



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

# LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,  
Unidad Morelia

VIAJES DE ILUSIÓN ALREDEDOR DEL  
MUNDO. LOS ESPECTÁCULOS  
ÓPTICOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO,  
SIGLO XIX.

# TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

ROSALBA LÓPEZ LÓPEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

MORELIA, MICHOACÁN

ABRIL, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA  
SECRETARÍA GENERAL  
SERVICIOS ESCOLARES

**MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE**

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

**PRESENTE**

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 03** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **25 de marzo del 200**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Rosalba López López** de la Licenciatura en Historia del Arte, con número de cuenta **415119904** con la tesis titulada: "Viajes de ilusión alrededor del mundo. Los espectáculos ópticos en la ciudad de México, siglo XIX." *bajo la dirección como tutor de la Dra. Mónica Pulido Echeveste.*

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

<b>Presidente:</b>	Dra. Caterina Camastra
<b>Vocal:</b>	Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez
<b>Secretario:</b>	Dra. Mónica Pulido Echeveste
<b>Suplente 1:</b>	Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
<b>Suplente 2:</b>	Ing. César Tavera Zamarripa

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente  
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"  
Morelia, Michoacán a 09 de junio del 2020.

  
**DRA. YESENIA ARREDONDO LEÓN**  
SECRETARIA GENERAL

**CAMPUS MORELIA**

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta  
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614  
[www.enesmorelia.unam.mx](http://www.enesmorelia.unam.mx)

## **AGRADECIMIENTOS INSTITUCIONALES**

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Licenciatura en Historia del Arte impartida en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

Al Sistema de Becas para Estudiantes de Pueblos Indígenas y Afrodescendientes de la UNAM (Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad) por apoyar mis estudios universitarios del semestre 2016-1 al 2018-2 y durante un año de mi proceso de titulación.

A la Secretaría de Educación Pública en coordinación con la Universidad Nacional Autónoma de México y Fundación UNAM, por otorgarme la Beca de Capacitación en Métodos de Investigación, para realizar una estancia en la Universidad Autónoma de Madrid durante septiembre y octubre de 2018.

A la Dra. Mónica Pulido Echeveste, por la paciencia y compromiso con que asesoró esta investigación, de principio a fin.

A los miembros de mi Jurado de Examen: Dra. Caterina Camastra, Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez, Dra. Mónica Pulido Echeveste, Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón, e Ing. César Tavera Zamarripa, por la disposición, atención y tiempo dedicados a la revisión y retroalimentación de este trabajo.

## **AGRADECIMIENTOS PERSONALES**

A mis padres Juana López Enrique y Felipe López García, por dedicar mucho de su vida y trabajo a mi formación profesional, por todas las formas en que me han amado y procurado una vida feliz.

A mis hermanos, Isabel y Gabriel, por mantenerse siempre cerca y animarme a perseguir mis sueños.

A todos mis profesores, por su empeño y dedicación para compartir el conocimiento.

A mis compañeros de generación, por permanecer juntos en el asombroso viaje que fue estudiar Historia del Arte.

A mi asesora de tesis, la Dra. Mónica Pulido Echeveste, por creer en mí y guiarme con cariño durante todo el tiempo que tomó construir esta investigación.

A la Dra. Jesusa Vega González, por la generosidad con que me compartió de sí durante mi estancia de investigación en Madrid, proporcionándome los mejores libros para cimentar este trabajo. Por cada una de sus clases, conversaciones y detalles.

Al personal del Archivo Histórico Municipal de Morelia, de la Hemeroteca Pública “Mariano de Jesus Torres” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y del Archivo Histórico del Ayuntamiento de la Ciudad de México, por el profesionalismo con que realizan su trabajo y el trato amable a los investigadores.

Al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, al Dr. Félix Lerma Rodríguez, a la Dra. Mónica Pulido Echeveste, a la Dra. Tania Celina Ruiz Ojeda, a la Lic. Yaret Verónica Sánchez Barón, al Ing. César Tavera Zamarripa, al Dr. César Esponda de la Campa y al Dr. Iván Martín Cerezo, por sus acertadas recomendaciones, préstamos bibliográficos e invitaciones para compartir los avances de esta investigación.

A Diana Suazo Martínez y Aarón Eduardo Martínez Chávez, por su generoso apoyo en la traducción de fragmentos de bibliografía en francés.

A Ana Sofía Colado Merino, por visitar la Filmoteca de Castilla y León para enviarme fotos de la exposición “Artilugios para fascinar”, así como del libro homólogo, durante su movilidad estudiantil en la Universidad de Salamanca, España.

A Samantha Frías González, por prestarme su cámara fotográfica para mis consultas de Archivo y por todo su cariño siempre.

A Miriam Guadalupe Mateo Cruz, por recibirme en su hogar mientras realizaba mis consultas de Archivo en la Ciudad de México, y por nuestra larga amistad.

