama); *Diario de Barcelona*, 22-XII-1850 (venta y renovación de las vistas).

en *El Sol* refleja el entusiasmo con el que fueron acogidos sus juegos de luz, en la que se destacaba extensamente la novedad del doble efecto.[84] Se trataba de vistas ópticas translúcidas que no solo incluían efectos día-noche, es decir, por medio de calados y transparentes, sino que se litografiaban por ambas caras, lo que permitía transformar completamente la imagen cuando esta se retroiluminaba: una procesión aparecía en un claustro antes desierto, una hoguera animaba una paisaje pastoral, vistas exteriores se transformaban en vistas interiores, etc. Las posibilidades de transformar la imagen se multiplicaron y los espectadores afirmaban que «la ilusión no puede ser mayor y hay momentos en que el espectador cree presenciar la realidad».[85]

Recordemos que a diferencia de las vistas para cosmorama que eran mayoritariamente opacas, para visualizar este tipo de vistas translúcidas, ya fuera con efecto día-noche o de doble efecto de luz, era necesario una caja óptica con una apertura dorsal para poder iluminarla cenitalmente (efecto de día) y una apertura posterior con tal de retroiluminarla (efecto de noche o doble efecto). La reseña describe el poliorama «en forma de una bonita tienda de campaña», forma que nos recuerda a las cámaras oscuras portátiles pero que parece alejarse del prototipo de poliorama panóptico o en todo caso de caja óptica vista hasta el momento. Aun así, esta referencia apunta a que ya no se trataba de un muro con doble fondo tal como sucedía en el cosmorama, sino de un dispositivo de visión individualizada. Desde entonces, las cajas ópticas y polioramas se convertirían en la forma dominante de visualización de los espectáculos de vistas ópticas en el gabinete de Dalmau, desbancando definitivamente el cosmorama como medio privilegiado. A partir de abril de 1851 empieza a usar el término de «poliorama panóptico» para anunciar sus espectáculos, incluyendo vistas del Santo Sepulcro por Semana Santa.[86]

A pesar de haber abandonado las sesiones de linterna, la música seguía acompañando la presentación de las vistas. En febrero de ese mismo año, Dalmau aclara tener un «verdadero órgano» y no un «pequeño órgano de Barbarie», que servía para llamar la atención de los

[84] *El Sol*, 1-XI-1850. Véase el capítulo cinco.

[85] *El Sol*, 1-XI-1850.

[86] *Diario de Barcelona*, 6-IV-1851: «Poliorama panóptico de doble efecto del Sr. Dalmau, en su establecimiento óptico, calle de Fernando VII, núm. 4. —Desde hoy se pondrá de manifiesto el Panorama de grande espectáculo representando: el interior de la capilla del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo en Jerusalén, adornado con toda riqueza y propiedad, tal como se acostumbra adornar aquel precioso monumento por Semana Santa en aquellos lugares sagrados. También se pondrá de manifiesto la perspectiva de la ciudad santa de Jerusalén y el monte Calvario en el acto de la muerte de Nuestro Redentor. Horas de manifiesto de 7 a 10 por la noche. Entrada un real». Desde abril de 1849, las vistas del Santo Sepulcro reaparecerían por Semana Santa, las volvemos a encontrar así en marzo de 1850 y aquí de nuevo en abril de 1851.

transeúntes hacia su establecimiento y de acompañar musicalmente los espectáculos, como él mismo detalla en un aviso publicado en prensa.[87] Por otra parte, los nuevos polioramas, más manejables y transportables, no solo estaban presentes en sus espectáculos, sino que podían adquirirse de diferentes formatos en su tienda.[88]

La colaboración entre Alsamora y Dalmau no finalizó aquí, sino que en mayo de 1851 presentarían de manera conjunta la segunda edición de *El Viaje Óptico por España*, explotando también la moda por el doble efecto de luz. Las nuevas vistas de Barcelona pasaron a formar parte de la programación de su gabinete, compartiendo cartelera con otras vistas para poliorama,[89] notablemente, las que retrataban uno de los eventos más importantes del siglo: la celebración de la Exposición Universal de Londres de 1851, anunciadas con gran pompa en la prensa de la época. Dalmau otorgaría una importancia creciente a la expectación creada en el medio impreso para mover al público a su tienda, promocionando su espectáculo como un nuevo y excitante viaje virtual:

> «Los que no tuvieron ocasión de ir a ver la maravilla del siglo, los que renunciaron al magnífico espectáculo que ofrecía el Palacio de Cristal, por no tener que sufrir las incomodidades de un largo viaje, pueden hoy sin salir de esta capital, y a muy poca costa disfrutar de la sorprendente vista que ofrecía aquel templo de las artes y de la industria. Verdad es que será una ilusión, pero una ilusión tan grande que tiene todos los visos de la realidad. El celebrado gabinete de óptica de nuestro paisano el inteligente Sr. Dalmau, ofrece entre varios de sus bellísimos cuadros de poliorama, la vista de aquel grandioso palacio tanto interior como exteriormente».[90]

---

87 ARTIGAS, J. «La música de la llanterna. L'aniversari mozartià. Música i llanterna a Barcelona» (págs. 237-247). En: *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2008, pág. 245 ciando el *Diario de Barcelona*, 8-II-1851. La aclaración es seguramente debida a que el órgano de Barbarie se asociaba a menudo con los espectáculos ambulantes.

88 Véase especialmente: *Diario de Barcelona*, 19-I-1851.

89 Véase a título de ejemplo el siguiente programa representativo del momento publicado en *El Sol*, 18-X-1851: «Se pondrá de manifiesto todas las noches el Panorama Universal con la exposición de Londres y otras maravillas del universo. El poliorama de doble efecto con sus caprichosas transformaciones, y el viaje óptico por España que con tanta aceptación publican por entregas en esta ciudad el propio director Sr. Dalmau, y D. Onofre Alsamora cuyos bellos cuadros representando magníficos puntos de vista de nuestra capital son admirados del público inteligente por la ilusión completa que producen. Entrada al gabinete 1 real». Del programa se desprende que el gabinete óptico acogía tres cajas ópticas: un panorama con vistas de la Exposición Universal, un poliorama de doble efecto y un tercer poliorama con las vistas de Barcelona también de doble efecto de luz. Imaginamos que los tres dispositivos se encontraban expuestos a disposición del público, que podía acceder en el horario anunciado, normalmente de seis a diez de la noche, pagando previa entrada a un real. No sabemos sin embargo si podían cambiar las vistas a su antojo, aunque todo parece indicar que cada poliorama estaba ya instalado con su vista respectiva y los espectadores podían entonces manipular las diferentes aperturas de las cajas para experimentar el cambio de luz en las imágenes.

90 *El Sol*, 20-II-1852; También en *La Actualidad*, 22-II-1852.

Siguiendo la tendencia iniciada por su Panorama Universal, en adelante las vistas ópticas prometerán vender ilusiones y experiencias, experiencias que de otro modo no podrían haberse satisfecho («los que no tuvieron ocasión de ir a ver la maravillo del siglo, los que renunciaron al magnífico espectáculo...»). Experiencias que son autoconscientes de su carácter de simulacro y que, aun así, o justamente por ello, logran renovar la atención del público («verdad es que será una ilusión, pero una ilusión tan grande que tiene todos los visos de la realidad»). Detengámonos ahora en la descripción de las vistas translúcidas:

> «Véase en la primera una de las principales galerías del palacio, iluminando la luz del día los infinitos objetos que en ella estaban expuestos y fueron dibujados escrupulosamente por un acreditado artista. Numerosa concurrencia llena aquel sitio donde lucen en rica profusión tantos productos del ingenio humano. La segunda vista presenta el colosal edificio exteriormente. Es ya de noche y en ocasión que la concurrencia sale del palacio. Por entre pardas nubes que van amontonándose en un tristísimo cielo, se abre paso la luna la cual derrama una luz melancólica sobre todos los objetos. Esto basta sin embargo para poder apreciar no sólo toda la grandeza del Palacio, sino también sus formas y sus detalles. La ilusión óptica es tan grande en este cuadro, que el espectador sin grande esfuerzo créese transportado en los márgenes del Támesis y en presencia de la más grande creación de nuestros días. Aconsejamos a las personas amantes de esta clase de espectáculos que concurran una noche al poliorama del señor Dalmau, seguros que darán por muy bien empleado el tiempo que en él pasen».[91]

La descripción está plagada de referencias al paso del tiempo en la imagen («es ya de noche», «por entre partas nubes que van amontonándose en un tristísimo cielo, se abre paso la luna»). La transformación del día a la noche en una misma imagen ha conseguido animar la vista incluso en el sentido cinemático del término. El espectador, no solo nos está describiendo la aparición de nuevos puntos de luz (la luna), sino que la transición creada por medio de las aperturas de la caja óptica infunde una sensación de movimiento y de vida a la imagen: las nubes parecen extenderse por el cielo como si las moviera el viento, mientras que la luna consigue asomar entre ellas bañando la estampa con su luz amarfilada. La experiencia previa de los cuadros disolventes debió contribuir sin duda a modelar la mirada del espectador en la apreciación de dichos detalles. Durante prácticamente tres años, el público de la trastienda de la calle de la Ciudad había podido aprender la gramática del paso del día a la noche y la transformación y animación de las imágenes por medio de las placas mecánicas de la linterna. No es de extrañar pues que en este horizonte de expectativas visuales la experiencia de los polioramas —con los que, recordemos, los cuadros disolventes compartieron nombre— sea

[91] *Ibid.*

descrita también haciendo énfasis en la animación y movimiento de la imagen. Pero mientras los espectáculos de cuadros disolventes presentaron un repertorio plagado de vistas y monumentos, no registramos ni en los anuncios ni en las descripciones una insistencia tan fuerte en la capacidad de teletransportar a sus espectadores como harán las vistas de poliorama («la ilusión óptica es tan grande en este cuadro, que el espectador sin grande esfuerzo créese transportado en los márgenes del Támesis y en presencia de la más grande creación de nuestros días»). Ello creemos que se debe a la capacidad inmersiva del dispositivo de la caja óptica, que favorecía una experiencia íntima, directa, con la estampa —en un contexto, no olvidemos, público— y apelaba de manera casi hipnótica a su mirada, y no ya la totalidad de su cuerpo como hiciera el cosmorama.

El paso de Dalmau por la calle Fernando fue breve, extendiéndose poco más de tres años, un periodo que podemos considerar la época dorada de los polioramas. Desde mediados de los años cuarenta, cuando empieza a publicarse la serie de *El Viaje óptico por España* de Onofre Alsamora y empiezan a circular las vistas translúcidas para poliorama panóptico, hasta los primeros años de la década siguiente, el poliorama será una de las experiencias visuales más demandadas en lo que al consumo de vistas ópticas respeta. Entre 1849 y 1852, reinaron prácticamente en solitario en el programa de Dalmau. Se trata de un periodo corto en relación a las dinámicas que hemos visto hasta ahora y que refleja la aceleración de las tendencias y agotamiento de las novedades propias de la configuración de la sociedad de consumo. En adelante, si los polioramas no desaparecerían de la cartelera, tuvieron que hacer frente a la renovación de la experiencia visual inmersiva por medio de las vistas estereoscópicas.

6.3. La vitrina de la Rambla (1852-1859): la vanguardia de la oferta visual

La visibilidad del negocio de Francisco Dalmau alcanzó nuevas cotas cuando en 1852 se trasladó a la Rambla del Centro núm. 9, justo delante del Liceo, donde permanecería hasta el final de su trayectoria. El Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona conserva el boceto del nuevo aparador de la Rambla (fig. 6.29), que coincide con un grabado reproducido por el *Diario de Barcelona* pocos años más tarde (fig. 6.30), y en el que se aprecia precisamente la convivencia de instrumentos de óptica, ciencias y artes, tal como rezan los paneles que cuelgan a cada lado de su portal. Cada vitrina lateral presenta una muestra de instrumentos: telescopios, catalejos, prismáticos, relojes y una gran muestra de anteojos, junto a una pequeña linterna mágica que adorna la esquina inferior izquierda. Por otra parte, a cada lado

se exponen también una selección de lo que creemos que son vistas ópticas de diferentes tamaños, que aluden de modo esquemático a la representación de paisajes y monumentos. El público del Liceo, los paseantes de la Rambla, los que muy pronto podrían a ir a hacerse retratar a su vecino Napoleón y en definitiva todo aquel que transitase por este punto neurálgico de la ciudad podía tener acceso a las novedades de la tienda, consumiera o no sus espectáculos.

Durante este periodo la oferta de ocio de la ciudad se diversificaría exponencialmente. En 1848 habían abierto los jardines del Tívoli, mientras que en 1853 verían la luz los Campos Elíseos que se convertirían rápidamente en uno de los enclaves favoritos de los barceloneses fuera de las murallas. Por otra parte, la inauguración del Liceo en 1847 consolidó el eje de las Ramblas como uno de los centros de ocio más importantes en la ciudad antigua. Dalmau calculaba bien sus pasos y acercándose a su público potencial aseguraba igualmente la visibilidad —y viabilidad— tanto de sus productos como de sus espectáculos. En este sentido, Dalmau supo satisfacer la demanda de anteojos en las reuniones sociales de las noches de ópera donde desplegar unos buenos binoculares de teatro era tan importante como lucir un vestido a la última moda (6.3-6.4). Tal como estudió Maillet, a mediados del siglo XIX, las gafas se diversificaron, aparecieron nuevas formas y monturas, añadiendo a su función utilitaria una nueva vertiente como instrumento de moda y lujo, definitoria de la personalidad de su portador (fig. 6.2).[92] Una eclosión de modelos que vino a dotar al nuevo observador de un complemento en adelante indispensable, con el que tomar constancia de la corporalidad encarnada de la visión, tanto como la eclosión del estereoscopio. Se trata de una moda que se hizo sentir en las calles de las principales ciudades españolas y que fue compartida a nivel europeo. Bajo el título de «opticomanía», el periódico *La España* se hacía eco del calado que estaba tomando la moda por los anteojos: «lo primero que hace el aprendiz de literato, seo o no corto de vista, es proveerse de unos anteojos guarnecidos con cerco de oro para que le den cierto aire de importancia», «la niña coqueta y presumida juguetea con el nacarado gemelo guarnecido de oro, mirando a una y otra parte con el objeto de llamar la atención», «los amantes de la sencillez y los imitadores de las modas británicas miran por un solo cristal sin cerco ni guarnición», aunque a juzgar por los gestos que deben hacer para sostenerlo «cualquiera creería que estos seres desgraciados padecen de los nervios», mientras que «en el día no hay mujer que no lleve lentes a lo Quevedo. Algunas lo hacen por ver, y otras porque no las vean los ojos si los tienen pequeños o defectuosos». Todo un desfile de

[92] MAILLET, A. *Prothèses lunatiques: les lunnettes, de la science aux fantasmes*. París: Kargo, 2007.

personajes que ya fuera por necesidad o por capricho, no hacían sino favorecer el gremio de los ópticos al que el autor acaba pronosticando abundantes ventas y es que si todo seguía a buen ritmo «con el tiempo hemos de ver a los perros con anteojos y gabán dándose todo por estas calles».[93] Aunque el artículo está construido empleando un lenguaje satírico, la información que aporta no es un detalle menor. Mientras los espectadores los gabinetes y espectáculos ópticos aprendían a apreciar y leer imágenes mediadas por diferentes dispositivos (cosmoramas, linternas, polioramas), durante esos mismos años la realidad era aprehendida, consumida y experimentada igualmente por medio de gafas, catalejos, lupas y anteojos que estaban colonizando el marco urbano. La pintura y la fotografía se observaban igualmente por medio de lupas o catalejos en las exposiciones y gracias a los cristales de aumento en los salones interiores, continuando las prácticas inauguradas por los zoograscopios. Por otra parte, los binoculares eran igualmente indispensables en el teatro, lugar espectacular favorito del siglo XIX, cuyo escenario se convertía, por medio de estos, en la más conseguida de las vistas ópticas. La pasión por las gafas que se registra a mediados de siglo es en definitiva una más de las múltiples caras que estaban alimentando una manera común de vivir imágenes, representación y realidad. Lo que estaba en juego por medio de dicha cultura de la mirada tecnificada, materializada sensiblemente por la expansión de las gafas en el espacio urbano —siendo satirizada y contestada por el arte de la caricatura de la época y artículos como el citado— ha sido señalado por Maillet: «[las gafas] simbolizan la idea de modernidad que se expresa a través del triunfo de la industrialización y de la puesta en marcha de la economía de consumo. Surgidas del progreso que contribuyeron a mantener, las gafas constituyen en consecuencia uno de los símbolos más ostentatorios de esta ideología liberal burguesa que se alcanzó su desarrollo tras 1789».[94] Los gabinetes ópticos, y muy especialmente el gabinete de Dalmau, jugaron un rol destacado en la definición de la nueva burguesía catalana y la puesta en práctica de un saber de la mirada óptica.[95]

---

[93] *La España*, 29-X-1853.

[94] MAILLET, *op. cit.*, pág. 50-51. Traducimos: «[Les lunettes] symbolisent l'idée de modernité qui s'exprime par le triomphe de l'industrialisation et la mise en place de l'économie de consommation. Issues du progrès qu'elles contribuent passablement à entretenir, les lunettes constituent par conséquent l'un des symboles les plus ostentatoires de cette idéologie bourgeoise libérale qui s'épanouit depuis 1789».

[95] En este sentido, Jo Labanyi ha señalado la importancia de la práctica social de la mirada, en este caso materializada por el accesorio de las gafas, en la construcción de la identidad de clase y nacional en contextos cambiantes como la sociedad española de la segunda mitad del XIX. Mirar y ser mirado sería una de las prácticas definitorias de la modernidad que no solo contribuirían a definir a uno como individuo sino como parte de una clase o comunidad autoconsciente que se piensa y define a través de la mirada. Véase: Labanyi, J. «Horror, spectacle and nation-formation: historical painting in late-nineteenth-century Spain» (págs. 64-80). En: *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford: Berg, 2005.

En paralelo a la aparición de los nuevos centros de ocio que empezaron a llenar las secciones de diversiones públicas, durante este periodo y siguiendo de cerca los pasos de Dalmau, aparecieron nuevos gabinetes ópticos en la ciudad. En 1852, había aterrizado en la ciudad Luis Corrons, que con el tiempo se convertiría en el principal competidor de Dalmau. En un primer momento lo encontramos establecido en frente del Teatro Principal con un espectáculo de «cuadros transparentes»,[96] mientras que dos años más tarde, en 1854, se trasladaría al lado del Liceo, es decir, justo en frente de la tienda de Dalmau (fig. 6.30). Su proximidad geográfica y competencia visual convertirían en adelante el entorno del Liceo en el último grito en materia de espectáculos ópticos, favoreciendo el enraizamiento social de los nuevos dispositivos entre el público barcelonés.

6.3.1. La seducción del relieve: el poliestereoscopo binocular animado

Una vez establecido en la nueva tienda de la Rambla, el 1 de enero de 1853 anuncia la reapertura de su gabinete óptico a un real la entrada. La programación estuvo protagonizada en un primer momento por la exhibición de un «diorama polióptico» con «preciosas vistas a doble efecto de luz» retratando las iluminaciones y decoraciones efímeras de las fiestas celebradas por el natalicio de la princesa de Asturias en 1851.[97] A pesar del nuevo nombre, nos inclinamos a pensar que sigue tratándose de algún tipo de poliorama, que como las anteriores ediciones del *Viaje óptico por España* de Onofre Alsamora volvía a tener a Barcelona como protagonista. El diorama polióptico incluía al menos una perspectiva de la plaza Sant Jaume y de la plaza del Duque Medinaceli, acompañadas por vistas europeas y promocionadas de nuevo como un completo viaje virtual en este caso no solo en el espacio sino también en el tiempo, ofreciendo la oportunidad de revivir el esplendor de la ciudad transformada por las decoraciones efímeras:

> «Los que no pudieron disfrutar de la hermosa y brillante perspectiva de la plaza de San Jaime, iluminada por gas la fachada de sus Casas Consistoriales en los días en que Barcelona celebraba

[96] *La Actualidad*, 16-VII-1852. Anteriormente, lo encontramos dirigiendo un «un nuevo poliorama de doble vista» de la fábrica de anteojos de Ricar y Maglia. Artigas, «El diorama...» *op. cit.*, pág. 185 y 188. También: SÁNCHEZ; LUSA, *op. cit.*, pág. 94 citando el *Áncora*, 26-I-1851 que reproducimos: «Fábrica de anteojos al agua, de Ricar y Maglia. En dicha fábrica está todos los días de manifiesto un nuevo poliorama de doble vista, con efecto de día y de noche, bajo la dirección de Luis Corrons, calle continuación de Fernando VII, n.º 18, cuarto primero, de seis a nueve de la noche. Entrada 6 cuartos; soldados y niños 3». En septiembre de 1851, Pinedo lo localiza en Valencia (*op. cit.*, pág. 116) con un espectáculo titulado Castillo Encantado en la Fonda de Europa.

[97] *El Áncora*, 16-II-1853.

> el natalicio de la Princesa de Asturias, los que no pudieron ver y admirar el mágico efecto de la plaza del Duque de Medinaceli, producido por centenares de farolitos de distintos colores, los que no han visitado Roma para admirara sus monumentos artísticos más notables, París, Nápoles, Londres y otros muchos y preciosos puntos de vista de nuestra España, acudan a visitar nuestro gabinete óptico, seguros de que no les ha de pesar un viaje tan rico en ilusiones, verificado en pocos minutos, velocidad asombrosa que no han alcanzado ahora ni los vapores ni los globos aerostáticos, por un real!».[98]

No podemos dejar de insistir en el progresivo encuadramiento de los espectáculos ligados a las vistas ópticas con su cualidad más destacada: dejarse transportar a través de las imágenes, una estrategia que, como veremos, debió ser repensada y reformulada con el desembarco de la estereoscopía en su gabinete. El diorama polióptico se mantendría así como estrella de su programa hasta el verano de 1853. En mayo de ese mismo año, Carmen Pinedo localiza a Francisco Dalmau en Valencia donde mostró vistas de las dos series del *Viaje óptico* y del reciente diorama polióptico como la Muralla de Mar o el Camino de hierro de Montgat, así como el palacio del Capitán General y las plazas de la Constitución y del duque de Medinaceli iluminadas en ocasión de los festejos por el natalicio de la Princesa de Asturias.[99] Los últimos días de su estancia en Valencia, Dalmau anuncia la venta de su repertorio a 30 reales cada vista con el objetivo de cambiar enteramente su espectáculo. Cumpliendo su promesa, de vuelta a Barcelona, a inicios del mes de septiembre de 1853, Dalmau incluyó en el Gabinete óptico una de las grandes novedades del siglo: la fotografía estereoscópica.[100]

Los estudios sobre la visión binocular de Charles Wheatstone y la creación del estereoscopio lenticular diseñado por David Brewster (fig. 6.32) posibilitaron el visionado de imágenes en relieve de manera simple y efectiva. Presentado con gran éxito en la Exposición Universal de Londres de 1851, el estereoscopio no tardó en popularizarse en Europa.[101] En España, la

---

98 *Diario de Barcelona*, 6-I-1853.

99 PINEDO, *op. cit.*, pág. 118. No es la primera vez que Dalmau salía a presentar sus espectáculos fuera de Barcelona. En 1851, lo localizamos en Zaragoza: «Con el título de "castillo encantado" el acreditado profesor de óptica de esta capital, Sr. Dalmau, acaba de poner de manifiesto en Zaragoza su poliorama de doble efecto de día y de noche. Entre las vistas que ha expuesto, se cuentan la muralla de Mar y el teatro del Liceo de Barcelona». *Diario de Barcelona*, 11-VIII-1851. Agradecemos a Jesús Sánchez Miñana habernos facilitado el anuncio citado y no podemos dejar de notar la coincidencia con el nombre del espectáculo que Corrons presentaba en Valencia por esas fechas.

100 Hemos recogido su relación con la fotografía estereoscópica en el artículo CUENCA, C. «The "Animated Polystereoscope" of Francisco Dalmau. Introducing Stereo Photography in Barcelona Through Optical Shows (1853-1863)», *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 2, n.º 2, 2019, págs. 54-69.

101 Tal como ha puesto de relieve Laura Burd Schiavo, mientras el estereoscopio de Wheatstone había abierto el debate en el discurso científico sobre la subjetividad de la visión y el rol del cuerpo en la percepción del mundo visible —elemento central de las tesis de Jonathan Crary— cuando se difundió socialmente bajo la forma encapsulada popularizada por el modelo de Brewster y fue vendido como mercancía en las tiendas y

fotografía estereoscópica se difundió principalmente a través de tres vías: la presencia de fotógrafos extranjeros —en Barcelona debe destacarse la actividad pionera del fotógrafo Franck—;[102] la prensa periódica que actuó como potente herramienta de vulgarización (fig. 6.31); y los espectáculos ópticos, que permitieron al público entrar en contacto directo con el nuevo dispositivo sin necesidad de adquirirlo.[103] El Gabinete óptico de Dalmau sería el primero que hemos podido documentar. La introducción del estereoscopio como espectáculo en su gabinete en una fecha tan temprana como septiembre de 1853 sitúa su actividad en la vanguardia de la oferta visual. Las vistas estereoscópicas no habían podido verse con anterioridad salvo casos contados a los que pudo acceder un segmento de público muy reducido. Desde la apertura de su nuevo espectáculo, los barceloneses pudieron disfrutar de la novedad del relieve al paso que este se difundía por Europa. Dos semanas antes de la inauguración del espectáculo, el *Diario de Barcelona* dedicó una serie de tres extensos artículos titulados «El estereoscopio y la visión binocular»[104] en los que se explicó pormenorizadamente el mecanismo por el que el estereoscopio y sus imágenes dobles eran capaces de producir la impresión del relieve. No creemos que fuera una coincidencia que aparecieran en unas fechas tan cercanas a la inauguración del nuevo espectáculo de Dalmau,[105] contribuyendo seguramente a aumentar la expectación pública ante la inminente apertura del espectáculo en su aparador de la Rambla.

Bautizado como a «poliestereoscopio binocular animado», la nueva atracción se convirtió en el primer espectáculo de fotografía estereoscópica de la ciudad y consiguió una gran cobertura en la prensa de todo el país.[106] Las crónicas del momento no dejaron de subrayar la impresión que producía a los *icononautas* de nueva generación su primer contacto con las

comercios, el discurso vernáculo enfatizó la confianza en el acto mismo de visión y la relación transparente entre objeto y representación, comprendida como verdad visual y evidencia material, asentándose de este modo en los discursos movilizados por los cosmoramas y las vistas ópticas. Véase: SCHIAVO, L. «From Phantom Image to Perfect Vision: Physiological Optics, Commercial Photography, and the Popularization of the Stereoscope». En: *New Media, 1740–1915*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

[102] Sobre Franck de Villecholle: FERNÁNDEZ RIUS, N. «De la era primitiva de la fotografía a su modernidad: Frank de Villecholle (1816-1906)» (págs. 197-208). En: *I Jornadas sobre investigación en Historia de Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.

[103] Para una aproximación a la difusión de la fotografía estereoscópica en España véase: FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar, 2004, pág. 108 y sigs.

[104] *Diario de Barcelona* de los días 1, 3 y 7-IX-1853.

[105] Menos aún por emplear giros de frase calcados a la aparición de los primeros anuncios y descripciones del estereoscopio del óptico.

[106] La primera noticia apareció en el *Diario de Barcelona*, 18-IX-1853, reproducida también en *El Áncora*, 21-IX-1853 y 1-XI-1853. Poco más tarde se reprodujeron crónicas tanto en diarios barceloneses (*El Áncora*, 20-IX-1853, *El Presente*, 21-IX-1853), como madrileños (*La España*, 24-IX-1853, *La Nación*, 29-IX-1853 y *El Heraldo*, 27-IX-1853), y de las Baleares (*El Balear*, 21-X-1853), entre otros.

imágenes tridimensionales, en las cuales «por un efecto verdaderamente maravilloso, por una ilusión irresistible y una convicción completa de sensación, el dibujo adquiere el relieve y la pintura se convierte en escultura».[107] Ahora bien, la promesa de presentación transparente de la realidad que el estereoscopio actualizó[108] no puede evaluarse correctamente si se presenta como una novedad absoluta, sin tener en cuenta el paisaje mediático del momento, capitaneado por los polioramas, y su modo de remediar ciertas de sus características: su interfaz inmersiva de visión individualizada, los juegos de luz y su temática privilegiada. En primer lugar, y en cuanto a su dispositivo inmersivo, el nuevo poliestereoscopio binocular animado, a pesar de su rimbombante nombre, respondía a la forma común de los estereoscopios del tipo de Brewster. Era descrito como «una caja de medianas proporciones provista en uno de sus lados de dos tubos de anteojo que exigen la aplicación de ambos ojos».[109] De este modo, los espectadores, habituados al formato inmersivo y de visión individualizada a través de la exposición previa de los polioramas, y antes de estos, de los cosmoramas y cajas ópticas, seguramente percibirían la nueva estructura, al menos en su aspecto exterior, en una solución de continuidad respecto a sus predecesores. La mayor novedad sería precisamente, como se destaca, la correspondencia de cada ojo a una lente diferente, y no una única lente como estaban habituados hasta el momento. En segundo lugar, las primeras vistas estereoscópicas mostradas no solo bebieron del dispositivo inmersivo de las vistas ópticas, sino también de la gramática de sus efectos de luz. El primer anuncio del *poliestereoscopio* apuntaba así que

> «por medio de un sencillo mecanismo [Dalmau] ha logrado dar a sus bellísimos cuadros la animación de colorido, de que carecen los monótonos cuadros sacados con el daguerrotipo, produciendo con ellos, varios efectos de luz, imitando las diferentes variaciones atmosféricas del día y de la noche, siendo por consiguiente su efecto siempre nuevo y variado y la ilusión completa».[110]

El anuncio es realmente interesante. No solo nos sitúa en el horizonte visual del momento («los monótonos cuadros sacados con el daguerrotipo»), sino también el deseo de superarlo («la animación de colorido») y hacerlo precisamente a través de la absorción de una de las

[107] *El Ancora*, 20-IX-1853.

[108] Véase por ejemplo la descripción del *Diario de Barcelona*, 1-IX-1853: «Basta decir que pinta en el fondo de nuestros ojos los objetos de la naturaleza, como se pintan cuando los miramos en realidad, y que los vemos con el auxilio del estereoscopio exactamente iguales que si existieran delante de nosotros».

[109] *El Ancora*, 20-IX-1853.

[110] *Diario de Barcelona*, 18-IX-1853

características clave de las vistas para poliorama («imitando las diferentes variaciones atmosféricas del día y de la noche») que conformaba una de las experiencias visuales más habituales en el momento. ¿En qué consistían las nuevas vistas? A juzgar por la descripción, deberían de tratarse de ejemplares muy parecidos a los que se conocen como *tissues stéréoscopiques*, que empezaron a circular en Francia en torno a la segunda mitad de la década de 1850 y se popularizaron durante los años sesenta (figs. 6.36-6.40).[111] Los *tissues* usaban papeles muy finos que se coloreaban a mano en su reverso, donde se añadían también calados y transparentes adoptados del mundo de las vistas ópticas translúcidas. De este modo, bajo la luz natural o cenital el par estereoscópico se veía en tonos grisáceos (fig. 6.33), mientras que sometido a la retroiluminación aparecían como por sorpresa los colores junto a los efectos de luz. La colección del Museo del Cine conserva preciosos ejemplares de este tipo de vistas, aunque la colección más destacada en este campo probablemente sea la de Fernández Rivero en Málaga,[112] sin olvidar tampoco las vistas estereoscópicas que conserva en el Museo del Romanticismo de Madrid. Es precisamente por la inclusión de los efectos diorámicos que el estereoscopio de Dalmau se ganó el prefijo de «polio-» y el apelativo de «animado».[113]

111 PELLERIN, D. *La photographie stéréoscopique sous le second Empire*. París: Bibliothèque National de France, 1995. También: DARRAH, W. *The World of Stereographs*. Nashville: Land Yatch Press, 1997, pág. 11. Entre las series de *tissues* más conocidas destacan las *Diableries* que aunaron a la novedad del relieve la temática fantasmagórica de la linterna mágica y los efectos diorámicos. Sobre estas véase: PELLERIN, D. et al. *Diableries: Stereoscopic Adventures in Hell*. Londres: London Stereoscopic Company, 2013.

112 Puede verse una selección en su blog: FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. «Estereoscopias tissues con "sorpresa"», *Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua*, 3-III-2020. Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://cfrivero.blog/2020/03/03/estereoscopias-tissues-con-sorpresa/

113 La inclusión del término animado en el marco de la difusión de la fotografía estereoscópica merece una clarificación. Tal como ha estudiado Mannoni, Pellerin, Chick o Timby, el término animado hacía referencia a menudo a la cualidad cinética de muchos de los dispositivos que aparecieron en el momento. En fechas muy avanzadas, Wheatstone, Claudet y Dubosq lideraron investigaciones para tratar de animar sus imágenes estereoscópicas por diferentes medios. Mejorando el sistema de Claudet con un obturador, Furne y Tournier escogieron precisamente el nombre de "estereoscopio animado" para patentar su propuesta en 1860. Nombre que también escogerían Philippe Benoist (1856), Victor Siès (1859) y André David (1873) cuando registraron sus inventos respectivos, tratando de aunar el relieve tridimensional con el movimiento. Véase al respecto: PELLERIN, D, «The Quest for Stereoscopic Movement: Was the Frist Film Ever in 3-D?», *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 1, n.º 1, 2017, págs. 26-38; CHIK, C. «La photographie stéréoscopique animée, avant la chronophotographie», *Cinémas*, vol. 25, n.º 1, 2014, págs. 133-156; TIMBY, K. «Images en relief et images changeantes. La photographie à réseau ligné», *Études photographiques*, n.º 9, 2001, págs. 124-143 y Mannoni, *op. cit*., págs. 229-230. Ahora bien, a pesar de su nombre, ninguna de las vistas del espectáculo de Dalmau trataba de recrear la sensación de movimiento. La inclusión del adjetivo "animado" no apunta en este contexto a dicha dirección. En este momento, describir una fotografía como "animada" podía también referirse tanto a la vivacidad de su sujeto (normalmente cuando representaban actividades relacionadas comidas, bodas, bautizos y bailes), como a la presencia de color, efectos diorámicos o relieve (CHIK, *op, cit*., pág. 135). Fue precisamente en base a estas cualidades que el estereoscopio de Dalmau se ganó el apelativo de animado, a pesar de la ausencia de efectos cinéticos.

Una vez más, debemos ser especialmente cautos en la lectura de los anuncios de la prensa y no confundir espectáculos de poliorama o que usen el prefijo polio (como el diorama polióptico) con la presencia de relieve o efectos estereoscópicos. Cuando un nuevo espectáculo introducía vistas estereoscópicas solía incluía el término "estereo" en su nombre. Un claro ejemplo es el «Gran poliorama y poliestereorama» anunciado en Madrid en 1856 y documentado por Rivero y que consistía en un poliorama donde podían verse 16 vistas transformándose del día a la noche, junto con un estereoscopio que presentaba 12 vistas en las que se podía apreciar el volumen y profundidad.[114] El Museu del Cinema de Girona conserva un ejemplar que podría explicar el modo en que se conjugaron espectáculos de estereoscopía con poliorama. Se trata de un dispositivo circular —al modo del Kaiserpanorama— facetado en 12 caras en el que se suceden vistas translúcidas (sin intermediación de lente) y sobre estas, doce pares de visores estereoscopicos para visualizar las vistas en relieve también translúcidas (fig. 6.34). En el interior contiene una luz eléctrica que permite activar los efectos de luz de ambos tipos de vistas. Este tipo de dispositivos mixtos nos recuerda a través de su propia estructura y materialidad la importancia de no trazar fronteras rígidas entre espectáculos y dispositivos, sino de tener presente sus interrelaciones en el espacio siempre mixto, abierto y heterogéneo de la historia de los medios.

Si desconocemos aún la procedencia de sus primeras vistas estereoscópicas translúcidas, todo apunta a que a partir de 1854 Dalmau empezó a sentar los medios para autoabastecerse también en este aspecto. Coincidiendo con la popularización de cámaras binoculares como el *quinetoscope* del francés A. Quinet, en marzo de 1854 Dalmau abrió su propio taller de fotografía y estereoscopía en la calle Canuda número 13, «para las personas que deseen obtener sus retratos, o cualquier otro objeto sacado del natural por este nuevo método».[115] El anuncio del «taller opticofotográfico» de Dalmau incluía la fachada de su tienda de la Rambla como reclamo flanqueada por los mensajes «retratos y vistas para estereosocopio» y «estereoscopios de todas formas» (fig. 6.30). La apertura del estudio fotográfico de Dalmau

[114] FERNÁNDEZ RIVERO, *op. cit.*, pág. 113.

[115] *Diario de Barcelona*, 19-III-1854 y 19-IV-1854 donde añade la dirección en la calle Canuda. Véase el anuncio completo: «Una de las invenciones más modernas y que más han llamado la atención de las personas de buen gusto e inteligencia es sin duda la del estereoscopio. La realidad con que este instrumento óptico nos pone de manifiesto toda clase de objetos sacados del natural con el quinotescopo representándolo a nuestros ojos como si fueran en relieve o de bulto, es verdaderamente sorprendente y raya en maravilloso, la ilusión óptica no puede ser más completa. Con el fin pues de generalizar en nuestro país este nuevo descubrimiento, el Sr. Dalmau ha establecido su taller de fotografía y estereoscopio para las personas que deseen obtener sus retratos, o cualquier otro objeto sacado del natural por este nuevo método».

es un rara avis en el panorama fotográfico del momento por la centralidad que dio al proyecto estereoscópico en una fecha tan avanzada como 1854, cuando las primeras generaciones de fotógrafos aún se estaban consolidando en la ciudad. Tan solo un año antes, la casa Napoleón abrió sus puertas en la Rambla de Santa Mónica regentada por los fotógrafos Anaïs Tiffon y Antonio Fernández. En el dorso de algunos de sus primeros daguerreotipos se puede leer la inscripción «hacemos estereoscopos».[116] Por otra parte, el fotógrafo francés François Alexandre Gobinet de Villecholles, conocido como Franck, establecido en la Rambla del Centro, parece haber sido el primero en introducir la práctica estereoscópica en la ciudad.[117] Finalmente, debemos citar también la actividad de Moliné y Albareda, aunque no empezaron a ofrecer vistas estereoscópicas hasta 1856.[118] De hecho, no es hasta 1857 que Rivero fecha la generalización de la práctica fotográfica estereoscópica en los talleres en activo en España.[119]

Ahora bien, mientras la información sobre los espectáculos del óptico aparece de manera regular en la prensa, no volvemos a tener noticias de su estudio fotográfico en las páginas del *Diario de Barcelona*, dejando muchas cuestiones por resolver: ¿Han sobrevivido vistas estereoscópicas hasta nuestros días de su taller? ¿Estuvo siempre localizado en la calle Canuda? ¿Qué relación mantuvo con su gabinete óptico? ¿Quién regentaba el estudio? ¿Fue quizás el fotógrafo Leopoldo Rovira Deloupy? Leopoldo Rovira[120] es autor del único retrato en formato *carte-de-visite* que conocemos de Dalmau (fig. 6.1) y sabemos que colaboró con él en 1864 cuando trataron de realizar retratos utilizando la luz eléctrica imitando las experiencias de Nadar en París.[121] Se trata de interrogantes que quedan abiertos y reafirman la necesidad de seguir explorando el papel que jugó la fotografía estereoscópica en la consolidación de los primeros estudios fotográficos de la ciudad, incluyendo en adelante el de Dalmau. A pesar de no contar con más datos, lo que parece claro es que Dalmau solo se

116 García Felguera, M. S. «Anaïs tiffon, Antonio Fernández y la ocmpanía fotográfica "Napoleon"», *Locus Amoenus*, n.º 8, 2005, especialmente págs. 313-314.

117 Fernández Rivero, *op. cit.*, pág. 117. Una selección de sus vistas estereoscópicas ha podido verse recientemente en la exposición temporal *La ciutat davant la càmera. Imaginaris urbans al s. XIX* comisariada por Núria F. Rius en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona (del 16 de junio al 13 de noviembre de 2022).

118 Fernández Rivero, J. A. *Fotografía y espacio. La visión en 3D*. Málaga: Fundación Unicaja, 2010 pág. 69.

119 Para una relación de los estudios que ofrecían realizar fotografías estereoscópicas entre sus especialidades: Fernández Rivero, *Tres dimensiones... op. cit.*, págs. 117-120.

120 Fotoconnexió. «Rovira Deloupy, Leopoldo», *Clifford. Portal dels fotògrafs del segle XIX a España* [base de datos]. Consultado: 2 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://www.fotoconnexio.cat/clifford/

121 *La Corona*, 12-X-1863 y *Diario de Barcelona*, 10-X-1863. Puede leerse una crónica posterior de los ensayos en *El provenir de la Industria*, II, 1876, págs. 80-81. De hecho, no se conseguirían resultados satisfactorios hasta 1881 gracias a la mano experta del fotógrafo Pau Audouard: Fernández Rius, *op. cit.*, págs. 65-69.

interesó por la fotografía una vez esta pudo ser presentada y consumida bajo su faceta espectacular. Antes de la llegada de la fotografía estereoscópica a su gabinete no registramos en su negocio la venta de material o instrumentos relacionados con la práctica de la daguerrotipia. Más adelante, en cambio, tras la experiencia de su taller y espectáculos estereoscópicos, Dalmau se convertiría en toda una referencia para la adquisición de material fotográfico tanto para profesionales como amateurs. La casa Dalmau, junto con su principal competidor Luís Corrons, se convirtieron desde los años sesenta en los principales subministradores de material fotográfico en Barcelona y contribuyeron así de manera decisiva a la consolidación y expansión definitiva de la práctica fotográfica en la ciudad.[122]

La temática privilegiada por las primeras vistas estereoscópicas en general y los *tissues* en particular era eminentemente topográfica, cuestión que nos lleva al tercer punto. Adaptándose al horizonte de expectativas visuales de los espectadores, el repertorio iconográfico de las vistas estereoscópicas mostradas durante estos años evidencia la huella que habían dejado las vistas ópticas en las series de monumentos y maravillas del mundo consumidas de manera inmersiva. De esta manera, no resulta extraño que el vocabulario que surgió entorno a la máquina enfatizó la habilidad de las imágenes tridimensionales para embarcar el espectador en una familiar pero renovada experiencia de viaje virtual.[123] Las vistas estereoscópicas consiguieron actualizar así punto por punto los elementos más característicos que ofrecía la experiencia de las vistas ópticas. Se trata de un ejemplo destacado del clásico mcluhiano *the medium is the message*, no solo en su llamada de atención sobre el dispositivo mediático en sí, sino también en su acepción más literal: «el contenido de un medio es otro medio».[124] En el caso de vistas ópticas y estereoscópicas parece cumplirse a la perfección. Los estereoscopios, tanto dentro como fuera del gabinete óptico de Dalmau, se convirtieron en

122 FERNÁNDEZ RIUS, *op. cit.*

123 Pellerin recoge múltiples ejemplos, como el diálogo de una pareja que acompaña una estampa del *Journal Amusant*: «[Elle:] Comment c'est joli... mon ami, toutes ces vues..., on y croirait y être! [Lui:] Je suis de ton avis..., aussi, cet été, au lieu d'aller en Suisse, comme tu me l'avais demandé, je t'achèterai des vues du pays que tu t'amuseras à regarder au travers de ta lorgnette» citado por PELLERIN, *op. cit.*, p. 15. Como en el caso de las vistas ópticas, no se dejó de ironizar sobre los nuevos saberes construidos en base a experiencias substitutorias de la realidad. En este sentido, nos recuerda el comentario de Cadalso, citado por Jesusa Vega, y que recuperábamos en el segundo capítulo: «Esto de hablar de países extranjeros, sin haber salido de su lugar, con tanta majestad como si se hubiera hecho una residencia de diez años en cada uno, me acomoda muy mucho. Para esto basta comprar un juego de viajes impreso, que también le aumentarán a uno la librería de paso [...] me determiné a ver Turín, Dublín, Berlín, Pekín y Nankín y sin salir de mi cuarto». VEGA, *Ciencia, arte e ilusión... op. cit.*, pág. 418.

124 STRATE, L. «El medio y el mensaje de McLuhan: la tecnología, extensión y amputación del ser humano», *Infoamérica. Iberoamerican Communication Review*, n.º 7-8, 2012, págs. 61-80.

adelante en la *peep practice* mayoritaria, desbancando tanto cosmoramas como polioramas.[125] La diferencia entre las vistas ópticas y las nuevas vistas estereoscópicas se marcó también monetariamente en el gabinete óptico de Dalmau: acceder a los polioramas costaba un real de vellón, mientras que la novedad de la estereoscopía se pagaba al doble de precio.[126] Una vez superado el impacto inicial, se volvieron a exponer de manera conjunta manteniendo el precio al alza a dos reales de vellón.

La prensa anunciaba regularmente la renovación del espectáculo con «nuevas vistas, bustos, alegorías», grupos académicos, plazas, edificios «y otros objetos preciosos y de mérito sorprendente».[127] Los anuncios de esta etapa no incluyen títulos más precisos, pero todo apunta hacia un constante enriquecimiento del catálogo del óptico en paralelo a la expansión del mercado de vistas estereoscópicas en Europa. En 1854, el gabinete contaba ya con «dos magníficos aparatos poliestereoscopos, y en 1856 mostró vistas de la Exposición Universal de París.[128] Por entonces, seguía siendo el único espectáculo de fotografía estereoscópica de la ciudad.[129] La siguiente es una sesión representativa de la época:

> «Gabinete óptico del Señor Dalmau, Rambla del Centro, número 9, frente al Liceo. Desde hoy se pondrá de manifiesto el gran panorama de Sebastopol visto en opuestas direcciones. El poliorama de doble efecto con nuevas y escogidas vistas del país y extranjeras, y dos magníficos aparatos polistereoscopios, con variados y sorprendentes efectos de luz y relieve. La entrada por el almacén de instrumentos ópticos y matemáticos del director. Por la noche de 6 a 9».[130]

Las vistas ópticas empezaban a adaptarse al nuevo espacio mediático mostrando un interés cada vez mayor hacia los eventos de actualidad, acogiendo en este caso vistas de la guerra de Crimea, sobre las que nos detendremos más adelante. Esta estructura se mantuvo sin grandes cambios hasta mediados de 1855, cuando con la entrada en el negocio del físico Ramon Rosselló se introdujeron también los espectáculos de física recreativa que se convertirían en la nueva atracción del Gabinete.

---

125 Véase: HUHTAMO, E. «Toward a History of Peep Practice» (págs. 32-51). En: *A Companion to Early Cinema*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2012.

126 Por ejemplo, *El Áncora*, 20-XI-1853: «Novísimo poliestereoscopo binocular animado del señor Dalmau (...) Entrada 2 reales. Sigue de manifiesto en el propio local el gran diorama panóptico de doble efecto con numerosas o interesantes vistas del país y del extranjero. Entrada 1 real»

127 *El Áncora*, 23-III-1854 y 23-IX-1855.

128 *Diario de Barcelona*, 6-I-1856.

129 Véanse las reseñas de estos años de los espectáculos de estereoscopía de Dalmau en *Diario de Barecelona*, 23-IX-1855 y 16-XII-1853.

130 *Diario de Barcelona*, 8-XII-1854.

6.3.2. La física recreativa: electricidad, motores, telégrafos y otros viajes virtuales

El año 1855 fue especialmente fructífero para la casa Dalmau. No solo participó con éxito en la Exposición Universal de París consiguiendo una medalla de plata,[131] sino que recibió además una invitación de la Academie Nationale Agricole, Manufacturière et Commerciale para formar parte de su círculo por la calidad de sus productos.[132] Como buen comerciante, Dalmau no dejó pasar la oportunidad de difundir dichos reconocimientos, incluyendo en adelante las medallas ganadas en sus anuncios (fig. 6.5) y reproduciendo una copia de la carta de la academia francesa en uno de los opúsculos que publicaría dedicados a la conservación de la vista (fig. 6.28).

Ese mismo año, Dalmau dio a conocer su asociación con Ramón Roselló, un joven físico que con tan solo veinte años ya había conseguido labrarse un nombre en su campo.[133] Uniendo sus méritos respectivos, se convirtieron en una referencia en la venta y construcción de un largo espectro de aparatos ópticos e instrumentos científicos en un periodo en que Barcelona se alzaba como ciudad industrial: máquinas de vapor, termómetros, barómetros, aparatos de inducción electromédicos, luz eléctrica, telégrafos eléctricos, extintores, barómetros, relojes eléctricos y un largo etcétera.[134] Instrumentos que entraron puntualmente en el gabinete óptico, ampliado con una sección de física recreativa y rebautizado con el nombre de «Gabinete óptico y físico mecánico de los señores Dalmau y Rosselló». El nuevo gabinete prometía «generalizar los conocimientos sobre todas las invenciones modernas pertenecientes a la física en combinación con la óptica y la mecánica».[135] Para ello, la presentación de los aparatos combinaba las explicaciones científicas sobre su funcionamiento, que solía realizar Rosselló, con sesiones prácticas en las que los concurrentes podían ver las máquinas funcionar e incluso experimentar sus efectos. En este sentido, en la sesión del 13 de septiembre de 1855,

131 Dalmau presentó una serie de doce muestras de anteojos y lentes de su taller: *El Áncora*, 30-III-1855 y *Diario de Barcelona*, 10-VII-1857 con un anuncio ilustrado de sus medallas.

132 *El Áncora*, 23-XI-1855. Reconocimiento que se repitió más adelante con la otorgación de una segunda medalla por parte de la Academia y una invitación para acudir de nuevo a París a recogerla personalmente. *Diario de Barcelona*, 20-XII-1856.

133 SÁNCHEZ, *op. cit.*, pág. 159.

134 *Diario de Barcelona*, 4-VII-1855 y SÁNCHEZ, *op. cit.*, pág. 160-161. El anuncio de su asociación se reprodujo en las principales carteleras del país: *El Balear* (25 y 27-V-1855), *El Clamor Público* (21, 22, 23, 24 y 27-XI-1855) o *El Genio de la Libertad* (21, 22 y 23-V-1855).

135 *Diario de Barcelona*, 16-XII-1858.

> «el observador puede contemplar además varios pequeños aparatos hidráulicos, mecánicos y eléctricos, entre otros un telégrafo en estado de funcionar, por el que se forma una completa y exactísima idea de ese nuevo sistema de transmisión de comunicaciones. Con el aparato galvano-eléctrico pueden también experimentarse los efectos de la electricidad en diferentes partes del cuerpo, y verse funcionar varios aparatos en los que la electricidad suple la fuerza del vapor».[136]

Las nuevas máquinas y ejercicios eléctricos eran ahora el plato fuerte del nuevo gabinete y cerraban el programa después de los panoramas y estereoscopios, como puede verse en el siguiente anuncio:

> «Desde hoy se pondrán de manifiesto para el público los objetos siguientes: 1º Gran panorama universal con magníficas vistas de las principales ciudades y monumentos artísticos; 2º El poliesteresocopio binocular animado con preciosas vistas imitando el relieve; 3º Experimentos físicos sobre la electricidad aplicada a la industria, a la telegrafía, a la medicina y otros. Entrada 2 rs».[137]

El aparato que despertaba más curiosidad era el telégrafo eléctrico. Dalmau y Rosselló se convirtieron en los principales agentes en la promoción del nuevo sistema de comunicaciones. Ofrecían un servicio de construcción y reparación, importaron los nuevos modelos del extranjero y anunciaron un curso para aprender a utilizarlos. Entretanto, el gabinete se convirtió en un espacio en el que difundir sus aplicaciones entre un público amplio. El 23 de setiembre de 1855, el telégrafo se puso en comunicación directa entre Barcelona, San Petersburgo, París y Londres, entre otras destinaciones,[138] mientras que en octubre de 1857 se pusieron «a disposición de los concurrentes dos estaciones completas de telégrafos eléctricos con los cuales podrán comunicarse mutuamente como se verifica en las grandes líneas telegráficas».[139] El avance de la sociedad moderna necesitaba espacios como el gabinete de Dalmau y Roselló para instruir al observador en las nuevas tecnologías, moldeando sus capacidades, entrenando sus sentidos[140] y adaptándolo al nuevo paisaje mediático. En pocos años, la aceleración de las tendencias era bien visible. Los espectáculos y aparatos de física se renovaban constantemente. En 1858, el Gabinete contaba ya con telégrafos según los sistemas de Morse, Breguet y el telégrafo impresor, al lado de

136 *Diario de Barcelona*, 13-IX-1855.

137 *Diario de Barcelona*, 30-IV-1856.

138 *El Ancora*, 23-IX-1855.

139 *Diario de Barcelona*, 15-X-1857.

140 HERNÁNDEZ, S. *Vidas excitadas: sensorialidad y capitalismo en la cultura moderna*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2022.

estereoscopios y panoramas y diferentes «aparatos de física, entre ellos un motor eléctrico a hélice, una bomba con volante, un electroimán sosteniendo un peso de tres quintales, el electro-medical de Mitrago, el aparato para la explosión de minas, y telégrafos eléctricos según los sistemas de morse, de Bréguet y el llamado impresor».[141]

Detengámonos en la relación que se entretejió en la presentación conjunta y convivencia de las vistas ópticas, las vistas estereoscópicas y los nuevos espectáculos de física recreativa. Si la integración de la telegrafía y la física recreativa en el gabinete puede parecer más alejada de las vistas ópticas y estereoscópicas también presentes en el mismo periodo, esta no era vista como una intrusa por los espectadores del siglo XIX. Tal como ha puesto de relieve Simone Natale, dentro del imaginario de la época existía un vínculo estrecho entre telegrafía y fotografía —y de un modo más amplio entre esta y los nuevos medios de comunicación y transporte como el ferrocarril. La fotografía había transformado la realidad (las vistas, los retratos, los eventos) en una «mercancía fácil de manejar, que podía ser transportada, comercializada y enviada a puntos lejanos»,[142] acercando entonces estos mismos puntos (los paisajes, las personas, las noticias) a los mismos espectadores. En este sentido, la fotografía, retomando los principales valores de las vistas ópticas, y los mensajes producidos y enviados por medio del telégrafo eléctrico en la misma época tenían en común la capacidad de ir más allá de las barreras físicas de la distancia estimulando una nueva experiencia del tiempo y del espacio.[143] Dentro de esta economía de significados, los espectadores del gabinete consumían en una solución de continuidad los diferentes aparatos que hacían posible su deseo de ubicuidad inaugurado por las vistas ópticas: el mismo día en que admiraban los últimos eventos de la guerra de Oriente y se dejaban transportar por el estereoscopio, asistían acto seguido al espectáculo de ver el telégrafo en comunicación directa entre Barcelona y las grandes capitales europeas.[144] Ya no era la ilusión de realidad la que producía fascinación, sino la realidad misma en todo lo que era capaz de producir la que causaba asombro y era vivida como una ilusión, en particular, la ilusión del progreso.

Las innovaciones introducidas en el establecimiento de Dalmau fueron pronto adoptadas por los demás gabinetes de la ciudad. Sánchez constata que a finales de la década de 1850 Taylor

141 *Diario de Barcelona*, 16-XII-1858.

142 NATALE, S. «Photography and Communication Media in the Nineteenth Century», *History of Photography*, vol. 36, n.º 4, 2012, pág. 452.

143 *Ibid*., pág. 455.

144 *El Ancora*, 23-IX-1855

y Corrons también se empezaron a interesar por los aparatos de física y muy especialmente por los eléctricos. El gabinete de Corrons contaba entones con un poliorama, una galería estereoscópica que había inaugurado en 1856,[145] dos estaciones telegráficas y un conjunto de aparatos de física.[146] Los Campos Elíseos incluyeron también un gabinete de física experimental y recreativa entre sus atracciones, que en octubre 1857 trasladaron de manera independiente a calle de Portaferrissa,[147] aumentando la densidad de la oferta de ocio en la zona de la Rambla.

Cuando la asociación entre Dalmau y Roselló se disolvió a finales de 1858, la física recreativa y las aplicaciones de la electricidad no abandonaron el negocio del óptico.[148] Su disolución no impidió a Dalmau seguir alimentando la oferta de su catálogo con las últimas novedades de la física, la mecánica y la electricidad.[149] Hecho que se reflejó igualmente en su gabinete, que por entonces ya acumulaba los adjetivos de «óptico-físico-mecánico-electro-magneto-fotográfico».[150] En este periodo, mientras la física recreativa seguía en alza a dos reales, los estereoscopios fueron emplazados en una sala independiente junto con las cajas ópticas, especialmente pensada «para los niños y los aficionados a panoramas»,[151] a los que se accedía por un real de vellón División que persistió incluso después de renovar la decoración y aparatos del gabinete el año siguiente.[152] En este sentido, la reducción del precio es sintomática de la gran proliferación y accesibilidad de la estereoscopía en los comercios, estudios fotográficos e incluso tiendas de juguetes de la ciudad durante la segunda mitad de la década de 1850. La reducción del precio también nos indica la rapidez con las que se amortizaban los nuevos dispositivos visuales. A finales de los años cincuenta, podemos concluir, las imágenes estereoscópicas habían sido plenamente asimiladas por el público

145 Véase, por ejemplo, el *Diario de Barcelona*, 2-IX-1856 donde anuncia «haber recibido un gran surtido de vistas para poliorama y estereoscopio» y el de los días 19 y 27 del mismo mes para la galería estereoscópica.

146 *Diario de Barcelona*, 6-I-1859.

147 *Diario de Barcelona*, 25-X-1857.

148 Si el nombre de Rosselló desaparece entonces de los anuncios de su tienda, a inicios de 1859, el físico se encargaba aún de la explicación científica de los espectáculos de física recreativa del gabinete. Véase, por ejemplo: *Diario de Barcelona*, 6-I-1859. Medio año más tarde, sin embargo, Dalmau anunciaba que no tenía socio ni representante alguno autorizado a vender sus productos, apuntando al cese definitivo de sus colaboraciones: *Diario de Barcelona*, 2-VI-1859.

149 Véase el completo anuncio de su oferta publicado en el *Diario de Barcelona*, 2-VI-1859.

150 *Diario de Barcelona*, 31-X-1858 y especialmente a partir del 9-XII-1858 y siguientes.

151 *Diario de Barcelona*, 31-X-1858. El anuncio especifica concretamente que «para los niños y los aficionados a panoramas, se ha dispuesto un local independiente del gabinete de física, adornado con preciosas vistas de panorama y estereoscopio, de sorprendente ilusión óptica. Entrada, 1 real».

152 *Diario de Barcelona*, 2-X-1859.

barcelonés y no constituían ya una novedad visual meritoria de pagar una entrada más elevada, como tampoco lo eran las ya familiares vistas para poliorama.

6.3.3. ¿Vistas ópticas o noticiero ilustrado? La guerra de Crimea y la guerra de África

La estereoscopía había desequilibrado la balanza en la representación de la realidad y poco a poco, aunque sin abandonar nunca completamente el género topográfico, las vistas ópticas del gabinete fueron desplazando su interés hacia los eventos de actualidad que estaban marcando el curso de la historia española y europea. En este sentido, y de manera paralela a la introducción de la física recreativa, el gabinete de Dalmau reorientó el interés de los espectáculos de vistas ópticas hacia el seguimiento de los eventos de actualidad y conflictos bélicos más destacados de la década: la Guerra de Crimea y la Guerra de África.[153] La que fue la primera guerra fotografiada de la historia se convirtió también en una de las más populares en los espectáculos ópticos del país y la primera en pasar por el filtro de las lentes del gabinete óptico de Dalmau. El conflicto estalló en octubre de 1853 y se alargó hasta marzo de 1856. Las primeras vistas relacionadas con la contienda empezaron a mostrarse a finales de 1854, tomando un protagonismo cada vez mayor durante el año siguiente. Así las presentaba en un anuncio publicado en *El Áncora* el mes de febrero de 1855:

> «Cabiéndome la satisfacción de ser en todas épocas el primero en ofrecer al ilustrado público de esta capital las mejores producciones del arte en el ramo que me ocupa, y deseando complacer a los muchos favorecedores que frecuentan mi establecimiento atraídos por el crédito de que goza y por las novedades que periódicamente se les ofrecen, continuaré poniendo de manifiesto en mi gabinete de ilusiones ópticas, todos los hechos de armas y puntos de vista más importantes de la Crimea, con la propiedad y buen gusto que tiene acreditado este establecimiento, y sin alterar en lo más mínimo con ideas exageradas, el buen orden que se observa en las producciones extranjeras formuladas en vista del país y de los acontecimientos que se pretende presentar».[154]

La seriedad de los eventos impedía venderlos como una nueva experiencia de viaje virtual, motivo por el que se recurrió de nuevo a los valores educativos y didácticos de las vistas como representaciones de la realidad. La nota de Dalmau se alinea igualmente con las

153 La Galería Topográfica de Madrid ya se había adelantado a dicho movimiento cuando durante el transcurso de la guerra carlista, centró su programación de 1838 a 1840 a mostrar vistas de los escenarios del conflicto. Véase el capítulo cuarto, epígrafe 4.3.

154 *El Áncora*, 18-II-1855.

editoriales que estaban cubriendo el evento apoyándose en los códigos de las imágenes de actualidad que regían durante esos mismos años en las revistas ilustradas.[155] La legibilidad y claridad de las imágenes (su propiedad, buen gusto y buen orden) o el hecho de haber sido vividas por los propios dibujantes (realizadas en vista del país)[156] jugaban en este sentido un rol que no puede pasarse por alto —junto con la autoridad que desprendía ya la figura de Dalmau (el crédito de que goza)— de cara a que los espectadores aceptaran la veracidad de las imágenes que se ofrecían ante sus ojos como testimonios de la guerra (los acontecimientos que se pretende presentar). Podemos entender así la importancia que acordaba Dalmau no solo a mostrar los hechos de la guerra en curso, sino también a publicar la nota explicativa que había de encuadrar las vistas conceptual y simbólicamente. Bajo dichas premisas, el «Gran panorama de la guerra de Oriente» instalado a su Gabinete mostró imágenes relacionadas con el asedio de Sebastopol y la batalla del río Alma,[157] la batalla de Inkerman,[158] la batalla de Malakoff y la retirada de las tropas rusas,[159] vistas de Kronstadt y de los golfos de Finlandia.[160]

Algunos de los títulos evocan vistas pertenecientes a las series de poliorama panóptico de Lefort trabajadas por medio del doble efecto, como la vista de *Sebastopol y la batalla de Inkerman* o la *Vista y batalla de Kronstadt*. Ambas reposan sobre el mismo mecanismo. Nos sitúan primero en una vista diurna, clara y diáfana del lugar de los hechos: el puerto de Sebastopol y Kronstadt a vuelo de pájaro, pero cuando las miramos a través del filtro de la lente y sometidas a la retroiluminación la escena cambia completamente y aparece el campo de batalla. En el caso de Kronstadt (fig. 6.41), un soldado herido yace en primer plano junto a tres enfermeras y un cañón, la vista es difusa y parece transmitir el ambiente cargado de la escena, mientras las tropas inundan las montañas en el último término. Se trata de unas imágenes que debieron asemejarse a las que puso en escena Dalmau y que pueden acercarnos igualmente al «gran surtido de vistas para poliorama con los sorprendentes efectos de día y

155 RIEGO, B. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001.

156 No se trataba de «una escena real del campo de batalla, sino la *interpretación* de un acontecimiento a partir de un *esquema* gráfico que se había remitido desde Crimea», explica Riego (*Ibid*., pág. 230). El croquis no se dibujaba pues sobre el campo de batalla, pero se exigía que la imagen hubiese sido vivida por el dibujante, que se convertía en una suerte de testimonio y garante de la veracidad de las imágenes (*Ibid*., pág. 233).

157 *Diario de Barcelona*, 11-II-1855.

158 *Diario de Barcelona*, 29-IV-1855.

159 *Diario de Barcelona*, 16-XII-1855.

160 *Diario de Barcelona*, 29-VI-1855.

de noche» que puso a la venta Corrons también en febrero de 1855 representando «el rompimiento de las hostilidades por los ejércitos aliados».[161]

El panorama de la guerra de Oriente siguió de manifiesto en el gabinete de Dalmau —por entonces ya gabinete óptico y físico-mecánico de Dalmau y Rosselló— hasta el mes de abril de 1856, cuando volvió a reorientarse sobre la temática de «magníficas vistas de las principales ciudades y monumentos».[162] Cuatro años más tarde y tras la eclosión de la física recreativa y la progresiva expansión de las vistas estereoscópicas, Dalmau no tardó en ofrecer a través de sus espectáculos un «gran panorama de la guerra de África con interesantes vistas tomadas del natural, sobre el campo mismo de las operaciones y arregladas con todo esmero a fin de que la ilusión óptica sea la más completa y los objetos fielmente reproducidos».[163] En este caso, el carácter informativo del panorama no estaba exento del filtro patriótico con el cual se vendió la campaña de prestigio nacional que supuso para la Corona española la guerra iniciada en 1859 contra el sultanado de Marruecos. Las vistas mostradas por Dalmau situaban a los espectadores en el paisaje de los hechos («Gran panorama de Gibraltar, Ceuta, Algeciras, Tánger, Tetuán y vista del Estrecho»), reproducían los enfrentamientos remarcando la superioridad de la armada española («Gran campamento militar y vista del Serrallo y del reducto de Isabel», «Brillante carga a la bayoneta dada por los cazadores de Madrid sobre los moros de Anguera») y recordaban los escenarios del conflicto («vista general de Ceuta y castillo del monte Hacho»).[164]

Las escenas de la guerra de África tuvieron una gran acogida en el resto de espectáculos del país y es que la cobertura mediática del evento a través de las lentes de los cosmoramas, polioramas y panoramas fue clave para canalizar la exaltación patriótica que se pretendía infundir con la contienda.[165] Un año más tarde, Corrons introdujo a su turno doce vistas de la guerra de África en su gabinete que mostró en el marco de la Exposición Industrial de Barcelona celebrada el mes de octubre de 1860, llamando especialmente la atención del público femenino.[166] Por su parte, Garófano registra en Cádiz en 1860 un espectáculo con

[161] *Diario de Barcelona*, 7-II-1855. En adelante, promete poner a disposición del público en su gabinete «los principales episodios y hechos de armas que hayan tenido y tengan lugar en la Crimea, dispuesto de manera que produzca el efecto de realidad».

[162] *Diario de Barcelona*, 30-IV-1856.

[163] *Diario de Barcelona*, 28-XII-1859.

[164] *Diario de Barcelona*, 18-XII-1858.

[165] Sobre la cobertura mediática de la contienda en la prensa ilustrada véase: RIEGO, *op. cit.*, pág. 221.

[166] ORELLANA, F. J. *Reseña completa, descriptiva y crítica de la Exposición Industrial y Artística de productos del Principado de Cataluña*. Barcelona: Imp. Jaime Jepús, 1860, pág. 60: «Antes de salir de este grupo, observamos que muchas

«vistas de la guerra de África, las del 14 y 23 de enero, la toma de los cinco campamentos y de la ciudad de Tetuán», entre otras vistas,[167] mientras que dos años más tarde volvieron a ponerse en escena vistas de la guerra de África junto con otras vistas europeas en un Gran Panorama Universal que por la descripción del espectáculo respondía a la tipología de un cosmorama. Las vistas de la guerra de África fueron también las protagonistas de los primeros panoramas que llegaron a España, como el panorama de la batalla de Tetuán que se instaló en Madrid en 1876.[168]

El Museo de Historia de Barcelona conserva tres vistas ópticas del conflicto que pueden ayudarnos a entender el tipo de imágenes que pudieron verse en los espectáculos citados. No se encuentran en buen estado de conservación y tampoco son especialmente refinadas, sino que parece que primó la inmediatez y evocación de las escenas representadas antes que la calidad técnica del conjunto. Una de ellas representa las tropas españolas lideradas por el general Prim a caballo en la batalla de Castillejos (fig. 6.42), la segunda muestra una batalla de la guerra (fig. 6.43), y la tercera recoge la firma del tratado de Wad-Ras el 26 de abril de 1860 (fig. 6.44). Temas que coinciden con los puestos en escena por los pintores.[169] A diferencia de estos, sin embargo, más interesados en captar la luz y el color de Marruecos,[170] las vistas nos presentan a través de su composición, gesticulación de los personajes y actitudes un retrato claro y sin fisuras del mensaje que se quería infundir: la superioridad de la armada española en «una de las operaciones de propaganda nacionalista más destacada del siglo XIX».[171]

Cuando analizamos en el tercer capítulo la primera expansión de los totilimundis ambulantes pudimos ver que las sospechas que levantaron a los ojos de las autoridades se basaban en la falta de mecanismos de control que estas tenían sobre sus imágenes y las palabras que las acompañaban y que se presumían especialmente poderosas para difundir mensajes e ideas contrarias al poder establecido entre la población. En ese momento, los recursos tanto institucionales como intelectuales se destinaron a controlar, restringir o prohibir el alcance y

mujeres y jóvenes se detienen junto a un ángulo de una de las mesas: el objeto que atrae su curiosidad es un poliorama de D. Luis Corrons, con doce vistas de la guerra de África».

[167] GARÓFANO, R. *Los Espectáculos visuales del siglo XIX: el pre-cine en Cádiz*. Cádiz: Quorum, 2007, pág. 130.

[168] Riego, *op. cit.*, pág. 60.

[169] GARCÍA FELGUERA, M. S. «¡Matad a todos los testigos! Contra la pintura de historia», *Anales de Historia del Arte*, n.º 3, 1991, págs. 261-276.

[170] *Ibid.*, pág. 270.

[171] RIEGO, *op. cit.*, pág. 60.

proliferación de este tipo de espectáculos.[172] Aquí en cambio el movimiento es totalmente diferente. La sociedad isabelina, y especialmente aquellos a cargo del poder, ya no desplegarían recursos sancionadores, sino que habían aprendido a instrumentalizar los nuevos medios, especialmente la fotografía y la prensa, para construirse una imagen favorable y que fuera ampliamente difundida entre la población y así lo pusieron en práctica durante la guerra.[173] En este sentido, los espectáculos ópticos de la guerra de África pueden considerarse otro más de los cauces que se activaron para construir y vehicular una imagen de la contienda.

Por otra parte, la importancia acordada a la guerra de Crimea y la guerra de África en el seno de la programación de Dalmau —no a través de vistas sueltas relativas a los eventos de actualidad como había sido el caso hasta entonces, sino organizadas con el objetivo de presentar y reunir en orden los principales eventos del transcurso de la guerra— es indicativa del cambio de mentalidad en torno a las imágenes y la información de actualidad que se estaban verificando en el momento. Los programas anárquicos de vistas urbanas amenizadas con vistas de actualidad son substituidos por una voluntad programática en la que seguramente tuvo mucho que ver la formación del lector de revistas ilustradas y la expansión de la prensa periódica. Los programas de vistas se adaptaron así al desarrollo narrativo de los eventos propuesto por la prensa, favoreciendo las transferencias y relaciones entre uno y otro medio. Un lector podía seguir de este modo la cobertura de la contienda en las páginas del periódico e ir a ver acto seguido los eventos pintados con vivos colores en los espectáculos ópticos del país. Constatamos así que las vistas ópticas «no solo [ofrecerían] las vistas de ciudades y otras maravillas, sino también, a modo de noticiario, los hechos políticos e históricos, y los diversos sucesos del momento».[174] Se trata de una influencia bidireccional y es que no debe olvidarse que, tal como puso de relieve Bernardo Riego, la estructura y temas privilegiados por las primeras revistas ilustradas bebieron directamente de las formas de presentación de los espectáculos ópticos.[175] Sus lectores potenciales habían entrenado su ojo y sus maneras de mirar y aceptar las imágenes como substitutas de la realidad en el marco de los espectáculos de cosmorama,[176] y seguramente su contacto con las revistas ilustradas,

[172] Nos referimos especialmente a las prácticas de concesión de licencias y permisos de exhibición controladas por los corregidores, así como la atención que dedica Jovellanos a considerar la posible reforma de los espectáculos ópticos, que acaba descartando, en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* (1790), analizados en el tercer capítulo.

[173] RIEGO, B. «La campaña de África de 1859, la primera guerra mediática española» (págs. 563-576). En: *Comunicación, historia y sociedad: homenaje a Alfonso Braojos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

[174] FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 107.

[175] RIEGO, *op. cit.*, pág. 151.

[176] RIEGO, *op. cit.*, pág. 135.

plagadas en adelante de vistas y grabados en madera, organizados también como repertorios de lo más destacado del país y del extranjero podían ser consumidas, visualizadas y manipuladas como un nuevo juguete óptico.

***

En 1859, Dalmau anuncia la apertura de una sucursal de su gabinete en Manresa, su ciudad natal, «muy digno de figurar al lado del que tiene abierto en esta capital».[177] Sin más noticias, a principios de los años sesenta no registramos más anuncios de sus espectáculos ópticos en las páginas del *Diario de Barcelona* u otras cabeceras de la ciudad. De este modo, el panorama de la Guerra de África se convirtió en uno de los últimos espectáculos programados en su gabinete. Los espectáculos de vistas ópticas en sus diferentes variantes habían estado presentes ininterrumpidamente en su programación desde la apertura de su primer cosmorama histórico en 1843 hasta el año 1859. La casa Dalmau siguió siendo aun así uno de los principales puntos de venta de dispositivos y juguetes ópticos. En el catálogo de 1877 que se conserva en la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (fig. 6.45), se anunciaban, bajo el epígrafe «Ópticas y dioramas», zoograscopios de diferentes medidas, grabados para ópticas, polioramas panópticos «para ver los cuadros a efectos de día y de noche» de tres tamaños diferentes, y un gran surtido de dioramas con tres o cuatro lentes para vistas translúcidas de efecto simple o doble efecto; mientras que en la sección de fotografía se podían encontrar cámaras oscuras, cámaras binoculares para estereoscopio, objetivos especiales para vistas estereoscópicas, microscopios solares, estereoscopios de los tipos de Wheatstone, Brewster, Holmes, etc.[178]

La ciudad se estaba expandiendo más allá de sus murallas medievales con nuevas avenidas, espacios de ocio, circos y teatros que estaban sustituyendo la programación de los gabinetes ópticos en la sección de diversiones públicas de la prensa barcelonesa. Si más allá de la década de 1860 no encontramos referencias concretas a los espectáculos de Dalmau, la huella de su gabinete se pudo sentir en la manera en que cada nuevo invento era expuesto, elogiado y presentado en su nueva vitrina de la Rambla (fig. 6.47). Junto a su primogénito Tomàs Josep Dalmau (1839-1905), la casa Dalmau fue la responsable de importar y construir las primeras

177 *Diario de Barcelona*, 21-VII-1859.

178 DALMAU, F. *Francisco Dalmau e hijo. Catálogo general*. Barcelona: Imp. Heredero Riera, 1877, págs. 64-67. Reial Acadèmia de Ciències i Arts, Barcelona, Top. B.85.10.

dinamos de Gramme, de realizar los primeros ensayos de luz eléctrica a gran escala, y de obtener el privilegio de introducción de los primeros teléfonos y fonógrafos que llegaron a España en 1877 y 1878 respectivamente.[179] Sin duda, la presentación del fonógrafo fue la que retomó de manera más clara el espíritu de los espectáculos ópticos.[180] Importado directamente de Londres y tras exponerse en su vitrina, el fonógrafo fue presentado en el Ateneo Libre de Catalunya el 12 de septiembre de 1878 en una sesión que acogió las principales personalidades del mundo científico y cultural de la ciudad (fig. 6.46).[181] Tomás Dalmau se encargó de la descripción del aparato y demostración práctica, durante la cual se grabaron fragmentos musicales de óperas como *El barbero de Sevilla*, *Norma* o *La Traviata*, así como fragmentos literarios en catalán, castellano, gallego, inglés, francés y alemán. La sesión se cerró con una felicitación a Edison por su invento.

6.4. Las vistas ópticas ante la eclosión de nuevos medios

Entender los cambios y mutaciones que se dieron en el consumo de las vistas ópticas desde la perspectiva de los procesos de remediación nos ha resultado útil para entender cómo estas se reposicionaron en un contexto cada vez más cambiante y dinámico. Entre 1840 y 1860 convergieron las diferentes experiencias visuales asociadas al consumo de las vistas ópticas. Las cajas ópticas y grabados calcográficos que aún podían disfrutarse en los salones fueron substituidos por las más accesibles vistas translúcidas tanto de efecto simple como de doble efecto del poliorama panóptico. Entretanto, los mundonuevos seguían poblando las calles y los cosmoramas circulaban de ciudad en ciudad con sus vistas de ciudades, batallas y monumentos. En este contexto, la trayectoria del óptico Francisco Dalmau y el estudio detallado de su cartelera nos ha permitido conocer la interacción y remediaciones que se

[179] Para la contribución de la casa Dalmau al desarrollo industrial de Cataluña: CABANA, F. *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya*, vol. 1. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1992; GARRABOU, R. *Enginyers industrials, modernització econòmica i burgesia a Catalunya (1850-inicis del segle XX)*. Barcelona: L'Avenç, 1982; MALUQUER DE MOTES, J. «Los pioneros de la segunda revolución industrial en España: la Sociedad Española de Electricidad (1881-1894)», *Revista de Historia Industrial*, n.º 2, 1992, págs. 121-142 y SÁNCHEZ; LUSA, *op. cit.*, pág. 88 y SÁNCHEZ, *op. cit.*

[180] Más adelante, la SEE dirigida por Tomàs Dalmau llevaría a cabo acciones de propaganda para dar a conocer las características de la luz eléctrica y estimular su consumo por parte de los particulares, que recogían la experiencia de veinte años de espectáculos en el gabinete óptico, como la creación de un almacén de exposición de productos para presentar las nuevas invenciones en este campo y familiarizar así al público con los nuevos productos y dispositivos. Véase: MALUQUER DE MOTES, *op. cit.*, pág. 130.

[181] Sobre la llegada y presentación del fonógrafo véase: VALL, X. «The phonograph in Barcelona (1877-1880): Technology and Ideological Controversies», *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, vol. XIII, 2012, págs. 255-286. Para una crónica de la época véase: *La Imprenta*, 14-IX-1878.

produjeron entre los diferentes dispositivos visuales del siglo XIX. Si las vistas ópticas empiezan reinando en solitario con su Cosmorama Histórico, muy pronto compartieron programa con las fantasmagorías de la linterna mágica y sus cuadros disolventes. Dalmau estuvo muy atento durante este periodo al paisaje del ocio del momento, del que extrajo tanto nuevos temas para sus programas como nuevos dispositivos para sus espectáculos. Ejemplo de ello fueron las sesiones extraordinarias de fantasmagoría en las que incluye placas referentes a la aclamada ópera de *Roberto el diablo*, o la misma inclusión de los cuadros disolventes, motivada por la presencia de Mr. Robin en la capital catalana.

Por otra parte, su caso es igualmente significativo de como el cosmorama estaba agotando las vías de seducción del público a finales de los años cuarenta, coincidiendo con su traslado a la calle Fernando y su establecimiento definitivo en la Rambla. De este modo, podemos situar el periodo de mayor popularidad de los cosmoramas entre 1830, cuando empiezan a poblar Madrid y Barcelona, y 1850, cuando empiezan a ser relevados por otro tipo de entretenimientos. Recuérdese que tras la reapertura de la Galería Topográfica en julio de 1849 los cosmoramas empezaron igualmente a perder protagonismo en su programación, ganándolo solo momentáneamente de nuevo con la introducción de vistas con doble efecto —extrañas sin embargo a su dispositivo— durante los primeros años de la década de 1850. Los polioramas, más manejables y con nuevos efectos de luz, eclipsarían la oferta de entretenimientos ópticos entre 1846 y 1853, aunque siguieron presentes durante muchos años más en su programación. La llegada de la estereoscopía supondría sin embargo un punto y aparte en su aprecio por parte del público, seducido desde entonces por la novedad del relieve. Seguidamente, las vistas ópticas prestarían una mayor atención a los eventos de actualidad, que ya habían empezado a registrarse a finales de los años treinta, coincidiendo con la Primera Guerra Carlista, y especialmente a partir de los años cincuenta retratando de manera programática el desarrollo de la Guerra de Crimea y de la Guerra de África al modo de un noticiero ilustrado. Durante este periodo, una de las tendencias más palpables será el gusto por los efectos diorámicos que pasaron sucesivamente de los cuadros disolventes de la linterna mágica a las vistas translúcidas para poliorama panóptico y finalmente a las vistas estereoscópicas del poliestereoscopio binocular animado.[182]

[182] Los efectos diorámicos también jugaron un rol destacado —aunque no hemos registrado casos en el ámbito de la tienda de Dalmau— en la comercialización de las fotografías para megaletoscopio patentadas por Carlo Ponti, del que se conserva un magnífico ejemplar en el Museo del Cine de Girona. El Museu del Romanticismo conserva también una destacada colección de este tipo de fotografías, que pueden consultarse el catálogo de la

El seguimiento de los precios de entrada nos ha permitido documentar la aceleración de las tendencias que se dio durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando los nuevos medios ya no reinarían durante un periodo de diez, quince o veinte años como hiciera el cosmorama entre 1830 y 1840, sino que explotarían al máximo su atractivo durante tres o cinco años para ser asimilados rápidamente por el público urbano. Así, el poliorama se mantuvo tres años como protagonista absoluto de su cartelera con la introducción de las vistas de doble efecto, mientras que los estereoscopios se mantuvieron como novedad entre 1853 y 1856. En este sentido, creemos que lo más interesante del caso de Dalmau son las fechas tan concretas que nos ofrece y que pueden servir de punto de comparación para entender si un espectáculo, empresario ambulante o venta de instrumentos estaba adelantado a su tiempo o siguiendo una tendencia ya mayoritaria. Por eso mismo, hemos querido insistir en la estructura de los programas de espectáculos de cada etapa y en el nombre con el que bautizó las novedades que integrarían en su tienda. El caso del uso del concepto poliorama es paradigmático en este sentido, puesto que nos permite entender no solo cómo se introducían ciertos nombres y espectáculos (en este caso a partir del paso de un empresario extranjero, Mr. Robin), sino cómo eran adaptados por los personajes de influencia local (Dalmau) y cómo evolucionaban igualmente en contacto con las nuevas tendencias y dispositivos para pasar a ser designados bajo un nombre estandarizado (cuadros disolventes).

A finales de los años 1850, las vistas ópticas del gabinete de Dalmau fueron arrinconadas en una sala aparte de su establecimiento, especialmente pensada para el disfrute de los niños, marcando el inicio del declive de su popularidad. Son varios los factores que deben tenerse presentes para tratar de explicar la progresiva desaparición de las vistas ópticas de la esfera urbana y social a finales del siglo XIX.[183] En primer lugar y como muestra el caso de Dalmau, a partir de la década de 1860 los entretenimientos urbanos se multiplicarían y pasarían a estar dominados por otro tipo de espacios de ocio y socialización como los bailes y conciertos que

exposición comisariada por Lee Fontanella, *Diaphanoramas en el Museo Romántico*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1994.

183 No es este el lugar para abordar las causas que propiciaron la desaparición de las vistas ópticas del espacio urbano, social y mental de los espectadores modernos en el fin de siglo, que creemos que necesita de trabajos más profundos. Nuestro interés principal ha sido retratar las prácticas de visualización asociadas a su consumo y de igual modo que actualmente está en curso una tesis doctoral que se ocupa del inicio de dichas prácticas vinculadas con los mundonuevos en el caso español (Gil, en curso), la desaparición y mutación de este tipo de entretenimientos merece también un estudio más completo que excede el alcance de este trabajo y los objetivos que nos fijamos para la presente tesis doctoral.

ofrecían regularmente los Campos Elíseos.[184] En este momento, mientras los dispositivos ópticos fueron relegados de los espacios de socialización de los adultos, permanecerían aún en circulación durante la segunda mitad del siglo XIX dentro de la esfera de los juguetes.[185] No es extraño pues, que cuando los autores del primer tercio del siglo XX evoquen su contacto con este tipo de dispositivos lo hagan desde la rememoración de una experiencia de infancia.[186] Por otra parte, las dinámicas que relacionaban ocio e imagen estarían progresivamente copadas no solo por la expansión de la fotografía estereoscópica como objeto de consumo, sino por la propia práctica de la fotografía amateur.[187] La posibilidad de obtener imágenes propias cambió sustancialmente la relación con la oferta de entretenimiento basada en imágenes, difundiéndose definitivamente por medio de la aparición de formatos más sencillos como las primeras cámaras Kodak. Del mismo modo, el auge de nuevas actividades de ocio como el excursionismo, donde se activaron dichas prácticas, modificarían igualmente la relación entre esfera urbana, paisaje, experiencia y representación.[188]

A finales de siglo, los totilimundis aún podían encontrarse en algunas plazas y paseos, como el de la Muralla de Mar que recordaban Francesc Curet y Lola Anglada,[189] o el de la Rambla que protagonizó un fragmento de *Lo pla de la Boqueria o lo rovell del ou* de Serafí Pitarra, Joan Sariols y Guillermo Feliu.[190] En este contexto, la introducción del cine sería un factor determinante que aceleró su arrinconamiento definitivo.[191] Tal como han subrayado

184 Sobre la evolución de la esfera del ocio en la Barcelona del fin de siglo: SALA, T. (ed.) *Pensar i interpretar l'oci: passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del* 1900. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2012.

185 Sobre los juguetes en la Barcelona modernista: CAPELLÀ, P. *Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme. Barcelona-Palma i el model de París*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Dept. Historia del Arte, 2012.

186 FERNÁNDEZ, *Tecnología, espectáculo, literatura... op. cit.*

187 Véase: FERNÁNDEZ RIUS, *La fotografia en temps de Modernisme... op. cit*; «Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 9, págs. 161-188; «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía *amateur*: el caso de la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona» (págs. 139-158). En: *La sensibilidad de la metrópolis moderna. Imaginarios estéticos y espectáculos visuales*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021;

188 SOUGEZ, M-L. et. al. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

189 CURET, F. *Visions barcelonines. Vol. IV. Costums, festes i solemnitats*. Barcelona: Alta Fulla, 1983, pág. 151.

190 SARIOLS, J. et. al. *Lo Plá de la Boquería, ó, Lo rovell del ou: cuadro en dos actes en vers y en catalá*. Barcelona: Imp. de Jaime Jepús, 1869.

191 PORTER, M. *Història del cinema català: 1895-1968*. Barcelona: Taber, 1969. La llegada del cine fue uno de los factores que propiciaría la desaparición de los espectáculos ópticos, que se refugiaban por entonces en las atracciones de feria, mirando con el entrecejo fruncido su vecino el cinematógrafo, tal como recordaba Dubois en uno de los primeros escritos dedicados a las vistas ópticas, donde apunta igualmente a llegada del estereoscopio en los salones burgueses como uno de los factores determinantes de su arrinconamiento. Véase, DUBOIS, A. *Les Vues d'Optique: résumé de la conférence faite à la séance du 25 novembre 1911*. Amiens: Les Rosati picards, 1913, pág. 17.

suficientemente los estudios de precine, muchos de los empresarios itinerantes que habían basado su sustento en los espectáculos ópticos acabarían recurriendo al cinematógrafo como forma de vida. La actividad de la familia Barbajelata estudiada por Cabo es significativa de dicha tendencia. Así, Cabo documenta su actividad ligada a los espectáculos ópticos entre Santiago de Compostela y la Coruña entre 1863 y 1901, estableciéndose en Monforte definitivamente entre 1910 y 1948 con un cinematógrafo.[192] Los espectáculos ópticos habían sentado las condiciones de posibilidad para que el cinematógrafo pudiera desenvolverse en unas redes de espectáculos, público y actores bien consolidadas,[193] de las que también se había beneficiado la estereoscopía.

La llegada de nuevas tecnologías de la imagen acusó el desgaste de las formas visuales asociadas a las vistas ópticas, que se hicieron sentir en el marco mental de los espectadores durante la segunda mitad del siglo XIX. Así, el traspaso de modelos visuales a la literatura fue modificándose con la aparición de nuevos medios, como la fotografía, la estereoscopía y el cine, y que confirman el progresivo desplazamiento de las vistas ópticas como paradigma a través del que leer, interpretar y ordenar la realidad y sus representaciones.[194] Resulta paradigmático el ejemplo de Mesoneros Romanos estudiado por Bernardo Riego, en el que explica que «en sus últimos años revisó sus textos y cambió algunas de las metáforas visuales que para un lector de 1835 eran plenamente comprensibles pero muy anticuadas para uno de 1881».[195] Sin ir más lejos, mientras Mesoneros introducía Madrid como una «animada óptica» en su *Panorama Matritense* de 1835, una década más tarde sería la fotografía la encargada de fijar el marco conceptual en su *Madrid al daguerreotipo* de 1849. Ahora bien, las nuevas

192 CABO, X. *Espectáculos precinematográficos en Galicia. Das sombras chinescas os panoramas*. O Carballiño: Xunta de Galicia, 1990.

193 Se trata de uno de los puntos más estudiados por la historiografía dentro del marco del estudio del precine. Véase como marco de referencia: MANNONI, L. *Le grand arte de la lumière et de l'ombre... op. cit.* Para el caso español: MACHETTI, S. *El Pre-cinema a Lleida: cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 y 1896*. Lleida: Pagès, 1995; TXOMIN, A. «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1879-1888)» (págs. 81- 94). En: *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2001. Continuado en: «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1889-1898)» (págs. 169-179). En: *La Construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003.; MARTÍNEZ, A. «Zaragoza y los espectáculos ópticos durante el siglo XIX» (págs. 231-236). En: *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2008. De la misma autora: «La educación de la mirada. Zaragoza y la evolución de los espectáculos ópticos» (págs. 61-69). En: *El Cine antes del Cine. Colección Francisco Boisset – Stella Ibánez*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2006; LÓPEZ SERRANO, F. *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid: Editorial Complutense, 1999; CABO, *op. cit.*

194 Sobre estas cuestiones: ORTEL, P. *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002; TORTAJADA, M. «Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie», *Cinémas*, vol. 14, n.º 2-3, 2004, págs. 19-51; BENJAMIN, W. *Escritos sobre cine*. Prólogo y edición de Daniel Pitarch. Madrid: Abada, 2017

195 RIEGO, *La construcción social… op. cit.*, págs. 90-91.

tecnologías, tratando de reformular las antiguas, aseguraron al mismo tiempo que estas permanecieran, al menos durante un tiempo, como punto de referencia por el cual se medía la sensación de inmediatez y la ilusión de realidad y precisamente sería a partir de la reabsorción de los medios que pretendían superar que posibilitarían que estos siguieran existiendo.[196] Así es que las vistas ópticas por mucho que abandonaran las calles y los totilimundis, se cerraran las últimas galerías de cosmoramas o fueran relegadas de los salones nobles y burgueses, siguieron viviendo a través de otros medios y, muy especialmente, a través de la mirada ya formada de los espectadores en sus juegos de luz, sus acusadas perspectivas y la intermediación de la lente, la mirada óptica.

196 BOLTER; GRUSIN, *op. cit.*

Fig. 6.1. *Retrato de Francisco Dalmau*, tarjeta de visita de Leopoldo Rovira, c. 1863. Colección privada, Barcelona.

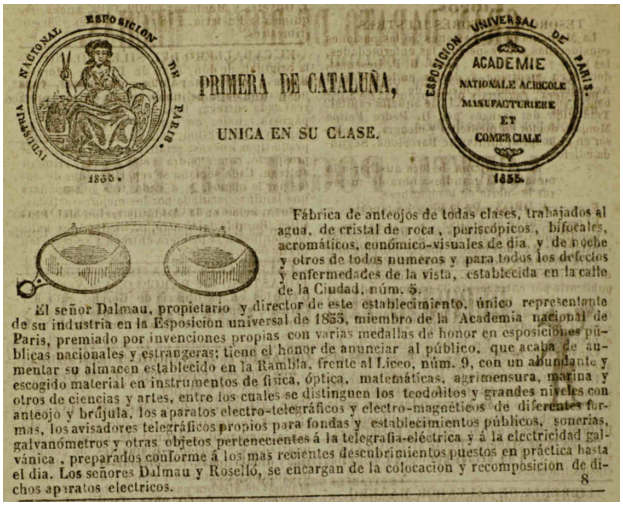
En el establecimiento de óptica del señor Dalmau, calle de la Ciudad, núm. 8, se hallará un buen surtido de anteojos gemelos y de puño para el teatro de muy buen efecto, y reducidos al menor volúmen posible: para los que tienen la vista muy corta ó muy cansada por cuyo motivo no puedan ver con esta clase de anteojos se les arreglarán los cristales graduados para su vista; del mismo modo se fabrican los anteojos de cristal de roca (de cuyos buenos efectos pueden responder muchas personas respetables que los han mandado fabricar para su uso) como tambien los de cristal de color graduados ó planos, cilíndricos, esféricos, periscópicos, cóncavos ó convexos, y todo cuanto sea útil y necesario para remediar los defectos de la vista por medio de la óptica.

Fig. 6.3. *El Barcelonés*, 2-IV-1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

GEMELOS PARA TEATRO, DE NACAR, marfil, concha, búfalo y otros, con cuatro, seis, ocho, diez y doce cristales de todas formas y de todas medidas, con cristales superiores garantidos y precios módicos. Lentes económicos de sobremariz y otros de nueva invencion para los elegantes y para toda clase de personas, cristales superiores de roca para toda clase de anteojos y lentes; surtido completo de anteojos para presbíteros y míopes, desde dos reales hasta trescientos; panoramas y polioramas de todas medidas, etc. Establecimiento óptico del Sr. Dalmau, calle de Fernando VII, inmediato á la plaza de la Constitucion, números 51 y 57.

Fig. 6.4. *Diario de Barcelona*, 12-X-1851. Biblioteca de Catalunya (ARCA), Barcelona.

Fig. 6.2. Anteojos de la casa Dalmau, s. XIX. Colección Motlló, Barcelona.



EXPOSICION UNIVERSAL DE PARIS. 1855.

PRIMERA DE CATALUÑA,

UNICA EN SU CLASE.

ACADEMIE NATIONALE AGRICOLE MANUFACTURIERE ET COMMERCIALE

Fábrica de anteojos de todas clases, trabajados al agua, de cristal de roca, periscópicos, bifocales, acromáticos, económico-visuales de dia, y de noche y otros de todos numeros y para todos los defectos y enfermedades de la vista, establecida en la calle de la Ciudad, núm. 5.

El señor Dalmau, propietario y director de este establecimiento, único representante de su industria en la Esposición universal de 1855, miembro de la Academia nacional de Paris, premiado por invenciones propias con varias medallas de honor en esposiciones públicas nacionales y estrangeras; tiene el honor de anunciar al público, que acaba de aumentar su almacen establecido en la Rambla, frente al Liceo, núm. 9, con un abundante y escogido material en instrumentos de física, óptica, matemáticas, agrimensura, marina y otros de ciencias y artes, entre los cuales se distinguen los teodolitos y grandes niveles con anteojo y brújula, los aparatos electro-telegráficos y electro-magnéticos de diferentes formas, los avisadores telegráficos propios para fondas y establecimientos públicos, sonerías, galvanómetros y otras objetos pertenecientes á la telegrafia-eléctrica y á la electricidad galvánica, preparados conforme á los mas recientes descubrimientos puestos en práctica hasta el dia. Los señores Dalmau y Roselló, se encargan de la colocacion y recomposicion de dichos aparatos electricos.

8

Fig. 6.5. *Diario de Barcelona*, 25-XII-1856. Biblioteca de Catalunya (ARCA), Barcelona.