A mis inigualables amigos y cómplices desde la infancia, Lucía y Tony, por ser increíbles y alentarme a seguir adelante en busca de mi propio camino.

A Mariel Montserrat y Hillary, por compartir nuestros constantes andares en la ciudad de la cantera rosa y por visitarme en mi hogar, su amistad me llena de alegría e ilusión.

A Diego Hernández Aragón, por estar presente y emocionarse conmigo por los progresivos hallazgos de esta investigación. Por llenar mi vida de conocimiento, cine y amor.

A Elena, Ignacia e Isabel, por el cariño, la amistad y los ánimos que me brindaron en cada encuentro, por ser mi familia mazahua en Morelia.

Al personal de Servicios Escolares de la ENES Morelia, por su atención y apoyo en todos los trámites que realicé durante mis estudios universitarios y titulación.

A todos los colegas, amigos y familia que hice durante mi vida universitaria, gracias por los proyectos, espacios de aprendizaje y destinos compartidos, por su cálida presencia, compañía, solidaridad y cuidado. Gracias por ser mi hogar.

A quienes con paciencia y emoción me escucharon contarles de qué trataría esta tesis, aun cuando tenía más preguntas que respuestas.

A todas las personas que, con sus pequeños y grandes detalles, han hecho de mi estancia en Morelia una experiencia afortunada y feliz.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN/ ABSTRACT</b> .....	4
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>Capítulo 1. ENTRE EL ENTRETENIMIENTO Y LA ENSEÑANZA</b> .....	13
1.1. Linterna mágica.....	14
1.1.1. La linterna mágica en España .....	23
1.1.2. La linterna mágica en la Nueva España.....	27
1.1.3. La linterna mágica en el México independiente.....	31
1.2. Fantasmagoría.....	40
1.2.1. La fantasmagoría en España.....	45
1.2.2. Un paréntesis: Los fuegos pírricos, pírricos o líricos en España... ..	47
1.2.3. Fuegos ilíricos en la ciudad de México.....	49
1.2.4. La fantasmagoría en México.....	50
<b>Capítulo 2. EL ESPECTÁCULO COMO VIAJE</b> .....	61
2.1. Panorama.....	61
2.1.1. La diversificación del panorama después del Leicester Square.....	70
2.1.2. Espectáculos de panorama en México .....	78
2.1.3. Mujeres empresarias de panorama.....	81
2.1.4. Panoramas portátiles.....	86
2.1.5. Panoramas universales.....	88
2.1.6. Panoramas con regalo u obsequio.....	91
2.1.7. Panoramas monumentales.....	91
2.2. Cosmorama.....	95
2.2.1. El cosmorama en España: entre cajas ópticas, <i>tutilimundis</i> y <i>mundonuevos</i> .....	96
2.2.2. Tutilimundis y cosmoramas en México.....	105
2.3. Diorama.....	126
2.3.1. El diorama en España: Madrid, Valencia y Cádiz.....	129
2.3.2. Espectáculos de Diorama en México.....	131

2.4. Poliorama.....	142
2.4.1. Espectáculos de poliorama en México.....	142
2.5. Teatro pintoresco mecánico.....	144
2.6. Ciclocosmorama universal.....	154
<b>Capítulo 3. DE VIAJEROS Y VIAJANTES EN LAS IMÁGENES.....</b>	<b>156</b>
3.1. El espectáculo como acontecimiento.....	158
3.2. El vínculo entre los espectáculos ópticos y la literatura de viajes.....	166
3.3. Los temas y las fuentes visuales.....	177
3.3.1. Las ciudades.....	178
3.3.2. Las guerras.....	183
3.3.3. Episodios bíblicos.....	188
3.3.4. Fenómenos naturales.....	195
3.3.5. Vistas de costumbres y escenas prohibidas.....	197
3.4 La imagen como "medio" para conocer el mundo y el surgimiento del "iconauta".....	199
3.5 Cargar con todo y partir hacia el Nuevo Mundo: retos y desventuras de los exhibidores.....	202
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>209</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS.....</b>	<b>214</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>222</b>

## **RESUMEN**

La presente tesis expone una amplia variedad de espectáculos ópticos de origen europeo, como linternas mágicas, fantasmagorías, tutilimundis, panoramas, cosmoramas, dioramas y teatros pintoresco-mecánicos, que estuvieron activos en la capital mexicana a lo largo del siglo XIX. La fascinación producida por el cúmulo de novedosas imágenes que se podían ver en las funciones, cautivó al público mexicano al punto de afirmar que la experiencia era tan vívida como la de un verdadero viaje. Este estudio propone que la presencia de estas diversiones en México, influyó de forma decisiva en la conformación de la cultura visual moderna, generando nuevos modos de ver y percibir el mundo. A su vez, problematiza el uso del término “pre-cinematográfico” con que han sido englobados, proponiendo en su lugar el estudio independiente de éstos, y resaltando la importancia de un vínculo mucho más cercano con tradiciones iconográficas y con la literatura de viajes.

## **ABSTRACT**

This thesis presents a wide variety of optical shows of European origin, such as magic lanterns, phantasmagoria, tutilimundis, panoramas, cosmoramas, dioramas and picturesque-mechanical theaters, which were active in the Mexican capital throughout the 19th century. The fascination produced by the accumulation of novel images that could be seen in the performances, captivated the Mexican public to the point of affirming that the experience was as vivid as that of a real trip. This study proposes that the presence of these diversions in Mexico had a decisive influence on the conformation of modern visual culture, generating new ways of seeing and perceiving the world. In turn, it problematizes the use of the term “pre-cinematographic” with which they have been encompassed, proposing instead the independent study of these, and highlighting the importance of a much closer link with iconographic traditions and with travel literature.

## **INTRODUCCIÓN**

El siglo XIX en México se caracterizó por un clima de inestabilidad política, constantes intervenciones extranjeras, epidemias y pobreza en el grueso de la población. Pese a todo lo anterior, numerosos viajeros arribaron a la capital, ansiosos de encontrar “la ciudad de los palacios” descrita por Humboldt. Los visitantes eran en su mayoría artistas, comerciantes, botánicos, y exploradores de ruinas arqueológicas, pero abundaron también los empresarios de espectáculos itinerantes que, además de presentar sorprendentes actos de destreza física, traían consigo novedosos aparatos para proyectar coloridas imágenes iluminadas, simular fantasmales apariciones, mostrar monumentos al interior de un cajón de madera o estampas que cambiaban de aspecto gradualmente, lo mismo que para instalar provisionalmente monumentales pinturas de paisajes extranjeros. La inserción de la linterna mágica en el país, a principios del siglo XIX, inauguró la paulatina llegada de espectáculos ópticos como fantasmagorías, tutilimundis, cosmoramas, panoramas, dioramas y teatros pintoresco-mecánicos, que incorporaron al imaginario mexicano un mundo de fascinantes imágenes.

La linterna mágica, cuya invención se atribuye a Athanasius Kircher (1602-1680) o bien a Christiaan Huygens, es un aparato que aprovechó el efecto de la cámara oscura para proyectar por medio de lentes y placas de vidrio imágenes sobre lienzo, paredes e incluso humo. Su uso se extendió por Europa y América durante la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a los saboyanos, exhibidores ambulantes de “baja condición” que frecuentaban ferias y teatros. En Nueva España, la linterna mágica se conoció desde mediados del siglo XVII, a través del intercambio epistolar entre Alexandro Fabian y Kircher, pero su uso como espectáculo se difundió hasta 1748, por el italiano Miguel Lambert, y pervivió hasta la segunda mitad del XIX, con especial abundancia entre 1867 y 1902.

La fantasmagoría fue un invento de Etienne-Gaspard Robert (Lieja, 1763- París, 1837), mejor conocido como Robertson. Se trata del “arte de representar fantasmas y

espectros por medio de una ilusión óptica”.<sup>1</sup> Durante la última década del siglo XVIII se hicieron populares en París los espectáculos que causaban miedo por medio de la supuesta aparición de fantasmas, cuyo artificio era después revelado al público. Para lograr el efecto se utilizaba una linterna mágica modificada a la que se le llamó “fantascopio”. En España se presentaron fantasmagorías desde los inicios del siglo XIX, pero curiosamente dichos espectáculos se combinaron con la exhibición de “fuegos ilíricos” o “fuegos pírnicos”, cuadros pintados en fondo negro y con múltiples agujeros, cuyas imágenes resplandecían al ser iluminadas desde la parte posterior.<sup>2</sup> En el caso de México, los registros municipales sobre funciones de fantasmagoría van de 1820 a 1869.

Panoramas, cosmoramas, tutilimundis, dioramas y polioramas constituyen una familia distinta de espectáculos ópticos, más centrados en la exhibición de imágenes relacionadas con el viaje y acontecimientos históricos. En algunos casos, su clasificación puede llegar a ser confusa, porque el mismo aparato podía ser llamado de distinta manera, y un mismo término aplicarse a artefactos portátiles o construcciones monumentales. Los panoramas eran gigantescas pinturas circulares, que instaladas al interior de un edificio cilíndrico producían en el público la sensación de estar realmente frente al paisaje representado. Los tutilimundis y cosmoramas estuvieron precedidos por los cajones ópticos; su sistema de exhibición constaba de imágenes empotradas en la pared de una sala o al interior de un cajón portátil, que al ser observados a través de lentes especiales producían la ilusión de tridimensionalidad. Los dioramas y polioramas, por su parte, se caracterizaron por la utilización de efectos lumínicos con lo que lograban hacer transitar un paisaje del día a la noche o de una estación del año a otra. Su periodo de actividad en la ciudad de México va de 1833 a 1902, siendo especialmente abundantes los panoramas y cosmoramas.