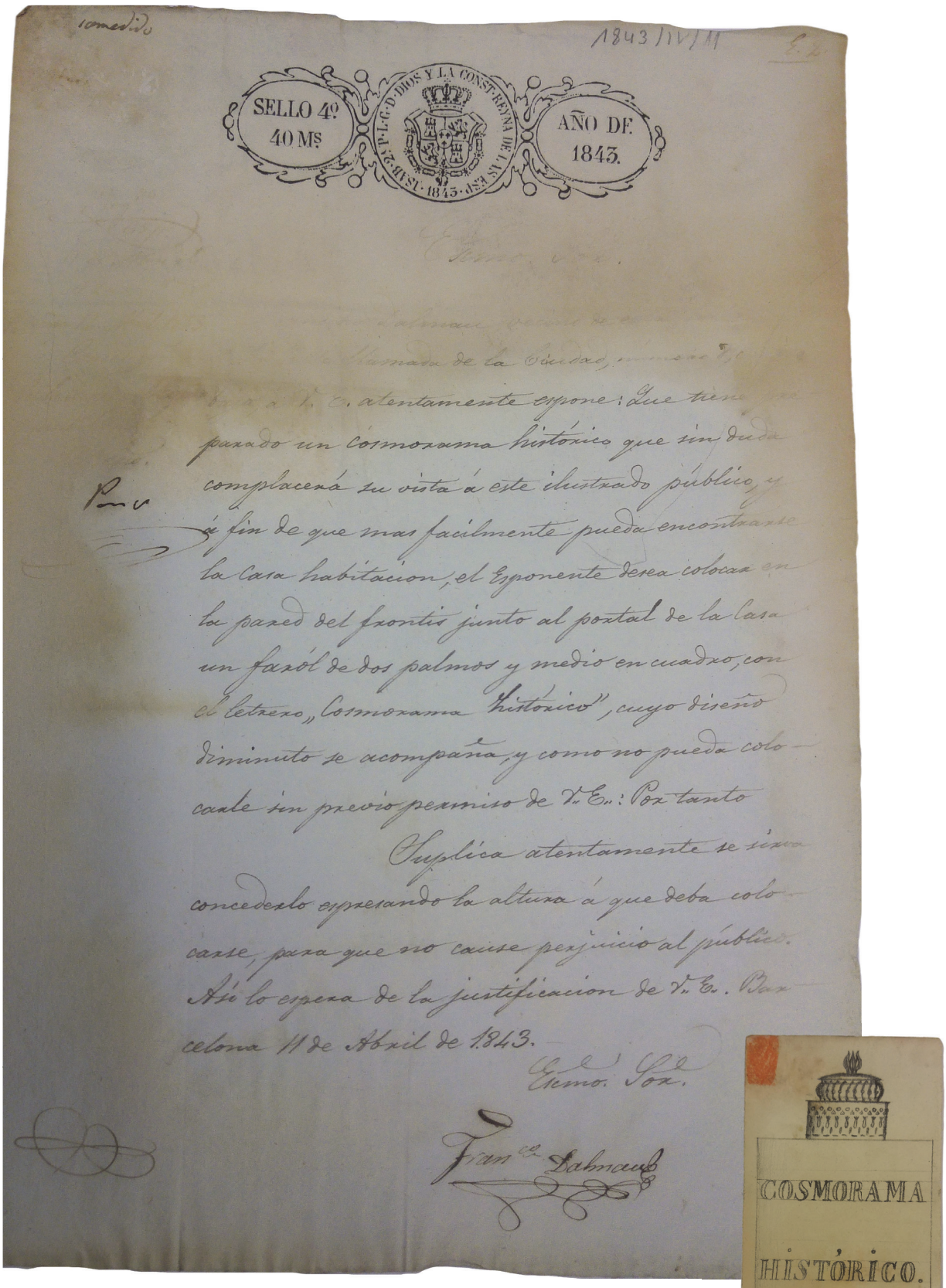


Fig. 6.6.
Carta manuscrita de Francisco Dalmau solicitando añadir un farol con el letrero Cosmorama Histórico en su tienda de la calle Ciudad, 11 de abril de 1843.
Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

Fig. 6.7. *Place de la Concorde*, vista óptica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.8. *Plaza del Campidoglio*, vista óptica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.9. *Castillo de Sant'Angelo y Vaticano*, vista óptica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.10. *Arco de Tito*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.11. *Palais de l'Industrie*, vista óptica translúcida de doble efecto de luz para poliorama panóptico, c. 1855. Vista exterior de la Exposición Universal de 1855 (luz cenital) y vista interior de la galería de máquinas del Palacio de la Industria (retroiluminada). Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.12. *Esqueleto en camisa*, placa móvil de linterna mágica, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.13. *Arlequín dentro de la botella*, placa móvil de linterna mágica, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.14. *Cocinero con cabeza de cerdo*, placa móvil de linterna mágica, c. 1855. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.15. *Ángel-esqueleto con antorcha*, placa móvil de linterna mágica, c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.16. *Mujer y baúl*, placa móvil de linterna mágica, c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.17. *El vientre hinchado por el diablo*, placa móvil de linterna mágica, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.18. *Vista de un monasterio de la zona de Montserrat nevado*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.19. *Vista de un monasterio de la zona de Montserrat nevado*, efecto noche, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.20. *Vista de un monasterio de la zona de Montserrat*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.21. *Vista del puente y río de Sallent en un día soleado*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.22. *Vista del puente y río de Sallent en un día lluvioso*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.23. *Vista del puente de Sallent destruido por las lluvias torrenciales*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.24. *Vista de un barco*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.25. *Incendio en un barco*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.26. *Barco hundiéndose*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.27.
Linterna mágica de triple objetivo, c. 1890. Colección Queraltó, Barcelona.

B.1872 12º op. 13
DALMAU

ENFERMEDADES EN LOS OJOS.

TESORO DE LA VISTA

SU CONSERVACION HASTA LA VEJEZ.

Tratamiento especial de higiene y medicacion, en combinacion de los anteojos, preservativo, regenerativo y curativo para todas las enfermedades de la vista, de utilidad general para toda clase de personas, y muy particularmente para las que se dedican al estudio de las letras, y á los trabajos de Bufete y de oficina,

POR

D. FRANCISCO DALMAU

OCULISTA ÓPTICO

MIEMBRO LAUREADO DE LA ACADEMIA NACIONAL DE PARÍS.

Precio 1 real.

GRACIA:
Imprenta de Cayetano Campins.
1872

ACADÉMIE NATIONALE
AGRÍCOLE, MANUFACTURIÉRE ET COMMERCIALE
Fondee à Paris, le 29 novembre 1830.
ADMINISTRATION: RUE LAUOIS-GRAN, 21, Á PARÍS.

Paris, le 9 Aóut 1855

MONSIEUR.

Parfaitament fixés sour la valeur des produits pour vous exposés, nous feusons rendre justice à votre mérite en vous proposant le titre de membre de notre societé

Si vous acceptez cette invitation et qu 'il vous soit agréable de seceroir un exemplaire de nos statuts, l' administracion fera droit, de suite, à vostre demande; mais, en altendant, les observations generales ci contre pourrant vous donner une premiere idée de la sociéte qui, en méme temps qu' elle vous demande de votre concours, met à vostre disposition les moyens de publicité et d' apreciation dout elle dispose.

Votre ad' hesion sera accueilà avec la plus grand' faveur.

Agreez Monsieur, l' annanca de notre consideration la piur distinguée.

L' un de Vice-President correspondant'de l' Institut membre de Jury international d' Espagne
R. de la Sagra.

Le President de l' Académie Nationale
Vte de Cucy.

Le Directeur general.
Aymar Bression.

P. S. Si vous désirez che compris dans la Revue générale de l' exposition que notre societe republie, reuillez bien nomen informes desuite

Monsieur Dalmau, opticien Barcelonne.

Fig. 6.28. Francisco Dalmau, *Tesoro de la vista.* Barcelona: Imprenta de Cayetano Campins, 1872. Portada y página interior. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

Fig. 6.29. Solicitud de permiso para abrir una tienda de instrumentos ópticos en la Rambla con boceto de los nuevos aparadores por Francisco Dalmau, 1852. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Barcelona.

Fig. 6.30. *Diario de Barcelona*, 19-III-1854. Anuncio del óptico Dalmau en la página 2011 y del óptico Corrons en la siguiente página 2012. Biblioteca de Catalunya (ARCA), Barcelona.

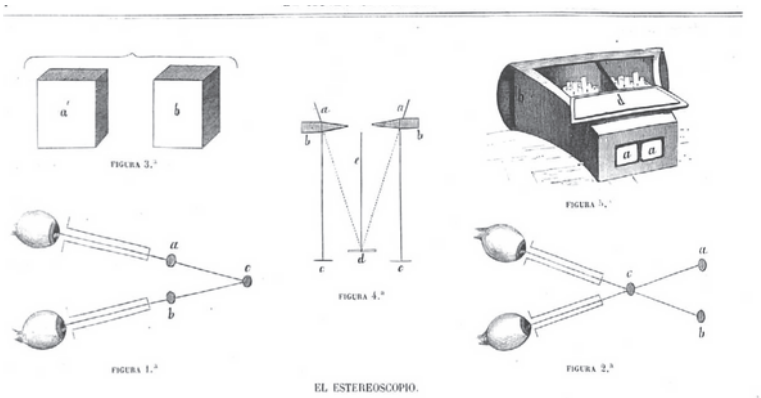


Fig. 6.31. Explicación del mecanismo del estereoscopio y de la visión binocular publicada en *El Museo Universal,* 25-XI-1860. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

Fig. 6.32. Estereoscopio lenticular de tipo Brewster, s. XIX. Colección Queraltó, Barcelona.

Fig. 6.33. *Vías de tren*, fotografía estereoscópica *tissue,* c. 1860. Vías de tren (luz cenital) y tren cruzando las vías (retroiluminación). Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.34. Visor para 12 vistas ópticas translúcidas y 12 vistas esteresocópicas con efectos diorámicos, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.35. Visor estereoscópico de columna, c. 1900. Colección Queraltó, Barcelona.

Fig. 6.36. *Retrato de grupo*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.37. *Baile*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

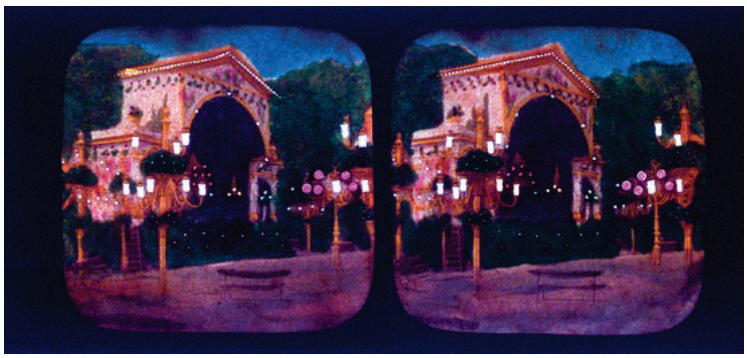


Fig. 6.38. *Château des Fleurs*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

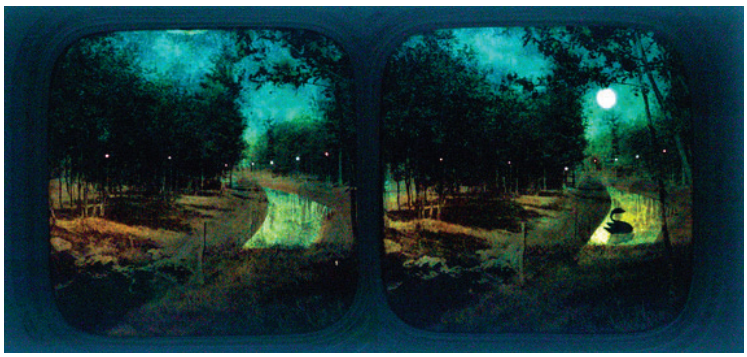


Fig. 6.39. *Bois de Boulogne*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.40. *Grupo*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

Fig. 6.41. *Vista de Kronstadt*, vista óptica de doble efecto de luz para poliorama panóptico, c. 1855. Vista a vuelo de pájaro de Kronstadt (luz cenital) y batalla de Kronstadt (retroiluminada). Museu del Cinema, Girona.

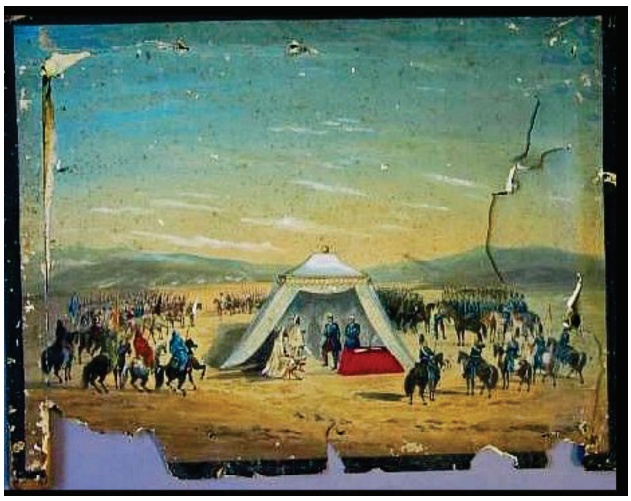
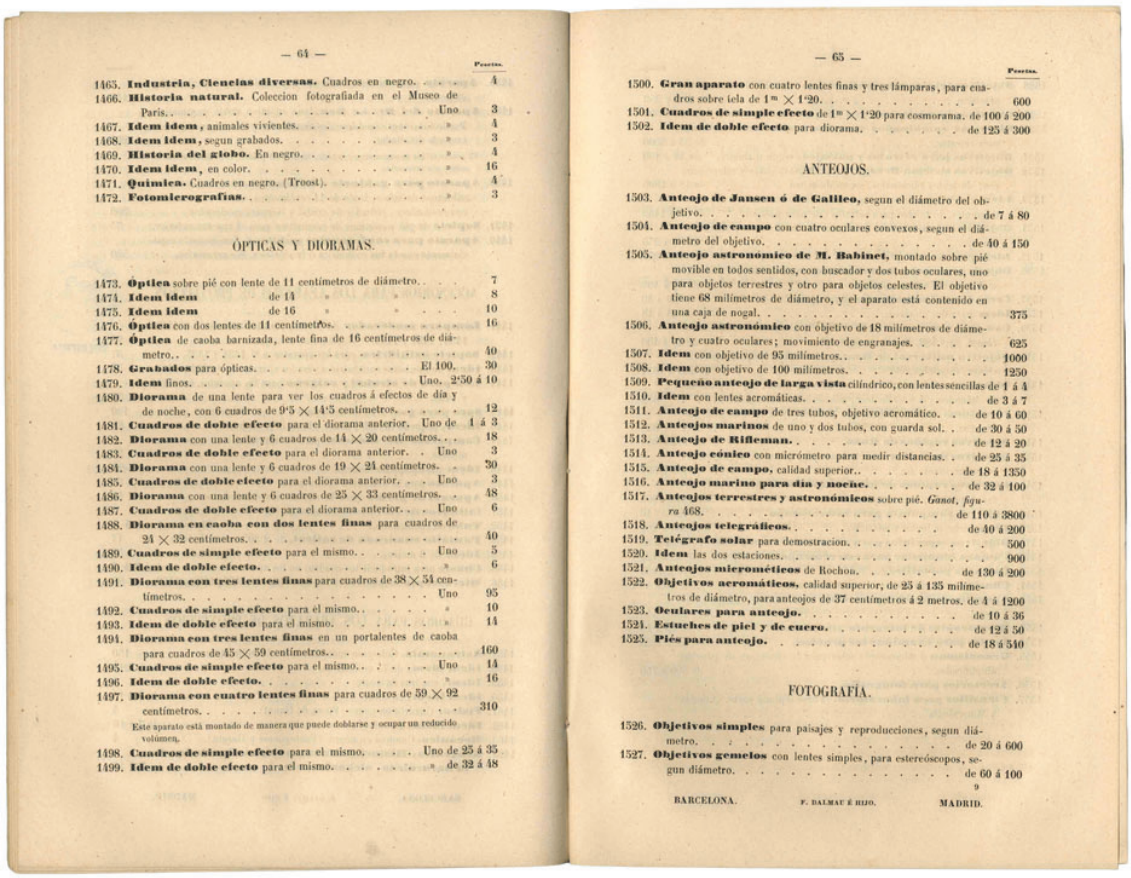


Fig. 6.42. *Prim en la batalla de Castillejos*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

Fig. 6.43. *Batalla de la Guerra de África*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

Fig. 6.44. *Firma del Tratado de Wad-Ras*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.



— 64 —

Pesetas.

1465. **Industria, Ciencias diversas.** Cuadros en negro. . . . 4
1466. **Historia natural.** Coleccion fotografiada en el Museo de Paris. . . . Uno 3
1467. **Idem idem,** animales vivientes. . . . » 4
1468. **Idem idem,** segun grabados. . . . » 3
1469. **Historia del globo.** En negro. . . . » 4
1470. **Idem idem,** en color. . . . » 16
1471. **Química.** Cuadros en negro. (Troost). . . . » 4
1472. **Fotomicrografías.** . . . » 3

ÓPTICAS Y DIORAMAS.

1473. **Óptica** sobre pié con lente de 11 centímetros de diámetro. . . . 7
1474. **Idem idem** de 14 » » 8
1475. **Idem idem** de 16 » » 10
1476. **Óptica** con dos lentes de 11 centímetros. . . . 16
1477. **Óptica** de caoba barnizada, lente fina de 16 centímetros de diámetro. . . . 40
1478. **Grabados** para ópticas. . . . El 100. 30
1479. **Idem** finos. . . . Uno. 2'50 á 10
1480. **Diorama** de una lente para ver los cuadros á efectos de dia y de noche, con 6 cuadros de 9'5 × 14'5 centímetros. . . . 12
1481. **Cuadros de doble efecto** para el diorama anterior. Uno de 1 á 3
1482. **Diorama** con una lente y 6 cuadros de 14 × 20 centímetros. . . 18
1483. **Cuadros de doble efecto** para el diorama anterior. . Uno 3
1484. **Diorama** con una lente y 6 cuadros de 19 × 24 centímetros. . 30
1485. **Cuadros de doble efecto** para el diorama anterior. . . Uno 3
1486. **Diorama** con una lente y 6 cuadros de 25 × 33 centímetros. . 48
1487. **Cuadros de doble efecto** para el diorama anterior. . . Uno 6
1488. **Diorama en caoba con dos lentes finas** para cuadros de 24 × 32 centímetros. . . . 40
1489. **Cuadros de simple efecto** para el mismo. . . . Uno 5
1490. **Idem de doble efecto.** . . . » 6
1491. **Diorama con tres lentes finas** para cuadros de 38 × 54 centímetros. . . . Uno 95
1492. **Cuadros de simple efecto** para el mismo. . . . » 10
1493. **Idem de doble efecto** para el mismo. . . . » 14
1494. **Diorama con tres lentes finas** en un portalentes de caoba para cuadros de 45 × 59 centímetros. . . . 160
1495. **Cuadros de simple efecto** para el mismo. . . . Uno 14
1496. **Idem de doble efecto.** . . . » 16
1497. **Diorama con cuatro lentes finas** para cuadros de 59 × 92 centímetros. . . . 310

Este aparato está montado de manera que puede doblarse y ocupar un reducido volúmen.

1498. **Cuadros de simple efecto** para el mismo. . . . Uno de 25 á 35
1499. **Idem de doble efecto** para el mismo. . . . » de 32 á 48

— 65 —

Pesetas.

1500. **Gran aparato** con cuatro lentes finas y tres lámparas, para cuadros sobre tela de 1^{m} × 1'20. . . . 600
1501. **Cuadros de simple efecto** de 1^{m} × 1'20 para cosmorama. de 100 á 200
1502. **Idem de doble efecto** para diorama. . . . de 125 á 300

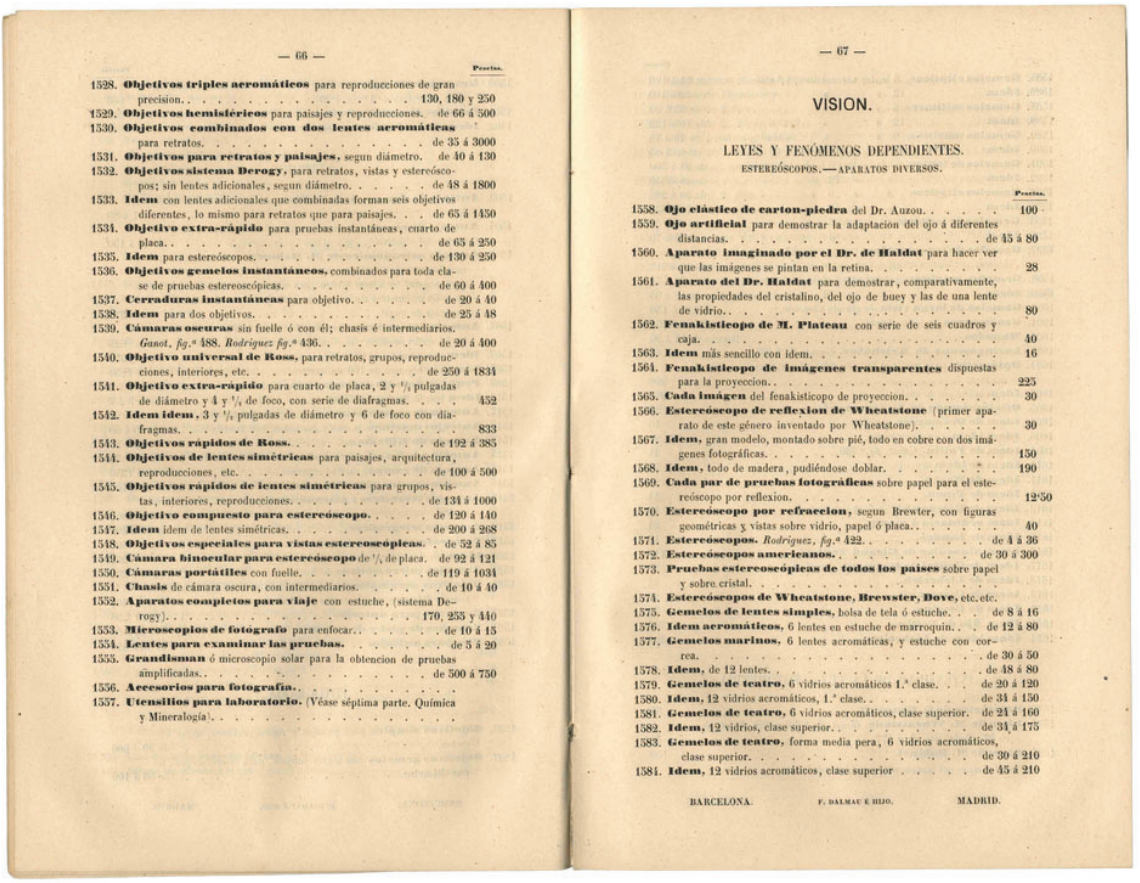
ANTEOJOS.

1503. **Anteojo de Jansen ó de Galileo,** segun el diámetro del objetivo. . . . de 7 á 80
1504. **Anteojo de campo** con cuatro oculares convexos, segun el diámetro del objetivo. . . . de 40 á 150
1505. **Anteojo astronómico de M. Babinet,** montado sobre pié movible en todos sentidos, con buscador y dos tubos oculares, uno para objetos terrestres y otro para objetos celestes. El objetivo tiene 68 milímetros de diámetro, y el aparato está contenido en una caja de nogal. . . . 375
1506. **Anteojo astronómico** con objetivo de 18 milímetros de diámetro y cuatro oculares; movimiento de engranajes. . . . 625
1507. **Idem** con objetivo de 95 milímetros. . . . 1000
1508. **Idem** con objetivo de 100 milímetros. . . . 1250
1509. **Pequeño anteojo de larga vista** cilíndrico, con lentes sencillas de 1 á 4
1510. **Idem** con lentes acromáticas. . . . de 3 á 7
1511. **Anteojo de campo** de tres tubos, objetivo acromático. . . de 10 á 60
1512. **Anteojos marinos** de uno y dos tubos, con guarda sol. . . de 30 á 50
1513. **Anteojo de Rifleman.** . . . de 12 á 20
1514. **Anteojo cónico** con micrómetro para medir distancias. . . de 25 á 35
1515. **Anteojo de campo,** calidad superior. . . . de 18 á 1350
1516. **Anteojo marino para dia y noche.** . . . de 32 á 100
1517. **Anteojos terrestres y astronómicos** sobre pié. *Ganot, figura* 468. . . . de 110 á 3800
1518. **Anteojos telegráficos.** . . . de 40 á 200
1519. **Telégrafo solar** para demostracion. . . . 500
1520. **Idem** las dos estaciones. . . . 900
1521. **Anteojos microméticos** de Rochon. . . . de 130 á 200
1522. **Objetivos acromáticos,** calidad superior, de 25 á 135 milímetros de diámetro, para anteojos de 37 centímetros á 2 metros. de 4 á 1200
1523. **Oculares para anteojo.** . . . de 10 á 36
1524. **Estuches de piel y de cuero.** . . . de 12 á 50
1525. **Piés para anteojo.** . . . de 18 á 540

FOTOGRAFÍA.

1526. **Objetivos simples** para paisajes y reproducciones, segun diámetro. . . . de 20 á 600
1527. **Objetivos gemelos** con lentes simples, para estereóscopos, segun diámetro. . . . de 60 á 100

BARCELONA. F. DALMAU É HIJO. MADRID.



— 66 —

Pesetas.

1528. **Objetivos triples acromáticos** para reproducciones de gran precision. . . . 130, 180 y 250
1529. **Objetivos hemisféricos** para paisajes y reproducciones. de 66 á 500
1530. **Objetivos combinados con dos lentes acromáticas** para retratos. . . . de 35 á 3000
1531. **Objetivos para retratos y paisajes,** segun diámetro. de 40 á 130
1532. **Objetivos sistema Derogy,** para retratos, vistas y estereóscopos; sin lentes adicionales, segun diámetro. . . . de 48 á 1800
1533. **Idem** con lentes adicionales que combinadas forman seis objetivos diferentes, lo mismo para retratos que para paisajes. . . de 65 á 1450
1534. **Objetivo extra-rápido** para pruebas instantáneas, cuarto de placa. . . . de 65 á 250
1535. **Idem** para estereóscopos. . . . de 130 á 250
1536. **Objetivos gemelos instantáneos,** combinados para toda clase de pruebas estereoscópicas. . . . de 60 á 400
1537. **Cerraduras instantáneas** para objetivo. . . . de 20 á 40
1538. **Idem** para dos objetivos. . . . de 25 á 48
1539. **Cámaras oscuras** sin fuelle ó con él; chasis é intermediarios. *Ganot, fig.ª* 488. *Rodriguez fig.ª* 436. . . . de 20 á 400
1540. **Objetivo universal de Ross,** para retratos, grupos, reproducciones, interiores, etc. . . . de 250 á 1834
1541. **Objetivo extra-rápido** para cuarto de placa, 2 y $^{1}/_{2}$ pulgadas de diámetro y 4 y $^{1}/_{4}$ de foco, con serie de diafragmas. . . . 452
1542. **Idem idem,** 3 y $^{1}/_{2}$ pulgadas de diámetro y 6 de foco con diafragmas. . . . 833
1543. **Objetivos rápidos de Ross.** . . . de 192 á 385
1544. **Objetivos de lentes simétricas** para paisajes, arquitectura, reproducciones, etc. . . . de 100 á 500
1545. **Objetivos rápidos de lentes simétricas** para grupos, vistas, interiores, reproducciones. . . . de 134 á 1000
1546. **Objetivo compuesto para estereóscopo.** . . . de 120 á 140
1547. **Idem** idem de lentes simétricas. . . . de 200 á 268
1548. **Objetivos especiales para vistas estereoscópicas.** . de 52 á 85
1549. **Cámara binocular para estereóscopo** de $^{1}/_{4}$ de placa. de 92 á 121
1550. **Cámaras portátiles** con fuelle. . . . de 119 á 1034
1551. **Chasis** de cámara oscura, con intermediarios. . . . de 10 á 40
1552. **Aparatos completos para viaje** con estuche, (sistema Derogy). . . . 170, 255 y 440
1553. **Microscopios de fotógrafo** para enfocar. . . . de 10 á 15
1554. **Lentes para examinar las pruebas.** . . . de 5 á 20
1555. **Grandisman** ó microscopio solar para la obtencion de pruebas amplificadas. . . . de 500 á 750
1556. **Accesorios para fotografía.** . . .
1557. **Utensilios para laboratorio.** (Véase séptima parte. Química y Mineralogía). . . .

— 67 —

VISION.

LEYES Y FENÓMENOS DEPENDIENTES.

ESTEREÓSCOPOS.—APARATOS DIVERSOS.

Pesetas.

1558. **Ojo elástico de carton-piedra** del Dr. Auzou. . . . 100
1559. **Ojo artificial** para demostrar la adaptacion del ojo á diferentes distancias. . . . de 45 á 80
1560. **Aparato imaginado por el Dr. de Haldat** para hacer ver que las imágenes se pintan en la retina. . . . 28
1561. **Aparato del Dr. Haldat** para demostrar, comparativamente, las propiedades del cristalino, del ojo de buey y las de una lente de vidrio. . . . 80
1562. **Fenakisticopo de M. Plateau** con serie de seis cuadros y caja. . . . 40
1563. **Idem** más sencillo con idem. . . . 16
1564. **Fenakisticopo de imágenes transparentes** dispuestas para la proyeccion. . . . 225
1565. **Cada imágen** del fenakisticopo de proyeccion. . . . 30
1566. **Estereóscopo de reflexion de Wheatstone** (primer aparato de este género inventado por Wheatstone). . . . 30
1567. **Idem,** gran modelo, montado sobre pié, todo en cobre con dos imágenes fotográficas. . . . 150
1568. **Idem,** todo de madera, pudiéndose doblar. . . . 190
1569. **Cada par de pruebas fotográficas** sobre papel para el estereóscopo por reflexion. . . . 12'50
1570. **Estereóscopo por refraccion,** segun Brewter, con figuras geométricas y vistas sobre vidrio, papel ó placa. . . . 40
1571. **Estereóscopos.** *Rodriguez, fig.ª* 422. . . . de 4 á 36
1572. **Estereóscopos americanos.** . . . de 30 á 300
1573. **Pruebas estereoscópicas de todos los paises** sobre papel y sobre cristal. . . .
1574. **Estereóscopos de Wheatstone, Brewster, Dove,** etc. etc.
1575. **Gemelos de lentes simples,** bolsa de tela ó estuche. . . de 8 á 16
1576. **Idem acromáticos,** 6 lentes en estuche de marroquin. . . de 12 á 80
1577. **Gemelos marinos,** 6 lentes acromáticas, y estuche con correa. . . . de 30 á 50
1578. **Idem,** de 12 lentes. . . . de 48 á 80
1579. **Gemelos de teatro,** 6 vidrios acromáticos 1.ª clase. . . . de 20 á 120
1580. **Idem,** 12 vidrios acromáticos, 1.ª clase. . . . de 31 á 150
1581. **Gemelos de teatro,** 6 vidrios acromáticos, clase superior. de 21 á 160
1582. **Idem,** 12 vidrios, clase superior. . . . de 31 á 175
1583. **Gemelos de teatro,** forma media pera, 6 vidrios acromáticos, clase superior. . . . de 30 á 210
1584. **Idem,** 12 vidrios acromáticos, clase superior . . . de 45 á 210

BARCELONA. F. DALMAU É HIJO. MADRID.

Fig. 6.45. Francisco Dalmau e Hijo, *Catálogo general. Aparatos e instrumentos para las ciencias, artes e industria.* Barcelona: Imp. Heredero de D. Pablo Riera, 1877. Reial Acadèmia de Ciències i Arts, Barcelona.

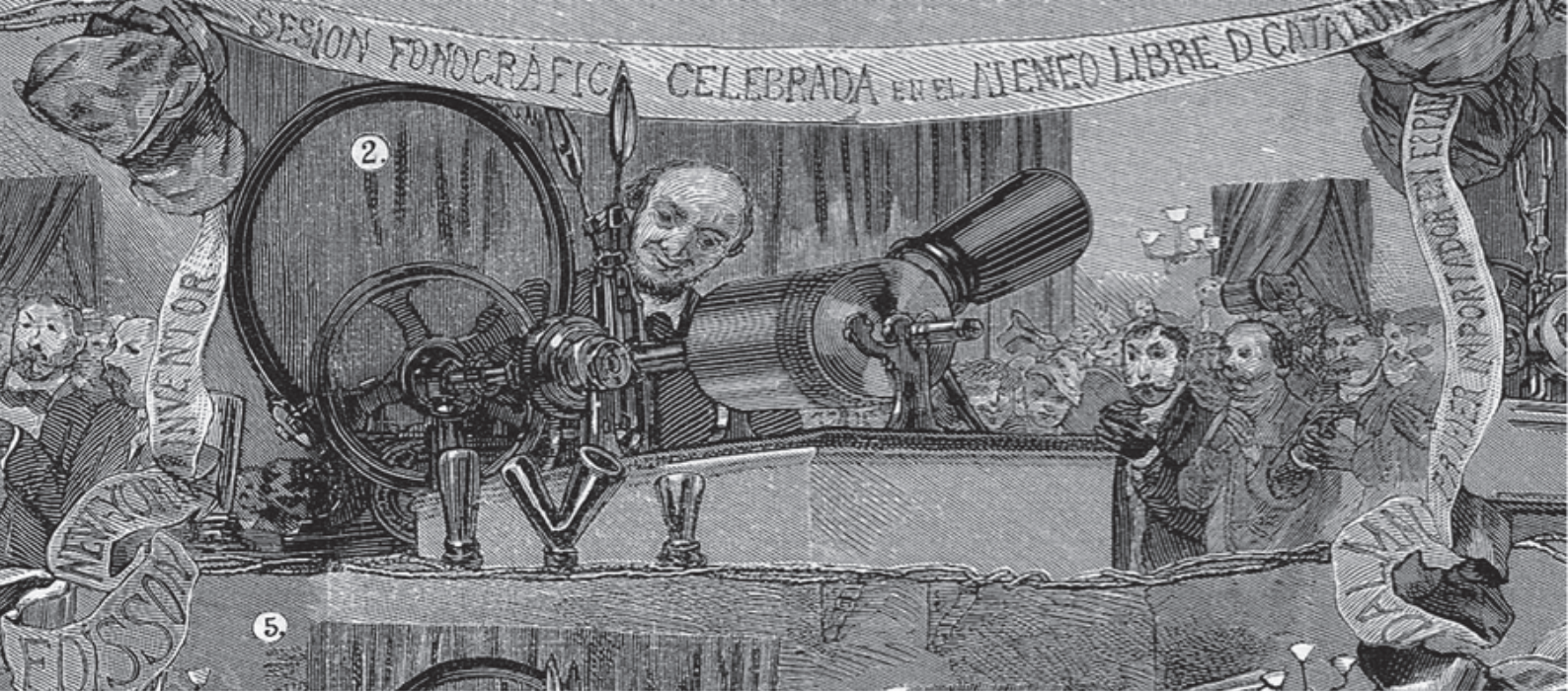


Fig. 6.46. L*a Academia, Revista de Cultura Hispano Portuguesa, Latino-Americana*, 30-X-1878, pág. 252 (detalle). Tomás Dalmau presentando el fonógrafo de Edison en el Ateneo Libre de Cataluña. Biblioteca Nacional de España, (Hemeroteca Digital), Madrid.

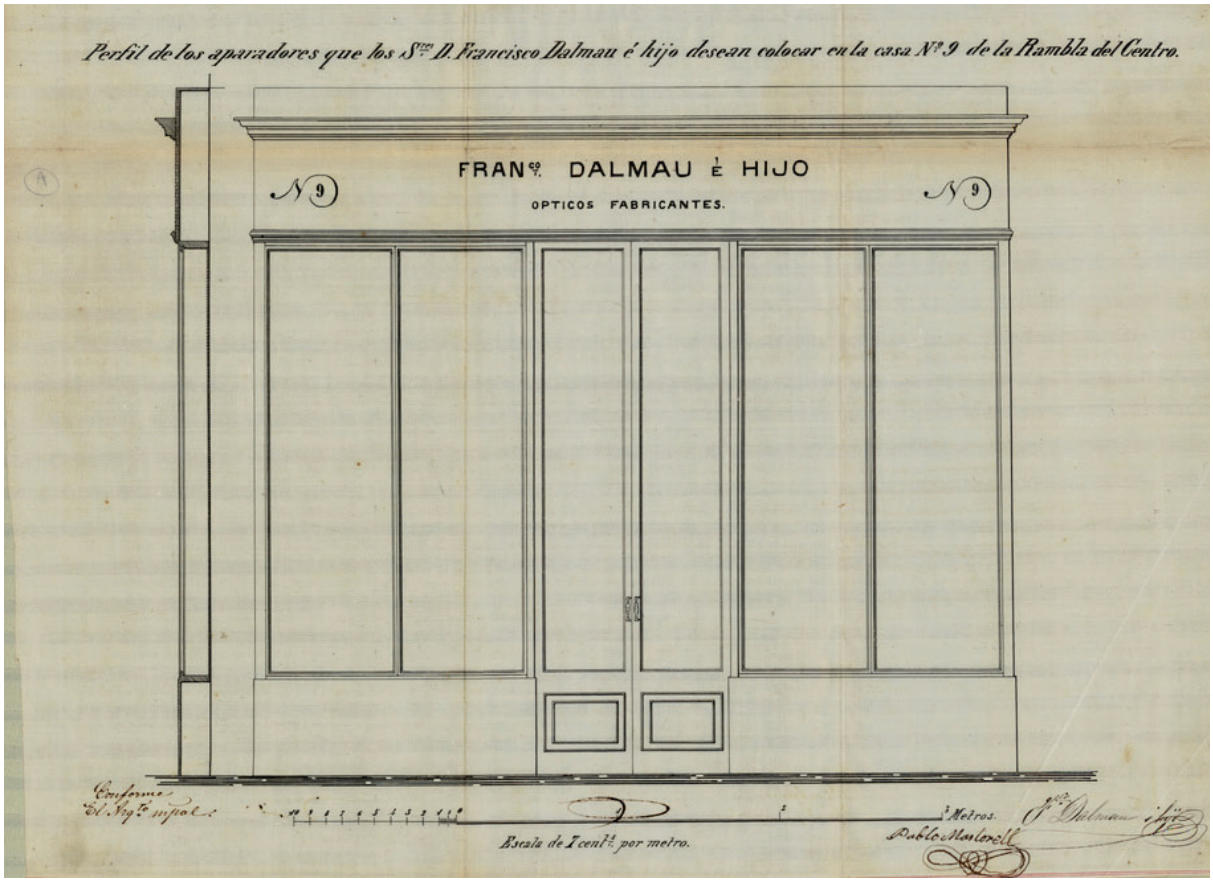


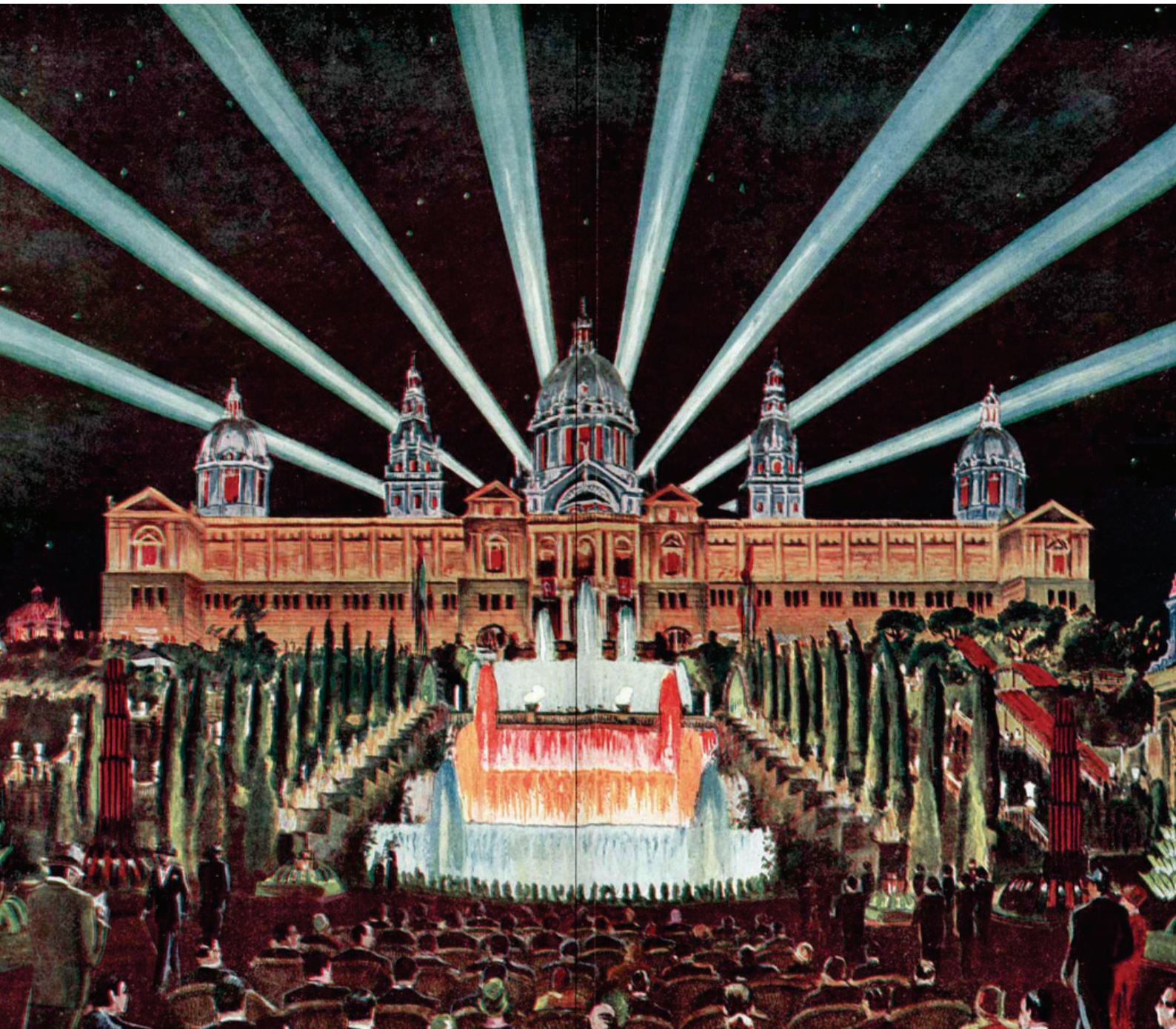
Fig. 6.47. Diseño del nuevo escaparate de la tienda de Dalmau e hijo, 1873. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Barcelona.

EPÍLOGO

La mirada óptica más allá de los dispositivos ópticos

1929

La noche de las vistas ópticas



Los medios del pasado, escribía Jussi Parikka, no llegan a desaparecer, no se extinguen, no nos abandonan, al contrario: «son continuamente remediados, resurgiendo y encontrando nuevos usos, contextos y adaptaciones».[1] De nuestra capacidad de encontrarlos, leerlos e identificarlos en estos nuevos espacios y entornos inesperados depende su supervivencia, forjando nuevas genealogías e invitándonos constantemente a revisar y revisitar las historias que hemos construido sobre estos. Las vistas ópticas fueron capaces de configurar en este sentido una mirada propia, la mirada óptica, que trascendió los propios dispositivos y artefactos que la sustentaron (zoograscopios, cajas ópticas, cosmoramas, polioramas, mundonuevos) y que puede seguir rastreándose en el devenir de las formas visuales contemporáneas. Basando su atractivo principal en las representaciones urbanas, las vistas ópticas llegaron a sobrepasar el propio medio para incidir en el modo de pensar, consumir y experimentar el espacio a través de las características que habían garantizado su popularidad durante los siglos XVIII y XIX: la inmersión del espectador en el entorno, la profusión de efectos lumínicos y la apertura de perspectivas teatralizadas. Para demostrarlo, hemos analizado el caso de la construcción visual de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929,[2] la mayor transformación urbanística de la ciudad desde 1888 y su puesta al día como capital moderna, que nos servirá, a modo de epílogo final, como un ejercicio a través del que explorar las supervivencias de la mirada óptica en la base de nuestra cultura visual tecnificada.

La Exposición Internacional de Barcelona de 1929 vino a culminar un largo proyecto que había empezado a gestarse en 1905 bajo la dirección de Josep Puig i Cadafach con el objetivo de dedicar una exposición al avance de las industrias eléctricas cuyo símbolo principal sería el Palacio de la Luz. El estallido de la Primera Guerra Mundial detuvo el proyecto y cuando se retomó el Palacio de la Luz no ocupó el lugar central que se le había reservado en un primer momento, ocupado por el Palacio Nacional, sino que sería erigido finalmente en la plaza del Universo.[3] Aún así, la importancia de las manifestaciones lumínicas fueron uno de

[1] PARIKKA, J. *What is media archaeology*. Cambridge: Polity Press, 2012, pág. 3. Traducción propia: «Old media never left us. They are continuously remediated, resurfacing, finding new uses, contexts, adaptations».

[2] Tuvimos la oportunidad de desarrollar esta idea en la ponencia «La ciudad óptica. Espectáculos de luz y color en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929» presentada en el congreso *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* que se celebró durante los días 20 y 21 de noviembre de 2019 en la Universitat de Barcelona, cuyas actas fueron recogidas en la publicación *La sensibilidad de la metrópolis moderna. Imaginarios estéticos y espectáculos visuales* (2021) coordinada por Sonsoles HERNÁNDEZ e Irene GRAS.

[3] MALLART, L. «From electricity to the photo archive: national identity and the planning of the 1929 Barcelona International Exhibition» (págs. 208-226). En: *Urban histories of science. Making knowledge in the city, 1820-1940*. Londres: Routledge, 2018. Siguiendo a Mallart, la idea de dedicar una exposición únicamente a la electricidad fue entonces descartada por un sector destacado de la burguesía catalana liderado por Cambó, que prefirió respaldar la creación de una Sección Española. Las empresas que habían impulsado el proyecto original ya no lideraban el mercado en los años veinte y la electricidad, percibida como un producto extranjero, había dejado

los principales elementos de éxito de la Exposición, que sustentarían el atractivo de sus enclaves más destacados: la Fuente Mágica y las iluminaciones del Palacio Nacional proyectadas por el ingeniero Carles Buïgas. A continuación, nos interesaremos por los dispositivos que vehicularon la imagen de impacto de la exposición y que reactivaron a través de diferentes estrategias una cultura visual heredera de las vistas ópticas.

Los dispositivos y espectáculos ópticos encontraron en las Exposiciones Universales un terreno fértil en el que florecer. A medida que la deriva espectacular superaba el carácter industrial de las exposiciones, se multiplicaron y monumentalizaron los espacios dedicados al entretenimiento y ocio de las masas, para las que se crearon grandes instalaciones multisensoriales.[4] Un claro ejemplo de ello fueron los espectáculos panorámicos de la Exposición de París de 1900, como el Maréorama, que recreaba un completo viaje marítimo reproduciendo la estructura, movimiento, olores y sonidos de un viaje en barco a través de dos lienzos panorámicos en movimiento en los que desfilaban los principales puertos del Mediterráneo.[5] La Exposición Internacional de Barcelona no se quedó atrás en lo que a espectáculos visuales se refiere, reactivando de un modo muy singular la herencia de las vistas ópticas, prácticamente ya desaparecidas del entorno urbano. En las páginas que siguen, trataremos de mostrar cómo los efectos diorámicos y de perspectiva popularizados por las vistas ópticas no solo estuvieron presentes en la Exposición Internacional a través de grandes instalaciones, como los dioramas de la luz, a los que prestaremos una atención especial, sino que su impacto puede leerse en el diseño mismo de la imagen central de la exposición, acogida y celebrada en su momento como un gran espectáculo de luz y color. Los distintos pabellones de la Exposición Internacional albergaron en su interior cuidados conjuntos de dioramas pensados para acercar al público de manera didáctica las particularidades de cada región, oficio o productos expuestos, como el diorama animado de la estación termal de Brides-les-Bains en Francia o el de la dirección real de ferrocarriles de Suecia.[6]

---

de ser la última tendencia en el campo de las Exposiciones Universales e Internacionales. Hecho que, junto con la necesidad de conseguir fondos del gobierno central, allanaría el camino hacia una exposición dedicada al arte en España, que acabó ubicada en el Palacio Nacional, y reemplazó definitivamente el lugar que se había proyectado para el Palacio de la Luz, al que se relegó a un segundo plano, situado en la plaza del Universo.

[4] HERNÁNDEZ, S. «Beyond the visual: panoramatic attractions in the 1900 World's Fair», *Visual Studies*, vol. 32, n.º 4, 2017, págs. 359-370. Sobre esta cuestión véase de la misma autora: *Vidas excitadas: sensorialidad y capitalismo en la cultura moderna*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2022.

[5] *Ibid.*

[6] *La Vanguardia*, 2-VI-1929 y 26-VII-1929.

Paralelamente, se concibieron cinco conjuntos de carácter unitario realizados por artistas catalanes y pensados como atracciones independientes. En primer lugar, haciendo honor a la ciudad misma que acogía la muestra, el Pabellón de la Ciudad introdujo una serie de dioramas sobre la evolución de la ciudad de Barcelona, en la que pudo verse el perfil de sus murallas romanas o su fisionomía medieval desde Montjuïc.[7] Fueron también de carácter histórico los quince dioramas ubicados en el Palacio Nacional dentro de la muestra «Arte en España», que representaban distintos episodios de la historia de España, desde el periodo visigodo hasta la inauguración del primer ferrocarril.[8] En tercer lugar, dentro del recinto del Pueblo Español se instalaron dos series de dioramas de gran éxito en el momento. La primera de ellas estaba compuesta por seis dioramas dedicados a las aventuras del Quijote, mientras que la segunda acogió más de medio centenar de vistas de España y constituyó el proyecto más monumental.[9] Finalmente, el Palacio de la Luz, en el primer piso del Pabellón de Arte Textil, dedicó una sala a la historia, técnica y decoración lumínicas explicadas a través de veintiún dioramas bautizados como los dioramas de la luz a los que se accedía mediante una gran escalinata desde la planta inferior.

Los dioramas de la luz reforzaron visual y discursivamente el papel que la luz eléctrica tuvo en la configuración de la imagen icónica de la Exposición Internacional. Sin embargo, mientras la Fuente Mágica y las iluminaciones del Palacio Nacional, emblemas de dicha imagen, han sido objeto de una copiosa bibliografía,[10] los dioramas de la luz apenas han sido

[7] Véanse al respecto: *D'Ací i d'Allà. Número extraordinario de la Exposición Internacional de Barcelona*, diciembre de 1929, pág. 37; SERRA RÀFOLS, J. C. «L'Exposició de Barcelona 1929-1930: El pavelló de la ciutat», *Ciència*, vol. 4, n.º 36, 1930, págs. 553-564. Véase también la extensa reseña del pabellón que le dedica *La Publicitat* del 7 de marzo de 1930.

[8] Para un estudio detallado de estos dioramas véase: BELTRÁN, C. «Un episodio de la conquista de América en la Exposición Internacional de Barcelona (1929): el cuadro histórico de Oleguer Junyent» (págs. 241-263). En: *La dimensió escènica de la ciutat moderna: les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.

[9] Junto con Clara Beltrán hemos tenido la oportunidad de estudiar el dispositivo y proyecto iconográfico de los dioramas de España, realizados por los principales escenógrafos y artistas del momento como Oleguer Junyent, Salvador Alarma o Josep Rocarol. Véase: BELTRÁN, C.; CUENCA, C. «Presentando España al mundo: los dioramas del Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929)» (págs. 219-240). En: *La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla (1895-1920)*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2020. Véase también el estudio: ELDUQUE, A.; GARIN, M. «Spain as national dreamscape: The interplay of dioramas and moving images in the 1929 Barcelona International Exposition» (págs. 63-75). En: *Exposing the moving image: The cinematic medium across world fairs, art museums, and cultural exhibitions*. Fano: Digital Print, 2019.

[10] Véanse especialmente los trabajos de David Caralt sobre la faceta nocturna de la exposición a partir de su estudio de la figura de Carles Buïgas: CARALT, D. *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: visiones de Carles Buïgas*. Madrid: Siruela, 2010; «Caracterización de la noche metropolitana. El espectáculo de la luz eléctrica a finales del siglo XIX», *Bitácora*, n.º 28, 2014 págs. 32-43; «Les nits de l'Exposició Internacional de 1929», *Barcelona Quaderns d'Història*, n.º 19, 2013, págs. 261-283; «Llum, turisme i projecció internacional de l'Exposició del 1929» (págs. 214-227). En: *Destinació BCN. Història del turisme a la ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona y Efadós, 2016 y «Painting with light in Barcelona (*ca.* 1929). La difusión de la imagen nocturna de

abordados por los investigadores.[11] Si bien no se conservan restos materiales de los dioramas, tenemos la suerte de poder recurrir a extensos reportajes fotográficos publicados en el momento que nos permiten conocer en detalle buena parte de las escenas que representaban, así como la sala y disposición en la que se hallaban. Nos referimos concretamente a la atención que les prestó la *Ilustración Ibero-Americana*, que tomamos como pilar de este trabajo, así como el reportaje de la muestra de la revista *Ciència* que incluía una planta del Palacio de la Luz y una reseña de cada una de sus secciones acompañada de fotografías.[12] Por otra parte, en su análisis sobre la presencia y usos de la electricidad en la Exposición Internacional, Jordi Ferran y Agustín Nieto Galán han detallado las motivaciones, costes e impulsores de la Exposición de la Luz, en cuyo estudio nos apoyamos para entender la sección en la que se encontraban los dioramas.[13]

Antes de adentrarnos en la sala de los dioramas, queremos detenernos en primer lugar los dioramas de España ubicados en el Pueblo Español. De entre todos los conjuntos mencionados, nos interesan especialmente por el vínculo, tanto temático como formal, que establecieron con el conjunto del Pueblo Español donde estaban ubicados, un vínculo que guarda no pocos paralelismos con la relación visual y semántica que se forjó entre el exterior de la Exposición Internacional y la sala interior de los dioramas la Luz, y que nos permitirá entender mejor el papel que desempeñaron en la consolidación de la imagen de impacto del recinto y del eje central de la avenida María Cristina, la Fuente Mágica y el Palacio Nacional.

De Sevilla a Montserrat, los dioramas de España ofrecían un viaje a través de un total de cincuenta y cinco vistas de las principales ciudades del territorio, enlazando de manera simbólica las dos grandes exposiciones del momento. Estaban ubicados en las galerías interiores del Pueblo Español, dispuestos uno junto a otro para crear un recorrido preestablecido por el que deambulaban los espectadores. La mayor parte de los dioramas medían unos cinco metros de longitud por otros cinco de profundidad. Se trataba de composiciones de gran tamaño que conjugaban elementos volumétricos y pictóricos para

la exposición internacional en las revistas científicas y de ciencia popular norteamericanas» (págs. 395-402). En: *Las Revistas de Arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, 2012.

11 Mención aparte merece el estudio de FERRAN, J.; NIETO-GALÁN, A. «The city of electric light. Experts and users at the 1929 international exhibition and beyond» (págs. 223-244). En: *Barcelona: An urban history of science and modernity, 1888-1929*. Londres; Nueva York: Routledge, 2016.

12 VIDAL ESPAÑÓ, M. «El Palau de la Llum de la nostra exposició», *Ciència,* vol. 4, n.º 36, 1930, págs. 596-603; y «Los dioramas de la Historia de la Luz», *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, n.º 4, 1930, págs. 42-49.

13 FERRAN; NIETO-GALÁN, «The city of electric light...», *op. cit.*

reconstruir las casas, calles y campanarios de las distintas localidades evocadas (fig. 7.1). Contaban además con un telón de fondo que a modo de una tela diorámica reproducía el cielo animado con «sorprendentes efectos de luz y color», alternando sucesivamente vistas diurnas y nocturnas de los puntos retratados.[14] Gabriel Casas tomó diferentes fotografías de algunos de ellos que atestiguan dicho cambio lumínico, como puede comprobarse en el caso del diorama de Santiago de Compostela (7.4). Tanto por su dispositivo deambulatorio como por la persuasión de los recursos visuales, la visita de los dioramas de España era comparada a menudo con un viaje virtual a través de los rincones más característicos del país: «Visitar los dioramas de la Plaza Mayor —escribía un visitante— equivale a hallarse en presencia de un panorama espléndido de la visión completa de España: a ver cómo desfilan las ciudades históricas, los lugares más pintorescos; los jardines y paisajes maravillosos, los solemnes e inapreciables monumentos, fehaciente testimonio del genio de nuestros antepasados».[15] Una reactivación de la experiencia que proporcionaban los cosmoramas y vistas ópticas y que seguía encontrando maneras de seducir al público del siglo XX —como un verdadero topos que recorre y resurge en la historia de los medios.[16] Una de las consecuencias más interesantes de la presencia de los dioramas de España, señalada por Jordana Mendelson, era el juego de espejos que se creaba tanto por su temática como por su dispositivo, entre lo que el espectador podía observar en el recinto arquitectónico exterior del Pueblo Español y las vistas reproducidas en la galería interior donde se exhibieron:

> «En ambos, era tarea del observador recombinar diferentes fragmentos de una imagen más general y sintetizarlos en su mente. Para generar la ilusión de coherencia, ambos dependían del movimiento del observador a través de un espacio cerrado, ya fuera el de los dioramas o el de las murallas reconstruidas de Ávila. Los diferentes espacios competían entre sí y creaban una experiencia de viaje para el visitante en la que se lo instaba a comparar uno con otro los diferentes espacios reconstruidos».[17]

---

[14] NOTÁN DE SÁ, F. *Visita al Pueblo Español: itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Romana, 1929, pág. 16.

[15] *Ibid*., págs. 16-18.

[16] HUHTAMO, E. *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.

[17] MENDELSON, J. «El Poble Espanyol / El Pueblo Español (1929)» (págs. 295-320). En: *The Barcelona reader. Cultural readings of a city*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017, pág. 313. También disponible en *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*. Barcelona: Ediciones La Central; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, pág. 32. Traducción propia: «In both, it was the viewer's task to recombine different fragments of a larger picture and synthesize them in their minds. To activate the illusion of coherence, both depended on the viewer moving through an enclosed space, either that of the diorama or that of the reconstructed walls of Ávila. The different spaces played off of each other, creating a

Tanto los dioramas de España como el Pueblo Español basaban su fuerza y atractivo visual en el hecho de estar construidos en un espacio cerrado, sin puntos de referencia que pudieran propiciar una comparación de escala o de parecido con el original. El pastiche de los rincones más típicos de España solo podía compararse con una recreación también ficticia de las vistas de las ciudades más emblemáticas del país, que en último punto sería reinterpretada por la prensa y la tarjeta postal, lo que creó un mundo totalmente autorreferencial en el que la copia se legitimaba y consumía (visualmente) a través de otra copia.[18] De hecho, si uno contempla indistintamente las fotografías de Gabriel Casas que se conservan en el Arxiu Nacional de Catalunya del conjunto exterior (fig. 7.2) y las que realizó en la galería de los dioramas, resulta en ocasiones difícil diferenciarlas, en especial si nos fijamos en las vistas de corte más realista, como las calles desiertas del diorama de Santillana del Mar (fig. 7.3). En este sentido, nos podemos imaginar a los propios visitantes experimentando dicho juego de idas y venidas al transitar entre uno a otro espacio, tal como proponen Elduque y Garin: «Al desplazarse entre los diferentes simulacros, el público del momento pudo haber comparado los procedimientos artificiales del día a la noche de los dioramas [del Pueblo Español] con la luz real y resplandeciente del cielo de Barcelona, y las miniaturas con los modelos a escala real».[19]

La visita del Pueblo Español se realizaba así según la lógica de la deambulación turística, reactivando el dispositivo también fragmentario de los espectáculos de cosmorama, ya fuera a través de las calles del Pueblo o de las vistas de los dioramas, añadiendo capas semánticas a tales estímulos visuales y sensoriales a través del consumo de productos típicos, la exhibición de oficios tradicionales y la observación-participación en actividades festivas locales como muestras de danza y folclore. «El que ha paseado por el Pueblo Español con ojos de turista y se detiene en el Diorama de las provincias —sentenciaba otro visitante— es un feliz viajero que aprendió mucho de España, entrándole esta por los ojos».[20] En última instancia, el turista del Pueblo podía comprar una postal como recuerdo —y certificado—

self-sustaining experience of travel for the visitor in which one was encouraged to compare different reconstructed spaces with one another».

[18] *Ibid.*

[19] ELDUQUE; GARIN, «Spain as national dreamscape...», *op. cit.*, pág. 69. Traducción propia: «Shifting between different simulacrums, audiences of the time could have compared the artificial day/night procedures of the dioramas with the real, dazing light of the sky in Barcelona, and the miniatures with the real-scale models».

[20] *España en sus exposiciones: Barcelona-Sevilla 1929-1930*. Barcelona: Revista Laboratorio, 1931, citado en MENDELSON, «El Poble Espanyol...», *op. cit.*, pág. 35.

del evento, lo que daba una pátina final de autenticidad al muestrario visual que había presenciado.[21]

Los dioramas de la luz se encontraban en las antípodas de la idealización mítica del pasado preindustrial y la exaltación regional que se exhibía en el Pueblo Español, pero no fueron extraños a los recursos persuasivos que este había ensayado, celebrando en este caso una modernidad no menos impostada que tenía como agente principal la propagación de la luz eléctrica. La prensa, la tarjeta postal y la fotografía se aliaron de nuevo para reforzar el discurso visual de los dioramas de la luz, que tuvieron un impacto directo en el modo en que la exposición misma fue vivida y recordada.

El Palacio de la Luz había estado impulsado por la Asociación Española de Luminotecnia y el Comité de Difusión Luminotécnica, con el objetivo de difundir los nuevos métodos de iluminación eléctrica en distintos ámbitos de la vida cotidiana, industrial y comercial de la ciudad.[22] Las estimaciones cifraban en 600.000 sus visitantes[23] y la *Ilustración Ibero-Americana* le dedicó su cuarto número, incluyendo no solo entrevistas a sus organizadores, como su principal promotor, el ingeniero Martín Arrúe, sino también extensos reportajes sobre cada una de sus secciones. El Palacio de la Luz estaba organizado a través de un gran patio central, alrededor del cual se distribuían las tres secciones principales.[24] La primera, a la que se accedía a través de una puerta en forma de estrella, consistía en una sección científica e industrial, equipada con aparatos para realizar demostraciones prácticas sobre los efectos ópticos y las propiedades de la luz, y donde se mostraban distintos modos de optimizar la luz en fábricas y talleres para no dañar la vista de los operarios y trabajadores.[25] Un órgano luminoso capaz de producir combinaciones de luz y color coronaba la entrada de la segunda sección, dedicada a las aplicaciones domésticas y comerciales de la luz eléctrica, en la que se había reproducido a escala real una calle bautizada como Calle de la Luz, protagonista de la portada del cuarto número de la *Ilustración Ibero-Americana*. En uno de sus lados se sucedían distintos escaparates en los que se mostraban con sencillos métodos cómo debían iluminarse correctamente los

[21] *Ibid.*, pág. 27. En sus palabras: «by being able to purchase a postcard, visitors were encouraged to treat the Poble as they might have treated any other representation of national culture: as something whose origins were indisputable».

[22] FERRAN; NIETO GALÁN, «The city of electric light...» *op. cit.*, pág. 231.

[23] *Ibid.*, pág. 231.

[24] Véase la planta del Palacio de la Luz con el detalle de cada una de sus secciones reproducida en VIDAL ESPAÑÓ, «El Palau de la Llum de la nostra exposició», *op. cit.*, pág. 597.

[25] FERRAN; NIETO GALÁN, *op. cit.*, pág. 232 y VIDAL, *op. cit*, pág. 602.

productos expuestos (telas, zapatos, flores, perfumería, etc.) explotando las cualidades decorativas («hacer agradable y atractivo un establecimiento») y prácticas («permitir ver, apreciar y elegir con facilidad y comodidad los artículos») de la luz, a fin de atraer siempre nuevos clientes haciendo de la compra una experiencia agradable para los sentidos.[26] Finalmente, en la tercera sección, presidida por un gran arco iris, se encontraba la sala de los dioramas de la luz. Se trataba de una sala amplia y cuadrada, según muestran las fotografías reproducidas en la revista *Ciència* y la *Ilustración Ibero-Americana* (fig. 7.5). En el centro, una gran antorcha reproducía el efecto del fuego con un sistema de ventiladores, mientras que el techo cambiaba constantemente de color en gradaciones de «rojo intenso al blanco puro, pasando por el naranja y amarillo».[27]

En las paredes de la sala se sucedían los veintiún dioramas dispuestos en vitrinas de medio formato. Nueve de ellos presentaban «los más variados efectos decorativos de luz obtenidos con sencillos medios al alcance de todos».[28] Los doce restantes formaban una suerte de «Historia de la Luz» que se iniciaba recreando el episodio bíblico de la creación de la luz. Se trata de escenas simples, completamente inteligibles y acompañadas todas de un título y subtítulo de carácter explicativo o laudatorio. La primera mitad de los dioramas se concentraba en los métodos de iluminación del pasado, desde el dominio del fuego (diorama 2), hasta la aparición de la antorcha (número 3), el candil de aceite (número 4) o el quinqué y la vela (número 5), por lo general mediante escenas interiores, galerías o habitaciones en las que se mostraban los cambios producidos por los distintos avances tecnológicos. La llegada del gas (número 6) marcaba un primer punto de inflexión, descrita como «la más importante conquista técnica de principios de siglo XIX» y representada por una calle bien iluminada por un renovado alumbrado público.[29] El séptimo diorama estaba protagonizado por la imagen de un trabajador que sostenía triunfalmente una bombilla incandescente. Detrás de él, una figura masculina alada portaba una medalla con la efigie de Edison, enmarcada entre las fechas 1879 y 1929. Se trata, junto con el primer diorama, del único que no muestra un espacio interior o exterior en el que se representa el impacto de un nuevo método de iluminación, sino la que se consideraba, así presentada, una segunda creación mítica de la luz: la luz moderna (fig. 7.6). La segunda mitad de los dioramas relataba —y ensalzaba— el

[26] *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, n.º 4, 1930, pág. 52. También en Ferran, Nieto Galán, *op. cit*., pág. 232.
[27] *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, n.º 4, 1930, pág. 42.
[28] *Ibid.*
[29] Pie del diorama reproducido en la *La Ilustración Ibero-Americana, op. cit.*

impacto de la llegada de la luz eléctrica desde que Edison depositó su patente hasta su total protagonismo en la exposición barcelonesa. El octavo diorama representaba la perspectiva de una «avenida de una ciudad moderna» (fig. 7.7) en la que «el perfeccionamiento de las fuentes de luz ha transformado la noche en día», apuntalada por la fuerza del resplandor eléctrico de las farolas —no podemos evitar ver en ella la gramática de las vistas ópticas—, mientras que la novena vista festejaba una jornada laboral de 24 horas en un puerto industrial en el que «las actividades humanas no se interrumpen en las horas de la noche».[30] Como han señalado Ferran y Nieto Galán, la luz eléctrica era invariablemente «presentada como un agente del cambio de la noche al día, como una fuerza impulsora de hábitos y valores sociales, y estaba íntimamente vinculada a la modernidad».[31] Una modernidad de la que la propia exposición hacía gala. Los tres últimos dioramas que cerraban la historia de la luz estaban dedicados a la propia presencia de la luz eléctrica en la Exposición Internacional, como corolario de una historia que solo avanzaba hacia su propio perfeccionamiento. El décimo diorama representaba los juegos de agua y luz de la Fuente Mágica y el número once celebraba la perspectiva iluminada de la avenida de María Cristina rematada por el Palacio Nacional y su diadema de luz (fig. 7.8). El subtítulo no deja lugar a dudas del logro que suponía: «el eterno sueño del hombre se ve transformado en realidad con el perfecto dominio de la luz».[32] Si parecía que el rizo no podía rizarse más, el último diorama estaba dedicado, a modo de una interesante —e interesada— *mise en abîme*, a la propia Exposición de la Luz, reproduciendo el órgano luminoso que daba acceso a la Calle de la Luz. Como resultado, la historia de la iluminación ensalzaba de manera determinística y lineal el progreso tecnológico realizado desde el dominio del fuego (dioramas 2-6) hasta la creación de la bombilla y sus aplicaciones en la propia Exposición (dioramas 7-12).[33]

El Palacio de la Luz cumplió así perfectamente con el cometido principal proyectado por Puig i Cadafalch en su primer diseño: afianzar el protagonismo y usos de la luz eléctrica en su doble vertiente de producto industrial y espectáculo de masas.[34] Pero lo que más nos interesa destacar es sin duda el nuevo juego de espejos que se proyectó entre el recinto

[30] *Ibid.*

[31] FERRAN; NIETO GALÁN, *op. cit.*, pág. 232. Traducción propia: «electric lighting was presented as an agent of change from night into day, as a driving force for social habits and values and was intimately linked to modernity».

[32] *La Ilustración Ibero-Americana*, *op. cit.*, pág. 48.

[33] FERRAN, NIETO GALÁN, *op. cit.*, pág. 231.

[34] MALLART, L. «From electricity to the photo archive... *op. cit.*, pág. 216.

exterior del certamen de la exposición y su recreación fastuosa y laudatoria en la sala de los dioramas de la luz. Como sucedía en el Pueblo Español, ambos espacios no pueden entenderse el uno sin el otro, sino que se retroalimentan mutuamente: la copia se legitima aquí también, visualmente, a través de otra copia. Si bien es cierto que nos movemos en un entorno mucho más abierto que el cercado por las murallas de Ávila, el recinto exterior de la Exposición Internacional no dejaba de ser menos artificial y prefabricado para la ocasión. Aquí, como señalaron Elduque y Garin, se instaba de nuevo al visitante a transitar alternativamente entre ambos espacios y a comparar los efectos de luz recreados en los dioramas, especialmente en los últimos mencionados, pero también en los exhibidos en el Palacio de Luz en su conjunto, con la apariencia de cuento de hadas que adquiría el perfil de la montaña de Montjuïc, la Plaza del Universo o la Fuente Mágica al iluminarse. En definitiva, los dioramas de la luz no solo actuaron como un reflejo en miniatura o complementario del recinto exterior, sino que contribuyeron de manera activa a legitimar visual y discursivamente el papel que la luz eléctrica desempeñó en el diseño, planificación y celebración de la exposición en su conjunto. Su impacto fue decisivo, y el diálogo que estableció con el recinto exterior no pasó desapercibido a los espectadores del momento:

> «Si, por lo que en sí es y contiene esta exhibición [la Exposición de la Luz] merece todos los honores, es también doblemente acreedor de ellos, por un motivo más: el de haber constituido para el Certamen de Barcelona un pilar fundamental que sirviendo de complemento magnífico a los juegos de luz y aguas del exterior, es decir, a la parte espectacular de la luz, ha hecho posible que el Certamen de Barcelona fuese lo que pretendieron sus primitivos organizadores, a saber: la primera Exposición de la Luz del mundo».[35]

La Exposición Internacional de Barcelona fue pronto percibida como una superación del proyecto de San Francisco de 1915 o de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, sus precedentes más inmediatos. Con la llegada de la luz eléctrica, las exposiciones y espacios análogos como los parques de atracciones explotaron la potencia de la iluminación para conseguir una imagen de impacto. Edificios efímeros como el Palacio de la Electricidad o el Chatêau d'Eau de la Exposición de París de 1900 empezaron a proyectarse pensando no ya exclusivamente en su apariencia diurna exterior, sino muy especialmente en el perfil iluminado de su silueta nocturna,[36] en un ensayo de lo que más tarde sería la arquitectura de

[35] *La Ilustración Ibero-Americana*, *op. cit*, pág. 36.

[36] CARALT, *Agualuz...*, *op. cit.*, págs. 39 y 67-72.

la noche.[37] La luz eléctrica no solo acabó ocupando un lugar central en el diseño de la imagen de la Exposición de 1929, sino que fue la que en última instancia garantizó el éxito de su proyección internacional y recogió los aplausos de las cabeceras de todo el mundo.[38] *La Metropole* de Amberes exclamaba: «la Exposición de Barcelona no es solamente magnífica, de noche es fantástica», mientras que desde La Plata coincidían en que «el espectáculo de luces que está ofreciendo Barcelona en su Exposición sobrepasa a lo maravilloso. Ha devenido algo así como una leyenda».[39] Las fuentes y juegos de luz ideados por Carles Buïgas consiguieron sorprender al visitante del siglo XX, por entonces ya «excesivamente familiarizado con lo extraordinario», según estimaba el propio ingeniero.[40] La novedad de sus efectos de luz residía tanto en el perfeccionamiento de los métodos de iluminación y su perfecto ocultamiento, como en la disposición del conjunto aprovechando la pendiente natural de la montaña de Montjuïc, en la que cada elemento potenciaba el efecto sorpresa que recibía el visitante:[41]

> «Por su carácter espectacular sobrepasa a todo cuanto se ha visto, pues la característica dominante de la Exposición de Barcelona es sus iluminaciones […]. Ninguna de las exposiciones que he visitado en mi vida me ha causado un efecto de sorpresa mayor que cuando entré en el recinto de Montjuich. *Expresamente esperé a que se hiciera de noche* para realizar mi primera visita y aconsejaría a mis amigos que siguieran mi ejemplo, si quieren recibir una impresión más favorable. *Durante el día*, especialmente a las horas de sol, salvo el edificio del Palacio Nacional, los demás pabellones no adquieren un aspecto monumental; *pero tan pronto como llega la noche y se ilumina el recinto*, las cascadas y surtidores con sus juegos de agua empiezan a moverse bajo la transparencia de los cambios de luz, de focos eléctricos ocultos, adquiere el ambiente un carácter sólo comparable con las descripciones que leemos en las narraciones de magia y en los cuentos de hadas».[42]

El contraste entre el día y la noche, acentuado por la magnificencia de la vista nocturna, era lo que garantizaba en último término la admiración continua de los espectadores. Ofreciendo un espectáculo de veinticuatro horas, la perspectiva de la avenida María Cristina funcionaba y era consumida como una gran vista óptica translúcida, que transitaba sin cesar entre el día y la noche. Sebastià Jordi Vidal, Brangulí, Carles Fargas y Esteve Puig Pascual nos han dejado

---

37 NEUMANN, D. *Architecture of the night: the illuminated building.* Múnich: Prestel, 2002.

38 CARALT, *Agualuz...*, *op. cit.*, pág. 78.

39 *El Día*, 7-XI-1929 citado por *La Ilustración Ibero-Americana, op. cit.*, pág. 65.

40 CARALT, «Les nits de l'Exposició...», *op. cit.*, pág. 269.

41 CARALT, *Agualuz...*, *op. cit.*, págs. 80-81.

42 Artículo del *New York World* citado por *La Ilustración Ibero-Americana*, *op. cit.*, pág. 63. La cursiva es nuestra.

alternativamente vistas diurnas y nocturnas captadas exactamente desde los mismos puntos de vista, la cuales permiten recrear la transición visual que verían por primera vez hace casi cien años los espectadores de 1929 (figs. 7.9-7.14). Como quien se asoma a un vidrio óptico, todo aquel que se adentraba en el recinto buscaba el mejor punto desde el que apreciar la visión de conjunto. Pero aquí, y como muestra el comentario, los espectadores ya no pueden manipular las aperturas de la caja óptica a su antojo, sino que deben esperar para apreciar los juegos de luz: están dentro de la caja, forman parte de la vista, cumpliendo el sueño de sumergirse completamente en la imagen. La Exposición Internacional puede considerarse así el desarrollo último de un espectáculo inmersivo. Reporteros, fotógrafos y aficionados capturaron dicho punto central una y otra vez. El testimonio visual que nos han legado los fotógrafos *amateurs*,[43] confirma la insistencia en reproducir el eje icónico y llevarse como recuerdo una imagen que, a base de su repetición, se convirtió, como bien ha puesto de manifiesto Caralt, en emblema de la exposición.[44] Un espectáculo diorámico que sigue plenamente vigente hoy en día, cuando la fuente mágica se reactiva como espectáculo turístico para el consumo visual de una masa que sigue viviendo la ciudad como una atracción.

Miniaturizando la imagen de la avenida María Cristina, los dioramas de la luz habían conseguido sintetizar y reforzar la imagen de impacto de la exposición. Su repetición en fotografías, carteles, tarjetas postales y revistas ilustradas ampliaría su campo de resonancia y aseguraría que llegara a todos los rincones y quedara bien fijada en el imaginario visual del momento. De entre todas ellas, nos interesa poner de relieve dos ejemplos que no se contentaron con reproducir mecánicamente dicha imagen, sino que trataron de remediar de distintos modos la experiencia visual y corpórea del paseo entre los distintos recintos de la exposición.

El primero de ellos no es otro que la cuarta entrega de *La Ilustración Ibero-Americana*. Esta no solo estaba dedicada a la Exposición de la Luz, sino que toda la organización del número emulaba un paseo completo por las principales secciones del Palacio de la Luz, para culminar con un atractivo viaje a través de los juegos de agua y luz del recinto exterior al caer la noche. Las páginas centrales, tintadas de azul, se hallaban ampliamente ilustradas con las fotografías

[43] Véase: FERNÁNDEZ RIUS, N. «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía *amateur*: el caso de la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona» (págs. 139-158). En: *La sensibilidad de la metrópolis moderna... op. cit.*

[44] CARALT, «Llum, turisme...», *op. cit.*, pág. 215.

de Sebastià Jordi Vidal que retrataban desde múltiples perspectivas los destellos de la Fuente Mágica y la avenida María Cristina bajo el título de «El triunfo de la luz en la Exposición Internacional de Barcelona» (fig. 7.15).[45] El reportaje llegaba precedido por un pequeño recopilatorio de las noches de las ciudades modernas, pasando por Berlín, Frankfurt, Nueva York y París hasta llegar a los nocturnos de la Ciudad Condal, lo que creaba un recorrido preestablecido que, como la sala de los dioramas, tenía el objetivo de ensalzar el papel de la luz eléctrica en la Exposición Internacional, situándose, una vez más, como heredera directa de una genealogía de la luz moderna que pretendía superar. En definitiva, a lo largo de sus páginas, los espectadores pudieron transitar alternativamente entre la sala de los dioramas de la Exposición de la Luz y el recinto abierto de la Exposición Internacional y observar a su antojo, ahora sí dominando su juguete óptico, sus respectivos juegos de luz y color. Una característica que no solo puede adscribirse a este número, sino que estuvo presente en todo el diseño iconográfico de la revista desde su primera publicación y especialmente a través del diseño de sus portadas (figs. 7.16-17).

En segundo lugar, queremos rescatar un conjunto de especial relevancia para el tema que nos ocupa. Se trata de una serie de cuatro postales conservadas en Filmoteca Española y en el Museu del Cinema de Girona.[46] Lo más interesante de ellas es que, a primera vista, las imágenes aparecen en tonos grisáceos, pero a contraluz las estampas se iluminan y los espacios retratados se rellenan de vivos colores de tonos amarillos, rosáceos y azules, lo cual provoca en quien la contempla la sorpresa de aquel que paseó por primera entre el recinto iluminado.[47] Una de ellas nos acerca a la fuente mágica tintada de rosa, verde y amarillo en su aspecto nocturno (fig. 7.18). Otra retrata la plaza Mayor del Pueblo Español desde los pórticos (fig. 7.19), mientras que la tercera captura las fuentes de la plaza del Universo, uno de los espacios más elogiados por sus juegos de luz, y seguramente no por casualidad encuadra la fachada principal del Pabellón de Arte Textil, que albergaba la Exposición de la Luz (fig. 7.20). La última se concentra en la perspectiva de la avenida María Cristina (fig. 7.21). A cada lado, los pilares luminosos apuntalan el lugar central que ocupaba la fuente

[45] *La Ilustración Ibero-Americana*, *op. cit.*, págs. 63-69.

[46] En el Museo del Cine de Girona responden a los números de referencia 01916-01919, y en la Filmoteca Española a los 21078-21081.

[47] Se registró una patente del efecto de transparencia con el número 113694 a nombre de Emilio Estil·les Llavoré y Pablo Sanromá Sanabra. En la Exposición Universal de París de 1900 ya se había realizado una serie de postales translúcidas y también era común editarlas para promocionar espacios comerciales. La Filmoteca Española conserva en este sentido distintos ejemplares dedicados a los monumentos de París como la Ópera (núm. reg. 22660) o Notre-Dame (núm. reg. 22661), editados por el centro comercial Au Bon Marché, también retratado.

mágica situada a los pies del Palacio Nacional, que aparece en la parte superior como un grandioso edificio y término natural de la montaña de la que se desprenden los nueve haces de luz azulada.

La serie de postales translúcidas se convierte así en un recuerdo perfecto de la exposición. Como todo *souvenir*, miniaturiza y hace portable un espacio de escala monumental, lo que permite al espectador apoderarse de él visual y materialmente. Pero, además, consigue capturar una de sus características más apreciadas: sus juegos de luz y color. Amy Ogata ha analizado el surgimiento de los *souvenirs* relacionados con el mundo de los espectáculos ópticos en el marco de las grandes exposiciones universales, empezando por la primera de ellas, la Exposición Universal de Londres de 1851, cuando se pusieron a la venta una gran cantidad de *peep-eggs* con imágenes del evento en su interior.[48] Como las cajas ópticas, los *peep-eggs* victorianos, hechos de alabastro por sus cualidades translúcidas y así llamados por su forma ovoidea, disponían de una lente de aumento en su parte superior a través de la que se avistaban ("*to peep*") dos imágenes que se alternaban gracias a un mecanismo rotatorio. De este modo, junto a los álbumes, porcelanas y abanicos, dichos recuerdos tendrían un impacto directo en la manera en que el gran certamen sería recordado, almacenado y revivido.[49] De hecho, lo que distinguía este tipo de *souvenirs* de todos los demás, explica Ogata, es que los *peep-egg*s no solo almacenaban un fragmento representativo de la exposición, sino que tematizaban y celebraban el propio acto de mirar, premisa misma de la exposición.[50] La serie de tarjetas postales fue capaz en este sentido de sintetizar la experiencia lumínica de la exposición en un formato ampliamente popular en el momento, como lo habían sido las cajas y vistas ópticas del ochocientos. Partiendo de sus principales características —calados, transparentes, perspectiva, iluminación y transformación de la imagen—, abandonaba sin embargo el formato inmersivo, individual y cerrado de las cajas ópticas y del *peep-egg*

[48] OGATA, A. «Viewing souvenirs: Peepshows and the International Expositions», *Journal of Design History*, vol. 15, n.º 2, 2002, págs. 69-82. La Bill Douglas Collection de la Universidad de Exeter conserva uno de estos ejemplares con la inscripción «A present from the Crystal Palace».

[49] *Ibid.*, pág. 69.

[50] *Ibid.*, pág. 77. En sus palabras: «While visual consumption was the exercise of the exposition, a commodity culture also flourished in the form of souvenirs and sentimental objects. Representations of buildings, attractions and even the experience of looking was commemorated, manufactured and sold in the form of goods such as albums, prints, fans and toys […]. What distinguishes world's fair peepshows from the myriad of other souvenirs produced for the international fairs is that the act of looking, the very premise of expositions, is thematized».

victoriano para sumarse a la experiencia abierta, colectiva y distanciada de la pantalla de cine del espectador del siglo XX.

Tanto el Pueblo Español como el Palacio de la Luz se valieron de dioramas, fotografías, maquetas y postales para afianzar una imagen que tendría un impacto directo en el modo en que la exposición era vivida y recordada. Los dioramas negociaron en ambos casos el sentido final de cada espacio. Así lo entendieron organizadores, visitantes y espectadores del momento, que no los pasaron por alto en el momento de sintetizar, elaborar y difundir la imagen de cada uno de los recintos. Tampoco los reportajes, fotografías y tarjetas postales los excluyeron de la narración y testimonio visual que quería legarse del conjunto, pensamos muy especialmente en las fotografías de Gabriel Casas o en las páginas de la *Ilustración Ibero-Americana*. Los efectos de luz y los dioramas de la Exposición Internacional parecen dar la razón a Jesusa Vega cuando apuntaba que la fotografía y la tarjeta postal apenas cambiaron los puntos de vista y recursos persuasivos que las vistas ópticas habían ensayado durante más de dos siglos.[51]

Ciudad óptica, ciudad diorámica, ciudad de luz y ciudad espectáculo, la perspectiva de la avenida María Cristina conjugaba todos los elementos y recursos visuales que habían garantizado la supervivencia de las vistas ópticas y espectáculos diorámicos durante más de un siglo. No faltaban en ella los puntos de luz siguiendo las líneas de la avenida en forma de columnas de vidrio multicolor, potenciando la perspectiva y el efecto inmersivo, y tampoco el remate de la diadema de haces de luz del Palacio Nacional (fig. 7.25). Su carácter animado y su transitoriedad, marcados por el propio paso del tiempo y recorrido del sol, se reforzaba gracias a la animación artificial del conjunto concebida por Carles Buïgas y teledirigida desde las torres de control. Un dispositivo perfectamente oculto desde el que se encendían y apagaban las fuentes, faros y pilares, como un brazo invisible que «de un solo golpe de manivela, enchufando la corriente, enciende la Exposición de Barcelona, la ciudad y aún el mundo entero»[52] (fig. 7.22). Un brazo invisible que recogía la herencia de aquellas manos anónimas que tirando de las cuerdecitas de un mundonuevo llenaron de ilusión la mirada de tantas y tantas generaciones para descubrir en ellos una y otra vez sus perspectivas y estampas surcadas por la luz (fig. 7.23-24).

---

51 VEGA, J. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: Polifemo, 2010, pág. 409.

52 Pie del fotomontaje de Andrés Gil sobre una panorámica nocturna de Jordi Vidal publicado en *La Ilustración Ibero-Americana*, *op. cit.*, pág. 66.

Fig. 7.1. *Diorama de Jaén*, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

Fig. 7.2.
Poble Espanyol, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

Fig. 7.3.
Diorama de Santillana de Mar, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

Fig. 7.4. *Diorama de Santiago de Compostela*, fotografías de Gabriel Casas con efectos diurnos y nocturnos, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

Fig. 7.5.
Sala de los dioramas de la Exposición de la Luz, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

Fig. 7.6. Diorama I: *La creación de la luz.*

Fig. 7.7. Diorama II: *La hoguera. El primer alumbrado del hombre en los albores de la civilización.*

Fig. 7.8. Diorama V: *El quinqué y la vela. Características representativas de toda una época en el desarrollo de las fuentes de luz.*

Fig. 7.9. Diorama VI: *El alumbrado por gas. La más importante conquista técnica de principios del siglo XIX en el alumbrado.*

Fig. 7.10. Diorama VII: *La lámpara eléctrica de incandescencia. El genio de Edison realiza el más trascendental de los descubrimientos en la historia de las fuentes de luz.*

Fig. 7.11. Diorama VIII: *Avenida de una ciudad moderna. El perfeccionamiento de las fuentes de luz ha transformado la noche en día.*

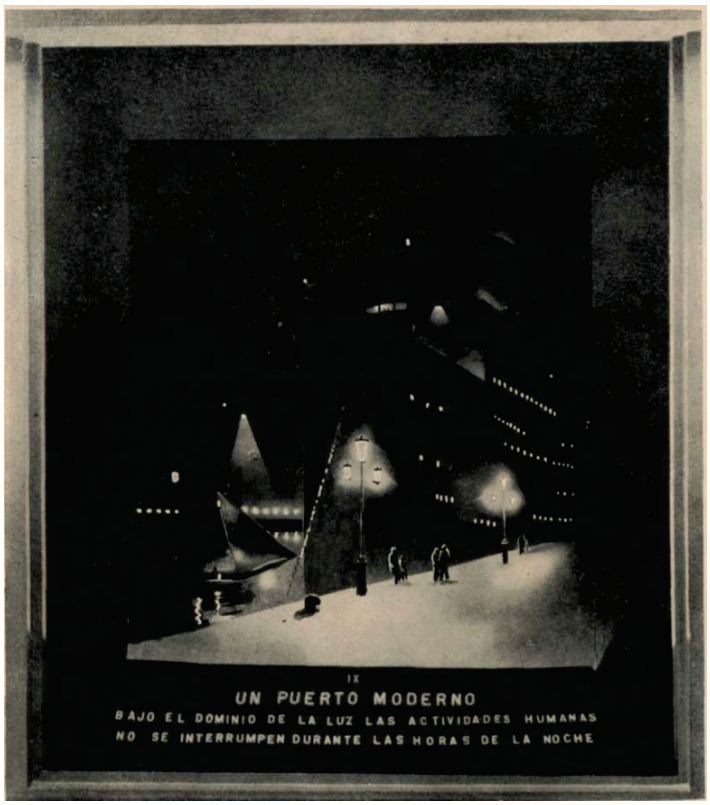


Fig. 7.12. Diorama IX: *Un puerto moderno. Bajo el dominio de la luz las actividades humanas no se interrumpen durante las horas de la noche*. Reproducidos todos ellos en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

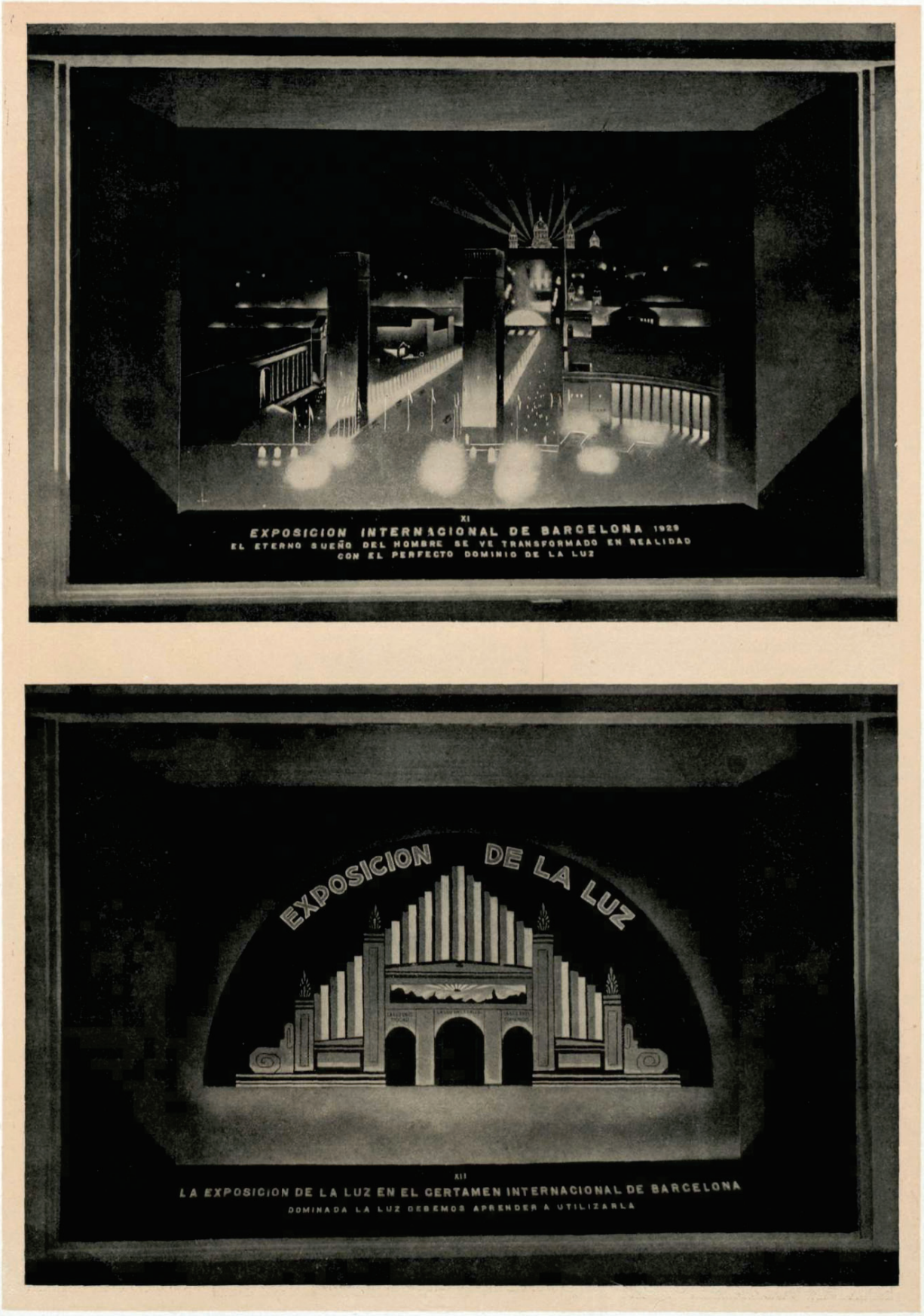


Fig. 7.13. Página de la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930 en la que se reproducen el diorama de la Exposición Internacional y el de la propia Exposición de la luz. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

Fig. 7.14. *Avenida de la Reina María Cristina durante la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Brangulí, 1929-1930. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

Fig. 7.15. *Vista nocturna del recinto de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Jordi Vidal, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

Fig. 7.16. *Palacio de la Luz en la plaza del Universo*, fotografía de Esteve Puig Pascual, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

Fig. 7.17. *Fuente mágica de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Bert i Claret, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

Fig. 7.18. *Avenida María Cristina*, fotografía de Esteve Puig Pascual, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

Fig. 7.19. *Columnas de vidrio, fuentes y palacio iluminados en motivo de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía estereoscópica de Carles Fargas (detalle), 1929-1930. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya (Catálogo digital), Barcelona.

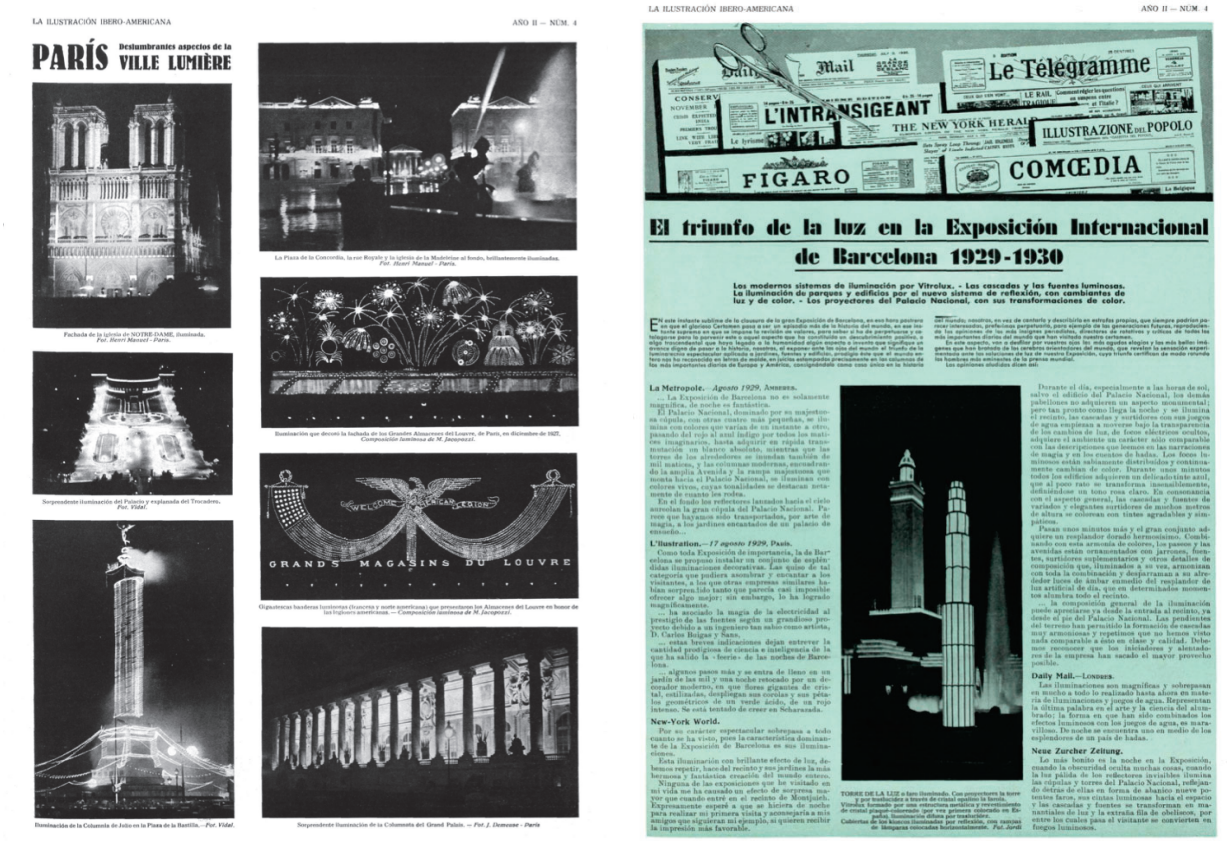


Fig. 7.20. *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Reportaje de las iluminaciones nocturnas de la ciudad de París y de la presencia de la luz en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

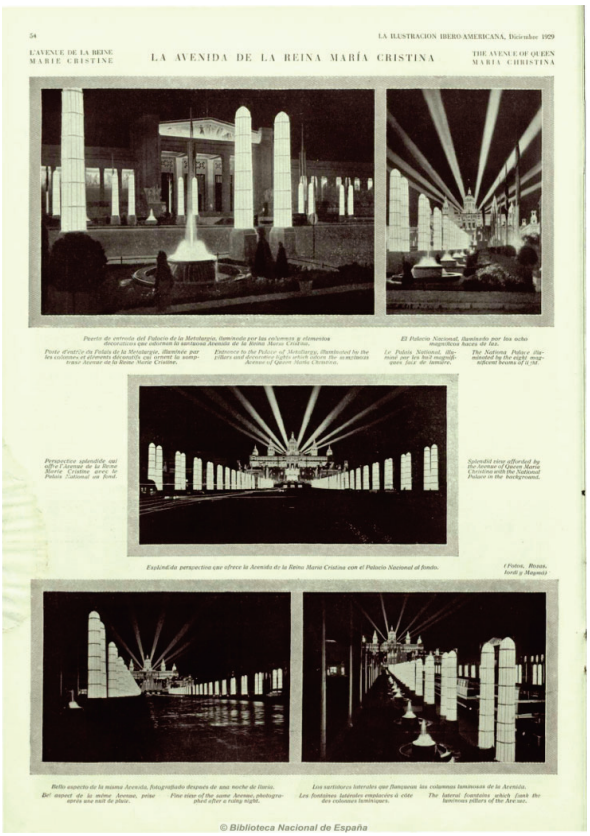


Fig. 7.21. *Ilustración Ibero-americana*, n.º 1, 1929. Reportaje de las iluminaciones nocturnas en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

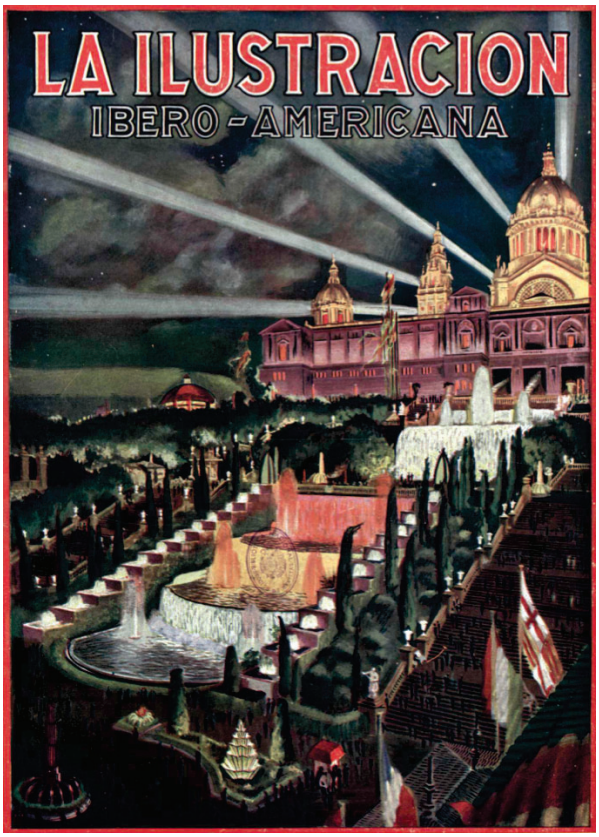


Fig. 7.22. Portada de la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 1, 1929. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

Fig. 7.23. *Fuente mágica de la Exposición Internacional de Barcelona*, postal translúcida, 1929. Imagen con luz cenital (arriba) y retroiluminada (derecha). Filmoteca Española, Madrid.