Como la mayoría de diversiones públicas de la época –corridas de toros, peleas de gallos, circo, teatro, etcétera– los espectáculos ópticos estuvieron regulados por el sistema

---

<sup>1</sup> José Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias* (Madrid: Boix: 1842), 151.

<sup>2</sup> J.E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1750-1840* (Madrid: s.e, 1995), 44, citado por Carmen Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2004), 94.

administrativo de diversiones públicas del Ayuntamiento de la ciudad de México. Los expedientes integran las solicitudes de licencia de los empresarios, que además de presentarse explicaban brevemente en qué consistía su entretenimiento, dónde pretendían instalarse, los horarios de sus funciones y el costo de entrada a las mismas. Dicho sistema de registro resulta ahora muy afortunado, pues junto con el ordenamiento progresivo de los archivos ha sido posible localizar eficazmente los documentos vinculados a cada tipo de espectáculo.

A pesar de lo atractivo del tema y del generoso corpus de fuentes primarias del que disponen los archivos para el estudio de los espectáculos ópticos en México, son pocos los autores que les han concedido alguna mención y menos aún quienes se han ocupado de ellos como tema central de investigación. Este hecho, evidente desde la etapa inicial de esta tesis, me condujo a la consulta de obras como la de Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*,<sup>3</sup> y Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?: diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*,<sup>4</sup> muy útiles para comprender la gama de diversiones públicas de la época, el modo en que operaban los espectáculos itinerantes y su relación con las autoridades. Sin embargo, en ambas tuve que conformarme con el hallazgo de un par de breves menciones a un espectáculo de linterna mágica y un tutilimundi. Más generosa en referencias documentales fue la tesis de Raquel Alfonseca Arredondo, “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal: ramo diversiones públicas en general: las diversiones públicas en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX, un espejo de la sociedad” (1999).<sup>5</sup> En su propuesta de clasificación, la autora agrupa en la sección “Juegos de óptica” los expedientes de cinco empresarios que, entre 1816 y 1842, solicitaron licencias para exhibir un diorama, un cosmorama, un espectáculo de fantasmagoría, dos de fuegos ilíricos y una demostración científica. Las noticias sobre estos documentos me condujeron a un rico corpus documental que no se suspende en 1842.

---

<sup>3</sup> Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010).

<sup>4</sup> Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?: Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

<sup>5</sup> Raquel Alfonseca Arredondo, “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal: ramo diversiones públicas en general: las diversiones públicas en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX, un espejo de la sociedad” (Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1999).

Entre las pocas investigaciones mexicanas que han explorado el ámbito de los espectáculos ópticos destacan *La linterna mágica en México*,<sup>6</sup> coautoría de Ángel Miquel, Jesús Nieto Sotelo y José Antonio Rodríguez, y la obra de este último *El arte de las ilusiones Espectáculos precinematográficos en México*.<sup>7</sup> El primer título reúne noticias sobre la invención y evolución técnica de la linterna mágica, testimonios mexicanos sobre algunas exhibiciones, así como publicaciones de época que retomaron el nombre para atraer fama. En cambio, Rodríguez parte de documentos del Archivo Histórico de la Ciudad de México para narrar la incursión de famosos trotamundos que durante el siglo XIX exhibieron en la capital espectáculos de fantasmagoría, fuegos ilíricos, sombras chinescas, vistas disolventes, linterna mágica, panoramas, cosmoramas, dioramas y cabezas parlantes. En su análisis, el autor plantea que su función era satisfacer la voraz demanda de imágenes que había en la época, simulando viajes virtuales.

Aunque retomo buena parte de los documentos expuestos antes por Rodríguez, esta tesis se distingue por hacerlos dialogar con fuentes primarias de otros acervos y por proponer, desde la Historia del Arte, un enfoque centrado en el análisis de la cultura visual a través de la circulación de imágenes que conllevó el montaje de los espectáculos ópticos. Para ello, fue trascendental la estancia de investigación realizada en la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la asesoría de la Dra. Jesusa Vega González, a quien debo mi profundo agradecimiento por apoyarme en la recopilación de material bibliográfico especializado en el estudio de espectáculos ópticos en España y otras ciudades europeas.

Dado el carácter itinerante de los espectáculos ópticos, es difícil encontrar imágenes y aparatos de época en colecciones nacionales. Entre los pocos acervos públicos que conservan aparatos semejantes se encuentra la Filmoteca UNAM y el Archivo Histórico de la Benemérita Ciudad de Puebla, cuya revisión –así como la búsqueda en colecciones privadas– serían motivo de futuras investigaciones. La consulta de bibliografía sobre la invención y circulación de los distintos espectáculos ópticos me permitió también recopilar imágenes que ilustran la amplia variedad de tipologías, así como algunos de los temas que se mencionan en documentos de época. Sin embargo, dado que no son imágenes

---

<sup>6</sup> Jesús Nieto Sotelo, José Antonio Rodríguez y Ángel Miquel, *La linterna mágica en México* (Cuernavaca, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2003).