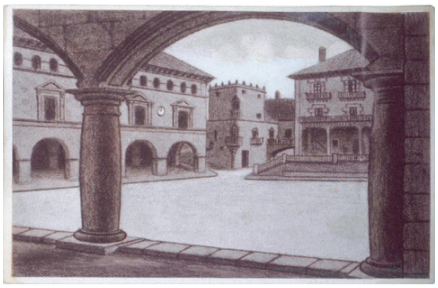


Fig. 7.24. *La plaza del Pueblo Español*, postal translúcida, 1929. Imagen con luz cenital (arriba) y retroiluminada (derecha). Filmoteca Española, Madrid.

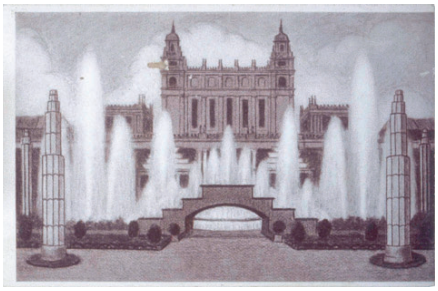


Fig. 7.25. *La plaza del Universo de la Exposición Internacional de Barcelona*, postal translúcida, 1929. Imagen con luz cenital (arriba) y retroiluminada (derecha). Filmoteca Española, Madrid.

Fig. 7.26. *Avenida María Cristina de la Exposición Internacional de Barcelona*, postal translúcida, 1929. Filmoteca Española, Madrid.

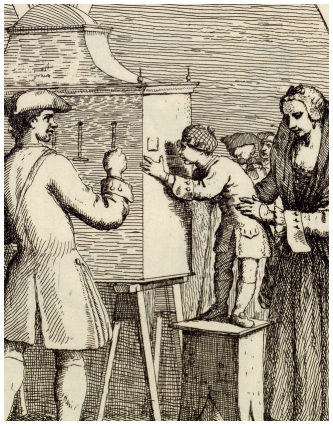


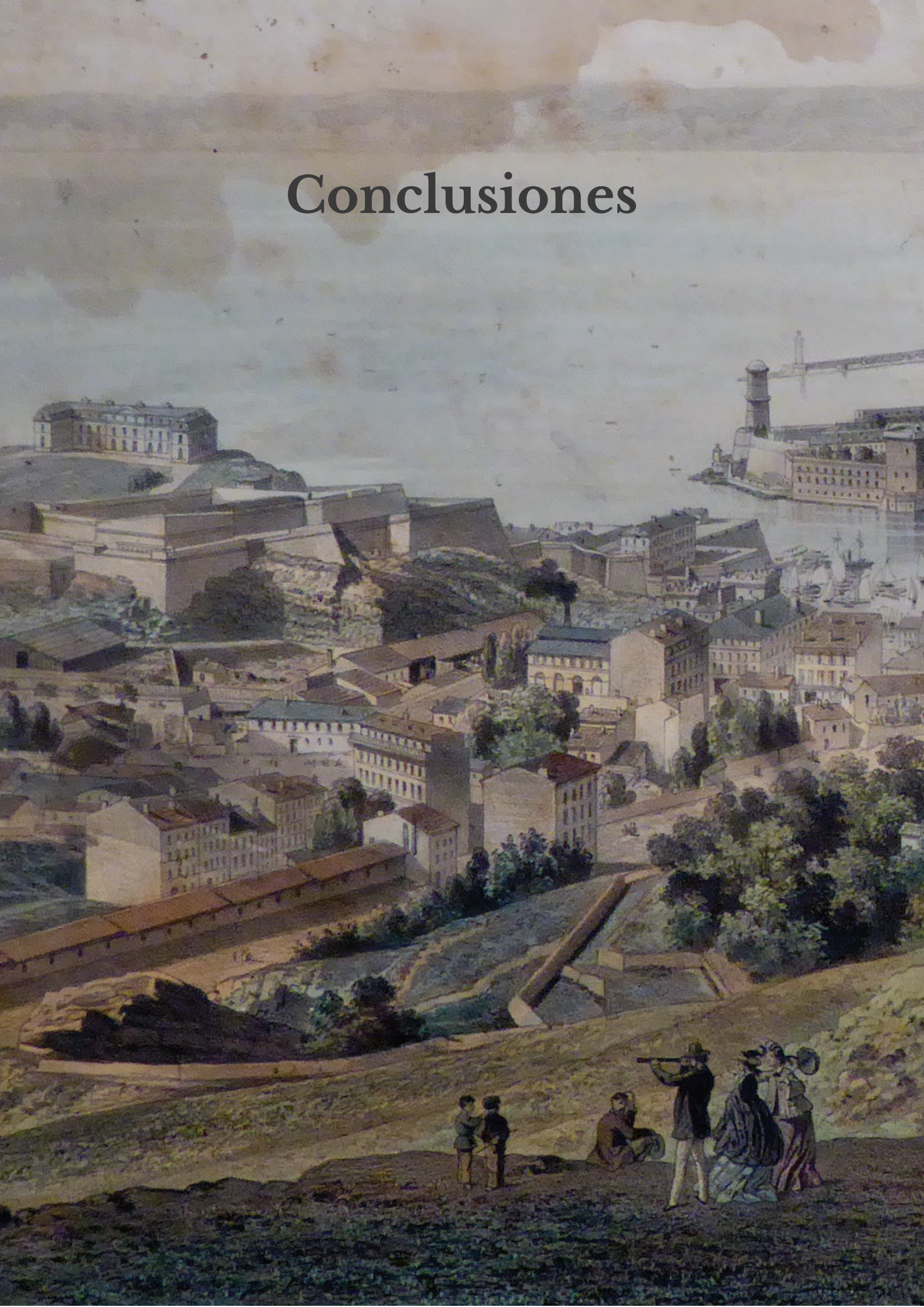
Fig. 7.27. Fotomontaje de Andrés Gil sobre una panorámica nocturna de Jordi Vidal publicado en *La Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

Fig. 7.28. *Vista de Roma*, vista óptica translúcida, s. XIX. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Fig. 7.29. Gaetano Zompini, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, 1785, pág. 55 (detalle). Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

Fig. 7.30. *Vista nocturna del recinto de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Jordi Vidal, 1929-1930. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

Conclusiones



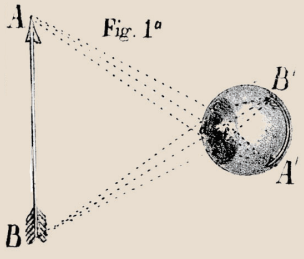


Fig. 1ª

El objetivo principal de esta tesis doctoral ha sido estudiar las prácticas mediáticas, la cultura visual y el patrimonio material vinculado con la llegada, producción y circulación de las vistas ópticas en España. Como si nos asomáramos a la lente de un cajón óptico, es el momento de tomar perspectiva y detenernos a analizar los resultados y aportaciones de la presente investigación.

En primer lugar, y desde el ámbito de la arqueología de los medios, hemos abordado las prácticas mediáticas vinculadas con el consumo de las vistas ópticas, es decir, los modos de visualización inmersiva o *peep practice* que prevalecieron y se vehicularon a través de distintos dispositivos y espectáculos ópticos: los zoograscopios y cajas ópticas, los cosmoramas y los polioramas. Si de modo general los estudios disponibles hasta el momento trataban todos ellos de manera homogénea, uno de nuestros objetivos principales perseguía poner de relieve el entramado de relaciones sociales, espacios de ocio y público potencial que se activaron alrededor de cada uno de estos de manera diferenciada. En cierta forma, la propia estructura de la tesis refleja su especificidad, siendo una de las principales aportaciones de este trabajo. La atención prestada a cada uno de los dispositivos nos ha permitido igualmente poner de relieve las escisiones y cambios fundamentales en los modos de mirar, pensar y disfrutar de vistas ópticas durante los siglos XVIII y XIX.

Siguiendo dicho cometido, el capítulo dedicado a los zoograscopios y cajas ópticas ha proporcionado un marco para comprender la introducción de las vistas ópticas en España y su difusión en los interiores nobles durante la segunda mitad del siglo XVIII. Poseer un zoograscopio o una caja óptica era un signo de buen gusto, apertura y modernidad en el marco de una nueva cultura del interior, tal como mostraron Jesusa Vega y Álvaro Molina. No fue difícil hacerse con uno de estos. Las páginas del *Diario noticioso* de Madrid nos han permitido conocer los agentes implicados en su comercialización, mayoritariamente anteojeros y libreros, pero también personajes vinculados con profesiones que nada tenían que ver con el mundo de la estampa y que atestiguan de la existencia de un mercado dinámico capaz de satisfacer la demanda urbana. En virtud de su temática, las vistas ópticas propiciaron un primer contacto con la representación de los principales monumentos europeos ofreciendo experiencias que se describían como auténticos viajes virtuales. A través del dispositivo inmersivo de los zoograscopios y muy especialmente de las cajas ópticas y de la intermediación de la lente, los espectadores convertidos en verdaderos icononautas tenían la impresión de saltar de un rincón a otro ampliando sustancialmente su experiencia visual cotidiana. Una experiencia del espacio que permitía eliminar todas aquellas incomodidades

relacionadas con los viajes reales y que se consumían gracias a las cajas y vistas ópticas de manera desafectada e higienizada. El vínculo tan estrecho que se fraguó entre imagen y dispositivo y entre dispositivo y espectador a través de su uso individualizado e inmersivo propició su apreciación como objetos capaces de movilizar diferentes afectos, ya fuera ofreciendo momentos de evasión, evocando recuerdos de viajes o convirtiéndose en instrumentos educativos y didácticos. Los casos del coleccionista Sebastián Martínez, el infante Gabriel de Borbón y Sajonia, el comerciante Juan Jerónimo Rivero y el mismo Francisco de Goya nos han permitido conocer esos espacios íntimos que ocuparon en salones y colecciones personales, así como en la imaginación visual y la memoria. En este recorrido por las prácticas asociadas al consumo interior de vistas ópticas, no nos hemos olvidado de los espectáculos que se ofrecían a domicilio, como los que anunciaba Nicolás Charni con su máquina óptica española. Se trata de espectáculos ópticos que pertenecían al mundo de la calle pero que se ofertaban como diversión interior pagando un precio más elevado que había de permitir al interesado, como Diego de Torres Villarroel, poder disfrutar del espectáculo sin tener que mezclarse con el común de las gentes.

Las prácticas mediáticas y valores asociados al consumo de vistas ópticas cambiaban radicalmente cuando se relacionaban con la esfera urbana, dinámica y cambiante de los espectáculos callejeros, tal como hemos podido mostrar en el tercer capítulo. En tales contextos, ya no nos encontramos con dispositivos de visión individual sino colectiva, aunque el contacto con las estampas seguía produciéndose por mediación de una lente y sin abandonar el formato inmersivo. Nos encontramos así con grandes cajas ópticas llamadas totilimundis, mundonuevos o mundinovis con tres, cuatro, seis o más lentes en su parte frontal en torno a las cuales, y por un módico precio, un público mixto y heterogéneo podía disfrutar también de las principales maravillas del mundo. Su presencia en España se atestigua muy pronto, entrando bajo la voz mundinovi en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española en 1734. Ahora bien, su capacidad de congregación no fue vista con buenos ojos por aquellos encargados de sancionar las diversiones públicas. En los documentos reunidos por John Earl Varey y que se conservan mayoritariamente en el Archivo de la Villa de Madrid se percibe una reacción verdaderamente opticofóbica hacia todo este mundo de entretenimientos que recorre las sanciones, reprimendas y comentarios de los corregidores, haciéndose sentir igualmente entre las voces ilustradas más relevantes como la de Gaspar Melchor de Jovellanos. Como reacción a su presencia, hemos visto como el papel de las autoridades trató de pacificar por diferentes medios el visionado de estampas

aparentemente inocentes y sencillas pero que incomodaban precisamente por todo el aparato que acompañaba a su presentación: la voz del buhonero, y con esta la transmisión de noticias, ideas y sucesos; la excesiva proximidad de las lentes o la presencia de cortinas que habrían de separar a los espectadores del continuum visual ofreciendo espacios de excesiva intimidad para el decoro de la época; así como la distracción que suponía para los jornaleros, criados y menestrales la llegada del mundonuevo, cayendo sobre ellos el estigma de los vagos. Tal acusación mancilló no solo al público que consumía este tipo de espectáculos en la vía pública sino también a los propios buhoneros que transitaban de pueblo en pueblo guiando, instruyendo y educando la mirada de los espectadores a través de su voz por un repertorio de monumentos europeos, ciudades animadas y amplias perspectivas. Alineándonos con las propuestas de Luis Miguel Fernández, hemos destacado que nos encontramos ante un verdadero espectáculo audiovisual que no solo permitió difundir la gramática de las vistas ópticas entre un público amplio, sino que se acompañó de características propias (la explicación del buhonero, los instrumentos musicales, apelaciones y recursos narrativos) que dotarían a los espectáculos callejeros de una entidad diferenciada. A pesar de la aparición de nuevos entretenimientos, su presencia en las calles no desapareció, sino que podemos rastrearla hasta finales del siglo XIX e incluso inicios del siglo XX.

El estudio que hemos llevado a cabo sobre el dispositivo del cosmorama ha permitido entender su difusión y acogida como respuesta a las inquietudes surgidas en torno a las prácticas vinculadas con los espectáculos ambulantes, siendo capaces de ofrecer un espectáculo que permitía la visualización colectiva pero espaciada y ordenada —disciplinada, en definitiva— de las vistas ópticas en entornos semipúblicos (gabinetes, galerías, habitaciones). El cosmorama se configuró así a la vez como nuevo espectáculo y espacio de ocio, dirigido a la burguesía en auge para el que era necesario pagar una entrada más elevada. Hemos visto como las novedades introducidas en su dispositivo, que disponía las lentes una al lado de otra en un falso muro adosado a una sala adaptada para ello, apelarían ahora a la totalidad del cuerpo del espectador, que ya no permanecería inmóvil como una gran cabeza-ojo postrado a la lente, sino que se le instaría a recorrer la distancia física que separaba lente y lente evocando el acto mismo de viajar a través de las imágenes. La mirada se encarna y se hace móvil y su recorrido se acompasa a la sucesión de vistas que también se ordenan en forma de viajes estructurados, acompañados de un programa de mano donde se detallaban los aspectos históricos y geográficos más relevantes de cada una de las vistas. La presencia de información textual (ya fuera a través del programa, carteles o los anuncios de la prensa)

substituyó —y silenció— de este modo la voz del buhonero del ámbito callejero y sus formas de presentación. Si en París y en Londres empiezan a registrarse durante las primeras décadas del siglo XIX, en España podemos situar el momento de máxima expansión de los cosmoramas entre la década de 1830 y 1850. En Barcelona, la figura de Felipe Maglia inauguraría el vínculo entre ópticos y espectáculos visuales que daría sus frutos más destacados en las siguientes generaciones, con la apertura del gabinete óptico de Francisco Dalmau en 1843, situado durante prácticamente veinte años en la vanguardia de la oferta visual de la ciudad. En Madrid, en cambio, registramos una mayor presencia de agentes vinculados con el mundo teatral entre los espectáculos de cosmorama más apreciados, como el caso del escenógrafo Luis Muriel y su Paseo Pintoresco por Granada o Eusebio Lucini que asumió la dirección de la Galería Topográfica en 1849, inaugurada por el ingeniero León Gil de Palacios en 1835.

A mediados del siglo XIX, la irrupción de los polioramas panópticos, analizados en el quinto capítulo, transformaron, como hemos demostrado, las prácticas mediáticas asociadas al consumo interior de vistas ópticas, hasta entonces protagonizadas por los zoograscopios y cajas ópticas. Los polioramas estaban pensados exclusivamente para el visionado de vistas translúcidas, democratizando definitivamente el acceso a sus juegos de luz. A través de su formato concebido en tres tamaños estandarizados y con una lente adaptada a un fuelle regulable, ofrecía una experiencia individualizada, capaz de adaptarse a las exigencias de cada mirada. El poliorama panóptico se convirtió muy pronto igualmente no ya en un objeto de lujo sino en un dispositivo óptico fabricado en serie y por lo tanto mucho más accesible para la mediana y pequeña burguesía que empezó a acompañarlo en sus interiores con la presencia de daguerrotipos y álbumes fotográficos, tarjetas de vista y visores estereoscópicos. Se trata de uno de los últimos dispositivos surgidos y creados específicamente para la visualización de vistas ópticas. En este momento, mientras las cajas y vistas ópticas dieciochescas habían caído en desuso, los polioramas, cosmoramas y mundonuovos siguieron coexistiendo en los salones, gabinetes y calles del país hasta bien avanzado el siglo XIX.

La atención prestada a analizar tanto conceptual como materialmente cada dispositivo ha permitido despejar dudas en la caracterización, terminología y conceptualización de cada uno de ellos. Hemos puesto de relieve, a lo largo de los diferentes capítulos, que si los nombres que empleamos (cajas ópticas, mundonuevos, cosmoramas, polioramas) prevalecieron también de modo general en su época, no es inusual encontrar referencias ambiguas que deben analizarse minuciosamente con tal de conocer la naturaleza del dispositivo al que se

refieren. Así, no es extraño encontrar ilustraciones y relatos que portan el título de linterna mágica en las que vemos retratados o descritos un mundonuevo, ventas de cajas ópticas que se refieren a teatrillos de perspectiva o espectáculos de cosmoramas anunciados bajo el apelativo de viajes pintorescos. Por ello, urgía proponer un marco de referencia que permitiera clarificar tal variedad terminológica y que fuera útil y efectivo a la vez, es decir, que permitiera recoger el modo en que dichos conceptos se usaron en su momento y que resultara operativo igualmente para referirnos a ellos desde la perspectiva académica. De este modo, las características que hemos apuntado de cada dispositivo han de facilitar su distinción en los anuncios de la prensa y literatura de la época dentro de este marco común. Por ejemplo, cuando encontramos un número definido de vistas o lentes, horarios de entrada o la referencia al recorrido solemos estar ante un espectáculo de cosmorama, a no ser que mencione la presencia de cortinas u otros elementos como bancos y que nos remitirían en cambio a la esfera de los teatros pintorescos. Tanto unos como otros podían aparecer anunciados como viajes pintorescos, neoramas o teatros de la ilusión, mención que resulta interesante recoger igualmente para seguir ampliando el catálogo terminológico de la época. Además de la variedad de nombres y sus múltiples combinaciones —como el diorama polióptico o el poliestereoscopio binocular animado presentados por Dalmau—, hemos podido recoger también aquellos casos en los que un mismo nombre varió de significado durante el periodo estudiado. El caso más evidente es el del poliorama, que primero designaría los espectáculos de cuadros disolventes (que podemos identificar por la presencia de bancos o la referencia a sistemas de proyección empleando la linterna mágica) y durante los años cincuenta se normalizaría su uso para describir cajas ópticas que seguían el modelo del poliorama panóptico popularizado por Lefort. Pero también ocurre con el intercambio que registramos entre mundonuevos y cosmoramas. Los documentos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX suelen usar el nombre de cosmorama para describir los mundonuevos ambulantes, incluso definiéndolos como cosmoramas portátiles, una descripción que se convirtió en normativa en el *Diccionario de la lengua castellana* de 1899. En ambos casos, los vaivenes terminológicos nos señalan cambios conceptuales en los modos de pensar los objetos marcados por la propia popularización y devenir de los dispositivos. Los cosmoramas se habían convertido en una experiencia tan difundida durante el siglo XIX que los propios mundonuevos, que los precedieron, empezaron a pensarse a partir de estos. En definitiva, una de las aportaciones de la presente tesis ha consistido en clarificar la cartelera de espectáculos de estos siglos y contribuir a su correcta identificación, interpretación y análisis. Para poder acceder a una dicha información de manera más

manejable hemos elaborado un glosario de cada uno de los espectáculos y dispositivos que puede consultarse en los anexos, donde recogemos las características y manera de identificar los anuncios relacionados con cada uno de ellos.

En segundo lugar, y teniendo presente que el estudio de los medios debe ir aparejado de un análisis crítico de las imágenes que vehicularon, nos hemos interesado por la cultura visual que construyeron. En este sentido, hemos querido proponer el concepto de mirada óptica para entender el modo en que se configuró un tipo de visualidad o modo de mirar asociado al desarrollo de las vistas ópticas y al abanico de dispositivos que se relacionaron con su consumo. Una mirada que se transformó sustancialmente durante los dos siglos en los que prevaleció como entretenimiento óptico, pero que logró crear unos códigos que la hacen reconocible tanto en su momento como hoy en día basados en la inmersión, la perspectiva y los juegos de luz diorámicos. Bajo dichos parámetros la difusión de las primeras vistas ópticas durante el siglo XVIII ofreció todo un repertorio de monumentos de las principales de las ciudades europeas que reinterpretaron e hicieron accesibles al gran público los grandes enclaves urbanísticos que habían retratado Giolfi, Piranesi o Canaletto. En el caso español, las principales vistas editadas por los grandes centros editoriales (París, Londres, Augsburgo, Bassano) recogieron en estereotipo marcado por Pieter van den Berge y Louis Meunier. Unas producciones que la Real Academia de San Fernando trató de renovar durante los años sesenta del siglo XVIII, haciendo grabar los grandes proyectos urbanísticos de la monarquía borbónica, pero sin acabar de ajustarse a los parámetros y exigencias de una mirada seducida por la lente.

La entrada de las vistas y cajas ópticas en los interiores nobles empezó a configurar y difundir este nuevo tipo de visualidad que disfrutaba de la mediación de la lente interpuesta entre el ojo y la estampa, una experiencia vivida en términos de ilusión de realidad. Su popularización a través de los mundonuevos ambulantes no hizo sino ampliar el público potencial que pudo tener acceso a tales manifestaciones, permitiéndonos hablar de una verdadera cultura visual compartida que atravesó clases sociales, edades y géneros.

Los temas, efectos y formato se renovaron sustancialmente con la expansión de la técnica litográfica durante el siglo XIX, que se interesó de un modo destacado por los nuevos edificios de la modernidad, momentos de ocio, óperas y estaciones de ferrocarril. A la par que se ampliaba el catálogo monumental se añadieron igualmente nuevos efectos: la imagen ya no solo pasaba del día a la noche, sino que podía transformarse por completo (aparecen

figuras, vistas interiores se transforman en vistas exteriores) gracias a la técnica del doble efecto. La gramática de los efectos de luz se expandió de manera paralela a la transformación de las grandes ciudades, en adelante punteadas con tintineantes luces de gas, generando una filiación entre el modo de percibir la ciudad y retratarla bajo el tamiz de la lente. Registramos entonces igualmente una mayor atención prestada a ciudades que habían quedado sin representación en las vistas ópticas calcográficas, como es el caso de Barcelona, abordado en el quinto capítulo. Hemos podido mostrar en este sentido cómo las once vistas realizadas por Onofre Alsamora constituyen un documento que no puede ser ignorado si queremos entender la construcción visual de la ciudad en el momento de las grandes transformaciones urbanas que precedieron el Ensanche, cuando se estaba consolidando un nuevo catálogo monumental basado en la recuperación de las joyas arquitectónicas medievales y apareciendo a la vez nuevos espacios de ocio como el Liceo. De manera paralela, hemos podido mostrar que paulatinamente las escenas y eventos de actualidad, como las exposiciones universales o la guerra de Crimea y de África, acapararían la atención de los principales polioramas y cosmoramas de la ciudad durante los años cincuenta y sesenta. En este momento, los espectadores ya habían asumido los principales códigos de representación y juzgan las vistas por su calidad, adecuación a la perspectiva y leyes de la óptica, criticando duramente aquellos espectáculos que no conseguían satisfacer las exigencias de su mirada óptica, es decir, la adecuación de las estampas tanto al género del que formaban parte como su intención de presentación transparente de la realidad mediada por el dispositivo.

Por otra parte, tanto el desarrollo de vistas locales como la fijación en escenas de actualidad son testimonio de un cambio de paradigma en la aceptación de la imagen como representación. Durante el siglo XVIII en ocasiones los editores de vista ópticas publicaron algunos ejemplares cuyos títulos no se correspondían con la ciudad retratada, y creemos que deben entenderse no como equivocaciones sino alineándose con un uso evocativo de los valores de la imagen. Usos que fueron sustituyéndose por una exigencia de su adecuación y fidelidad al punto de vista retratado. Así, durante el auge de los espectáculos de cosmorama se normalizará la presencia de una vista local reconocible para los espectadores como elemento a partir del cual medir la exactitud del resto de puntos de vista que no podían conocer sino a través de la representación. El impacto de la fotografía, la expansión de las revistas ilustradas y la construcción de la noción de actualidad en la prensa de la época jugaron un rol destacado en dicho cambio y creemos que se encuentra también en la base de la

importancia que Alsamora acordó a retratar de manera tan fidedigna la actualidad de la transformación urbana de la ciudad de Barcelona.

A través de su representación del espacio, de su colorido y la centralidad concedida al retrato urbano, las vistas ópticas se convirtieron en un género fácilmente reconocible que fue moldeando los modos de mirar, interpretar y pensar la realidad misma. La creación de un vocabulario y gramática propias, de un lenguaje o una estética, en definitiva, —diferenciada de otros modelos visuales o regímenes escópicos por lo demás bien estudiados como la mirada fotográfica, panorámica o cinematográfica—, es lo que nos permite identificarlo, incluso cuando resurge en contextos y entornos inesperados. Reconocemos así la gramática de las vistas ópticas no solo en los cuadros disolventes de la linterna mágica, los tissues estereoscópicos o las cartas postales, sino también en nuestras luces de Navidad (fig. 8.1), en los *timelapse*, en las decoraciones y arquitecturas efímeras de las grandes exposiciones universales. La mirada óptica que hemos analizado sobrevivió así más allá de los aparatos y dispositivos que la sustentaron, y hemos podido demostrarlo a partir del caso de estudio de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Las fotografías, cartas postales, revistas ilustradas y pares estereoscópicos que se tomaron de la muestra inciden de un modo destacado en capturar las sucesivas visiones diurnas y nocturnas del espacio. El eje de la avenida María Cristina se construyó visualmente como si de una gran vista óptica de luz y piedra se tratara, una vista óptica que se ancló en el espacio y lo transformó con sus columnas y fuentes de luz, sus focos eléctricos, dioramas y sus edificios iluminados. Hemos conseguido así uno de los objetivos que anunciábamos alineando nuestro estudio con la arqueología de los medios: explorar los medios audiovisuales del pasado para descubrir nuevas genealogías y conexiones pasadas por alto en las historias canónicas de los medios. Si la relación entre cine y vistas ópticas ya había sido suficientemente subrayada, nos interesaba en este sentido ofrecer un final alternativo que no desembocara irremediablemente en la llegada del cinematógrafo, sino que permitiera abrir nuevos horizontes y propuestas de investigación.

El tercer eje de esta tesis doctoral tenía como objetivo poner en valor el patrimonio material asociado con las vistas ópticas y dispositivos visuales que conservan nuestras instituciones, tomando como caso de estudio la colección del Museu del Cinema de Girona. Una colección cuya riqueza de materiales creemos que ha quedado suficientemente demostrada a lo largo de estas páginas. La elección de la colección Mallol, ampliada con ejemplares de otras instituciones cuando ha sido necesario, nos ha permitido empezar a trabajar sobre un corpus ya inventariado —a diferencia de muchas de las colecciones privadas visitadas—, preciso y

definido que por sus características era a la vez representativo del panorama europeo y ofrecía igualmente ejemplos destacados de circulación, recepción y producción local de las vistas ópticas. El trabajo con los materiales de la colección gerundense ha sido verdaderamente enriquecedor para nuestro proceso de estudio e investigación. No solo hemos podido acceder físicamente a la experiencia de visualización de los dispositivos mencionados, sino que además lo hemos podido hacer en un entorno privilegiado que es un testimonio de la cultura visual de los siglos estudiados y también de las prácticas coleccionistas y procesos de patrimonialización del siglo XX que ha permitido conservarlas. Sus más de doscientas vistas y sus dispositivos ópticos nos han servido como punto de anclaje material para estudiar en las características de las vistas ópticas calcográficas del siglo XVIII, así como las vistas litográficas para poliorama panóptico del XIX. Entre los materiales más singulares que atesora la colección se encuentra el cosmorama procedente de Vic que se conservaba —y esto es lo que lo hace realmente excepcional— junto con un lote de más de cincuenta vistas. Las vistas de cosmorama eran mayoritariamente opacas y aunque los títulos de la prensa nos permiten conocer que seguían adscribiéndose mayoritariamente al género topográfico, se trata de uno de los formatos más escurridizos, del que es difícil rastrear ejemplares en colecciones tanto públicas como privadas. El cosmorama de Vic nos permitía por lo tanto asociar de manera certera y específica una cantidad destacable vistas con un cosmorama concreto, constituyendo un documento único y valiosísimo para acercarnos a los programas que debieron encontrarse los espectadores del momento.

Por otra parte, el Museu del Cinema conserva la serie de once vistas ópticas translúcidas de Barcelona litografiadas por el artista catalán Onofre Alsamora, así como la caja óptica con la que se visualizaban, que constituyen un ejemplo único de producción local de vistas ópticas. La investigación que hemos llevado a cabo ha permitido recuperar su título original, aparecidas bajo el nombre de *El Viaje óptico por España*, datar cada una de las vistas entre los años 1846 y 1851, localizar ejemplares en otras colecciones, así como clarificar el papel que los ópticos Corrons y Dalmau jugaron en su proceso de edición. Hemos podido demostrar que Luis Corrons no estuvo involucrado en la venta de la primera serie, corrigiendo los estudios disponibles hasta el momento, y que Francisco Dalmau se implicó primero como punto de venta y más adelante como editor de una segunda serie que aparecería bajo el mismo título entre 1851 y 1854. El trabajo que presentamos no solo ha permitido restituir documentalmente ambas series, sino que, y esto es lo que nos parece más relevante, ha sido un elemento decisivo para poder ponerlas a disposición del público. Sin duda, una de las

mayores aportaciones de la presente tesis doctoral ha sido poder contribuir a que las once vistas ópticas fueran restauradas. Cuando entramos en contacto por primera vez con la serie de Alsamora, la mayoría presentaban graves pérdidas y lagunas. La restauración se pudo apoyar en el resultado del trabajo documental que llevamos a cabo para reconstruir la serie y proponer una reintegración de las vistas afectadas gracias a su puesta en relación con ejemplares que se conservaban en otras instituciones. En definitiva, la intervención ha permitido consolidar las piezas, garantizar su conservación futura y recuperar su legibilidad. Gracias a ello, desde el pasado mes de abril de 2021 las vistas han pasado a formar parte de la exposición permanente del Museu del Cinema de Girona. Se trata de una de las más gratas y mayores contribuciones que creemos que ha podido aportar el presente trabajo y que es sin duda inherente a toda tarea de investigación: dotar de sentido, historia e identidad al patrimonio cultural, para poder entenderlo, conservarlo y en último lugar difundirlo y hacerlo accesible.

La restauración se llevó a cabo en el marco de la exposición temporal *¡Ooooh! Francesc Dalmau y el arte de las ilusiones ópticas (1839-1868)* que comisariamos en el propio Museu del Cinema y se celebró entre octubre de 2019 y septiembre de 2020, donde pudimos compartir de manera preliminar la investigación relacionada las vistas de Alsamora y los espectáculos organizados por Dalmau en un ejercicio de transferencia del conocimiento que fue especialmente estimulante y del que se enriqueció igualmente el desarrollo del trabajo de investigación. Poder materializar unos capítulos de esta tesis doctoral en forma de exposición nos ofreció la oportunidad de ver cómo el público interactuaba con las vistas y dispositivos ópticos y cómo se actualizaban así mediante nuevos formatos la ilusión de realidad que tanto sedujo a los espectadores de los siglos XVIII y XIX. En este sentido, podemos decir que este trabajo se ha nutrido y beneficiado enormemente del acceso que desde el Museu del Cinema se nos han garantizado en todo momento a sus materiales, y a su vez esta tesis ha sido una oportunidad para documentar, establecer dataciones más precisas y conocer mejor los contextos y espacios en los que se animaron muchas de las vistas y cajas ópticas que conserva.

Más allá de cada uno de los ámbitos señalados, cuyos resultados y conclusiones se entrecruzan necesariamente, queremos destacar una serie de aspectos que han ido aflorando de manera transversal a lo largo de los diferentes capítulos y que merece la pena sintetizar aquí. En primer lugar, hemos prestado atención a los diferentes mecanismos y tipos de relación con el espacio, la mirada y la experiencia geográfica que inauguraron las vistas ópticas. Como hemos apuntado, en virtud de su temática, las vistas ópticas fueron capaces

de hacer viajar a sus espectadores convirtiéndolos en *icononautas*, viajeros a través de las imágenes o turistas sedentarios, actuando como sustitutos de la realidad en un momento en que contemplar en directo los monumentos representados no era fácil para una gran mayoría. Pero las vistas ópticas, a través de los espectáculos itinerantes, tejieron otro tipo vínculos con el territorio. No sólo ofrecían viajes virtuales, sino que ellas mismas eran «paisajes viajeros». Tanto los mundonuovos como los cosmoramas fueron capaces de materializar el paisaje y hacerlo móvil. Las vistas y dispositivos ópticos mantuvieron así una relación física con el espacio, ocupándolo, estando presentes en espacios exteriores (la calle, la feria, la fiesta) semipúblicos (una tienda, un gabinete óptico, una galería cosmorámica) y privados (un salón noble, una casa burguesa), pero también emocionales o sentidos, pudiendo rastrearse su presencia en los espacios de la memoria, literarios e imaginarios e incluso materializarse en un viaje de idas y venidas en el propio espacio urbano.

Nos hemos interesado igualmente por poner de relieve las cuestiones de clase que condicionaron el acceso material a las vistas y que han aflorado en el tratamiento de cada uno de los dispositivos. El precio establecía una barrera económica para la adquisición de zoograscopios, cajas ópticas y polioramas, solo accesibles a unos pocos y si los cosmoramas diversificaron su acceso entre la pequeña burguesía, seguían siendo en la mayor parte de los casos espacios vetados al pueblo, que debía satisfacer su curiosidad dirigiéndose a los mundonuevos ambulantes. Pero las barreras no solo eran económicas, también simbólicas y es que no solo bastaba con hacerse con un lote de vistas, sino que estas debían integrarse en espacios interiores que hablaban de los gustos y personalidad de sus propietarios. Por otra parte, si hemos trabajado igualmente sobre los agentes productores, centrándonos en el caso catalán de Alsamora, el trabajo llevado a cabo ha permitido identificar también la vinculación de otros artistas con el mundo de los espectáculos ópticos, como Genaro Pérez Villaamil o José María Avrial que colaboraron en el contexto madrileño con la Galería Topográfica del paseo Recoletos.

Este trabajo ha puesto de relieve igualmente la necesidad de abordar con una mayor profundidad determinadas cuestiones, algunas de las cuales esperamos poder abordar en futuros trabajos. En primer lugar, y como anunciábamos en el estado de la cuestión, no ha surgido aún un estudio que pudiera poner de relieve las conexiones que se dieron entre los distintos espectáculos, empresarios, rutas de difusión y vistas localizadas alrededor del territorio. Cuando nos ha sido posible, hemos establecido conexiones con los espectáculos y nombres documentados por Garófano, Pinedo, Artigas, Frutos o Machetti, y creemos que la

tesis que presentamos es un gran paso para el estudio de los espectáculos ópticos en España, sin embargo, es una tarea que necesita abordarse de un modo global y colaborativo. No era nuestro objetivo presentar un catálogo completo de los espectáculos en España, tarea interminable y condicionada al avance de la digitalización y acceso documental a las colecciones y prensa histórica, sino ofrecer las herramientas necesarias para poder entender e identificar los espectáculos en cualquiera de los contextos que apareciesen. De todos modos, nos alegra poder decir que están surgiendo proyectos transnacionales que van a abordar precisamente dicho vacio. El proyecto *Curiositas: Peeping Before Virtual Reality. A Media Arqueology of Immersion Through Virtual Reality and Iberian Cosmoramas* liderado por Victor Flores desde la Universidad de Lusófona, con un equipo formado por investigadores portugueses y españoles, tiene como objetivo rastrear y mapear los espectáculos de cosmorama localizados en la Península Ibérica. No tenemos la menor duda que los resultados del proyecto, que se materializarán en una herramienta de consulta y difusión, serán un antes y un después para comprender la expansión de los cosmoramas y las rutas de la mirada que se gestaron entre España y Portugal.

En segundo lugar, creemos que debe abordarse en una mayor profundidad la cuestión de la mirada femenina en relación al consumo de los dispositivos y espectáculos ópticos, ya sea en la congregación de un público mixto, como individual. En los espectáculos ópticos se daban las condiciones para transgredir convenciones sociales, lo hemos visto en el caso del relato del mundonuevo con la cortina. ¿Pero qué significó para las mujeres poder acceder a tales espacios? En ocasiones las fuentes inciden en esta experiencia femenina en relación ciertos dispositivos, como los polioramas que Corrons exhibió sobre la guerra de África en la Exposición Industrial de 1860 y que cautivaron especialmente al público femenino. Nos gustaría seguir profundizando en la búsqueda y análisis de materiales, testimonios y relatos que nos permitieran acceder a esta experiencia femenina. Ahora bien, si los testimonios directos se revelasen escasos, creemos que podemos —y debemos— ahondar en dichas cuestiones a través de otras fuentes: los polioramas panópticos respondieron a la demanda de dispositivos ópticos para el interior burgués y eran las mujeres las que habitaron mayoritariamente esos interiores. ¿Qué significaron entonces para ellas esos momentos de intimidad y evasión? Se trata de una historia de las vistas ópticas que deberá apoyarse en materiales diversos y hacer abstracción a partir de fuentes que nos hablen de esos márgenes visuales pero invisibilizados.

En tercer lugar, creemos que hay interesantes cuestiones a tratar acerca del vínculo o la experiencia compartida entre espectadores de teatro y de dispositivos ópticos. No en vano un espectador de 1806 notaba, hablado sobre los decorados de *Eduardo III* en el Coliseo de la Cruz que «son hermosas las decoraciones, y tantas que a veces se suceden como en máquina de óptica».[1] Los espectadores del Liceo de Barcelona seguramente sintieron esa afinidad cuando miraban las vistas ópticas de Alsamora y volvían a la platea a observar a través de sus anteojos, adquiridos en la casa Dalmau o Corrons, el escenario como si se creara a través de dicho enmarcamiento una nueva vista óptica animada gracias a la presencia de actores en la escena. De este modo tanto la experiencia espectatorial, que solía mediar su mirada a través de gemelos y prismáticos, como la propia concepción de los escenarios y decoraciones teatrales se debieron nutrir e impactar a su vez en el paisaje de los espectáculos ópticos del momento.

En definitiva, el estudio que presentamos ha permitido dotar de entidad propia los espectáculos de vistas ópticas justificando su estudio no ya como un precedente de una tecnología posterior, y tampoco como un fenómeno anecdótico del pasado, sino como entidades y artefactos culturales que articularon una cultura visual mucho más rica, compleja y plural de lo que se venía asumiendo y que es indispensable abordar para entender el rol que jugaron en la configuración de nuestra cultura visual contemporánea también inmersiva, individualizada y tecnificada. Y esta atención es urgente que se la prestemos para revertir las dinámicas de desprestigio cultural de las que han sido objeto y que han afectado materialmente su conservación y consecuentemente los recursos que tenemos hoy a nuestro alcance para acercarnos a los usos, saberes, espacios y sociabilidad que vehicularon.

Los callejones sin salida, los dispositivos que aparentemente, *solo aparentemente*, han desaparecido de nuestro paisaje mediático actual, los perdedores, en definitiva, de la historia de los medios, escribía Jussi Parikka, tienen aún muchas cosas por contar.[2] El presente trabajo nació con el objetivo de dar voz a muchas de las historias que las vistas ópticas nos podían explicar y lo cerramos con la convicción de que son aún muchas más las que nos quedan por investigar, escuchar y aprender. Por ahora, esperamos sinceramente que la presente tesis permita avanzar en el conocimiento de nuestro objeto de estudios y se convierta en una herramienta útil para iluminar esa encrucijada en la que se encuentran las vistas ópticas que,

[1] *Minerva o el Revisor general*, n.º CII, 23-XII-1806, pág. 206.
[2] PARIKKA, J. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.

si afortunadamente cada vez nos son menos desconocidas, no habían sido abordadas aún en un estudio panorámico sobre su presencia en España. Tras redactar estas páginas pocas dudas nos quedan del impacto que las vistas ópticas tuvieron en el espacio urbano, social y mental de los espectadores modernos y si al final de este trabajo uno empieza a ver también el mundo en vistas ópticas quizás hayamos conseguido el más importante de nuestros objetivos.

Fig. 8.1 *Luces de navidad en el Ayuntamiento de Barcelona*, fotografía propia, diciembre de 2017.

Conclusion

L'objectif principal de cette thèse de doctorat a été d'étudier les pratiques médiatiques, la culture visuelle et le patrimoine matériel liés à l'arrivée, la production et la circulation des vues d'optique en Espagne. En premier lieu, dans le domaine de l'archéologie des médias, nous avons abordé les pratiques médiatiques liées à la consommation des vues optiques, c'est-à-dire les modes de visionnement immersifs ou *peep practice* qui ont prévalu et ont été véhiculés à travers différents dispositifs et spectacles optiques : zograscopes et boîtes d'optique, cosmoramas et polyoramas. Si, de manière générale, les études disponibles jusqu'à présent les traitaient de manière homogène, l'un de nos principaux objectifs était de mettre en évidence le réseau de relations sociales, d'espaces de loisirs et de publics qui s'activaient autour de chacun des appareils de manière différenciable. Ainsi, la structure même de la thèse reflète sa spécificité, étant l'une des principales contributions de ce travail. L'attention portée à chacun des dispositifs a également permis de mettre en évidence les scissions et les tournants fondamentaux dans les manières de regarder, de penser et d'apprécier les vues d'optique au cours des XVIIIe et XIXe siècles.

Conformément à cette mission, le chapitre consacré aux zograscopes et aux boîtes d'optiques a fourni un cadre pour comprendre l'introduction des vues d'optiques en Espagne et leur diffusion dans les intérieurs nobles au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Posséder un zograscope ou une boîte d'optique était signe de bon goût, d'ouverture et de modernité dans le cadre d'une nouvelle culture de l'intérieur. Les pages du *Diario noticioso* de Madrid nous ont permis de découvrir les agents impliqués dans sa commercialisation, majoritairement des opticiens et des libraires, mais aussi des personnages liés à des métiers qui n'avaient rien à voir avec le monde de l'estampe et qui témoignent de l'existence d'un marché dynamique capable de satisfaire la demande urbaine. En vertu de leur thématique, les vues d'optique ont favorisé un premier contact avec la représentation urbaine des principaux monuments européens, offrant des expériences décrites à l'époque comme véritables voyages virtuels. Grâce à le dispositif immersif des zograscopes et notamment des boîtes d'optique et la médiation de la lentille, les spectateurs devenus de véritables icononautes avaient l'impression de sauter d'un coin à l'autre, tout en élargissant considérablement leur expérience visuelle quotidienne. Une expérience de l'espace qui a permettait d'éliminer tous ces inconforts liés aux voyages réels et qui ont été consommés grâce aux boîtes et aux vues

d'optique de manière désaffectée. Le lien si étroit qui s'est tissé entre image et dispositif et entre dispositif et spectateur à travers son usage individualisé et immersif a favorisé son appréciation comme des objets capables de mobiliser différents affects, soit offrant des moments d'évasion, en évoquant des souvenirs de voyage ou en devenant des instruments éducatifs et didactiques. Les cas du collectionneur Sebastián Martínez, de l'infant Gabriel de Borbón y Sajonia, du marchand Juan Jerónimo Rivero et de Francisco de Goya nous ont permis de découvrir ces espaces intimes que les vues d'optique occupaient dans les salons et les collections personnelles, ainsi que dans l'imagination visuelle et la mémoire. Dans ce parcours des pratiques associées à la consommation intérieur de vues d'optique, nous n'avons pas oublié les spectacles offerts à domicile, comme ceux annoncés par Nicolas Charni avec sa machine optique espagnole. Il s'agit de spectacles optiques qui appartenaient au monde de la rue mais qui s'offraient comme divertissement d'intérieur en payant un prix plus élevé qui permettrait à l'intéressé, comme Diego de Torres Villarroel, de pouvoir profiter du spectacle sans avoir à se mêler au commun du peuple.

Les pratiques médiatiques et les valeurs associées à la consommation de vues d'optique changeaient radicalement lorsqu'elles étaient liées à la sphère urbaine, dynamique et changeante des spectacles de rue, comme nous avons pu le montrer dans le troisième chapitre. Dans ce contexte, les dispositifs ne sont pas de vision individuelle sinon collective. Cependant, le visionnement de estampes se produise toujours par la médiation d'une lentille et sans abandonner le format immersif. Nous trouvons ainsi de grandes boîtes d'optique appelées totilimundis, mundonuevos ou mundinovis avec trois, quatre, six verres ou plus autour desquels, et pour un petit prix, un public mixte et hétérogène pouvait également profiter des principales merveilles du monde. Sa présence en Espagne est attestée très tôt, entrant dans le *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española en 1734. Or, sa capacité de congrégation n'a pas été vue d'un bon œil par ceux qui étaient chargés de sanctionner les divertissements publics. Dans les documents rassemblés par John Earl Varey et conservés majoritairement aux Archives de la Ville de Madrid, on perçoit une réaction vraiment opticophobe envers tout ce monde de divertissements qui parcourt les sanctions, réprimandes et commentaires des *corregidores*, se faisant également sentir parmi les voix des Lumières comme celle de Gaspar Melchor de Jovellanos. En réaction à sa présence, nous avons vu comment le rôle des autorités a tenté de pacifier par différents moyens le visionnage d'images apparemment innocentes et simples mais qui supposaient un défi précisément tout l'appareil qui accompagnait sa présentation : la voix du colporteur, et avec celle-ci la

transmission de nouvelles, d'idées et d'événements; la proximité excessive des lentilles ou la présence de rideaux qui sépareraient les spectateurs du continuum visuel en offrant des espaces d'une intimité excessive pour le décorum de l'époque; ainsi que la distraction que supposait pour les journaliers l'arrivée du mundonuovo, en tombant sur eux le stigmate des fainéants. Cette accusation a affecté non seulement la manière de concevoir le public qui consommait ce genre de spectacles sur la voie publique, mais aussi les colporteurs qui se déplaçaient de village en village pour enrichir le regard des spectateurs à travers leur voix par un répertoire de monuments européens, de villes animées et de vastes perspectives. Nous alignant avec les études de Luis Miguel Fernández, nous avons souligné qu'il s'agit d'un véritable spectacle audiovisuel qui a permis de diffuser la grammaire des vues optiques auprès d'un large public avec des caractéristiques propres (l'explication du colporteur, l'accompagnement d'instruments de musique, des ressources narratives) qui ont doté ces spectacles d'une entité distincte. Malgré l'apparition de nouveaux divertissements, leur présence dans les rues n'a pas disparu et on peut la retracer jusqu'à la fin du XIXe siècle.