<sup>7</sup> José Antonio Rodríguez, *El arte de las ilusiones Espectáculos precinematográficos en México* (México: INAH, 2009).

pertenecientes al marco espacial de este estudio, estas obras no constituyen el eje del análisis. Fue necesario, en cambio, buscar otro tipo de fuentes que complementaran los expedientes municipales.

Durante la revisión bibliográfica, noté que la mayor parte de información primaria que manejaban autores españoles como Carmen Pinedo Herrero, Rafael Gómez Alonso y Francisco Javier Frutos Esteban, provenía de los diarios de época, lo que me generó la inquietud de explorar la Hemeroteca Nacional Digital de México. Realicé una búsqueda por tipo de espectáculo, filtrando los resultados por ciudad y año con base en las fechas de las solicitudes de licencia recuperadas del Archivo Histórico de la Ciudad de México. Rápidamente, me enfrasqué en una minuciosa recopilación de anuncios publicados por los empresarios para atraer la atención del público.

Es indispensable resaltar que, para efectos de esta investigación, los diarios y otras publicaciones periódicas del siglo XIX fueron fuentes de información verdaderamente ricas. Al ser el principal medio de comunicación y difusión de la época, el servicio que proporcionaban los diarios fue ampliamente utilizado por agentes de diversiones públicas para dar a conocer el contenido de sus funciones, aun cuando implicara una inversión extra. Todo aviso tenía un costo acorde a su extensión, tan sólo en 1839 el pago por un nuevo anuncio iba de los dos y cuatro reales hasta un peso, con un descuento en las publicaciones subsecuentes. Para mantener la expectativa, los empresarios anunciaban la inauguración de su espectáculo, la renovación de sus programas y las últimas funciones antes de su partida. Para sistematizar la información elaboré una tabla de referencia, que me sirvió también como una línea del tiempo para ubicar todas las fuentes primarias con las que contaba. Mi intención fue construir una narrativa donde cada espectáculo pudiera ser explicada desde referentes extranjeros, sin restar protagonismo a la información extraída de documentos nacionales, conservando lo más posible el discurso de los empresarios.

Dada la gran abundancia de la información disponible –que amenazaba con rebasarme– y ante las dificultades que implicaba definir un orden coherente para narrarla, fue necesario establecer límites espaciales y temporales para su estudio. Decidí que lo mejor sería delimitar la investigación a los espectáculos ópticos activos en la ciudad de México entre 1816 y 1902, pues su importancia como capital del país la predispuso como

principal destino de dichos entretenimientos, siendo por eso más abundante en documentación. En cuanto al marco temporal, este fue definido en base a la fecha de aparición de noticias sobre espectáculos ópticos y hasta los primeros años del siglo XX, cuando la popularidad del cinematógrafo es más que evidente.

Esta tesis parte de la hipótesis de que uno de los principales factores para la llegada de espectáculos ópticos a México debió ser la creciente competencia entre quienes desempeñaban este trabajo en sus países de origen, por lo cual se dispersaron estratégicamente por el territorio para cautivar a nuevos espectadores y aumentar sus ganancias. Posteriormente, sucesos históricos como la aparición del cinematógrafo y la inestabilidad política en el país, ocasionarían su declive y paulatina desaparición; sin poder evitar, en cambio, que durante su auge en México influyeran de forma decisiva en la conformación de nuevos modos de ver y percibir el mundo. Por ende, el objetivo principal de esta tesis es explicar el origen, consolidación, circulación y formas de exhibición de los espectáculos ópticos, así como analizar el impacto que tuvieron en la conformación de la cultura visual moderna. Al mismo tiempo, se problematiza el uso del término “pre-cinematográfico” con que han sido englobados, proponiendo en su lugar el estudio independiente de éstos, y resaltando la importancia de un vínculo mucho más cercano con tradiciones iconográficas y con la literatura de viajes.

En relación al contenido y propósito principales que desempeñaron los espectáculos, construir un orden lógico fue uno de los mayores retos. Resultó conveniente agrupar en el primer capítulo lo referente a la linterna mágica y las fantasmagorías, por ser más cercanos entre sí temporal y técnicamente, mientras el segundo capítulo abarca aquellos que se enfocaron en imágenes asociadas a los viajes. En ambos casos, se combina la revisión historiográfica de antecedentes extranjeros con información recuperada de archivos nacionales. La amplitud y detalle con que se describe el funcionamiento técnico, contenido iconográfico y dinámicas de exhibición de cada tipo de espectáculo, dependió directamente de la disponibilidad de información; sin embargo, resuelve satisfactoriamente las preguntas iniciales que me plantee sobre las características formales de los aparatos, las rutas de entrada y tránsito por el país, los espacios y costos destinados a las funciones, el perfil de los empresarios y el papel desempeñado por las autoridades para su control.

El segundo capítulo, mucho más amplio, incluye el estudio de espectáculos ópticos más abundantes en el país: el panorama, el cosmorama, el diorama, el poliorama, el teatro pintoresco-mecánico y el ciclocosmorama universal. El vínculo general entre ellos, además de su tendencia a mostrar imágenes misceláneas de ciudades y eventos históricos, es su parentesco técnico –como sucede también entre los espectáculos agrupados en el primer capítulo–, pues el alcance que tuvieron el panorama y el cosmorama incentivaron la creación de sistemas semejantes de exhibición de imágenes, con añadido efecticismo. En este apartado se hacen más evidentes los vínculos que hubo entre artistas, viajeros y espectáculos ópticos, pues la faceta resultante de los dos primeros hizo posible la producción e itinerancia de imágenes monumentales como los panoramas.

El tercer y último capítulo engloba una serie de reflexiones cuyo punto de partida es el cuestionamiento del término pre-cinematográfico en el que han sido englobados espectáculos ópticos tan variados como los que se han tratado en esta tesis y cuyos objetivos distaban mucho de la consecución del cine. Se describe entonces, y con base en testimonios de la época, la dimensión pragmática de lo que ocurría durante la función de espectáculos ópticos como la linterna mágica, analizando los elementos que formaban parte de su ambientación y que pretendían procurar experiencias al espectador. Más adelante, se expone y argumenta la propuesta del vínculo más evidente que existe entre los espectáculos ópticos y la literatura de viajes, tanto por su contenido como por su función en el ámbito social. Después, se desglosa un análisis temático de los tipos de imágenes que se exhibieron en México a través de los espectáculos ópticos, mencionando las tradiciones iconográficas a las que podrían estar vinculadas. Enseguida, se explica de qué manera las imágenes fungieron como “medios” que posibilitaron a los espectadores la ampliación de sus márgenes visuales y mentales, convirtiéndolos en “iconautas” o “viajantes de las imágenes” como propone el investigador italiano Gian Piero Brunetta. Finalmente, se propone pensar en la dimensión humana de los empresarios que a base de grandes esfuerzos y dificultades, consiguieron viajar de un continente a otro o de una ciudad a otra para ofrecer a otros cómodos viajes imaginarios por todo el mundo.

Este trabajo pretende contribuir a la idea de que es valioso que la Historia del Arte amplíe sus estudios más allá de las grandes obras, pues como demuestra esta investigación, también en el ámbito del espectáculo circularon cuantiosas imágenes que permitieron a los

habitantes de muchos países visualizar e imaginar lejanas realidades, informarse de acontecimientos internacionales, reconocer su entorno al verlo representado y habitar otros territorios a través de la contemplación. De la reflexión sobre las prácticas visivas de hace más de dos siglos, podrían derivarse algunas claves del por qué nos encontramos en la ‘era de las imágenes’. Por último, esta tesis busca compartir los hallazgos de un proceso lleno de aprendizaje, con el deseo de que más personas descubran que otros modos de viajar son posibles.

## Capítulo 1.

### ENTRE EL ENTRETENIMIENTO Y LA ENSEÑANZA

A lo largo del siglo XIX –en especial durante su segunda mitad–, proliferaron en México los espectáculos ópticos. Imágenes de todo el mundo llegaron a nuestro país contenidas en vistosos aparatos como la linterna mágica, el panorama, el cosmorama, el diorama, el poliorama y los teatros o circos mecánicos, entre otros. Aunque dichos artefactos confluyeron casi de manera simultánea en el país, cada artefacto tiene una historia propia, cuyo desarrollo se basa en conocimientos e invenciones europeas de siglos anteriores.

Buena parte de los estudiosos de espectáculos ópticos remiten el origen de estos a la cámara oscura, considerando que fue uno de los instrumentos más influyentes para su construcción, lo mismo que los progresivos descubrimientos en el campo de la óptica. Por ende, citan como creadores a personajes como Alhacen (965-1040), a quien se considera experimentador e inventor de la cámara oscura, o a Johannes Kepler (1571-1630), quien introdujo la teoría al mundo europeo. El matemático árabe realizó amplios estudios sobre la visión y la percepción, además de analizar fenómenos ópticos como la reflexión (catóptrica) y refracción (dióptrica) de la luz.<sup>8</sup> Por su parte Johannes Kepler explicó que la cámara oscura funcionaba de forma semejante al ojo humano, retrayendo las imágenes externas hacia su interior, así mismo hizo una clara distinción entre imagen ocular e imagen visual.<sup>9</sup>

Posteriormente, personajes como Roger Bacon (1214-1292), Witelo (1230-¿?) y John Peckham (1225-1292) recuperaron las teorías de Alhacen para escribir sus propios tratados de óptica; y más adelante Giambatista della Porta (1538-1615) corrigió las imágenes invertidas de la cámara oscura al colocar en su abertura una lente convexa, atribuyendo el efecto a la magia natural.<sup>10</sup> Además se le reconoce también por “haber

---

<sup>8</sup> Para obtener información más detallada sobre las contribuciones científicas de Alhacen, consúltese el Cap. 3 “La medición de la luz por Alhacén. La invención árabe de la camera oscura” en Hans Belting, *Florenia y Bagdad: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (Madrid: Akal, 2012), 77-85.