L'étude menée sur le dispositif du Cosmorama a permis de comprendre sa diffusion et son accueil en réponse aux inquiétudes suscitées par les pratiques liées aux spectacles ambulants. Le cosmorama a su offrir un spectacle qui permettait la visualisation collective mais espacée et ordonnée —disciplinée— des vues d'optique dans des environnements semi-publics (cabinets, galeries, habitations). Le Cosmorama fut ainsi à la fois un nouveau spectacle et un espace de loisirs, destiné à la bourgeoisie en plein essor et pour lequel il fallait payer une entrée plus élevée. Entre les nouveautés introduites dans son appareil il faut signaler qu'il disposait les verres côte à côte dans un faux mur adossé à une salle et non pas dans la structure d'une boîte. De ce fait, le cosmorama appelait à la totalité du corps du spectateur, qui ne resterait plus immobile comme une grosse tête-œil prostré à la lentille, mais il serait invité à parcourir la distance physique qui séparait chacune des lentilles tout en évoquant l'acte même de voyager à travers les images. Le regard s'incarne et se fait mobile et son parcours s'accommode à la succession de vues qui sont également ordonnées sous la forme de voyages, accompagnés d'un programme à la main détaillant les aspects historiques et géographiques les plus remarquables de chacune des vues. La présence d'informations textuelles (que ce soit à travers le programme, les affiches ou les annonces de la presse) a ainsi remplacé la voix du colporteur et ses formes de présentation. Si à Paris et à Londres les cosmoramas ont apparu autour les premières décennies du XIXe siècle, en Espagne on peut situer leur essor entre les années 1830 et 1850. À Barcelone, la figure de Felipe Maglia matérialisa pour la première fois

le lien entre les opticiens continué par les suivantes générations, comme le montre l'ouverture du cabinet optique de Francisco Dalmau en 1843. À Madrid, en revanche, nous enregistrons une plus grande présence d'agents appartenant au monde théâtral parmi les spectacles de cosmorama, comme le cas du scénographe Luis Muriel ou Eusebio Lucini qui a pris la direction de la Galerie topographique en 1849, inaugurée par l'ingénieur León Gil de Palacios en 1835.

Au milieu du XIX siècle, l'irruption du polyorama panoptique, analysé dans le cinquième chapitre, a transformé, comme nous l'avons démontré, les pratiques médiatiques associées à la consommation intérieure de vues d'optique, jusque-là visionnées par les zograscopes et les boîtes d'optique. Les polyoramas étaient exclusivement destinés à la visualisation de vues translucides, démocratisant définitivement l'accès à leurs jeux de lumière. Grâce à son format conçu en trois tailles standardisées et à une lentille adaptée à un soufflet réglable, le polyorama offrait une expérience individualisée. Le polyorama panoptique était fabriqué en série, fait qui le rendait beaucoup plus accessible à la moyenne et petite bourgeoisie. Leurs salons se sont ainsi remplis à l'époque de polyoramas, daguerréotypes, albums photographiques, cartes de visite et stéréoscopes. Il s'agit de l'un des derniers appareils créés spécifiquement pour le visionnement des vues d'optique.

L'attention portée à l'analyse conceptuelle et matérielle de chaque dispositif a permis de clarifier la caractérisation, la terminologie et la conceptualisation de chacun d'eux. Les noms que nous avons utilisés (boîtes d'optique, mondonuevos, cosmoramas, polyoramas) prévalaient aussi en général à l'époque, mais il n'est pas rare de trouver également des références ambiguës qui doivent être analysées avec soin pour connaître la nature du dispositif auquel elles se rapportent. Ainsi, certaines illustrations portant le titre de lanterne magique représentent des mundonuovos, ou des spectacles de cosmorama pouvaient être annoncés sous le nom de voyages pittoresques ou neoramas. Il était donc urgent de proposer un cadre de référence qui devait permettre de clarifier la variété terminologique des XVIIIe et XIXe siècles, respectant la façon dont ces concepts ont été utilisés à l'époque, mais qui serait également opérationnelle pour nous y référer du point de vue académique. Ainsi, les caractéristiques que nous avons soulignées de chaque dispositif doivent faciliter leur distinction dans les annonces de la presse et de la littérature de l'époque dans ce cadre commun. Par exemple, lorsque nous trouvons un nombre défini de vues ou de lentilles, les heures d'entrée ou la référence au parcours, nous sommes généralement devant un spectacle de cosmorama. En revanche, si l'annonce mentionne la présence de rideaux ou d'autres

éléments tels que des bancs ils nous renvoient au domaine des théâtres pittoresques. En plus de la variété des noms et de leurs combinaisons, comme le *diorama polyoptique* ou le *polistéréoscope binoculaire animé* présentés par Dalmau, un même mot pouvait varié de signification au cours de la période étudiée. Le cas le plus évident est celui du polyorama. Dans les années 1840, le mot polyorama désignait d'abord les spectacles de *dissolving views* (que nous pouvons identifier par la présence de bancs ou la référence à des systèmes de projection utilisant la lanterne magique) et au cours des années cinquante, décrivait les boîtes d'optique pour le visionnement de vues avec des effets de lumière qui suivaient le modèle du polyorama panoptique popularisé par Lefort. Les termes mundonuevo et cosmorama sont aussi un exemple des changements terminologiques. Les documents de la fin du XIXe siècle et du début du XXe utilisent décrivent souvent les mundonuevos comme des cosmoramas portables, une description qui devint normative dans le *Diccionario de la lengua castellana* de 1899. Dans les deux cas, les fluctuations terminologiques nous signalent des changements conceptuels dans les manières de penser les objets, marquées par la popularisation des différents dispositifs. Les cosmoramas étaient devenus une expérience si répandue au cours du XIXe siècle que les mondonuevos, qui les ont précédés, commencèrent à être pensés à partir de ceux-ci. En définitive, l'une des contributions de la présente thèse a consisté à clarifier la lecture des annonces de spectacles pour contribuer à leur correcte identification, interprétation et analyse. Pour pouvoir accéder à une telle information d'une manière plus maniable, nous avons élaboré un glossaire de chacun des spectacles et dispositifs qui peut être consulté dans les annexes, où nous recueillons les caractéristiques et comment identifier les annonces liées à chacun d'eux.

Deuxièmement, nous nous sommes intéressés à la culture visuelle que les vues d'optique ont construite. Dans ce sens, nous avons proposé le concept de regard optique pour comprendre la façon dont s'est configuré un type de visualité ou régime scopique associé au développement des vues d'optique et à l'éventail des dispositifs qui ont été liés à leur visionnement. Un regard qui s'est transformé considérablement au cours des siècles XVIII et XIX, mais qui a réussi à créer des codes qui le rendent reconnaissable tant à l'époque comme aujourd'hui, des codes qui jouent sur l'immersion, la perspective et les jeux de lumière dioramiques. Sous ces paramètres, la diffusion des premières vues optiques au cours du XVIIIe siècle a offert un répertoire de monuments des principales villes européennes qui ont réinterprété et ont rendu accessible au grand public les grandes enclaves urbanistiques qui avaient registré Giolfi, Piranesi ou Canaletto. Dans le cas espagnol, les principales vues

éditées par les grands centres éditoriaux (Paris, Londres, Augsbourg, Bassano) ont recueilli en stéréotype marqué par Pieter van den Berge et Louis Meunier. L'Académie Royale de San Fernando essaya de rénover l'image des vues d'optique espagnoles durant les années 1760 à travers de gravures sur les grands projets urbanistiques de la monarchie bourbonique. Cependant, ces estampes ne répondent pas complétement aux paramètres et aux exigences des vues d'optique, c'est à dire, d'un regard construit pour être vue à travers d'une lentille.

L'entrée des vues et des boîtes optiques dans les intérieurs nobles a commencé à configurer et diffuser ce nouveau type de visualité qui jouissait de la médiation de la lentille interposée entre l'œil et l'estampe, une expérience vécue en termes d'illusion de réalité. Sa popularisation à travers les mundonuevos ambulantes n'a fait qu'élargir le public potentiel qui avoit accès à de telles manifestations, nous permettant de parler d'une véritable culture visuelle partagée qui a traversé des classes sociales, des âges et des genres.

Les thèmes, les effets et le format ont été sensiblement renouvelés avec l'expansion de la technique lithographique au cours du XIXe siècle, qui s'est intéressé d'une manière remarquable aux nouveaux bâtiments de la modernité, espaces de loisir, opéras et gares. De même, de nouveaux effets de lumière ont été aussi explorés: l'image non seulement passait du jour à la nuit, mais pouvait être complètement transformée (des figures apparaissent, des vues intérieures se transforment en vues extérieures) grâce à la technique du double effet. La grammaire des effets de lumière s'étendit parallèlement à la transformation des grandes villes, désormais percées par les lumières de gaz, tout en créant une filiation entre la façon de percevoir la ville et la dépeindre sous le tamis de la lentille. Dans les années centrales du XIXe siècle, nous enregistrons une plus grande attention accordée aux villes qui n'avaient pas de représentation dans le cadre des vues optiques chalcographiques, comme c'est le cas à Barcelone, abordé dans le cinquième chapitre. Les onze vues d'optique de Barcelone lithographiées par Onofre Alsamora constituent ainsi un document qui ne peut être ignoré si nous voulons comprendre la construction visuelle de la ville. La série recueille le moment des grandes transformations urbaines qui ont précédé l'Eixample, la consolidation d'un nouveau catalogue monumental basé sur la récupération des témoins architecturaux médiévaux et l'apparition de nouveaux espaces de loisirs tels que le Liceu. En parallèle, nous avons pu montrer que les événements d'actualité, comme les expositions universelles ou la guerre de Crimée et d'Afrique, ont attirée de plus en plus l'attention des principaux polyoramas et cosmoramas de la ville dans les années 1850 et 1860. À cette époque, les spectateurs avaient déjà pris conscience des principaux codes de représentation et jugeaient

les vues d'optique par leur qualité, leur adéquation à la perspective et aux lois de l'optique, critiquant durement les spectacles qui ne parvenaient pas à satisfaire les exigences de son regard optique, c'est-à-dire, l'adéquation des estampes tant au genre dont elles faisaient partie qu'à son intention de présenter de manière transparente la réalité médiée par le dispositif.

Par ailleurs, le développement de vues d'optique locales et la fixation sur des evénements d'actualité témoignent d'un changement de paradigme dans l'acceptation de l'image comme représentation. Au cours du XVIIIe siècle, les éditeurs optiques ont publié quelques exemplaires dont les titres ne se correspondaient pas à la ville représentée. Ces pratiques révèlent des usages qui s'appuyaient sur les valeurs évocatrices de l'image. Des usages qui furent remplacés par une exigence de leur adéquation et fidélité au point de vue dépeint. Ainsi, pendant l'essor des spectacles de cosmorama, la présence d'une vue locale reconnaissable pour les spectateurs sera normalisée comme élément à partir duquel mesurer l'exactitude des autres points de vue que les spectateurs ne pouvaient connaître qu'à travers la représentation. L'impact de la photographie, l'expansion des revues illustrées et la construction de la notion d'actualité dans la presse de l'époque ont joué un rôle important dans ce changement et nous pensons qu'il est également à la base de l'importance qu'Alsamora a accordé à la représentation de la transformation urbaine de la ville de Barcelone.

Les vues d'optique ont devenu un genre facilement reconnaissable à travers de leur représentation de l'espace, leur gamme chromatique et la centralité qui ont accordée au portrait urbain. À partir de ces éléments les vues d'optique ont façonné les manières de regarder, d'interpréter et de penser la réalité elle-même. La création d'un vocabulaire et d'une grammaire propres, d'un langage ou d'une esthétique, en définitive —différenciée d'autres modèles visuels ou régimes scopiques autrement bien étudiés comme le regard photographique, panoramique ou cinématographique—, est ce qui nous permet de l'identifier, même lorsqu'il resurgit dans des contextes et des environnements inattendus. Nous reconnaissons ainsi la grammaire des vues optiques non seulement dans les dissolving views de la lanterne magique, les tissues stéréoscopiques ou les cartes postales, mais aussi dans nos lumières de Noël (fig. 8.1), dans les *timelapse*, dans les décorations et architectures éphémères des grandes expositions universelles. Le regard optique que nous avons analysé a ainsi survécu au-delà des appareils et dispositifs qui l'ont soutenu, et nous avons pu le démontrer à partir du cas d'étude de l'Exposition Internationale de Barcelone de 1929. Les photographies, cartes postales, revues illustrés et cartes stéréoscopiques qui ont été prises de

l'exposiction soulignent de manière remarquable des visions jour-nuit de l'espace. La perspective de l'avenue Maria Cristina peut être ainsi lu visuellement comme une grande vue d'optique de lumière et de pierre, une vue d'optique qui s'ancra dans l'espace et le transforma avec ses colonnes et fontaines lumineuses, ses projecteurs électriques, ses dioramas et ses bâtiments illuminés. Nous avons ainsi atteint un des objectifs des études alignées avec l'archéologie des médias : explorer les médias audiovisuels du passé pour découvrir de nouvelles généalogies et connexions négligées dans les histoires canoniques des médias. Si la relation entre cinéma et vues d'optique avait déjà été suffisamment soulignée, nous voulions dans ce sens offrir une fin alternative qui ne devait pas déboucher irrémédiablement sur l'arrivée du cinématographe, mais qui puisse ouvrir de nouveaux horizons et axes de recherche.

Le troisième axe de cette thèse de doctorat visait à mettre en valeur le patrimoine matériel associé aux vues d'optique et dispositifs visuels conservées par nos institutions, en prenant comme cas d'étude la collection du musée du Cinéma de Gérone. La richesse de ses matériaux a été suffisamment démontrée tout au long de ces pages. Le choix de cette collection, enrichie avec d'exemplaires d'autres institutions, nous a permis de commencer à travailler sur un corpus déjà inventorié —contrairement à l'état de nombreuses collections privées visitées— précis et défini qui, par ses caractéristiques, était à la fois représentatif du panorama européen et offrait également des exemples remarquables de circulation, réception et production locales des vues d'optique. Notre travail constant avec les matériaux de la collection de Gérone a été vraiment enrichissant pour notre processus d'étude et de recherche. Dans ce sens, nous avons pu accéder physiquement à l'expérience de visionnement des appareils des siècles XVIII et XIX dans un environnement privilégié qui est aujourd'hui un témoignage de la culture visuelle de ces siècles et aussi un exemple remarquable des pratiques de collection et patrimonialisation du XXe siècle qui a permis de les conserver. Les plus de deux cents vues d'optique et les appareils optiques nous ont servi de point de repère matériel pour étudier les caractéristiques des vues optiques chalcographiques du XVIIIe siècle, ainsi que les vues lithographiques pour polyorama panoptique du XIXe siècle. La collection du musée conserve également un exemplaire unique de cosmorama avec un lot de plus de cinquante vues. Les vues de cosmorama étaient majoritairement opaques et bien que les titres de la presse nous permettent de savoir qu'elles continuaient à être majoritairement rattachées au genre topographique, il est difficile de retrouver des exemplaires dans les collections publiques et privées. Cet exemplaire de

cosmorama nous permettait donc d'associer de manière précise et spécifique une quantité remarquable de vues avec un cosmorama concret, constituant un document unique et très précieux pour nous rapprocher des programmes que devaient rencontrer les spectateurs du moment.

En outre, le musée du Cinéma conserve la série d'onze vues d'optique translucides de Barcelone lithographiées par l'artiste catalan Onofre Alsamora, ainsi que la boîte d'optique avec laquelle elles étaient visualisées. Cette série est un exemple unique de production locale de vues d'optique. La recherche que nous avons menée a permis de récupérer son titre original, publiées comme *Voyage optique à travers l'Espagne*, de dater chacune des vues entre les années 1846 et 1851, de localiser des exemplaires dans d'autres collections, ainsi que de clarifier le rôle que les opticiens Corrons et Dalmau ont joué dans leur processus d'édition. Nous avons pu prouver que Luis Corrons n'était pas impliqué dans la vente de la première série, en corrigeant les études disponibles jusqu'à présent, et que Francisco Dalmau s'impliqua d'abord comme point de vente et plus tard comme éditeur d'une deuxième série qui apparut sous le même titre entre 1851 et 1854. Le travail que nous présentons a non seulement permis de restituer les deux séries documentaires, mais, et c'est ce qui nous semble le plus important, il a été un élément décisif pour les rendre accessibles au public. Sans doute, l'une des contributions majeures de la présente thèse de doctorat a été de pouvoir contribuer à la restauration des onze vues optiques. Lorsque nous sommes entrés en contact pour la première fois avec la série d'Alsamora, la plupart présentaient de graves pertes d'information. Pour les récupérer, la restauration a pu s'appuyer sur le résultat du travail que nous avons effectué pour reconstruire la série et proposer une réintégration des vues touchées grâce à sa mise en relation avec des exemplaires conservés dans d'autres institutions. En définitive, l'intervention a permis de consolider les pièces, d'assurer leur conservation future et de récupéré leur lisibilité. Ainsi, depuis avril 2021, les vues sont devenues partie intégrante de l'exposition permanente du musée du Cinéma de Gérone. C'est l'une des contributions les plus importantes que nous croyons avoir pu apporter avec le présent travail et qui est sans aucun doute inhérente à toute tâche de recherche : donner du sens, d'histoire et d'identité au patrimoine culturel, pour le comprendre, le conserver et enfin le diffuser et le rendre accessible.

La restauration a eu lieu dans le cadre de l'exposition temporaire *Ooooh! Francesc Dalmau et l'art des illusions optiques (1839-1868)* dont nous avons étés commissaires au musée Cinéma et qui s'est tenu entre octobre 2019 et septembre 2020. L'exposition nous a permis partager de

manière préliminaire la recherche liée aux vues d'Alsamora et aux spectacles organisés par Dalmau dans un exercice de transfert de connaissances qui a été particulièrement stimulant et qui a enrichi également le développement du travail de recherche. Elle nous a donné l'occasion de voir comment le public interagissait avec les vues et les appareils optiques tout en activant l'illusion de réalité qui avait séduit les spectateurs des XVIIIe et XIXe siècles. En ce sens, nous pouvons dire que ce travail s'a pu nourri et bénéficié de l'accès que le musée du Cinéma nous a garanti à tout moment à ses matériaux, et à son tour cette thèse a été une occasion de documenter, établir des datations plus précises, et connaître les contextes dans lesquels les nombreuses vues et boîtes d'optiques qui conserve se sont animées.

Au-delà de chacun des domaines mentionnés, dont les résultats et les conclusions se melangent nécessairement, nous voudrions souligner un certain nombre d'aspects qui ont émergé de manière transversale tout au long des différents chapitres et qui méritent d'être résumés ici. Tout d'abord, nous avons prêté attention aux différents mécanismes et types de relation avec l'espace, le regard et l'expérience géographique qui ont inauguré les vues optiques. Comme nous l'avons souligné, en vertu de leur thématique, les vues optiques ont pu faire voyager leurs spectateurs en les transformant en icononautes, voyageurs à travers les images ou en des touristes sédentaires. Les vues d'optique ont agi comme des substituts de la réalité à un moment où contempler en direct les monuments qui réprésentaient n'était pas facile pour la grande partie des gens. Mais les vues d'optique, à travers les spectacles itinérants, ont établi aussi un autre type de liens avec le territoire. Non seulement elles offraient des voyages virtuels, mais elles étaient elles-mêmes des « paysages voyageurs ». Tant les mondonuovos que les cosmoramas ont pu matérialiser le paysage et le rendre mobile. Les vues et dispositifs optiques ont ainsi maintenu une relation physique avec l'espace, l'occupant, étant présents dans des espaces extérieurs (rue, foire, fête) semi-publics (un cabinet optique, une galerie cosmoramique) et privés (un salon noble, une maison bourgeoise), mais aussi émotionnelles ou sensorielles. Nous pouvons retracer ainsi sa présence dans les espaces de la mémoire, littéraires et imaginaires et les voir même se matérialiser dans le propre espace urbain.

Nous nous sommes également intéressés à mettre en évidence les questions de classe qui ont conditionné l'accès matériel aux vues et qui ont émergé dans le traitement de chacun des dispositifs. Le prix de chacun de spectacles établissait une barrière économique et si les cosmoramas diversifiaient leur accès parmi la petite bourgeoisie, ils restaient dans la plupart des cas des espaces peu accessibles pour le peuple, qui devait satisfaire sa curiosité en

s'adressant aux mondonuevos ambulants. Par ailleurs, si nous avons également travaillé sur les acteurs producteurs, en nous concentrant sur le cas catalan d'Alsamora, le travail effectué a permis d'identifier également le lien d'autres artistes avec le monde des spectacles optiques, comme Genaro Pérez Villaamil ou José Maria Avrial qui ont collaboré dans le contexte madrilène avec la Galerie Topographique du Paseo Recoletos.

Ce travail a mis en évidence également la nécessité de approfondir dans certaines questions, dont nous espérons pouvoir travailler dans le cadre de travaux futurs. Tout d'abord, et comme nous l'annoncions dans l'état de la question, il n'a encore émergé aucune étude qui pourrait mettre en évidence les connexions qui se sont produites entre les différents spectacles, entrepreneurs, routes de diffusion et vues localisées autour du territoire. Lorsque cela a été possible, nous avons établi des liens avec les spectacles et les noms documentés par Garófano, Pinedo, Artigas, Frutos ou Machetti, et nous croyons que la thèse que nous présentons est un grand pas pour l'étude des spectacles optiques en Espagne. Toutefois, il s'agit d'une tâche qui doit être abordée de manière globale et collaborative. Notre objectif n'était pas de présenter un catalogue complet des spectacles en Espagne, tâche interminable et conditionnée à l'avancement de la numérisation et l'accès documentaire aux collections et à la presse historique, mais offrir les outils nécessaires pour comprendre et identifier ces spectacles dans les différents contextes qu'ils apparaissent. Or, nous devons signaler que dans ce moment il y a des projets transnationaux qui sont en train de combler ce vide. Le projet *Curiositas : Peeping Before Virtual Reality. A Media Arqueology of Immersion Through Virtual Reality and Iberian Cosmoramas* dirigé par Victor Flores de l'Université de Lusophone, avec une équipe composée de chercheurs portugais et espagnols, vise à suivre et à cartographier les spectacles de cosmorama dans la Péninsule Ibérique. Nous ne doutons pas que les résultats du projet, qui se matérialiseront dans un outil de consultation et de diffusion, marqueront un avant et un après pour comprendre l'expansion des cosmoramas et les routes du regard qui se sont développées entre l'Espagne et le Portugal.

Deuxièmement, nous pensons que la question du regard féminin par rapport à la consommation des appareils et des spectacles optiques, que ce soit dans la congrégation d'un public mixte ou individuel, doit être abordée de manière plus approfondie. Dans les spectacles optiques se sont données les conditions pour transgresser des conventions sociales, nous l'avons vu dans le cas du récit du monde avec le rideau. Mais qu'est-ce que cela signifiait pour les femmes d'avoir accès à ces espaces ? Les sources signalent en occasions la présence de cette expérience féminine en relation avec certains dispositifs, comme les

polyoramas que Corrons a exposés sur la guerre d'Afrique à l'Exposition Industrielle de 1860 et qui ont captivé le public féminin. Nous aimerions poursuivre la recherche et l'analyse de matériaux, de témoignages et de récits qui nous permettent d'accéder à cette expérience féminine. Nous pouvons toucher également à ces questions à travers d'autres sources : les polyoramas panoptiques ont répondu à la demande de dispositifs optiques pour l'intérieur bourgeois et ce sont les femmes qui habitaient majoritairement ces intérieurs. Que signifiaient alors pour elles ces moments d'intimité et d'évasion ? Il s'agit d'une histoire des vues optiques qui devra s'appuyer sur des matériaux divers et faire abstraction à partir de sources qui nous parlent de ces marges visuelles mais invisibles.

Troisièmement, il y a encore des questions intéressantes à aborder au sujet du lien ou de l'expérience partagée entre les spectateurs de théâtre et les spectateurs des dispositifs optiques. Ce n'est pas en vain qu'un spectateur de 1806 remarquait, quand il parlait des décors d'Édouard III au Coliseo de la Cruz, que « les décorations sont belles, et si nombreuses qu'elles se succèdent parfois comme en machine d'optique ».[1] Les spectateurs du Liceo de Barcelone ont sûrement ressenti cette affinité quand ils regardaient les vues d'optique d'Alsamora et revenaient sur le plateau pour observer à travers leurs jumelles, acquises à la maison Dalmau ou Corrons, la scène comme si une nouvelle vue d'optique animée était créée grâce à la présence d'acteurs sur la scène. Ainsi, l'expérience des spectateurs, qui habaient l'habitude de médier son regard à travers des lunettes et des lorgnettes et la conception même des décorations théâtrales ont dû se nourrir et impacter à leur tour au paysage des spectacles optiques du moment.

En définitive, l'étude que nous présentons a permis de doter d'entité propre les spectacles de vues d'optique en justifiant son étude non plus comme un précédent d'une technologie postérieure, ni comme un phénomène anecdotique du passé, mais comme des entités et des artefacts culturels qui ont articulé une culture visuelle beaucoup plus riche, complexe et plurielle que ce qui était supposé. Les vues d'optique et le regard optique est un élément indispensable pour comprendre la configuration de notre culture visuelle contemporaine, aussi immersive, individualisée et technicisé. Et il est urgent que nous les prêtions attention, afin de renverser les dynamiques qui les a exclu des histoires et qui a affecté matériellement

[1] *Minerva o el Revisor general*, n.º CII, 23-XII-1806, pág. 206: «son hermosas las decoraciones, y tantas que a veces se suceden como en máquina de óptica».

leur conservation et par conséquent les ressources dont nous disposons aujourd'hui pour nous rapprocher aux usages, savoirs, espaces et sociabilité qu'elles ont véhiculé.

Les culs-de-sac, les dispositifs qui apparemment ont disparu de notre paysage médiatique actuel, les *losers*, en définitive, de l'histoire des médias, écrivait Jussi Parikka, ont encore beaucoup des choses à raconter.[2] Le présent travail s'est initié pour donner la voix aux histoires que les vues d'optique pouvaient nous expliquer et nous le finalisons avec la conviction qu'elles sont encore plus les histoires qui nous restent à écouter, à étudier, et à rechercher. Pour l'instant, nous espérons sincèrement que la présente thèse permettra d'avancer dans la connaissance des vues d'optique et leur présence en Espagne. Après avoir rédigé ces pages, nous sommes certains sur l'impact que les vues d'optique ont eu sur l'espace urbain, sociale et mentale des spectateurs modernes et si à la fin de ce travail, l'on commence à voir le monde aussi en vues optiques, nous aurons atteint peut-être le plus important de nos objectifs.

[2] PARIKKA, J. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.

Bibliografía

Bibliografía y fuentes documentales

I. BIBLIOGRAFÍA

ALABERN, J. (coord.) *Aqueologia de la comunicació: Actes de les IV Jornades d'Arqueologia Industrial de Catalunya*. Barcelona: Marcombo, 1999.

ALLEN, J. «La materia de los medios. Un nodo en *Artnodes* para el desarrollo de nuevos materialismos a través de los medios, el arte y la tecnología», *Artnodes*, n.º 12, 2012, págs. 9-10. DOI: https://doi.org/10.7238/a.v0i12.1715

ALLOA, E. (ed.) *Penser l'image*. Dijon: Les presses du réel, 2010.

———., et al. (eds.) *Penser l'image II: Anthropologies du visuel*. Dijon: Les presses du réel, 2015.

———. et al. (eds.) *Penser l'image III: Comment lire les images?* Dijon: Les presses du réel, 2017.

ALPERS, S. *The Art of Describing: Duch Art in Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ALSINA, P. et. al. «El devenir de la arqueología de los medios: derroteros, saberes y metodologías», *Artnodes*, *Nodo: Arqueología de los medios*, n.º 21, 2018, págs. 1-10. DOI: http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3251

ALTICK, R. *The Shows of London*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1978.

ALTMAN, R. «De l'intermédialité au multimédia: cinéma, médias, avènement du son», *Cinémas*, vol. 10, n.º 1, 1999, págs. 37-53. DOI: https://doi.org/10.7202/024802ar

ÁLVAREZ, J. «Cultura y política entre siglos» (págs. 11-24). En: *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

———. «La maqueta de Madrid (1830) de León Gil de Palacio y el Real Gabinete Topográfico: nación, memoria y urbanismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, vol. 23, 2017, págs. 215-248. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2017.i23.013

———. *Cultura y Ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid: Abada editores, 2017.

ANTÓN, J. «El comercio veneciano de material impreso y papelería con España: los pedidos de Josep Bro, librero de Girona, a la casa Remondini (1764-1775)», *Obradoiro de Historia Moderna*, n.º 26, 2017, págs. 71-90. DOI: https://doi.org/10.15304/ohm.26.3997

ARGAN, G. C. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1984.

ARTIGAS, J. «La Llanterna màgica a Barcelona. Segles XVIII i XIX», *Cinematògraf*, n.º 1, 1992, págs. 65-84. URL: https://raco.cat/index.php/Cinematograf/article/view/224507.

———. «Joaquim Partagàs: de l'agonia de la llanterna al naixement del cinematògraf», *Cinematògraf*, n.º 2, 1995, págs. 181-209. URL: https://raco.cat/index.php/Cinematograf/article/view/247372.

———. «La febre dels panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX» (págs. 123-139). En: *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2001. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/5/15.pdf

———. «El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX», pág. 184. En: *La construcción del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/3/7/37.pdf

———. «El diorama, darrer espectacle precinematogràfic a Barcelona. El "Diorama Animat" de l'escenògraf Salvador Alarma (1902): Altres diorames contemporani» (págs. 237-250). En: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2004. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/6/4/64.pdf

———. «La música de la llanterna. L'aniversari mozarià. Música i llanterna a Barcelona» (págs. 237-247). En: *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2008. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/0/108.pdf

———. «La llanterna i les seves variants com antecedents dels diferents gèneres cinematogràfics» (págs. 277-286). En: *La construcció de l'actualitat en el cinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2011. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/5/158.pdf

AUBERT, M. et. al. *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving picture equipment*. París: Association française de recherche sur l'histoire du cinema, 1997.

AZÉMA, M. *La Préhistoire du cinema. Origines palólithiques de la narration graphique et du cinématographe*. París: Editions Errance, 2011.

BADA, A. *El Pla de Palau: imatge de la Barcelona del segle XIX*. Trabajo de Final de Grado. Universidad Pompeu Fabra, Dept. Humanidades, 2016. URL: p://hdl.handle.net/10230/27551

BALZER, R. *Peepshows: a visual history*. New York: Harry N. Abrams, 1998.

BANDA, D.; MOURE, J. *Avant le cinéma: l'oeil et l'image*. París: Armand Collin, 2012.

BANTJES, R. «Governing Publics: the Politics of Optical Media in 18th-Century England and America», VII Conferencia Internacional *Re: Trace. Histories of Media Art, Science and Technology*, 23-25 de noviembre de 2017, Krems, Göttwig y Viena.

BANN, S. *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Heaven, Londres: Yale University Press, 2001.

BAPST, G. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. París: Imprimerie Nationale, 1891.

BARNES, J. «Come è nata la collezione Barnes» (págs. 169-175). En: *La magia dell'immagine. Macchine e spettacoli prima dei Lumière nelle collezioni del Museo nazionale del cinema*. Milano: Electa, 1996.

———. «Sur les pas de Will Day: la collection de John et William Barnes» (págs. 35-40). En: *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving picture equipment*. París: Association française de recherche sur l'histoire du cinema, 1997.

BARRAL, X. «L'image transparente et lumineuse aujourd'hui et la question de la trascendance: une idée médiévale» (págs. 176-181). En: *Lumière, transparence, opacité*. Milan: Skira, 2006.

BAXANDALL, M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

BELLION, W. *Citizen spectator: art, illusion, and visual perception in early national America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

BELTING, H. *Pour une anthropologie des images*. París: Gallimard, 2004.

———. «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology», *Critical Inquiry*, vol. 31, n.º 2, 2005, págs. 302-19. DOI: https://doi.org/10.1086/430962

———. «Cruce de miradas con las imágenes: la pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo» (págs. 179-210). En: *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

BELTRAN, A. *La fée électricité*. París: Gallimard, 1991.

BELTRÁN, C. «Un episodio de la conquista de América en la Exposición Internacional de Barcelona (1929): el cuadro histórico de Oleguer Junyent» (págs. 241-263). En: *La dimensió escènica de la ciutat moderna: les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.

———. *Oleguer Junyent i Sants, pintor-escenógrafo. Entre la tradición y la modernidad (1889-1936)*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Dept. Historia del Arte, 2020.

———.; CUENCA, C. «Presentando España al mundo: los dioramas del Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929)» (págs. 219-240). En: *La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla (1895-1920)*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2020. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/9/19_dona_visible_beltran_cuenca.pdf

BENJAMIN, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

———. *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: Penguin, 2008.

———. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2014.

———. *Paris, Capitale du XIXe siècle*. París: Éditions Allia, 2015.

———. *Escritos sobre cine*. Prólogo y edición de Daniel Pitarch. Madrid: Abada, 2017

BENSAUDE-VINCENT, B.; BLONDEL, C. *Science and spectacle in the European Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2008.

BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora Ediciones, 2009.

BERTETTO, P.; PESENTI, C. (eds.) *La magia dell'immagine. Macchine e spettacoli prima dei Lumière nelle collezioni del Museo nazionale del cinema*. Milano: Electa, 1996.

BIRD, W. «Optical entertainments in Madrid in the time of Goya», The New Magic Lantern Journal, vol. 9, n.º 2, 2002, págs. 19-22. URL: https://www.magiclantern.org.uk/new-magic-lantern-journal/item.php?id=4008756

———. «Robertson in Madrid», *The New Magic Lantern Journal*, vol. 9, n.º 3, 2002, págs. 38-41. URL: https://www.magiclantern.org.uk/new-magic-lantern-journal/item.php?id=4008767

———. «Goya y los entretenimientos ópticos de su época» (págs. 199-209). En: *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/3/8/38.pdf

———. «*Noticias curiosas*… Robertson en Madrid, el Real Gabinete de Física y un Eidouranio español» (págs. 197-202). En: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2004. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/5/8/58.pdf

———. «Oh monstrous lamp! Special effects in Goya's a scene from *El Hechizado por Fuerza* in the National Gallery, London», *Apollo*, vol. 159, n.º 505, 2004, págs. 13-19.

———. «Goya and the Menippus Satire: New Light on The Strolling Players, Yard with Madmen and Later Works», *Artibus et Historiae*, vol. 30, n.º 60, 2009, págs. 245-269. URL: https://www.jstor.org/stable/25702888

BLAKE, E. C. *Zograscopes, Perspective Prints, and the Mapping of Polite Spaces in Mid-Eighteenth-Century England*. Tesis doctoral, Stanford University, Dept. of Art and Art History, 2000.

———. «Topographical Prints through the Zograscope», *Imago Mundi*, vol. 54, 2002, págs. 120–124. DOI: https://doi.org/10.1080/03085690208592962

———. «Zograscopes, Virtual Reality, and the Mapping of Polite Society in Eighteenth-Century England» (págs. 1-29). En: *New Media, 1740–1915*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

BLASI, B.; PUIGDEVALL, M.; DÍAZ, E. M. «El *Viaje óptico por España* d'Onofre Alsamora (1846-1851). Conservació-Restauració d'una col·lecció de vistes óptiques translúcides del Museu del Cinema (Girona)», *Unicum: revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya*, n.º 20, 2021, págs. 35-54. URL: https://raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/399179.

BLOOM, P. «Pre-cinema as paradigm and collection at the Getty Research Institute», *Early Popular Visual Culture*, vol. 18, n.º 1, 2020, págs. 82-92. DOI: https://doi.org/10.1080/17460654.2020.1763636

BOADAS, J.: CASELLAS, L. E. «Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol». En: *Girona. Guia de fons en imatge*. Girona: Ajuntament de Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 1999.

BOADAS, J. et. al. *La mirada cautiva. colección de daguerrotipos del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) Girona*. Barcelona: Fundación Mapfre, 2021.

BOIDY, M. *Les études visuelles*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

———. MARTÍNEZ, F. *Visions et visualités. Philosophie politique et culture visuelle*. París: Poli Éditions, 2018.

BOISSET, F. *El cine antes del cine. Colección Francisco Boisset–Stella Ibáñez*. Zaragoza: Ayuntamiento, Servicio de Cultura, 2006.

BOLAÑOS, M. *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 2008.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

———. «Inmediatez, hipermediación, remediación», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16, 2011, págs. 29-57. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.2

BOURGERON, J-P. *Les Masques d'Eros: Les objets érotiques de collection à systèmes*. París: Les Editions de l'Amateur, 1985.

BOURDIEU, P. *Un Arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BOZAL, V. *Imagen de Goya*. Barcelona: Lumen, 1983.

———. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.

BREA, J. L. (ed.) *Los estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.

BREDEKAMP, H. «A Neglected Tradition?Art History as Bildwissenschaft», *Critical Inquiry*, vol. 29, n.º 3, 2003, págs. 418-28. URL: http://www.jstor.org/stable/10.1086/376303

———. *Théorie de l'acte d'image: conférences Adorno, Francfort 2007*. París: La Découverte, 2015.

———. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Boston, Berlín: De Gruyter, 2018.

BROOKER, J. «The Polytechnic Ghost. Pepper's Ghost, Metempsychosis and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Insititution», *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n.º 2, 2007, págs. 189-206. DOI: https://doi.org/10.1080/17460650701433517

BRYSON, N. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991.

BRUNETTA, G. P. *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Venecia: Marsilio, 1997.

———. «Per una carta del navigar visionario» (págs. 13-29). En: *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta, 1998.

———. «I Tesini, creatori di una moderna rete europea di comunicazione» (págs. 277-291). En: *La Ciudad de los Saberes en la Edad Moderna*. Madrid: Trea, 2020.

———. «Il viaggio dell'icononauta, dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière» (págs. 45-56). En: *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/4/0/_b.pdf

BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

BUEZO, C. «El arca del nuevo mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, n.º 6-7, 1995, págs. 81-92. URL: http://hdl.handle.net/10017/4521

BURCH, N. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987.

BURGIN, V. *In-different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley: University of California Press, 1996.

BURKE, P. *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

———.; BRIGGS, A. *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, 2005.

CABANA, F. *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya*, vol. 1. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1992.

CABO, X. *Espectáculos precinematográficos en Galicia. Das sombras chinescas os panoramas*. O Carballiño: Xunta de Galicia, 1990.

CANTOS, M. «Sociabilidad y espectáculos óptico-pintorescos» (págs. 127-156). En: *Casinos, tabernas, burdeles: ámbitos de sociabilidad en torno a la ilustración*. Córdoba: UCO Press, 2017.

CAPELLÀ, P. *Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme. Barcelona-Palma i el model de París*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Dept. Historia del Arte, 2012

———. «El terme 'joguina', algunes consideracions», *Revista de filología romántica*, vol. 2, n.º 34, 2017, págs. 247-266. DOI: https://doi.org/10.5209/RFRM.58349

———. «Juguetes y pensamiento estético en la Europa del siglo XIX», *Goya: Revista de arte*, n.º 350, 2015, págs. 56-71.

———. «La història de la joguina: estat de la qüestió d'una reconstruccció disciplinària», *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, n.º 24, 2014, págs. 219-242. DOI: https://doi.org/10.2436/20.3009.01.139

CARALT, D. *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: visiones de Carles Buïgas*. Madrid: Siruela, 2010.

———. «Painting with light in Barcelona (*ca.* 1929). La difusión de la imagen nocturna de la exposición internacional en las revistas científicas y de ciencia popular norteamericanas» (págs. 395-402). En: *Las Revistas de Arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, 2012.

———. «Les nits de l'Exposició Internacional de 1929», *Barcelona Quaderns d'Història*, vol. 2013, n.º 19, 2013, págs. 261-283. URL: https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/271955.

———. «Caracterización de la noche metropolitana. El espectáculo de la luz eléctrica a finales del siglo XIX», *Bitácora Arquitectura*, n.º 28, 2014 págs. 32-43. DOI: https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.28.56112

———. «Llum, turisme i projecció internacional de l'Exposició del 1929» (págs. 214-227). En: *Destinació BCN. Història del turisme a la ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona y Efadós, 2016.

CARR, D. A. *Optical Machines, Prints, and Gently in Early America*. Tesina de Máster. University of Delaware, 1999.

CARRETE, J. «De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto» (págs. 239-246). En: *Goya y su contexto*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2013.

———. «De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto» (págs. 239-246). *Goya y su contexto*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2013.

CARRETE, J. et al. *Calcografía Nacional. Catálogo General*. Vol. 1. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.

CATALÀ, J. M. *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC, 2008.

CELLI, G. (ed) *I gabinetti di ottica: tra leggi fisiche e visioni dell'immaginario*. Florencia: Artificio, 1992.

CERAM, C. W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965.

CHALDECOTT J. A. «The zograscope or optical diagonal machine», *Annals of Science*, vol. 9, n.º 6, 1953, págs. 315–322. DOI: https://doi.org/10.1080/00033795300200243

CHATEL DE BRANCION, L. *Le Cinéma au siècle des Lumières*. Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot, 2007.

CHIK, C. «La photographie stéréoscopique animée, avant la chronophotographie», *Cinémas*, vol. 25, n.º 1, 2014, págs. 133-156.

CITTON, Y. «Les Lumières de l'Archéologie des Media», *Dix-huitième siècle*, vol. 1, n.º 46, 2014, págs. 31-52. DOI: https://doi.org/10.3917/dhs.046.0031

———. *Pour une écologie de l'attention*. París: Éditions du Seuil, 2014.

———.; BRAITO, A. (dirs.). *Technologies de l'enchantement: pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*. Grenoble: UGA Éditions, 2014.

COBO, G. «La sociabilidad en la educación de la niñez a la juventud. Juegos y diversiones en la cultura visual de la España ilustrada» (págs. 457-482). En: *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.

COE, A. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. London: Humphrey Milford, 1935.

———. *Entertainments in The Little Theatres of Madrid*. Nueva York: Hispanic Institute, 1947.

COMETA, M. *Archeologie del dispositivo: Regimi scopici della letteratura*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2016.

COMMENT, B. *Le XIXe siècle des panoramas*. París: Adam Biro, 1993.

COOK, O. *Movement in two dimensions: a study of the animated and projected pictures which preceded the invention of cinematography*. Londres: Hutchinson, 1963.

CORBET, M. (coord.) *Lumière et mouvement. Les origines du cinema*. Musée-Château d'Annecy: Centre International du Cinéma d'Animation, 1989.

CORGNATI, M. «Vedute ottiche e vedutismo» (págs. 29-34). En: *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*. Milano: Mazzotta, 1990.

CORNEJO, F. (dir.). *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*. Madrid: Unima, 2017.

COROLEU, J. *Memorias de un menestral de Barcelona (1752-1854)*. Barcelona: Ediciones Betis, 1946.

COSGROVE, D. *Apollo's eye: a cartographic genealogy of the earth in the western imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

———. *Geography and vision: seeing, imagining and representing the world*. Londres: I.B. Tauris, 2008.

———.; Daniels, S. *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representantion, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

CRANG, M.; Thrift, N. (eds.) *Thinking Space*. Londres: Routledge, 2000.

CRARY, J. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

———. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Mass.; Londres: MIT Press, 1999.

———. *24/7: late capitalism and the ends of sleep*. Barcelona: Ariel: 2015.

CRESSWELL, T. *Place: a short introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.

CUENCA, C. *Onofre Alsamora (c. 1810-1880). La il·lusió de l'òptica: del retrat urbà a les primeres vistes òptiques de Barcelona del segle XIX*. Trabajo de Final de Grado. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, dept. Humanidades, 2010.

———. *Le Voyage Optique à travers l'Espagne d'Onofre Alsamora. Vues d'optique et spectacles visuels à Barcelone au XIXe siècle (1833-1854)*. Tesina de Master 1. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Dept. Histoire de l'Art, 2016.

———. *Le Cabinet optique de M. Dalmau (1843-1863). Art, science et spectacle à Barcelone au XIXe siècle*. Tesina de Master 2. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Dept. Histoire de l'Art, 2017.

———. «La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)», *Fonseca, Journal of Communication*, n.º 6, 2018, págs. 101-114.

———. «The "Animated Polystereoscope" of Francisco Dalmau. Introducing Stereo Photography in Barcelona Through Optical Shows (1853-1863)», *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 2, n.º 2, 2019, págs. 54-69. URL: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/stereo/article/view/6807

———. «El *Viaje óptico por España* de Onofre Alsamora. Una aproximación a los espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX» (págs. 369-380). En: *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920*. Fundació Museu del Cinema et. al., 2019. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/c/0/c0cuenca.pdf

———. *Francesc Dalmau i l'art de les il·lusions òptiques. Art, ciència i espectacle a la Barcelona del segle XIX*. Girona: Museu del Cinema, 2020. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/c/a/cataleg_exposicio.pdf

———. «Los cosmoramas de 1830. El aburguesamiento de la cultura visual en España», *4th International Conference on Stereoscopic & Immersive Media,* Universidad Lusófona, Lisboa (edición online), 11-12, 18-19 de junio de 2021.

———. «Mirar lo que no ven... reflexiones sobre el público de los espectáculos ópticos» (págs. 47-64). En: *Mons virtuals en el cinema dels orígens, dispositius, estètiques i públics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2022.

———. «La ciudad óptica: de los dioramas de la luz a los espectáculos visuales de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929» (págs. 159-182). En: *La sensibilidad de la metrópolis moderna. Imaginarios estéticos y espectáculos visuales*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021.

CURET. F. *Visions barcelonines 1760-1860. La Rambla, passeigs i jardins*. Barcelona: Editorial Dalmau i Jover, 1952.

———. *Visions barcelonines I. La vida a la llar*. Barcelona: Alta Fulla, 1981.

———. *Visions barcelonines II. Botigues, obradors i cases de menjar i beure*. Barcelona: Alta Fulla, 1982.

———. *Visions barcelonines. Vol. IV. Costums, festes i solemnitats*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.

DANIEL, J. «Publishing *vues d'optique* in 18th century. Europe: some new perspectives» (págs. 91-100). En: *Mons virtuals en el cinema dels orígens, dispositius, estètiques i públics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2022.

———. *Les vues d'optique, une production européenne d'estampes semi-fines (1740-1830)*. Tesis doctoral, Université Lyon II, École Doctorale Sciences Sociales, en curso.

DARRAH, W. *The World of Stereographs*. Nashville: Land Yatch Press, 1997.

DE CARLOS, A. «León Gil de Palacio (Una vida azarosa)», *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, Año XVII, n.º 64, 1979, págs. 25-28. URL: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19235&num_id=6&num_total=8

DEBORD, G. *La Société du Spectacle*. París: Gallimard, 1992.

DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

DĘBSKI, A. «Breslau government policy towards cinemas in light of social critiques of their functioning», *Early Popular Visual Culture*, vol. 12, n.º 2, 2014, págs. 213-237. DOI: https://doi.org/10.1080/17460654.2014.925251

DELLA DORA, V. «Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-Century 'Travelling Landscapes'», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, vol. 89, n.º 4, 2007, págs. 287-306. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1468-0467.2007.00262.x

DÉSILE, P. *Généalogie de la lumière: du panorama au cinéma*. París: L'Harmattan, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DOMERGUE, L. *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*. París: Éditions du CNRS, 1982.

DU GUÉ TRAPIER, E. «Unpublished drawings by Goya in the Hispanic Society of America», *Master Drawings*, vol. 1, n.º 1, 1963, págs. 11-20.

DUBBINI, R. *Geografie dello sguardo: visione e paesaggio in età moderna*. Torino: Einaudi, 1994.

DUBOIS, A. *Les Vues d'Optique: résumé de la conférence faite à la séance du 25 novembre 1911*. Amiens: Les Rosati picards, 1913. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9738053z/f3.item

———. «Les Vues d'Optique», *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, vol. XXII, 1959, págs. 235-240. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9738053z/f3.item

DUCHARTRE, P-L.; SAULNIER, R. *L'Imagerie parisienne: L'Imagerie de la rue Saint-Jacques*. París: Grund, 1944.

DULAC, N.; GAUDREAULT, A. «Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series» (págs. 227-244). En: *The Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

DURÁN, F. «Primer teatro de almanaques españoles», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 19, 2013, págs. 403-412. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2013.i19.21

———. «De los almanaques a la autobiografía a mediados del siglo XVIII: piscatores, filomatemáticos y alrededores de Torres Villarroel», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. 36, n.º 2, 2013, págs. 179-202. URL: https://dieciocho.uvacreate.virginia.edu/36.2/2.Duran_Lopez.36.2.pdf

———. «Torres Villarroel y la poesía en los almanaques astrológicos», *Arte nuevo: revista de estudios áureos*, vol. 3, 2016, págs. 1-42. DOI: https://doi.org/10.14603/3A2016

EDWARDS, E. «Material beings: objecthood and ethnographic photographs», *Visual Studies*, vol. 17, n.º 1, 2002, págs. 67-75. DOI: https://doi.org/10.1080/14725860220137336

———. «Objects of Affect: Photography Beyond the Image», *Annual Review of Anthropology*, vol. 41, 2012, págs. 221-234. DOI: https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708

———.; Bhaumik, K. *Visual Sense: A Cultural Reader*. Oxford: Berg, 2008.