<sup>9</sup> Belting, *Florenia y Bagdad...*, 103.

<sup>10</sup> Belting, *Florenia y Bagdad...*, 105.

diseñado la primera cámara oscura [desmontable y transportable] para dibujantes, pintores y grabadores”.<sup>11</sup> En el ámbito artístico se valoró la cámara oscura como un instrumento útil para el dibujo, pero al extenderse su uso en ambientes más populares, se le tomó por un juguete que ofrecía la posibilidad de ver sin ser visto. A propósito, Bernardo Montón señala:

Por este medio se logra un entretenimiento en ver los que pasan por la calle, o los que se pasean en la plaza, porque se pueden distinguir con facilidad por la diferencia de los colores o vestidos; como también los árboles, las hojas [...] los prados, montes, casas de campo [...] y aunque todos esos objetos permanezcan al revés sobre el papel, no deja por eso de ser útil a los que quieren aplicarse al estudio de la pintura o del dibujo.<sup>12</sup>

Dicho esto, es importante aclarar que para efectos de esta investigación ahondaremos en los pormenores historiográficos de los principales espectáculos ópticos, poniendo especial énfasis en los ejemplos que proporciona la bibliografía especializada sobre el caso de España, y desarrollando luego los casos más sobresalientes que hubo en el México decimonónico. Comenzaremos entonces por exponer el caso de la linterna mágica, sobre la que hay abundante información que refiere su desarrollo y difusión.

## **1.1. Linterna mágica**

La linterna mágica era “un aparato óptico que permitía, por medio de lentes, proyectar sobre lienzo, papel, sobre una pared o incluso sobre humo, figuras pintadas en placas de vidrio”.<sup>13</sup> Uno de los personajes largamente asociados a su invención fue el jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680),<sup>14</sup> que en el siglo XVII escribió *El arte magna de la luz y la sombra (Ars Magna lucis et umbrae)*, Roma, 1646 y Ámsterdam, 1671) **[Fig. 1]**. En la

---

<sup>11</sup> Francisco Javier Frutos Esteban, *Artilugios para fascinar: Colección Basilio Martín Patino* (Valladolid: Junta de Castilla y León; Salamanca: Ayuntamiento, 1999), 92.

<sup>12</sup> Bernardo Montón, *Secretos de artes liberales y mecánicas recopilados y traducidos de varios y selectos autores que tratan de física, pintura, arquitectura, óptica, química, doradura, y charoles, con otras varias curiosidades raras e ingeniosas* (Madrid: Imprenta de Dávila, 1814), 92-93, citado por Jesusa Vega, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Polifemo, 2010), 355.

<sup>13</sup> Carmen Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 82.

<sup>14</sup> “La máquina de óptica así llamada [linterna mágica], fue inventada por el P. Kircher, jesuita de Fulda (Alemania), que murió en 1680”. Véase José Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 192.

segunda parte del libro X de su tratado, hablaba de la cámara oscura y más ampliamente de la linterna mágica, incluyendo instrucciones para construirla. Apuntaba que el aparato podía ser de dos tipos: una linterna artificial o de "ojo de buey", o una linterna de taumaturgo que posibilitaba "una representación maravillosa de cosas cualesquiera finalmente en una habitación oscura o en el silencio de una noche tranquila".<sup>15</sup>

Autores como Millingham (1945), Cuenca (1948), Ceram (1965) o Staehlin (1981) han sostenido que Kircher inventó la linterna mágica, pues al parecer se valía de ella para proyectar imágenes durante sus clases en el Centro de Estudios Superiores de los Jesuitas en Roma.<sup>16</sup> Allí habría mostrado escenas "alegres, tristes, horribles y formidables, además de prodigiosas (delineadas al mismo tiempo con frases y escrituras en vidrio)".<sup>17</sup> Sin embargo, resulta difícil legitimar su autoría porque "la primera descripción de una linterna mágica no aparece en la obra de Atanasio Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, sino hasta su edición de 1671" [Fig. 2].<sup>18</sup>

Aunque Jacques Perriault le reconoce al jesuita haber realizado "una codificación completa de la linterna mágica", Eric Jervaise señala que sus esquemas eran erróneos y que Kircher se refería a una linterna artificial.<sup>19</sup> Por ende, concede mayor crédito como inventor a Christiaan Huygens, astrónomo, físico y matemático holandés que por primera vez incluyó un dibujo del aparato en un manuscrito de 1659.<sup>20</sup> Con todo, se reconoce a Kircher

---

<sup>15</sup> Jesús Nieto Sotelo, "El arte de las luces y las sombras", en *La linterna mágica en México*, 11, citando *Ars Magna lucis et umbrae. Liber decimus*, trad. Inés Verde Pena y María Liliana Pérez Calvo y coord. José Luis Couceiro Pérez (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000), 417-418.