ELDUQUE, A.; GARIN, M. «Spain as national dreamscape: The interplay of dioramas and moving images in the 1929 Barcelona International Exposition» (págs. 63-75). En: *Exposing the moving image: The cinematic medium across world fairs, art museums, and cultural exhibitions*. Fano: Digital Print, 2019.

ELKINS, J. et. al. (eds.) *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*. Nueva York: Routledge, 2012.

ELSAESSER, T. «The New Film History as Media Archaeology», *Cinémas*, vol. 14, n.º 2-3, 2004, págs. 75-117. DOI: https://doi.org/10.7202/026005ar

———. «What Might We Mean by Media History?», *TMG Journal for Media History*, vol. 17, n.º 1, 2014, págs. 75-82. DOI: https://doi.org/10.18146/tmg17118.

———. *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*. Amterdam: Amsterdam University Press, 2016.

———. «Media Archaeology as a symptom», *New Review of film and Television Studies*, vol. 14, n.º 2, 2016, págs. 181-215. DOI: https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1146858.

———.; HAGENER, M. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. Londres: Routledge, 2015.

EPPS, B.: FERNÁNDEZ, L. *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

ERNST, W. «Telling versus Counting? A Media-Archaeological Point of View», *Intermédialités*, Raconter, vol. 2, 2003, págs. 31-44. URL: https://doi.org/10.7202/1005455ar

———. «Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines», *Art History*, vol. 28, n.º 5, 2005, págs. 582-603. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2005.00479.x

———. «Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media» (págs. 239-255). En: *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. Berkeley: University of California Press, 2011.

———. «Arqueología de los medios radical (su epistemología, su estética y algunos estudios de casos)», *Artnodes. Nodo: Arqueología de los medios*, n.º 21, págs. 44-53. DOI: http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3205

ÉTIENNE, N.; RADWAN, N. «Introduction», *Culture et Musées, Dossier: L'art du diorama (1700-2000)*, vol. 32, 2008, págs. 11-23. DOI: https://doi.org/10.4000/culturemusees.2229

FÀBREGAS, X. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975

FERMENT, C. «Goya et la fantasmagorie», *Gazette des beaux-arts*, vol. 49, n.º 99, 1957, págs. 223-226.

FERNÁNDEZ RIUS, N. *Pau Audouard: la fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona et. al., 2013.

———. «De la era primitiva de la fotografía a su modernidad: Frank de Villecholle (1816-1906)» (págs. 197-208). En: *I Jornadas sobre investigación en Historia de Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.

———. «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía *amateur*: el caso de la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona» (págs. 139-158). En: *La sensibilidad de la metrópolis moderna. Imaginarios estéticos y espectáculos visuales*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021.

———. «Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 9, págs. 161-188. DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30842

———. *La ciutat davant la càmera. Imaginaris urbans al s. XIX*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2022.

FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar, 2004.

———. *Fotografía y espacio. La visión en 3D*. Málaga: Fundación Unicaja, 2010.

———. «Estereoscopias tissues con "sorpresa"», *Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua*, 3-III-2020. Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://cfrivero.blog/2020/03/03/estereoscopias-tissues-con-sorpresa/

———. «Els inicis de la fotografia estereoscòpica i la seva aparició a Espanya» (págs. 17-22). En: *Fotografia en relleu. La fotografía estereoscòpica a les comarques de Lleida 1895-1960*. Cervera: Xarxa de Museus de les Terres de Lleida i Aran, 2015.

FERNÁNDEZ, L. M. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

FERRAGUT, D.; GARCÍA, A. (eds.) *Ensayos y errores: arte, ciencia y filosofía en los videojuegos*. Barcelona: AnaitGames, 2019.

FILMOTECA ESPAÑOLA (coord). *Soñar el cine. Fondos de la colección de la Filmoteca*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 1999.

FITER, J. *Enciclopedia moderna catalana*, vol. 1. Barcelona: Joseph Gallach, 1913.

FLORES, E. M. (Ed.) *Casinos, tabernas, burdeles: ámbitos de sociabilidad en torno a la ilustración*. Córdoba: UCO Press, 2017.

FONTAINE, L. *Histoire du colportage en Europe XVe-XIXe siècle*. París: Éditions Albin Michel, 1993.

FONTANA, J.; *Historia de España. La época del liberalismo*. Vol. 6. Barcelona: Marcial Pons, 2015.

FONTANELLA, L. *Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.

FONTBONA, F. *Història de l'Art Català. Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

———.; JORBA, M. (eds) *El Romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Pòrtic, 1999.

FOSTER, H. (ed.) *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966.

———. *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard, 1969.

FREUND, G. *Photographie et société*. París: Éditions du Seuil, 1974.

FRIEDBERG, A. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.

FRUTOS, F. J. *Artilugios para fascinar: colección Basilio Martín Patino*. Salamanca: Filmoteca de Castilla y León, 1993.

———. *La fascinación de la mirada: los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996.

———. *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Valladolid, Salamanca: Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Salamanca, 1999

———. *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Salamanca, 1999.

———. «Escenarios lúcidos de la memoria» (págs. 45-74). En: *Memorias de la Mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.

———. «Un público encantado. Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica al servicio de la divulgación científica», *Culture and Education*, vol. 21, n.º 3, 2009, págs. 305-318. DOI: https://doi.org/10.1174/113564009789052299

———. *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

GABRIELE, A. *The Emergence of Pre-Cinema: Print Culture and the Optical Toy of the Literary Imagination*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016.

GALERÍA TOPOGRÁFICA. *Descripción geográfica e histórica de las vistas de la Galería Topográfica en Recoletos*. Madrid: Imprenta del Colegio nacional de Sordomudos, 1841.

GALERÍA TOPOGRÁFICA. *Viaje por París a Londres y el Palacio de Cristal*. Madrid: Imp. de M. Minuesa, s.d.

GALLEGO, A. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

GALLÉN, E. «Els espectalces: teatres públics i privats» (págs. 121-124). En: *El Romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, dept. Cultura; Pòrtic, 1999.

GÁMIR, A. «El giro espacial en las humanidades digitales y sus productos cartográficos», *Biblio3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XXIV, n.º 1275, 2019, págs. 1-27. DOI: https://doi.org/10.1344/b3w.0.2019.28482

GARCÍA FELGUERA, M. S. «¡Matad a todos los testigos! Contra la pintura de historia», *Anales de Historia del Arte*, n.º 3, 1991, págs. 261-276. URL: https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9192110261A

———. «Los entretenimientos ópticos del siglo XIX» (págs. 277-290). En: *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

———. «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la ocmpanía fotográfica "Napoleon"», *Locus Amoenus*, n.º 8, 2005, págs. 307-335. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/locus.173

GARCÍA, J. E. *Literatura Española sobre Artes Plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

GARCÍA, L. A. «La Trápala Atrapada en la Trampa de las Artes» (págs. 57-75). En: *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2001. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/1/11_b.pdf

GARNIER, C. et al. *Dioramas*. París: Flammarion, 2017.

GARÓFANO, R. *El cinematógrafo en Cádiz: una sociología de la imagen (1896-1930)*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1986.

———. *Los Espectáculos visuales del siglo XIX: el pre-cine en Cádiz*. Cádiz: Quorum, 2007.

———. *La maqueta de la Plaza Fuerte de Cádiz 1779*. Málaga: QBook Cultura Integral, 2022.

GARRABOU, R. *Enginyers industrials, modernització econòmica i burgesia a Catalunya (1850-inicis del segle XX)*. Barcelona: L'Avenç, 1982.

GASSIER, P. *Les Dessins de Goya: Les Albums*. Fribourg: Office du livre, 1973.

———. *Goya: Témoin de son temps*. París: Bibliothèque des arts, 1983.

———.; WILSON, J. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*. París: Éditions Vilo, 1970.

GAUDREAULT, A. et. al. *A Companion to Early Cinema*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012.

GIL-DÍEZ, I. «Sebastián Martínez, el amigo de Goya», *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, n.º 38, 2014, págs. 197-209. DOI: https://doi.org/10.18172/brocar.2690

GIL, H. *El espectáculo de las mil caras, historia virtual de las cajas de mirar*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 2017.

———. «Del retablo mecánico al mondo nuovo: una transición técnica de exhibición y estímulo de la imaginación» (págs. 101-113). En: *Mons virtuals en el cinema dels orígens: dispositius, estètiques i públics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2022.

———. *Génesis, taxonomía y morfologías del Mundinovi en la España del siglo XVI al XVIII*. Tesis doctoral, Universidad de Burgos, Dept. Historia, Geografía y Comunicación, en curso.

GITELMAN, L.; *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

———.; PINGREE, G. B. *New media, 1740-1915*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

GLEIZES, D.; REYNAUD, D. *Machines à voir: pour une histoire du regard instrumenté*. Lyon: Les Presses Universitaires de Lyon, 2017.

GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon, 1980.

———. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.

GÓMEZ, R. «Mantilla. "Un fantasmagórico español"», *Banda aparte*, vol. 16, n.º 1, 1999, págs. 99-104. URL: http://hdl.handle.net/10251/42387

GRAU, O. *Virtual Art: from illusion to immersion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

———. (ed). *MediaArtHistories*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.

GREENE, J. «Optical Allusions: Seeing Clearly in Rousseau's *Rêveries du promeneur solitaire*», *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 45, 2016, págs. 197-214. DOI: doi:10.1353/sec.2016.0009.

GRIFFITSH, A. «Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique», Cinémas, vol. 14, n.º 1, 2003, págs. 35-65. DOI: https://doi.org/10.7202/008957ar

GUASCH, A. M. «Los Estudios Visuales. Un Estado de la Cuestión», *Estudios Visuales*, vol. 1, 2003, págs. 8-16.

GUNNING, T. «An Aesthetic of Astonishment: Early Cinema and the (in)Credulous Spectator» (págs. 115-133). En: *Viewing Positions: ways of seeing film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

———. «Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: Pour une culture optique du dispositif cinématographique», *Cinémas*, vol. 14, n.º 1, 2003, págs. 67-89. DOI: https://doi.org/10.7202/008958ar

———. «La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfico», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 50, 2005, págs. 12-27

———. «The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» (págs. 227-244). En: *The Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

———. «Hand and Eye: Excavating a New Technology of the Image in the Victorian Era», *Victorian Studies*, vol. 54, n.º 3, 2012, págs. 495-516. DOI: https://doi.org/10.2979/victorianstudies.54.3.495

GUYOT, E-G. *Nouvelles Récréations physiques et mathématiques*. Tome III. París: Gueffier, 1770.

HAIDT, R. «Flores en Babilonia: los "gritos" de Madrid y el imaginario urbano hacia 1850», *Journal of Spanish Cultural Studies,* vol 10, n.º 3, 2009, págs. 299-318. DOI: https://doi.org/10.1080/14636200903186871

HAMON, P. *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. París: Jose Corti, 2001.

HARLEY, B. *Optical toys*. Princes Risborough: Shire publications, 1988.

HASKELL, F. *La Historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza, 1994.

HECHT, H. *Pre-Cinema History: an encyclopaedia and annotated bibliography of the moving image before 1896*. Londres: British Film Institute, Bowker Saur, 1993.

HELMAN, E. *Jovellanos y Goya*. Madrid: Taurus, 1970.

HERBERT, S. *A History of Pre-Cinema*. Londres, Nueva York: Routledge, 2000.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la modernidad*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2006.

HERNÁNDEZ, S. «Beyond the visual: Panoramatic attractions in the 1900 World's Fair», *Visual Studies*, vol. 32, n.º 4, 2017, págs. 359-370. DOI: https://doi.org/10.1080/1472586X.2017.1288071

———. *Vidas excitadas. Sensorialidad y capitalismo en la cultura moderna*. Barcelona: Sans Soleil, 2022.

———.; GRAS, I. (eds.) *La Sensibilidad de la metrópolis moderna: imaginarios estéticos y espectáculos visuales*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2021.

HERNÁNDEZ, F. «Elementos para una génesis de un campo de estudio de las prácticas culturales de la mirada y la representación», *Visualidades*, vol. 4, n.º 1-2, 2012, págs. 12-62. DOI: https://doi.org/10.5216/vis.v4i1ei2.17998

HORTA, F. *El totilimundi histórico-genealógico, cronológico y geográfico*. Madrid: Imprenta y Librería de Manuel Fernández, frente de la Cruz de Puerta Cerrada, 1738.

———. *La rueda de la fortuna y totilimundi injerto*. Madrid: Antonio Sanz, 1739.

HUHTAMO, E. «From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archaeology of the Media», *Leonardo*, vol. 30, n.º 3, 1997, págs. 221-224. DOI: https://doi.org/10.2307/1576453

———. «Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen». *ICONICS: International Studies of the Modern Image*, vol. 7, 2004, págs. 31-82.

———. «Beginning and development of Media Archaeology», *Artnodes*, n.º 5, 2006, entrevista online. DOI: http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i5.739

———. «The pleasures of the peephole: An archeological exploration of peep media» (págs. 74-155). En: *Book of Imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: Nai, 2006.

———. «Máquinas de diversión, máquinas de problemas. Una arqueología de los juegos de salón», *Artnodes*, n.º 7, 2007, págs. 43-60. DOI: https://doi.org/10.7238/a.v0i7.761

———. «Toward a History of Peep Practice» (págs. 32-51). En: *A Companion to Early Cinema*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2012.

———. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.

HYDE, R. *Paper peepshows: The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2015.

ILATOVSKAYA, T. *Master Drawings Rediscovered: Treasures from Prewar German collections*. San Petersburgo: The State Hermitage Museum, 1996.

IVINS, W. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JAY, M. «Scopic Regimes of Modernity» (págs. 3-28). En: *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

———. *Downcast Eyes: The Denigration of Visión in Twentieth-Century French Though*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JENKINS, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press, 2006.

JONES, D. J. *Gothic Machine: Textualities, Pre-Cinematic Media and Film in Popular Visual Culture, 1670-1910*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

KALDENBACH, C. J. «Perspective Views», *Print Quarterly*, vol. 2, n.º 2, 1985, págs. 87-104. URL: https://www.jstor.org/stable/41823669

KAPFF, S. V. *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst, 1732–1801*. Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag, 2010.

KEMBER, J. *Marketing modernity: Victorian popular shows and early cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2009.

KEMP, M. *La Ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000.

KEYSER, E. «Un domaine méconnu de l'imagerie: Les vues d'optique», *Bulletin de la Société Le Vieux Papier*, vol. XXIII, n.º 198, 1962, págs. 137-168. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96030629

KITTLER, F. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.

———. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

———. *Optical Media*. Cambridge: Polity Press, 2010.

KLUITENBERG, E. (ed.) *Book of Imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: NAi, 2006.

KOENDERINK, J., WIJNTJES, M.; VAN DOORN, A. «Zograscopic Viewing». *I-Perception*, vol. 4, n.º 3, 2013, págs. 192–206. DOI: https://doi.org/10.1068/i0585

LABANYI, J. «Horror, spectacle and nation-formation: historical painting in late-nineteenth-century Spain» (págs. 64-80). En: *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford: Berg, 2005.

———. «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, n.º 3-4, 2010, págs. 223-233. DOI: https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244

———.; GRAHAM, H. *Spanish Cultural Studies: an Introduction: The Struggle for Modernity*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 1995.

LANGLOIS, H. (ed.) *300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma*. París: Cinémathèque française, Fédération des archives du film, 1955.

LARSON, S.; WOODS, E. *Visualizing Spanish modernity*. Oxford; Nueva York: Berg, 2005.

LATOUR, B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2005.

LAZARO-REBOLL, A. *Facing monstrosity in Goya's Los Caprichos*. Tesis Doctoral, University of Nottingham, Dept. Filosofía, 2004.

LE GALL, G. *La Peinture Mécanique: le Diorama de Daguerre*. París: Mare & Martin, 2013

LEVIE, P. *Montreurs et vues d'optique*. Bruselas: Edition Sofidoc, 2006.

LÓPEZ SERRANO, F. *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

LÓPEZ PIÑERO, J. M. (ed.) *La ciencia en la España del siglo XIX*. Madrid: Marcial Pons, 1992.

LORRAINE, A. et. al. *Le monde en perspective: vues et récréations d'optique au siècle des Lumières: les collections montpelliéraines de vues d'optique au Château de Flaugernes*. Montpellier: DRAC et. al., 2014.

LOUIS, S. *La Cinémathèque-musée. Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*. París: AFRHC, 2020.

LUNA, A. «¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural?», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 0, n.º 34, 1999, págs. 69-80. URL: https://raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/view/31682.

LUSA, G. «La Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona y la introducción de la electricidad industrial en España (1872-1879)» (págs. 373-384). En: *Actes de la VII Trobada d'Història de la Ciència i de la Tècnica, Institut d'Estudis Catalans*. Barcelona: IEC, 2003.

MACHETTI, S. *El Pre-cinema a Lleida: cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 y 1896*. Lleida: Pagès, 1995.

———. «Del precine al cine de los orígenes» (págs. 15-42). En: *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/3/0/_b.pdf

MAESTRE, V. «Recuerdos y bellezas de España, su origen ideológico, sus modelos», *Goya. Revista de Arte*, n.º 181-182, 1984, págs. 86- 94.

MAILLET, A. *Le miroir noir: enquête sur le côté obscur du reflet*. París: Kargo & l'éclat, 2005.

———. *Prothèses lunatiques: les lunnettes, de la science aux fantasmes*. París: Kargo, 2007.

MALLART, L. «From electricity to the photo archive: national identity and the planning of the 1929 Barcelona International Exhibition» (págs. 208-226). En: *Urban histories of science. Making knowledge in the city, 1820-1940*. Londres: Routledge, 2018.

MALLOL, T. *Si la memòria no em falla*. Girona: CCG Edicions, 2005.

MALUQUER DE MOTES, J. «Los pioneros de la segunda revolución industrial en España: la Sociedad Española de Electricidad (1881-1894)», *Revista de Historia Industrial*, n.º 2, 1992, págs. 121-142. URL: https://raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/view/62262.

MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. París: Nathan, 1994.

———. *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématographe. Collections de la Cinémathèque Française*. París: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995.

———. *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*. Milano: Mazzotta, 1996.

———. «Will Day, premier collectionneur d'objets et films cinématographiques» (págs. 12-18). En: *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*. Milano: Mazzotta, 1996.

———. *Histoire de la Cinémathèque française*. París: Gallimard, 2006.

———. et. al. *Eyes, lies and illusions: drawn from the Werner Nekes Collection*. Londres: Hayward Gallery, 2004.

———. et al., *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture, 1420-1896*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, et al. 1995.

MANOVICH, L. *The Language of new media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

MARIN, L. *Des pouvoirs de l'image: gloses*. París: Éditions du Seuil, 1993.

MARTÍNEZ, A. «La educación de la mirada. Zaragoza y la evolución de los espectáculos ópticos» (págs. 61-69). En: *El Cine antes del Cine. Colección Francisco Boisset–Stella Ibánez*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.

———. «Zaragoza y los espectáculos ópticos durante el siglo XIX» (págs. 231-236). En: *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Fundació Museu del

Cinema et. al., 2008. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/0/107.pdf

MARTÍNEZ, J. *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*. Valencia: Pre-textos, 2003.

MATLOCK, J. «Optique-monde», *Romantisme*, vol. 136, n.º 2, 2007, págs. 39-53. DOI: https://doi.org/10.3917/rom.136.0039

MCLUHAN, M. *Understanding media: the extensions of man*. Londres: Sphere Books, 1967.

MENDELSON, J. *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*. Barcelona: Ediciones La Central; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

———. *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.

———. «El Poble Espanyol / El Pueblo Español (1929)» (págs. 295-320). En: *The Barcelona reader. Cultural readings of a city*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

MENÉNDEZ, B. «Los almanaques y Diego de Torres Villarroel», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Tomo 44-45, n.º 1, 1995, págs. 497-525. URL: https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/488/477

METZ, C. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

———. «Au-delà de l'analogie, l'image», *Communications*, n.º 15, 1970, págs. 1-10. URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1212

MICHAUD, S. et. al. (eds.) *Usages de l'image au XIXe siècle*. Paris: Éditions Créaphis, 1992.

MILANO, A. *La camera dei sortilegi: autoritratto di una società nei diorami teatrali del '700*. Milano: Electa, 1987.

———. *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*. Milano: Mazzotta, 1990.

———. «'Selling Prints for the Remondini': Italian Pedlars Travelling through Europe during the Eighteenth Century» (págs. 75-96). En: *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820*. Leiden: Brill, 2013. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004253063_005

———. (ed.) *Colporteurs: i venditori di stampe e libri e il loro pubblico*. Milano: Medusa, 2015.

MILLÁN, M. C. «Gaspar Melchor de Jovellanos. Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España», *Epos: Revista de filología*, vol. 7, 1991, pág. 353-369. DOI: https://doi.org/10.5944/epos.7.1991.9727

MILNER, M. *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. París: Puf, DL, 1982.

———. *On est prié de fermer les yeux: Le regard interdit*. París: Gallimard, 1991.

MIRZOEFF, N. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 2009.

———. *The Right to Look. A counterhistory of visuality*. Durham: Duke Univeristy Press, 2011.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

———. «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual», *Estudios visuales*, vol. 1, 2003, págs. 17-40.

———. *Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

———. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

———.; BOEHM, G. «Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters», *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n.º 2-3, 2009, págs. 103-121. DOI: https://doi.org/10.1080/14735780903240075

———.; HANSEN, M. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

MOLEÓN, P. «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1834-1854)», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 140, 1999, págs. 45-47.

MOLINA, Á. «Problemáticas del Dieciocho en la Historia del Arte español. De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar» (págs. 327-401). En: *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016.

———. «La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos» (pág. 543-554). En: *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018.

———. «Ocio y negocio en torno al grabado de vistas urbanas en la Academia de San Fernando» (págs. 69-92). En: *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022.

———.; CÁMARA, A.; VÁZQUEZ, M. (eds.) *La ciudad de los saberes en la Edad Moderna*. Madrid: Trea, 2020.

MOLINS, E. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (vol. 1). Barcelona: Imprenta de Fidel Giró Cortés, 1889.

MORNAT, I. «"Espectáculos de vistas" a Madrid (1840-1875). Des fabriques de réalité» (págs. 77-84). En: *Ojos que ven, ojos que leen: textos e imágenes en la España Isabelina*. Madrid: Visor, 2004.

MORRA, J.; SMITH, M. *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Londres: Routledge, 2007.

MOUNT, H. (2006). «The Monkey with the Magnifying Glass: Constructions of the Connoisseur in Eighteenth-Century Britain», *Oxford Art Journal*, vol. 29, n.º 2, págs. 167–184. DOI: https://doi.org/10.1093/oxartj/kcl004

MOYANO, N. «Tres fragments del panorama de Waterloo de Charles Verlat (1824-1890)», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 11, 2010, págs. 128-136. URL: https://raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/244370.

MULET, M. J. «Los espectáculos ópticos públicos y los inicios de la fotografía en Mallorca» (págs. 151-158). En: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2004. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/5/3/53.pdf

MÜLLER, J. E. «Intermediality and Media Historiography in the Digital Era», *Film and Media Studies* vol. 2, 2010, págs. 15-38. URL: http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-2.pdf

———. «L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision», *Cinémas*, vol. 10, n.º 2-3, 2000, págs. 105–134. DOI: https://doi.org/10.7202/024818ar

MÜLLER, P. E. *Goya's "black" paintings: truth and reason in light and liberty*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1984.

MUSÉE NATIONAL DES TECHNIQUES. *Lanterne magique et fantasmagorie. Inventaire des collections. Conservatoire National des Arts et Métiers*. París: CNAM, 1990.

MUSEO DEL ROMANTICISMO. *Teje el cabello una historia. El peinado en el Romanticismo*. Madrid: Museo Nacional del Romanticismo, 2021.

MUSEO ROMÁNTICO. *Diaphanoramas en el Museo Romántico*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1994.

MUSSER, C. *History of the American Cinema. Vol 1. The emergence of cinema: the American Screen to 1907*. Nueva York: Charles Scribener's Sons, 1990.

———. «Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity» (págs. 389-416). En: *The Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

NATALE, S. «Photography and Communication Media in the Nineteenth Century», *History of Photography*, vol. 36, n.º 4, 2012, págs. 451-456. DOI: https://doi.org/10.1080/03087298.2012.680306

———. «Understanding Media Archaeology», *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, n.º 3, 2012, págs. 523-527. DOI: https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n3a2577

———. «There Are No Old Media», *Journal of Communication*, vol. 66, n.º 4, 2016, págs. 585-603. DOI: https://doi.org/10.1111/jcom.12235

———. *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2016.

———. «When Art History Meets Information Theory, or on Media Theory outside Media Theory», *MAST*, vol. 1, n.º 1, 2020, págs. 50-53.

———.; BALBI, G. «Media and the Imaginary in History: The role of the fantastic in different stages of media change», *Media History*, vol. 20, 2014, págs. 203-218. DOI: https://doi.org/10.1080/13688804.2014.898904.

———.; LESAGE, F. «Rethinking the distinctions between old and new media: Introduction», *Convergence*, vol. 25, n.º 4, 2019, págs. 575-589. DOI: https://doi.org/10.1177/1354856519863364

———.; LEONARDI, N.; (eds.) *Photography and other Media in the Nineteenth Century*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2018.

NAVAS, T. «Onofre Alsamora i el Pla de Plau com a imatge central de Barcelona (1833)», *Barcelona quaderns d'història*, n.º 1, 1995, págs. 113-116. URL: https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/105174.

———., et. al. *Retrat de Barcelona. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. Barcelona: Institut de Cultura, 1995.

NAVASCUÉS, P. «Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía». En: *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1985.

NEUMANN, D. *Architecture of the night: the illuminated building*. Múnich: Prestel, 2002.

NIETO-GALÁN, A. *Los públicos de la ciencia. Expertos y profanos a través de la historia*. Madrid: Marcial Pons, 2011.

———.; *Science in the Public Sphere. A history of lay knowledge and expertise*. Londres: Routledge, 2016.

———.; FERRAN, J. «The city of electric light. Experts and users at the 1929 international exhibition and beyond» (págs. 223-244). En: *Barcelona: An urban history of science and modernity, 1888-1929*. Londres; Nueva York: Routledge, 2016.

NOCHLIN, L. *The politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Londres: Thames and Hudson, 1991.

NOGUÉ, J. (ed.) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

———. «El Paisaje: de la mirada individual a la mirada colectiva», Simposio Internacional *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)*, 20 y 21 de noviembre de 2019, Universidad de Barcelona, Barcelona.

NOTÁN DE SÁ, F. *Visita al Pueblo Español: itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Romana, 1929.

OGATA, A. «Viewing souvenirs: Peepshows and the International Expositions», *Journal of Design History*, vol. 15, n.º 2, 2002, págs. 69-82. URL: https://www.jstor.org/stable/3527199

OLIVER GARCÍA, J. A. *El Teatro Lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.

OLIVIERI, I.; VICINI, A. *Vedereviaggiare: un rotolo di vues d'optique del XVIII secolo*. Roma: De Luca, 1994.

ORTEL, P. *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

———. (coord.) *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. París: L'Harmattan, 2008.

ORTOLL, E. et. al. *La Barcelona irreverent. De la Societat del Born al Niu Guerrer (1858-1910)*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2012.

PANOFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique: et autres essais*. París: Les Éditions de Minuit, 1975.

PAPANELOPOULOU, F. et al. (eds.) *Popularizing Science and Technology in the European Periphery, 1800-2000*. Aldershot: Ashgate, 2009.

PARIKKA, J. «Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, Foldings», *The Fibreculture Journal*, vol. 17, 2011, págs. 34-50. URL: http://eprints.soton.ac.uk/id/eprint/210932

———. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.

———. «La nueva materialidad del polvo», *Artnodes*, n.º 12, 2012, págs. 24-29. DOI: https://doi.org/10.7238/a.v0i12.1716

———.; HUHTAMO, E. *Media Archaeology: approaches, applications, and implications*. Berkeley: University of California Press, 2011.

PASS, L. *Optical Instruments Used with Prints in the Eighteenth Century*. Tesina de Máster. The College of William and Mary in Virginia, Dept. of American Studies, 2004.

PELLERIN, D. *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire*. París: Bibliothèque Nationale de France, 1995.

———. «The Quest for Stereoscopic Movement: Was the Frist Film Ever in 3-D?», *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 1, n.º 1, 2017, págs. 26-38. URL: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/stereo/article/view/6055

———. «Les lucarnes de l'infini», *Études photographiques*, vol. 4, 1998, págs. 1-11. URL: https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/156

———. et al. *Diableries: Stereoscopic Adventures in Hell*. London: London Stereoscopic Company, 2013.

PEMÁN, M. «La colección artística de Don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz», *Archivo Español de Arte*, n.º 201, 1978, págs. 53-62.

———. «Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez», *Archivo Español de Arte*, tomo 65, n.º 259-260, 1992, pág. 303-320.

———. *El viaje europeo del Marqués de Ureña 1787-1788*. Cádiz: Unicaja, 1992.

PENA, J. «Indumentaria en España: el periodo isabelino 1830-1868», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n.º 0, 2007, págs. 95-106. URL: https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje-indumenta/dam/jcr:485527db-af52-41dd-a1e3-07a69cb0a3c5/indumenta00-10-ppg.pdf

PÉREZ, R. M. *El Problema de los vagos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Confederación española de cajas de ahorros, 1976.

PERRIAULT, J. *Mémoires de l'ombre et du son: une archéologie de l'audio-visuel*. Paris: Flammarion, 1981.

PESENTI, D. *Verso il cinema: macchine, spettacoli e mirabili visioni*. Torino: UTET, 1995.

———. *Vedute del "mondo novo": vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*. Torino: Allemandi, 2000.

———. «Una raccolta di meraviglie. La collezione di Maria Adriana Prolo» (págs. 25-29). En: *Vedute del "mondo novo": vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*. Torino: Allemandi, 2000.

———. *Anamorphoses: miroirs à merveilles*. Morez: Musée de la Lunette, 2004.

———. *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*. Torino: UTET, 2007.

———; «Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit». En: *Les arts de l'hallucination*. París: Presses de la Sobonne Nouvelle, 2001.

———.; TORTONESE, P. (dirs.) *Les arts de l'hallucination*. París: Presses de la Sobonne Nouvelle, 2001.

———.; PACINI, N. (eds.). *Il Museo Nazionale del Cinema*. Torino: Allemandi, 2008.

PIMENTEL, J. *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

———. «The Iberian Vision: Science and Empire in the Framework of a Universal Monarchy, 1500-1800», *Osiris*, vol 15, 2000, págs. 17-30. DOI: http://www.jstor.org/stable/301938.

PINEDO, C. *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia en la primera mitad del siglo XIX*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2004.

———. «Francisco Aranda Delgado: un pintor granadino en Valencia», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 35, 2004, págs. 93-108. URL: https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/8908

PINOTTI, A.; SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositi*. Torino: Einaudi, 2016.

PITARCH, D. «Història d'un fantascope: una eina per l'educació a la Girona del s. XIX» (págs.359-368). En: *Presències i representacions de la dona en els priemrs anys del cinema 1895-1920*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al, 2019. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/d/0/d0pitarch.pdf

PLA I ARXÉ, R. (coord.) *Liceu, Un espai per a l'Art*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu et. al., 1999.

PLEGUEZUELO, A. *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Huelva, 2005.

———. «El "Gran Tour" de un ayamontino del siglo XVIII» (págs. 125-140). En: *VI Jornadas de Historia de Ayamonte*. Ayamonte: Patronato Municipal de Ayamonte, 2002

y *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación de Huelva, Servicio de publicaciones, 2005.

PLUNKETT, J. «Peepshows for All: Performing Words and the Travelling Showman», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 63, n.º 1, 2015, págs. 7-30. DOI: https://doi.org/10.1515/zaa-2015-0002

———. «Moving Books/Moving Images: Optical Recreations and Children's Publishing 1800-1900» *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, vol 5, 2007, págs. 1-27. DOI: https://doi.org/10.16995/ntn.463

———.; LYONS, J. *Multimedia histories: from the magic lantern to the internet*. Exeter: University of Exeter Press, 2007.

POIVERT, M. «La photographie est-elle une "image" ?», *Études photographiques*, n.º 34, 2016, págs. 1-11. URL: https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594

PONS, J. «El Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol. Formació, descripció, valoració». En: *El Patrimoni cinematogràfic a Catalunya: arxius, biblioteques, filmoteques*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1995.

———. *El Cinema: història d'una fascinació*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2002.

PORRAS, F. *Titelles: teatro popular*. Madrid: Editora Nacional, 1981.

PORTER, M. *Història del cinema català: 1895-1968*. Barcelona: Taber, 1969.

POUY, F. *Les anciennes vues d'optique*. Amiens: Impr. de T. Jeunet, 1883.

PRATS, L. «Festes populars, balls i altres espectacles» (págs. 125-127). En: *El Romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, dept. Cultura; Pòrtic, 1999.

PRIEGO, C. (ed.) *Madrid 1830. La maqueta de León Gil de Palacio y su época*. Madrid: Museo Municipal y Ayuntamiento de Madrid, 2006.

PROLO, M.A. *Il museo Nazionale del Cinema Torino*. Torino: Cassa di Risparmio di Torino, 1978.

———.; LANGLOIS, H. *Le Dragon et l'Alouette, correspondance 1948-1979*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1992.

PUIG-PLA, C. «De la física experimental a la física industrial (1814-1851)», *Quaderns d'història de l'enginyeria*, vol. 4, 2000, págs. 90-132. URL: http://hdl.handle.net/2099/716

PUIGDEVALL, M. «La col·lecció Mallol. Cercar, atesorar i gaudir de la història de la imatge en moviment», *Revista de Girona. Dossier Tomàs Mallol*, 2014, pág. 88-91.

PUJOL, M. L. *L'Espai Museístic del Cinema: Col·lecció Josep M. Queraltó*. Vallbona de les Monges, Barcelona: Ajuntament de Vallbona de les Monges, Fundación Aula de Cine Colección Josep M. Queraltó, 2015

QUERALTÓ, J. M. et. al. *De las sombras al film: Colección Josep M. Queraltó*. Málaga: Universidad de Málaga, Festival de Málaga, 2010.

QUILIS, M. «Ideología en el *Diccionario Nacional* (1846-1847) de Ramón Joaquín Domínguez: la "nomenclatura vergonzante"», *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 23, 2014, págs. 141-164. URL: https://roderic.uv.es/handle/10550/39748

QUINO. *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.

QUINTANA, A.; PONS, J. (cords.) *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2000.

———. *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2001.

———. *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003.

———. *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2004.

———. *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2006.

———. *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2008.

———. *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2010.

———. *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2012.

———. *Objectivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2015.

———. *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2016.

———. *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2019.

———. *La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla. 1895-1920*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2020.

———. *Mons virtuals en el cinema dels orígens: dispositius, estètiques i públics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2022.

QUIROS, F. «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación», *ERIA: Revista Cuatrimestral de Geografía*, n.º 35, 1994, págs. 204-224. DOI: https://doi.org/10.17811/er.0.1994.203-224

RÀFOLS, F. *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, vol. 1. Barcelona: Editorial Milà, 1950.

RAMOS, I. «Policía de vagos para las ciudades españolas del siglo XVIII», *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, n.º 31, 2009, págs. 217-258. DOI: http://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552009000100009

RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible: esthètique et politique*. París: Fabrique, 2000.

REMISE, J.; REMISE, P.; VAN DE WALLE, R. *Magie lumineuse du théâtre d'ombres à la lanterne magique*. París: Balland, 1979.

RIEGO, B. «L'Espagne face au défi technologique et culturel de la photographie 1839-1840», *Photoresearcher*, vol. 3, 1991, págs. 33-40. URL: http://www.eshph.org/wp-content/uploads/2015/12/pr_no_03.pdf

———. «Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública. Los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)», *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, n.º 139, 1999, págs. 2-15.

———. *La introducción de la fotografía en España: un reto científico y cultural*. Girona: CRDI, 2000.

———. *La Construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001.

———. *Memorias de la Mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.

———. «La campaña de África de 1859, la primera guerra mediática española» (págs. 563-576). En: *Comunicación, historia y sociedad: homenaje a Alfonso Braojos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

———. «Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España Isabelina» (págs. 57-76). En: *Ojos que ven, ojos que leen: textos e imágenes en la España Isabelina*. Madrid: Visor, 2004.

———. *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg, 2011.

———. «La introducción de la fotografía en España o la apasionada historia de una doble recepción» (págs. 29-33). En: *La mirada cautiva. colección de daguerrotipos del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) Girona*. Barcelona: Fundación Mapfre, 2021.

RIMBAU, E. *Filmoteca de Catalunya. Passat i futur del cinema*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2014.

RIU-BARBERA, E. «Les revolucions, l'art i l'arquitectura antiga. Mouments i miuseus de Barcelona en època romàntica», *Barcelona. Quaderns d'Història*, n.º 12, 2005, págs. 135-147. URL: https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/105602.

ROBERTS, P. «Control and transformation in early visual culture», *Early Popular Visual Culture*, vol. 12, n.º 2, 2014, págs. 83-103. DOI: https://doi.org/10.1080/17460654.2014.925253

———. «Philip Carpenter and the Convergence of Science and Entertainment in the Early-Nineteenth Century Instrument Trade», *Science Museum Journal*, Spring 2017, s.p. DOI: http://dx.doi.org/10.15180/170707

ROBINSON, D. «Perspective views and their public», *Print Quaterly,* vol. 6, n.º 1, 1989, págs. 73-75.

———. *The Magic Lantern Image: Iconography of the Magic Lantern 1420-1880*. Nutley: The Magic Lantern Society, 1993.

———. «Frammenti di preistoria del cinema. I grandi collezionisti» (págs. 276-282). En: *Verso il cinema: macchine, spettacoli e mirabili visioni*. Torino: UTET, 1995.

ROCAMORA, M. *Un siglo de modas barcelonesas*. Barcelona: Viuda de J. Ferre Coll, 1944.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. *Historia de los catálogos de librería españoles: 1661-1840*. Madrid: s.n, 1966.

RODRÍGUEZ, G.A. «Música y sociabilidad en la Fonda y Café de la Gran Cruz de Malta (1808-1834)» (págs. 831-844). En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología SEDEM, 2018.

ROMAGUERA, J. «Invencions i aportacions de científics espanyols al precinema, el cinema sonor, el cinema en relleu i la televisió», *Treballs de Comunicació*, 1998, págs. 131-142. URL: https://raco.cat/index.php/TreballsComunicacio/article/view/242791.

ROMAGUERA, J.; INSTITUT DEL CINEMA CATALÀ (eds.). *El Patrimoni cinematogràfic a Catalunya: arxius, biblioteques, filmoteques*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1995.

ROMEA, C. *Barcelona Romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.

ROSSELL, D. *Living Picures: The Origins of the Movies*. Albany: State University of New York Press, 1998.

ROSSET, C. *Fantasmagories. Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. París: Les Éditions de Minuit, 2006.

ROUSSEAU, P. *Cosa Mentale: Art et télépathie au XXe siècle*. París, Metz: Centre Pompidou-Metz, Gallimard, 2015.

———. *Hypnose. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*. París, Nantes: Beaux-Arts de Paris éditions, Musée d'art de Nantes, 2020.

RUEDA, M. «Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya i de Cinema 'Delmiro de Caralt'», *Métodos de Información*, vol. 7, n.º 38-39, 2000, págs. 76-83. URL: http://eprints.rclis.org/5588/1/2000-38-76.pdf

RUEDA RAMÍREZ, P. «Las estampas en los catálogos españoles de venta de libros en el mundo moderno», *Temporalidades*, vol. 3, n.º 1, 2011, págs. 141-161. URL: http://eprints.rclis.org/16491/1/5p141.pdf

———. «Libros venales: los catálogos de venta de los libreros e impresores andaluces (siglos XVII-XVIII)», *Estudios Humanísticos. Historia*, n.º 11, 2012, págs. 195-222. DOI: https://doi.org/10.18002/ehh.v0i11.3166

———. «Carteles de libros en España: orígenes barrocos (con un apunte decimonónico)», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.º 9, 2017, págs. 107-122. DOI: http://dx.doi.org/10.7203/imago.9.10652

———. et. al. *Redes del libro en España: agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)*. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza, 2021.

SADURNÍ, A. *Diccionari d'artistes viguetans (1750-1950)*. Vic: Col3legi de Sant Miquel dels Sants, Diac, 2008.

SALA, T-M. *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg, 2007.

———. (ed.) *Pensar i interpretar l'oci: passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del* 1900. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2012.

———. *Visions dels Pirineus: entre la Renaixença i el Modernisme*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2017.

———.; BRUZZO, M. (eds.) *I-Media-Cities: Innovative e-environment for research on cities and the media*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona. 2019.

———.; MARTÍNEZ, F. L. (eds.) *Entre ciudades: Buenos Aires-Puebla-Barcelona. Paisajes culturales de la modernidad (1888-1929)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021.

SANCHA, G. *Catálogo de los libros que se hallan en la librería de Sancha, calle del Lobo*. Madrid: Imprenta de D. Gabriel de Sancha, 1806.

SÁNCHEZ, J. «Las primeras aplicaciones de la electricidad en Barcelona en torno a 1850», *Quaderns d'Història* d'Enginyeria, vol. 7, 2006, págs. 115-195. URL: http://hdl.handle.net/2099/1977

SÁNCHEZ, J.; LUSA, G. «De músico a óptico: los orígenes de Francesc Dalmau i Faura, pionero de la luz eléctrica y el teléfono en España», *Actes d'Història de la ciència i de la tècnica*, vol. 2, n.º 2, 2009, págs. 87-98. URL: https://raco.cat/index.php/ActesHistoria/article/view/201439.

SCHAEFER, C. *Lens, Laboratory, Landscape. Observing Modern Spain*. Albany: State University of New York Press, 2014.

SCHIAVO, L. «From Phantom Image to Perfect Vision: Physiological Optics, Commercial Photography, and the Popularization of the Stereoscope». En: *New Media, 1740–1915*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

SCHIVELBUSCH, W. *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Bekeley: University of California Press, 1988.

———. *The Railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century*. Bekeley: University of California Press 1986.

SCHWARTZ, V. *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998.

———.; PRZYBLYSKI, J. M. (eds.) *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 2004.

———.; CHARNEY, L. (eds.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.

SCONCE, J. *Haunted media: electronic presence from telegraphy to television*. Londres: Duke University Press, 2000.

———. *The Technical Delusion: Electronics, Power, Insanity*. Londres: Duke University Press, 2019.

SEITZ, W. «The Engraving Trade in Seventeenth and Eighteenth Century Augsburg: A Checklist», *Print Quarterly*, vol. 3, 1986, págs. 116-128. URL: https://www.jstor.org/stable/41823722

———. «Augsburg, capitale della grafica in Germania, come centro di produzione delle vedute ottiche» (págs. 69-76). En: *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta, 1998.

SERRA RÀFOLS, J. C. «L'Exposició de Barcelona 1929-1930: El pavelló de la ciutat», *Ciència*, vol. 4, n.º 36, 1930, págs. 553-564

SIMÓN, M. C. «Diversiones populares: espectáculos de física recreativa», *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, Año XII, n.º 44, 1974, págs. 62-66. URL: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19332&num_id=1&num_total=6

———. «La publicidad y la imagen en Madrid (1840-1874)» (págs. 11-38). En: *Ojos que ven, ojos que leen: textos e imágenes en la España Isabelina*. Madrid: Visor, 2004.

SMITH, M. *Show people painted: a catalogue of 18th and 19th century paintings depicting magic lantern and peepshows performers*. Yorkshire: PMM Group, 2019.

———. *Show people sculpted: a catalogue of 18th and 19th century figurines depicting magic lantern and peepshows performers*. Yorkshire: PMM Group, 2017.

SOLEY, R. *Elogi de la ciutat de Barcelona: de* l'*Atles de Barcelona*. Barcelona: Mediterrània, 1998.

SOUGEZ, M-L. et. al. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

STAEHLIN, C. *Historia genética del cine: de Altamira a Wintergarten*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1981.

STAFFORD, B. *Artful Science. Enlightenment entertainment and the eclipse of visual education*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

STAFFORD, B.; TERPAK, F. *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2001.

STOICHITA, V.; CORDECH, A. M. *Le dernier carnaval. Goya, Sade et le monde à l'envers*. Vanves: Éditions Hazan, 2016.

STRATE, L. «El medio y el mensaje de McLuhan: la tecnología, extensión y amputación del ser humano», *Infoamérica. Iberoamerican Communication Review*, Dossier: Cien años de McLuhan, n.º 7-8, 2012, págs. 61-80. URL: https://www.infoamerica.org/icr/n07_08/strate.pdf

STRAUVEN, W. (ed.). *The Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

———. «Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet» (págs. 59-79). En: *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

STTAFORD, B. *Voyage into substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account 1760-1840*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.

———. *Artful Science. Enlightenment entertainment and the eclipse of visual education*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

SUÁREZ, L. «La dona a la indústria cinematogràfica barcelonina dels primers temps. Els tallers per acolorir pel·lícules» (págs. 101-111). En: *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2019. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/0/l0suarez.pdf

SUBIRANA, R. M. *Els orígens de la litografia a Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991.

THOMPSON P. «Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama», *Romantisme*, n.º 38, 1982, págs. 47-64. DOI: https://doi.org/10.3406/roman.1982.4575

TIMBY, K. «Images en relief et images changeantes. La photographie à réseau ligné», *Études photographiques*, n.º 9, 2001, págs. 124-143. URL: https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/246

TORRELLA, R. (dir.) *El daguerreotip. L'inici de la fotografia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2014.

TORTAJADA, M. «Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie», *Cinémas*, vol. 14, n.º 2-3, 2004, págs. 19-51. DOI: https://doi.org/10.7202/026003ar

TUAN, Y. *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina, 2007.

TXOMIN, A. «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1879-1888)» (págs. 81-94). En: *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2001. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/1/2/12_b.pdf

———. «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1889-1898)» (págs. 169-179). En: *La Construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema et. al., 2003. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/3/6/36.pdf

VALL, X. «The phonograph in Barcelona (1877-1880): Technology and Ideological Controversies», *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, vol. XIII, 2012, págs. 255-286. URL: http://hdl.handle.net/2099/12879

VAREY, J. E. *Historia de los Títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

———. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840: Estudio y documentos. Fuentes Para la Historia del Teatro en España VII*. Londres: Támesis, 1972.

———. *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudio y documentos. Fuentes Para la Historia del Teatro en España VIII*. Londres: Támesis, 1995.

VEGA, C. *El ojo en la mano: la mirada fotográfica del siglo XIX*. Girona: CCG Ediciones, 2004.

VEGA, J. *Museo del Prado: catálogo de estampas*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1992.

———. «Imágenes para un cambio de siglo» (págs. 83-130). En: *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

———. «Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 60, n.º 2, 2005, págs. 191-226. DOI: https://doi.org/10.3989/rdtp.2005.v60.i2.107

———. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: Polifemo, 2010.

———. «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, vol. 66, n.º 1, 2011, págs. 229-240. DOI: https://doi.org/10.3989/rdtp.2011.09

———. «El lenguaje visual de la ciencia en la España del siglo XVIII», *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 2, 2014, págs. 101-121. DOI: https://doi.org/10.20396/figura.v2i0.10101

———. «La Historia del Arte y su devenir en España: circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva» (págs. 24-153). En: *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016.

———. «Libros y estampas: ocio, negocio y solaz en Madrid a finales del siglo XVIII» (pág. 243-260). En: *La ciudad de los saberes en la Edad Moderna*. Madrid: Trea, 2020.

———.; MOLINA, Á. «Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid», *Cuadernos dieciochistas*, vol. 19, 2018, págs. 139-166. DOI: http://dx.doi.org/10.14201/cuadieci201819139166

VÉLEZ, P. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989.

———. «La litografia a Catalunya de 1815 a 1855. De Josep March a Eusebi Planas», *Locus Amoenus*, n.º 3, 1997, págs. 147-160. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/locus.75

———. «Culutra, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic», *Quaderns d'Història*, n.º 12, 2005, págs. 9-52. URL: https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/105596.

VERNEDA, M. *L'art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat 1800-1843*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Dept. Història de l'Art, 2012.

VIDAL ESPAÑÓ, M. «El Palau de la Llum de la nostra exposició», *Ciència,* vol. 4, n.º 36, 1930, págs. 596-603.

VIRILO, P. *La Machine de vision: essai sur les nouvelles techniques de représentation*. París: Éditions Galilée, 1988.

VIVAREZ, H. «Les Vues d'Optique», *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, vol. VII, n.º 52, enero 1909, págs. 54-55. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576098x/f70.item

———. «Les Vues d'Optique», *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, vol. VII, n.º 56, septiembre 1909, págs. 362-363. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576098x/f427.item

VIVIÉ, J. *Prélude au Cinéma. De la préhistoire à l'invention*. París: L'Harmattan, 2006.

WALKER, J. A.; CHAPLIN, S. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 2015.

WILLIAMS, L. «Corporealized Observers: Visual Pornographies and the "Carnal Density of Vision"» (págs 3-41). En: *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

YEVES, J. A. «Dos dibujos de Aranjuez del siglo XVIII en el fondo Cardedera del Museo Lázaro Galdiano», *Blog de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, 28-XI-2017. Consultado: 5 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://bibliotecalazarogaldiano.wordpress.com/2017/11/28/dos-dibujos-de-aranjuez-del-siglo-xviii-en-el-fondo-carderera-del-museo-lazaro-galdiano/

ZIELINSKI, S. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

———. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

———. et. al. (eds.) *Variantology: on deep time relations of arts, sciences, and technologies*. Köln: Walther König, 2005.

ZOTTI MINICI, C.A. *Le stampe popolari dei Remondini*. Vicenza: Neri Pozza, 1994.

———. *Mirabili visioni. Vedute ottiche della stamperia Remondini*. Trento: Provincia autonoma di Trento et. al., 1996.

———. (dir.) *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta, 1998.

———. «Per una ricostruzione visiva del catalogo delle vedute ottiche Remondini» (págs. 205-213). En: *Il Mondo nuovo: le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta, 1998.

———. *Dispositivi ottici alle origini del cinema: immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*. Bolonia: CLUEB, 1998.

———. *Prima del cinema: le lanterne magiche. La collezione Minici Zotti*. Venecia: Marsilio, 1998.

ZUNZUNEGUI, S. «Pre-Cine, Cine, Post-Cine: entre el gradualismo y la explosión» (págs. 79-95). En: *Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000. URL: https://www.girona.cat/shared/admin/docs/6/0/_b.pdf

II. RECURSOS ELECTRÓNICOS: WEBS, REDES Y BLOGS CITADOS

AHCB, «Barcelone», *Catàleg Arxiu Municipal*. Consultado: 2 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/permalink/1@590707

———. «[Convent de Santa Caterina]», *Catàleg Arxiu Municipal*. Consultado: 2 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/permalink/1@721326

BINÉTRUY, F. «Boïtes optiques», *Collection François Claire Martin Arthur Binétruy* (2022). Consultado: 17 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://collection-binetruy.com/catalogue-n-BOITES_OPTIQUES-cid-272.html

———. «Porcelaines», *Collection François Claire Martin Arthur Binétruy* (2022). Consultado: 17 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://collection-binetruy.com/catalogue-n-PORCELAINES_B_O-cid-325.html

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE. «Vue d'optique», *Catalogue des appareils cinématographiques de la Cinémathèque française et du CNC*. Consultado: 17 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/vue-doptiqueap-94-711.html

FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. «Estereoscopias tissues con "sorpresa"», *Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua*, 3-III-2020. Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://cfrivero.blog/2020/03/03/estereoscopias-tissues-con-sorpresa/

FOTOCONNEXIÓ. «Rovira Deloupy, Leopoldo», *Clifford. Portal dels fotògrafs del segle XIX a España* [base de datos]. Consultado: 2 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://www.fotoconnexio.cat/clifford/

GRAN TEATRE DEL LICEU. «Azulma o el reino de las flores», *Anals del Gran Teatre del Liceu* [base de datos online] Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=3931&idprod=3681

———. «Norma Òpera», *Anals del Gran Teatre del Liceu* [base de datos online] Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=4040&idprod=3789

MUSEU DEL CINEMA (@Museudelcimena). «Caixa d'òptica – optical box (c. 1750-1790), *YouTube*, 23-X-2013. Consultado: 5 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ygomb3-yyhM&t=191s

MUSEU FREDERIC MARÈS. «Sala de les diversions. Col·lecció de teatres de paper: diorames Engelbrecht (sala 17)», *Museu Frederic Marès. Col·leccions*. Consultado: 9 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://www.barcelona.cat/museufredericmares/ca/content/sala-de-les-diversions-col%C2%B7lecci%C3%B3-de-teatres-de-paper-diorames-engelbrecht-sala-17

MUSEO DEL TRAJE. «Capota, Romanticismo, 1840-1845», *Visita Virtual al Museo del Traje* [recurso electrónico]. Consultado: 10 de noviembre de 2022. Recuperado de: https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/romanticismo/de-compras/capota-097698.html

YEVES, J. A. «Dos dibujos de Aranjuez del siglo XVIII en el fondo Cardedera del Museo Lázaro Galdiano», *Blog de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, 28-XI-2017. Consultado: 5 de diciembre de 2022. Recuperado de: https://bibliotecalazarogaldiano.wordpress.com/2017/11/28/dos-dibujos-de-aranjuez-del-siglo-xviii-en-el-fondo-carderera-del-museo-lazaro-galdiano/

III. FUENTES DOCUMENTALES: TRATADOS, GUÍAS Y PUBLICACIONES DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

ALSAMORA, O. *Tratado elemental de Perspectiva*. Barcelona: Imprenta de Josep Tauló, 1842. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

CAMBRONERO, C. *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: Imp. Tordesillas, 1890. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

DALMAU, F. *El Optímetro: su origen, su composición y los recursos que ofrece para graduar la vista é indicar los anteojos que pueden convenir*. Barcelona: Imp. Hispana, 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

———. *Conservación de la vista: para conservar la vista sana es preciso no destruirla es necesario poner en práctica los medios de conservación por la higiene*. Gracia: Imprenta de Cayetano Campins, 1872. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

———. *Francisco Dalmau e hijo. Catálogo general*. Barcelona: Imp. Heredero Riera, 1877. Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, Barcelona.

DIDEROT, D. *Salons. Oeuvres Complètes*, Vol. X. París: Garnier, 1876. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

———.; ALAMBERT, D. *L'Encyclopédie. L'Art du verre. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts méchaniques, avec leur explication*. París: Inter-livres, 1989 [1751]. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

DOMÍNGUEZ, R. J. *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Establecimiento tipográfico de R. J. Domínguez, 1847. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

El Mundo por dentro. Linterna mágica de la Marimorena, bruja del siglo XIX. Barcelona: Imprenta de Juan Llorens, 1862. Centre de Documentació de Cultura Popular, Fons Joan Amades (Calaix.gencat), Barcelona.

J. R. A. *Nueva Guía del forastero en Madrid*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Uzal, 1846. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

JOVELLANOS, G. M. *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*. Madrid: Cátedra, 1997 [1790]. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

LAROUSSE, P. *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Tome V. París: Administration du Grand dictionnaire universel, 1869. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

LARRA, M. J. «¿Quién es el público y dónde se encuentra?», *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, n.º 1, 1832. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

MAGRANER, M. *La óptica del ciego de la Embrolla y del Mundo-novi en España, satírico y jocoso*. Valencia: en la oficina de Miguel Estevan y Cervera, 1809. Filmoteca Española, Madrid.

MESONEROS ROMANOS, R. *Manual de Madrid: descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid: Impr. de Burgos, 1831. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

———. *Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante*. Vol. 1. Madrid: Imprenta de Repullés, 1835. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

MONLAU, P. F. *Madrid en la mano*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1850.

NIU GUERRER. *Catalech. Pessebre, Exposicions y Panorama. Visita al Niu Guerrer*. Barcelona: Estampa de Lluís Tasso Serra, 1887. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

NOLLET, J. A. *Lecciones de Physica Experimental* (Tomo Sexto). Madrid: Joaquín Ibarra, 1757. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

ORELLANA, F. J. *Reseña completa, descriptiva y crítica de la Exposición Industrial y Artística de productos del Principado de Cataluña*. Barcelona: Imp. Jaime Jepús, 1860. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

PIFERRER, P. *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña*. Tomo I. Barcelona: Imprenta D. Joaquín Verdaguer, 1839-1841. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (catálogo digital), Barcelona.

———.; PI I MARGALL, F. *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña*. Tomo II. Barcelona: Imprenta D. Tomás Carreras, 1844-1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (catálogo digital), Barcelona.

POUGIN, A. *Le dictionnaire hisotrique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. París: Librairie de Firmin-Didot, 1885. Biblithèque National de France (Gallica), París.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana*. Tomo IV (G-N). Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1734. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

———. *Diccionario de la lengua castellana*. 11ª edición. Madrid: Imprenta de don Manuel Rivadeneyra, 1869. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

———. *Diccionario de la lengua castellana*. 13ª edición. Madrid: Imprenta de los señores Hernando y cia., 1899. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

SAINT-PRIEST, A. (dir.). *Enciclopédie du XIXe siècle. Répertoire universal dels lettres, des sciences et des arts*. Tomo IX. París: Au bureau de l'enciclopédie du XIXe siècle, 1846. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

SARIOLS, J. et. al. *Lo Plá de la Boquería, ó, Lo rovell del ou: cuadro en dos actes en vers y en catalá*. Barcelona: Imp. de Jaime Jepús, 1869. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

SAURÍ, M.; MATAS, J. *Guía general de Barcelona*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Manuel Saurí, 1849. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

SUÁREZ, M. J. *Memorias instructivas y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía, química, botánica e historia natural: sacadas de las obras que hasta hoy han publicado varios autores extranjeros*. 12 vols. Madrid: Pedro Marín, 1791. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

TIMBS, J. *Curiosities of London*: *exhibiting the most rare and remarkable objects of interest in the metropolis*. Londres: D. Bogue, 1885. Archive.org.

TORRES VILLARROEL, D. *El Mundi novi: Almanaque, pronóstico y diario de cuartos de luna para el año común de 1730*. Barcelona: Joseph Teixido, 1729. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

III. HEMEROGRAFÍA: CABECERAS CONSULTADAS (1758-1860)

Diario Balear
Diario curioso, erudito, económico y comercial
Diario de avisos de Madrid
Diario de Barcelona
Diario de Madrid
Diario del Gobierno de Barcelona y Cataluña
Diario noticioso
Diario oficial de avisos de Madrid
El Áncora
El Artista
El Barcelonés
El Bien Público
El Constitucional
El Correo de las damas
El Corresponsal
El Fomento
El Heraldo
El Museo Universal
El Popular
El Presente
El Sol
La Actualidad
La Época
La España
La Patria
La Revista Española
La Revista Moderna
La Tribuna
Nosotros
Semanario Pintoresco Español

Índice de ilustraciones

PORTADA. *Vista de Vincennes* (detalle de un espectáculo de mundonuevo), vista óptica editada por Remondini (Bassano), 1772-1817. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

CONTRAPORTADA. *Vista de Vincennes* (reverso), vista óptica editada por Remondini (Bassano), 1772-1817. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

INTRODUCCIÓN

PORTADA. *Vista de una ciudad portuaria,* vista óptica litográfica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 1. *L'Optique*, grabado de J.F. Cazenave, a partir de Louis-Lépold Boilly, c. 1794. Rijksmuseum, Amsterdam.

CAPÍTULO 1. LENTES

PORTADA CAPÍTULO 1. *Les lunettes,* litografía de Louis-Léopold Boilly, 1823.

FIG. 1.1. Sesión de trabajo en el Museu del Cinema de Girona, mayo de 2018.

FIG. 1.2. Visita a la colección Queraltó en su sede de Barcelona, septiembre de 2020.

FIG. 1.3. Visita a la colección Escubedo-García en Girona, septiembre de 2018.

FIG. 1.4. Sesión de trabajo en Filmoteca Española, Madrid, julio de 2019.

FIG. 1.5. Sesión de trabajo en el Museo Nazionale del Cinema de Torino, julio de 2019.

FIG. 1.6. Sesión de trabajo en el Archivo Histórico, Museo y Biblioteca de Bassano del Grappa, julio de 2019.

FIG. 1.7. Visita a la colección Binétruy de Versalles, noviembre de 2018.

CAPÍTULO 2. ZOOGRASCOPIOS

PORTADA PARTE I. *Vista de la ciudad de Nancy*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

PORTADA CAPÍTULO 2. *Palacio de Santa Cruz de Madrid*, vista óptica translúcida, s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.1. *La plaza del Palacio de San Petersburgo*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.2. *Los jardines del Palacio Real de la Granja*, vista óptica opaca editada por Basset (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.3. *Capilla mariana de Enrique VII de la catedral de Westminster*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.4. *Interior de San Pedro del Vaticano*, vista óptica opaca editada por Chereau (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.5. *Puente de Saint Michell de París*, vista óptica opaca, c. 1750. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

FIG. 2.6. *La flota española en Barcelona*, vista óptica opaca editada por la Academia Imperial (Augsburgo), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.7. Zoograscopio con espejo inclinado a 45º y lente convexa, 1780-1830. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.8. Caja óptica con espejo inclinado a 45º y lente convexa para vistas opacas, 1770. Cinémathèque Française (colección online), París.

FIG. 2.9. Caja óptica con espejo inclinado a 45º y lente convexa para vistas opacas, c. 1775-1825. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.10. Caja para teatros de papel formada por seis perspectivas, espejo inclinado a 45º y lente convexa, c. 1750-1800. Museo Nazionale del Cinema (colección online), Torino.

FIG. 2.11. Caja plegable en forma de libro de triple función: caja óptica para vistas opacas, cámara oscura y visor para teatros de papel, c. 1775-1825. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.12. Edme-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, Tomo III, 1770, fragmentos seleccionados de las págs. 56-58. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

FIG. 2.13. *Perspectiva de la plaza real de Nancy*, vista óptica opaca editada por Mondhare (París), s. XVIII. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 2.14. *Palacio Real de Torino*, vista óptica translúcida editada por Daumont (París), s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.15. Mundonuevo o caja óptica de tres lentes para vistas translúcidas con apertura cenital y dorsal, c. 1780. Cinémathèque Française (colección online), París.

FIG. 2.16. *Perspectiva de Roma*, vista óptica translúcida (efecto noche) editada por Georg Balthasar Probst (Augsburgo), y detalle de su reverso, s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.17. Caja óptica con dos lentes para vistas translúcidas, s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.18. *Vista de Florencia*, vista óptica translúcida (efecto nocturno) editada en París, s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.19. *La destrucción de Jerusalén*, vista óptica translúcida (efecto nocturno) editada por la Academia Imperial (Augsburgo), s. XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.20. *Plaza de San Francisco de Sevilla* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid (Biblioteca Digital), Madrid.

FIG. 2.21. *Plaza de San Francisco de Sevilla*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.22. *Palacio de Santa Cruz de Madrid* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid (Biblioteca Digital), Madrid.

FIG. 2.23. *Palacio de Santa Cruz de Madrid*, vista óptica translúcida, s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.24. *Catedral de Toledo* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid (Biblioteca Digital), Madrid.

FIG. 2.25. *Catedral de Toledo*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.26. *Vista de El Escorial* en Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, 1701. Biblioteca Regional de Madrid (Biblioteca Digital), Madrid.

FIG. 2.27. *Vista de El Escorial*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.28. *La plaza de Cádiz*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.29. *La piazza del Popolo de Roma*, vista óptica opaca reeditada por Basset (París), s. XVIII. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.30. *Vista de Madrid*, vista óptica opaca editada por Basset (París), s. XVIII. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

FIG. 2.31. *El Gran Estanque del Buen Retiro*, vista óptica opaca editada por Daumont (París), s. XVIII. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

FIG. 2.32. *Los jardines de la Granja de San Ildefonso*, vista óptica opaca editada por Basset (París), s. XVIII. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

FIG. 2.33. *Inventario del Gabinete de Física del Infante Gabriel de Borbón y Braganza,* 1835. Archivo General de Palacio, Madrid.

FIG. 2.34. Silla de manos con pinturas de Luis Paret, c. 1770-1776. Museo Arqueológico Nacional (colección online), Madrid.

FIG. 2.35. Jean Antoine Nollet, *Lecciones de física experimental*, Tomo VI, Madrid: imprenta de Joaquín Ibarra, 1757, pág. 350 (detalle). Biblioteca Nacional de España, Madrid.

FIG. 2.36. *Catedral de San Pablo de Londres*, vista óptica opaca, c. 1800. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.37. *Interior de la rotonda de los jardines de Ranelagh de Londres*, vista óptica opaca editada por Huquier (París), c. 1800. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.38. Artículo «How to view Perspectives» publicado en *Gentelman's Magazine*, vol. 19, 1749, págs. 534-535. Wellcome Library (Archive.org), Londres.

FIG. 2.39. Caja óptica para vistas opacas con espejo inclinado a 45º y lente convexa, plegable en forma de libro, c. 1775-1825. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.40. *Vista perspectiva*, publicada en *Gentelman's Magazine*, vol. 19, 1749, págs. 520-521. Wellcome Library (Archive.org), Londres.

FIG. 2.41. Francisco de Goya, *Disparate de Toritos*, grabado, 1815-1819. Museo Nacional del Prado (colección online), Madrid.

FIG. 2.42. Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Tomo I, 1831. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.43. Francisco de Goya, *La calle*, aguada, 1796-1808. Museo Nacional del Prado (colección online), Madrid.

FIG. 2.44. Espectáculo interior de mundonuevo, vista óptica translúcida editada en Augsburgo, siglo XVIII. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.45. *Vista del acueducto de Segovia por la plaza del Azoguejo*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

FIG. 2.46. *Vista del acueducto de Segovia por un lado del convento de San Francisco*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

FIG. 2.47. *Elevación del acueducto de Segovia*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

FIG. 2.48. *Vista del Real Sitio de Aranjuez por el camino de Madrid*, grabado por José Murguía por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

FIG. 2.49. *Vista de la Iglesia de San Martín de Madrid por el Real Monte de Piedad*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1758. Calcografía Nacional, Madrid.

FIG. 2.50. *Vista de las Descalzas Reales de Madrid por la calle de Bordadores*, grabado por Juan Minguet por dibujo de Diego de Villanueva, 1758. Calcografía Nacional, Madrid.

FIG. 2.51. *Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez*, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte por dibujo de Diego de Villanueva, 1757. Calcografía Nacional, Madrid.

FIG. 2.52. *Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid*, grabado y dibujado por Diego de Villanueva, 1758. Museo de Historia de Madrid (Memoria de Madrid), Madrid.

FIG. 2.53. *Diario de Madrid*, 17-III-1791, pág. 390. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 2.54. *Vista de la plaza y corrida de toros en Madrid*, 1791. Museo de Historia de Madrid (Memoria de Madrid), Madrid.

CAPÍTULO 3. TOTILIMUNDIS

PORTADA CAPÍTULO 3. *El tutilimundi*, ilustración publicada en *El Museo Universal*, 28-VII-1861. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 3.1. Gian Domenico Tiepolo, *El mundo nuevo*, óleo sobre lienzo, c. 1765. Museo Nacional del Prado (colección online), Madrid.

FIG. 3.2. Caja óptica portátil de dos lentes para vistas opacas, c. 1780. Cinémathèque Française (colección online), París

FIG. 3.3. Mundonuevo de tres lentes con el programa de vistas inscrito en uno de sus laterales, c. 1750-1800. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 3.4. Grupo mirando a través de un mundonuevo, porcelana de Sèvres, c. 1770. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

FIG. 3.5. Gaetano Zompini, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, 1785, pág. 55. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

FIG. 3.6. *El Mundo por dentro. Linterna mágica de la Marimorena, bruja del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de Juan Llorens, 1862. Centre de Documentació de Cultura Popular, Fons Joan Amades (Calaix.gencat), Barcelona.

FIG. 3.7. *El tutilimundi*, ilustración publicada en *El Museo Universal*, 28-VII-1861. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 3.8. Espectáculo de mundonuevo en una feria. Grabado anónimo, s.d. Colección Binétruy (online), Versalles.

FIG. 3.9. *Al tutilimundi van los chiquilles con afán,* viñeta del auca *Romería de San Isidro en Madrid*, xilografía, 1863. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, col·lecció d'auques, Barcelona.

FIG. 3.10. *Al titirimundi ansiosos corren a ver un portento*, viñeta del auca *Escenas Matritenses*, xilografía, 1865. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, col·lecció d'auques, Barcelona.

FIG. 3.11. *El Mundo Nuevo*, portada de la *Revista Moderna*, 15-V-1897. Hemeroteca Municipal de Madrid (Biblioteca Virtual de Prensa Histórica), Madrid.

FIG. 3.12. *Les Cris de Paris*, grabado editado por F. Guerard, s. XVIII. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

FIG. 3.12. *Les Cris de Paris*, grabado editado por F. Guerard, s. XVIII. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

FIG. 3.13. *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, por la cual se manda que con ningún pretexto ni motivo se permita que los Buhoneros, y los que traen cámaras obscuras, y animales con habilidades, anden vagando por el Reyno sino es que elijan domicilio fijo, con lo demás que se expresa*. Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin, 1783. Biblioteca Central Militar (Biblioteca Virtual de Defensa), Madrid.

FIG. 3.14. *A Showman, Hyde Park Corner*, grabado, 1805. The Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.

FIG. 3.15. Miguel Magraner, *La óptica del ciego de la Embrolla y del Mundi-novi en España, satírico y jocoso*, c.1809. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), Madrid.

FIG. 3.16. Solicitud de permiso de exhibición de una máquina óptica por parte de Tomás Parodi, 17 de marzo de 1815. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, caja 1-94-48, Madrid.

FIG. 3.17. Concesión de licencia a Juan González Mantilla, 17 de marzo de 1815. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, caja 1-203-5, Madrid.

FIG. 3.18. *La lanterne magique*, litografía, c. 1830. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

FIG. 3.19. *Faut bien montrer des images à l'homme: la réalité l'embête*, litografía editada por Bauger por dibujo de Paul Gavarni, 1839. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 3.20. Ilustración publicada en *Le Journal Amusant*, 1859. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

FIG. 3.21. *Optique à l'usage et l'instruction de la jeuneusse*, litografía erótica desplegable, s. XIX. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

FIG. 3.22. Estampa con escena erótica en torno a una caja óptica, s. XIX. Colección Binétruy, Versalles.

FIG. 3.23. *La double curiosité*, tabaquera con escena erótica bajo la tapa interior, s. XIX. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

FIG. 3.24. *L'Optique des curieux*, grabado por Benoît Louis Henriquez a partir de François Eisen, 1742-1806. Rijksmuseum (colección online), Amsterdam.

FIG. 3.25. *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas!*, litografía por Elie Philippe Joseph Duriez, segunda mitad del siglo XIX. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 3.26. Mundonuevo en una feria, litografía, s. XIX. Colección Binétruy (colección online), Versalles.

FIG. 3.27. Notificación de cambio de local de Marcos Latronche, 12 de agosto de 1826. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, caja 1-85-11, Madrid.

FIG. 3.28. Informe de Marcos Latronche anunciando su programa, 22 de diciembre de 1827. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, caja 1-85-11, Madrid.

FIG. 3.29. Informe del alguacil Sebastián Martín sobre los espectáculos de Marcos Latronche, 23 de diciembre de 1827. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, caja 1-85-11, Madrid.

FIG. 3.30. Informe de Cipriano Alexandro tras inspeccionar un local para la exhibición de un totilimundi, 23 de noviembre de 1826. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, caja 1-203-5, Madrid.

FIG. 2.31. Francisco de Goya, *Borrico que anda en dos pies*, lápiz sobre papel verjurado, 1824-1828. Museo Nacional del Prado (colección online), Madrid.

FIG. 2.32. Francisco de Goya, *Tuti li mundi*, aguada, 1814-1823. Hispanic Society of America, Nueva York.

FIG. 2.33. *Billy's Raree Show*, grabado publicado por S. W. Flores, 1797. Victoria and Albert Museum (colección online), Londres. Nótese que en el cartel del mundonuevo explícitamente alude a su capacidad de "confundir los sentidos".

FIG. 2.34. Grupo mirando a través de un mundonuevo, c. 1839. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.35. *Political showbox*, grabado por J. Doyle (detalle), 1840. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 2.36. *Enfantillages*, fotografía estereoscópica (detalle), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 2.37. Francisco de Goya, *Mirar lo que no ven*, lápiz negro y lápiz litográfico sobre papel verjurado, 1824-1828. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

FIG. 2.37. *Harper's New Monthly Magazine*, vol XXI, n.º 125, 1860, págs. 717-718.

CAPÍTULO 4. COSMORAMAS

PORTADA PARTE II. Onofre Alsamora, *Edificio de la Lonja iluminado*, aguada, c. 1833. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

PORTADA CAPÍTULO 4. *Vista oriental de la plaza de Vic*, vista óptica opaca, s. XIX. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.1. Ilustración de una sala de cosmorama publicada en Blunt, C. «Popular description of the cosmorama», *La Belle Assemblée,* n.º 155, vol. 24, 1821, pág. 233.

FIG. 4.2. *A schoolboy's visit to London: the Cosmorama*, c. 1820. Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.

FIG. 4.3. *Catalogue of the cosmorama, dioramic and panoramic exhibition.* Londres: Alexander Andrew Paris, 1828. Programa de mano del cosmorama de Regent Street. Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.

FIG. 4.4. Portada de Albert Guillaume, *Pour vos beaux yeux: album en couleurs.* París: H. Simonis Empis, 1910. Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

FIG. 4.5. Cosmorama de cinco lentes, c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.6. Estructura interior del cosmorama compuesto por cinco atriles, c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.7. Detalle de la iluminación y viseras del cosmorama, s. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.8. *Niu Guerrer. Pessebre i llanterna.* Vale de entrada para cuatro personas para un espectáculo de cosmorama en la sede de Lo Niu Guerrer, 1887. Museu Frederic Marès, Barcelona.

FIG. 4.9. *Niu Guerrer Societat, pessebre i múndia al plegat, recreativa-filantròpica, que fins hi havia electricitat.* Vale de entrada para un espectáculo de cosmorama en la sede de Lo Niu Guerrer, s. XIX. Museu Frederic Marès, Barcelona.

FIG. 4.10. *Catàleg. Pessebre, exposicions i panorama. Visita al Niu Guerrer.* Barcelona: Lluís Tasso Serra, 1897. Programa de mano satírico del espectáculo de Lo Niu Guerrer. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

FIG. 4.11. Reverso del atril número 3 del cosmorama con la vista óptica opaca de *Pío IX bendiciendo el monumento a la Inmaculada*, c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.12. *Pío IX bendice el monumento de la Inmaculada,* vista óptica opaca de la colección del cosmorama de Vic correspondiente al atril número 3, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.13. Selección de vistas ópticas opacas conservadas junto con el cosmorama de Vic numeradas del 1 al 4, s. XIX. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.14. *Plaza de San Pedro del Vaticano*, vista óptica translúcida (efecto noche) del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 3), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.15. *Plaza de San Pedro del Vaticano*, vista óptica translúcida (efecto noche) del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 1), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.16. *Vista general de Roma*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 2), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.17. *Nueva Barcelona*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.18. *Puente en ruinas*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1900. Firmada en el ángulo inferior derecho por Miquel Bertrana y Coma. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.19. *Vista oriental de la plaza de Vic*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 3), c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.20. V*ista meridional de la ciudad de Vic*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850-1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.21. Edward Francis Burney, *Vista del Eidophusikon de Philip James de Loutherbourg*, 1782. British Museum (colección online), Londres.

FIG. 4.22. *Rotonda del panorama de Leicester Square*, grabado por Robert Mitchell, 1801. British Library (colección online), Londres.

FIG. 4.23. *Panorama de Paris pris du toit du pavillon de Flore, aux Tuileries,* pintura al óleo, c. 1833. Musée Carnavalet (Paris Musées), París.

FIG. 4.24. Espectáculos de cosmorama y neorama en Barcelona, 1830-1840. Geolocalizados sobre el *Mapa geométrico de la Ciudad de Barcelona* levantado por el arquiteco Josep Mas i Vila, 1842. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, Fons Cartogràfic del Centre Excursionista de Catalunya (Cartoteca Digital), Barcelona.

FIG. 4.25. *Campiña de Nápoles*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.26. *Erupción del Vesubio de 1833*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.27. *Puente subterráneo del Támesis*, vista óptica translúcida, c. 1830. The Bill Douglas Cinema Museum (colección online), Exeter.

FIG. 4.28. *Río de Janeiro. Vista tomada de Santo Domingo*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.29. *Gibraltar*, vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 3), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.30. *Istanbul*, Vista óptica opaca del cosmorama de Vic (correspondiente al atril número 4), c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 4.31. Espectáculos de cosmorama y neorama en Madrid, 1830-1850. Geolocalizados sobre el *Mapa de Madrid* elevado por John Dower, 1840-1870. Instituto Geográfico Nacional (Cartoteca Digital), Madrid.

FIG. 4.32. Solicitud de licencia de Domingo Lusardi para mostrar su espectáculo de Cosmoneorama, 12 de diciembre de 1833. Archivo de Villa, Archivo de Corregimiento, caja 1-94-48, Madrid.

FIG. 4.33. *El Español*, 20-VI-1836. Reseña del espectáculo Cosmorama pintoresco de Granada del artista Luis Muriel. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 4.34. *Diario de Madrid*, 1-I-1840. Cartelera de espectáculos ópticos en Madrid. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 4.35. *Diario de Madrid*, 13-IX-1837. Logo de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 4.36. *La Tribuna*, 19-III-1840. Programa de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 4.37. *Descripción geográfica e histórica de las vistas de la Galería Topográfica en Recoletos*. Madrid: Imprenta del colegio nacional de sordomudos, 1841. Programa de mano de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

FIG. 4.38. *Descripción geográfica e histórica de las vistas de la Galería Topográfica en Recoletos*. Madrid: Imprenta del colegio nacional de sordomudos, 1841. Descripción de la vista de Morella. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

FIG. 4.39. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1-XI-1849. Programa de la Galería Topográfica. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 4.40. *Viaje por París a Londres y el Palacio de Cristal*. Madrid: Imp. de Minuesa, 1851. Programa de mano de la Galería Topográfica. Real Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

CAPÍTULO 5. POLIORAMAS

PORTADA CAPÍTULO 5. Onofre Alsamora, *Torres antiguas en la plaza Nueva*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.1. Poliorama panóptico de mediano formato, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.2. *Rue de Rivoli,* vista óptica para poliorama panóptico de mediano formato con efecto día-noche, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.3. *La Maison du Lord Maire de Londres,* vista óptica para poliorama panóptico de pequeño formato con efecto día-noche, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.4. *Tunnel de Rolleboise au Chemin du Hâvre*, vista óptica de doble efecto para poliorama panóptico de pequeño formato, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.5. *Interior de una iglesia*, vista óptica de doble efecto de luz para poliorama panóptico de gran formato, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.6. *Versalles*, vista óptica de doble efecto de luz para poliorama panóptico de pequeño formato, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.7. Listado de opositores al premio de perspectiva y paisaje, 1829. Arxiu de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi, caja 313.8.1., Barcelona.

FIG. 5.8. Onofre Alsamora, *Fachada y corte transversal de un edificio*, aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.9. Onofre Alsamora, *Fachada principal del teatro* (detalle), aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.10. Onofre Alsamora, *Una cárcel en forma panóptica*, aguada, 1837. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.11. Onofre Alsamora, *Vista de la plaza de Palacio tomada por Onofre Alsamora, discípulo de la clase de perspectiva y paisaje de la Real Casa Lonja*, aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.12. Onofre Alsamora, *Vista del Real palacio y Aduana de Barcelona*, aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.13. Onofre Alsamora, *Muralla de mar con el convento de San Francisco*, aguada, c. 1830. aguada, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.14. Onofre Alsamora, *Edificio de la Lonja*, aguada, c. 1830. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.15. Onofre Alsamora, *Calle de la Boquería iluminada*, aguada, c. 1833. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.16. Onofre Alsamora, *Edificio de la Lonja iluminado*, aguada, c. 1833. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.17. Onofre Alsamora, *Plaza del Teatro iluminado* (detalle), aguada, c. 1833. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.18. Onofre Alsamora, *Tratado elemental de perspectiva*. Barcelona: Tauló, 1842, lámina 1. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

FIG. 5.19. Onofre Alsamora, *Tratado elemental de perspectiva*. Barcelona: Tauló, 1842, lámina 12. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

FIG. 5.20. *Vista de las nuevas casas consistoriales del Masnou*, dibujado y litografiado por Onofre Alsamora, c. 1845. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

FIG. 5.21. *Barcelona. Vista tomada de Barceloneta*, dibujada del natural por Alsamora para la serie *Ports de Mer de l'Europe* editada por Turgis en París, 1845. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.22. *San Pablo del Campo*, litografía por Francesc Xavier Parcerisa por dibujo del natural de Onofre Alsamora para *Bellezas y Recuerdos de España*, Tomo II, 1844-1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.23. *Barcelona a vista de pájaro*, litografiado y dibujado por Onofre Alsamora, c. 1855. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.24. Onofre Alsamora, *Azoteas de Barcelona*, aguada, c. 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.25. Onofre Alsamora, *El Viaje óptico por España*, vistas ópticas litográficas translúcidas junto a su caja óptica, 1846-1851. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.26. Onofre Alsamora, *Interior de la Catedral* (detalle de su título en el dorso), 1846. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 5.27. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino* (detalle de su título en el dorso), c. 1846. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 5.28. Onofre Alsamora, *Vista de Barcelona tomada desde la Cruz Cubierta* (detalle de su título en el dorso), 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.29. Onofre Alsamora, *La Plaza de Palacio* (detalle de su título en el dorso), 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.30. Onofre Alsamora, *Interior de Santa María del Mar* (detalle de su título en el dorso), 1847. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 5.31. Onofre Alsamora, *Torres antiguas en la plaza Nueva* (detalle de su título en el dorso), 1847. Colección Armengol Junyent, Barcelona.

FIG. 5.32. Onofre Alsamora, *Gran Teatro del Liceo* (detalle de su título en el dorso), 1848. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 5.33. Onofre Alsamora, *Café de las Delicias* (detalle de su título en el dorso), 1848. Fundació Cultural Privada Rocamora, Barcelona.

FIG. 5.34. Onofre Alsamora, *Salón de la Lonja* (detalle de su título en el dorso), 1850. Fundació Cultural Privada Rocamora, Barcelona.

FIG. 5.35. Onofre Alsamora, *Claustro de la Catedral* (detalle del título de la vista de Montgat), 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

FIG. 5.36. Onofre Alsamora, *Claustro de la Catedral* (detalle de su título en el dorso), 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.37. Onofre Alsamora, *Puente de Molins de Rey* (detalle de su título en el dorso), 1851. Colección Armengol Junyent, Barcelona.

FIG. 5.38. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino*, litografía preparatoria, 1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.39. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino*, litografía preparatoria coloreada a mano, 1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.40. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.41. Onofre Alsamora, *Interior de Nuestra Señora del Pino,* vista óptica translúcida (retroiluminada) y su reverso, 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.42. Onofre Alsamora, *Interior de la Catedral* (dorso), vista óptica translúcida, 1846. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 5.43. Onofre Alsamora, *Puente de Molins de Rey* (dorso), vista óptica translúcida, 1851. Colección Armengol Junyent, Barcelona.

FIG. 5.44. Onofre Alsamora, *Claustro de la Catedral* (antes de la restauración), vista óptica translúcida, 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.45. Onofre Alsamora, *Santa María del Mar* (antes de la restauración), vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.46. Visita al taller de Berta Blasi junto a Montserrat Puigdevall durante el proceso de restauración, mayo de 2019. Tiana.

FIG. 5.47. Onofre Alsamora, *La plaza de Palacio*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.48. Onofre Alsamora, *La plaza de Palacio*, litografía coloreada a mano, 1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.49. Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, litografía, 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.50. Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, litografía coloreada, 1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.51. Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, vista óptica translúcida, 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.52. Onofre Alsamora, *El claustro de la Catedral de Barcelona*, vista óptica translúcida, 1850. Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

FIG. 5.53. Onofre Alsamora, *La Muralla de Mar* (anverso y reverso), litografía coloreada a mano, 1851. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.54. Onofre Alsamora, *Rambla y frontis del Teatro de Santa Cruz* (anverso y reverso), litografía coloreada a mano, 1853. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.55. Onofre Alsamora, *El interior de la Catedral de Barcelona*, vista óptica translúcida, 1846. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.56. Onofre Alsamora, *Interior de Santa María del Mar*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.57. *El interior de la Catedral,* litografía de Lorichon por dibujo de Francesc Xavier Parcerisa para *Recuerdos y Bellezas de España*, Tomo I, 1839. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Catàleg en línia), Barcelona.

FIG. 5.58. *Claustro del demolido convento de Dominicos*, dibujado y litografiado por Francesc Xavier Parcerisa para *Recuerdos y Bellezas de España*, Tomo I, 1839. Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispànica), Madrid.

FIG. 5.59. *El interior de la Catedral de Barcelona,* litografía de Antoni Roca por dibujo de Lluís Rigalt para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual de Patrimonio Histórico), Madrid.

FIG. 5.60. *Santa María del Mar en Barcelona,* grabado por Antoni Roca a partir de daguerrotipo para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual de Patrimonio Histórico), Madrid.

FIG. 5.61. *Lonja de Barcelona*, grabado por Antoni Roca a partir de daguerrotipo para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico), Madrid.

FIG. 5.62. *Aduana de Barcelona*, grabado por Antoni Roca a partir de daguerrotipo para *España: Obra pintoresca*, 1842. Museo Nacional del Romanticismo (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico), Madrid.

FIG. 5.63. *Lonja de Barcelona*, vista óptica translúcida, c. 1850. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

FIG. 5.64. *Aduana de Barcelona*, vista óptica translúcida, c. 1850. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

FIG. 5.65. *Frontis del Teatro Liceo,* litografiado y dibujado por Francesc Xavier Parcerisa para *Recuerdos y Bellezas de España*, Tomo II, 1844-1850. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Catàleg en línia), Barcelona.

FIG. 5.66. *Vista del Liceo*, vista óptica translúcida, c. 1850. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

FIG. 5.67. Onofre Alsamora, *Torres antiguas en la plaza Nueva*, vista óptica translúcida, 1847. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.68. Onofre Alsamora, *Salón de la Lonja*, vista óptica translúcida, 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.69. Onofre Alsamora, *Café de las Delicias*, vista óptica translúcida, 1848. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.70. Onofre Alsamora, *Gran Teatro del Liceo*, vista óptica translúcida, 1848. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 5.71. *La Ópera de París*, vista óptica translúcida para poliorama panóptico, c. 1880. Princeton University, Graphic Arts Collection (colección online), Princeton.

FIG. 5.72. Onofre Alsamora, *Incendio del Gran Teatro del Liceo*, litografía, c. 1867. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.73. Onofre Alsamora, *Incendio del Gran Teatro del Liceo*, litografía, c. 1867. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondos gráficos, Barcelona.

FIG. 5.74. *Baile de disfraces en el Gran Teatro del Liceo*, vista óptica translúcida, c. 1864. Fundació Cultural Privada Rocamora, Barcelona.

FIG. 5.75. Visita al Arxiu Nacional de Catalunya tras la adquisición de dos vistas ópticas que representan el *Claustro de Santa Caterina* y el *Baile de disfraces en el interior del Liceo,* respectivamente. Mayo de 2022, Sant Cugat del Vallès.

CAPÍTULO 6. REMEDIACIONES

PORTADA CAPÍTULO 4. *Diario de Barcelona*, 13-III-1854. Ilustración de la tienda del óptico Francisco Dalmau. Biblioteca de Catalunya (ARCA), Barcelona.

FIG. 6.1. *Retrato de Francisco Dalmau*, tarjeta de visita de Leopoldo Rovira, c. 1863. Colección privada, Barcelona.

FIG. 6.2. Anteojos de la casa Dalmau, s. XIX. Colección Motlló, Barcelona.

FIG. 6.3. *El Barcelonés*, 2-IV-1847. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

FIG. 6.4. *Diario de Barcelona*, 12-X-1851. Biblioteca de Catalunya (ARCA), Barcelona.

FIG. 6.5. *Diario de Barcelona*, 25-XII-1856. Biblioteca de Catalunya (ARCA), Barcelona.

FIG. 6.6. Carta manuscrita de Francisco Dalmau solicitando añadir un farol con el letrero Cosmorama Histórico en su tienda de la calle Ciudad, 11 de abril de 1843. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Obres majors Q27, expediente Fo-65/1843.

FIG. 6.7. *Place de la Concorde*, vista óptica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.8. *Plaza del Campidoglio*, vista óptica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.9. *Castillo de Sant'Angelo y Vaticano*, vista óptica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.10. *Arco de Tito*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.11. *Palais de l'Industrie*, vista óptica translúcida de doble efecto de luz para poliorama panóptico, c. 1855. Vista exterior de la Exposición Universal de 1855 (luz cenital) y vista interior de la galería de máquinas del Palacio de la Industria (retroiluminada). Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.12. *Esqueleto en camisa*, placa móvil de linterna mágica, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.13. *Arlequín dentro de la botella*, placa móvil de linterna mágica, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.14. *Cocinero con cabeza de cerdo*, placa móvil de linterna mágica, c. 1855. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.15. *Ángel-esqueleto con antorcha*, placa móvil de linterna mágica, c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.16. *Mujer y baúl*, placa móvil de linterna mágica, c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.17. *El vientre hinchado por el diablo*, placa móvil de linterna mágica, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.18. *Vista de un monasterio de la zona de Montserrat nevado*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.19. *Vista de un monasterio de la zona de Montserrat nevado*, efecto noche, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.20. *Vista de un monasterio de la zona de Montserrat*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.21. *Vista del puente y río de Sallent en un día soleado*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.22. *Vista del puente y río de Sallent en un día lluvioso*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.23. *Vista del puente de Sallent destruido por las lluvias torrenciales*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.24. *Vista de un barco*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.25. *Incendio en un barco*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.26. *Barco hundiéndose*, placa de linterna mágica, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.27. Linterna mágica de triple objetivo, c. 1890. Colección Queraltó, Barcelona.

FIG. 6.28. Francisco Dalmau, *Tesoro de la vista*. Barcelona: Imprenta de Cayetano Campins, 1872. Portada y página interior. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

FIG. 6.29. Solicitud de permiso para abrir una tienda de instrumentos ópticos en la Rambla con boceto de los nuevos aparadores por Francisco Dalmau, 1852. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Obres majors Q27, expediente Fo-08/1852.

FIG. 6.30. *Diario de Barcelona*, 19-III-1854, págs. 2011 y 2012. Biblioteca de Catalunya (ARCA), Barcelona.

FIG. 6.31. Explicación del mecanismo del estereoscopio y de la visión binocular publicada en *El Museo Universal,* 25-XI-1860. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 6.32. Estereoscopio lenticular de tipo Brewster, s. XIX. Colección Queraltó, Barcelona.

FIG. 6.33. *Vías de tren*, fotografía estereoscópica *tissue,* c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.34. Visor para 12 vistas ópticas translúcidas y 12 vistas esteresocópicas con efectos diorámicos, c. 1900. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.35. Visor estereoscópico de columna, c. 1900. Colección Queraltó, Barcelona.

FIG. 6.36. *Retrato de grupo*, fotografía estereoscópica *tissue (*retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.37. *Baile*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.38. *Château des Fleurs*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.39. *Bois de Boulogne*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.40. *Grupo*, fotografía estereoscópica *tissue* (retroiluminada), c. 1860. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.41. *Vista de Kronstadt*, vista óptica de doble efecto de luz para poliorama panóptico, c. 1855. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 6.42. *Prim en la batalla de Castillejos*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

FIG. 6.43. *Batalla de la Guerra de África*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

FIG. 6.44. *Firma del Tratado de Wad-Ras*, vista óptica opaca, c. 1860. Museu d'Història de Barcelona, Barcelona.

FIG. 6.45. Francisco Dalmau e Hijo, *Catálogo general. Aparatos e instrumentos para las ciencias, artes e industria.* Barcelona: Imp. Heredero de D. Pablo Riera, 1877. Reial Acadèmia de Ciències i Arts, Barcelona.

FIG. 6.46. L*a Academia, Revista de Cultura Hispano Portuguesa, Latino-Americana*, 30-X-1878, pág. 252 (detalle). Tomás Dalmau presentando el fonógrafo de Edison en el Ateneo Libre de Cataluña. Biblioteca Nacional de España, (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 6.47. Diseño del nuevo escaparate de la tienda de Dalmau e hijo, 1873. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Obres majors Q27, expediente Fo-2589-C.

CAPÍTULO 7. 1929

PORTADA EPÍLOGO. *Vista nocturna del recinto de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Jordi Vidal, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

PORTADA CAPÍTULO 7. *Un aspecto lumínico de las fantásticas cascadas del Palacio Nacional y de sus potentes proyectores*, ilustración publicada por la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 2, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.1. *Diorama de Jaén*, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

FIG. 7.2. *Poble Espanyol*, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès (Arxius en línia).

FIG. 7.3. *Diorama de Santillana de Mar*, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

FIG. 7.4. *Diorama de Santiago de Compostela*, fotografías de Gabriel Casas con efectos diurnos y nocturnos, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

FIG. 7.5. *Sala de los dioramas de la Exposición de la Luz*, fotografía de Gabriel Casas, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

FIG. 7.6. *Diorama I: La creación de la luz* reproducido en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.7. *Diorama II: La hoguera. El primer alumbrado del hombre en los albores de la civilización* reproducido en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.8. *Diorama V: El quinqué y la vela. Características representativas de toda una época en el desarrollo de las fuentes de luz* reproducido en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.9. *Diorama VI: El alumbrado por gas. La más importante conquista técnica de principios del siglo XIX en el alumbrado* reproducido en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.10. *Diorama VII: La lámpara eléctrica de incandescencia. El genio de Edison realiza el más trascendental de los descubrimientos en la historia de las fuentes de luz alumbrado* reproducido en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.11. *Diorama VIII: Avenida de una ciudad moderna. El perfeccionamiento de las fuentes de luz ha transformado la noche en día alumbrado* reproducido en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.12. *Diorama IX: Un puerto moderno. Bajo el dominio de la luz las actividades humanas no se interrumpen durante las horas de la noche* reproducido en la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.13. Página de la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930 en la que se reproducen el diorama de la Exposición Internacional y el de la propia Exposición de la luz. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.14. *Avenida de la Reina María Cristina durante la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Brangulí, 1929-1930. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

FIG. 7.15. *Vista nocturna del recinto de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Jordi Vidal, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

FIG. 7.16. *Palacio de la Luz en la plaza del Universo*, fotografía de Esteve Puig Pascual, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

FIG. 7.17. *Fuente mágica de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Bert i Claret, 1929-1930. Arxiu Nacional de Catalunya (Arxius en línia), Sant Cugat del Vallès.

FIG. 7.18. *Avenida María Cristina*, fotografía de Esteve Puig Pascual, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

FIG. 7.19. *Columnas de vidrio, fuentes y palacio iluminados en motivo de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía estereoscópica de Carles Fargas (detalle), 1929-1930. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya (Catálogo digital), Barcelona.

FIG. 7.20. *Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Reportaje de las iluminaciones nocturnas de la ciudad de París y de la presencia de la luz en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.21. *Ilustración Ibero-americana*, n.º 1, 1929. Reportaje de las iluminaciones nocturnas en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.22. Portada de la *Ilustración Ibero-americana*, n.º 1, 1929. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.23. *Fuente mágica de la Exposición Internacional de Barcelona*, postal translúcida, 1929. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 7.24. *La plaza del Pueblo Español*, postal translúcida, 1929. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 7.25. *La plaza del Universo de la Exposición Internacional de Barcelona*, postal translúcida, 1929. Imagen con luz cenital (arriba) y retroiluminada (derecha). Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 7.26. *Avenida María Cristina de la Exposición Internacional de Barcelona*, postal translúcida, 1929. Filmoteca Española, Madrid.

FIG. 7.27. Fotomontaje de Andrés Gil sobre una panorámica nocturna de Jordi Vidal publicado en *La Ilustración Ibero-americana*, n.º 4, 1930. Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital), Madrid.

FIG. 7.28. *Vista de Roma*, vista óptica translúcida, s. XIX. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

FIG. 7.29. Gaetano Zompini, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, 1785, pág. 55 (detalle). Bibliothèque Nationale de France (Gallica), París.

FIG. 7.30. *Vista nocturna del recinto de la Exposición Internacional de Barcelona*, fotografía de Jordi Vidal, 1929-1930. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Catálogo en línea), Barcelona.

CONCLUSIONES

PORTADA. *Vista de una ciudad portuaria,* vista óptica litográfica opaca, c. 1850. Museu del Cinema, Girona.

FIG. 8.1. *Luces de navidad en el Ayuntamiento de Barcelona*, fotografía propia, diciembre de 2017.

UNIVERSITAT DE BARCELONA