<sup>16</sup> A propósito del popular uso de espejos con fines lúdicos y de los crecientes estudios de dióptrica y catóptrica, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la investigadora Jesusa Vega comenta que "Athanasius Kircher abrió, en el Colegio Romano donde impartía matemáticas, filosofía natural y lenguas, un museo de curiosidades y de magia natural donde entretenía a sus numerosas visitas, tanto con juegos, como con experimentos demostrativos de la ciencia popular (Findlen 2003), siendo la 'magia catóptrica' –tema de la tercera parte del X libro del *Ars Magna Lucis et Umbrae*–, uno de sus principales recursos". Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 336.

<sup>17</sup> Nieto Sotelo, "El arte de las luces y las sombras", en *La linterna mágica en México*, 12, citando *Ars Magna lucis et umbrae...*, 418.

<sup>18</sup> Frutos Esteban y Carmen López San Segundo, "La vuelta al mundo de la linterna mágica en ochenta vistas", *Fonseca Journal of Communication*, núm. 1 (2010): 8. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/download/12872/13228>

<sup>19</sup> Jacques Perriault, *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica* (Barcelona: Gedisa, 1991), 30, citando *Le Système technicien* (París: Calmann-Lévy, 1977).

<sup>20</sup> Una linterna artificial "tiene forma de un 'cilindro o pequeño barril' que proyecta luz concentrada por medio de un espejo parabólico o esférico". Eric Jervaise, "La fantasmagoría de Robertson", *Alquimia* 56 (abril 2016): 13.

ser partidario del espíritu de ilustración que combatía las supersticiones, por lo que “instó a los practicantes (expositores) [de la linterna] a explicar a las audiencias el proceso real para que estas entendieran claramente que el espectáculo fue un arte catóptrico (que involucraba la reflexión y la óptica), no uno mágico”.<sup>21</sup>

De acuerdo con Charles Musser, Huygens sustituyó las imágenes pintadas sobre vidrio por unas grabadas en espejos, y en lugar de reflejar la luz solar en la superficie de la imagen, usó luz artificial que brillaba directamente a través del vidrio.<sup>22</sup> Además realizó dibujos de “diez figuras macabras que podrían haber servido como bocetos para fabricar una placa animada por el sencillo método de superponer dos láminas de vidrio: una fija, representando el esqueleto sin el cráneo, ni el brazo derecho; y otra móvil, con el dibujo del cráneo y el brazo solamente” **[Fig. 3]**.<sup>23</sup> El artificio de la proyección doble sería perfeccionado más tarde por Pieter Van Musschenbroek.<sup>24</sup> Con esta técnica se mostraron motivos como: “el molino de viento cuyas aspas giran, un hombre que se lleva un vaso a la boca o el busto de un señor que, al perder el sombrero, pierde también la peluca” **[Fig. 4]**.<sup>25</sup>

Fue también muy importante el danés Thomas Rasnussen Walgensten, un afilador de lentes que vivió en París y a quien según Kircher “se debe [...] la idea de superponer varias imágenes sobre una misma placa de vidrio”.<sup>26</sup> Desarrolló su propia linterna mágica durante 1660 y cuatro años después comenzó a dar exposiciones. Mostró el espectáculo en las cortes de Roma (desde mediados hasta finales de 1660), Lyon (1665) y Copenhague (1670).<sup>27</sup> No queda claro si Walgensten cobraba por sus demostraciones, pero al parecer se atribuyó la invención de la linterna mágica al rebautizarla como linterna terrorífica, y amasó fortuna vendiendo “una sencilla linterna de madera, de cuerpo cilíndrico, que

---

<sup>21</sup> Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 1994), 17 [mi traducción].

<sup>22</sup> Musser, *The Emergence of Cinema...*, 20 [mi traducción].

<sup>23</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa La linterna mágica en su contexto mediático* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010), 17.

<sup>24</sup> En 1736 Pieter van Musschenbroeck logró la proyección doble “al superponer una transparencia estática y otra dinámica, desplazadas mediante una manivela exterior, gracias a lo cual consiguió introducir el movimiento en la imagen”. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 83.

<sup>25</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 20.

<sup>26</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...*, 30.

<sup>27</sup> Musser, *The Emergence of Cinema...*, 20 [mi traducción].

iluminaba con una vela un objetivo de aproximadamente 25 cm, compuesto por tres lentes”.<sup>28</sup>

Entre los responsables de las mejoras ópticas en la linterna mágica destacan personajes como John Reeves, Christoph Sturm y Johannes Zahn.<sup>29</sup> Este último, incluyó en su obra *Oculus artificialis* (1685-1702) esquemas sobre el modo en que se realizaban las exhibiciones de linterna mágica, y en 1685 diseñó una especie de disco que permitía proyectar seguidamente varias transparencias pintadas sobre vidrio [Fig. 5].<sup>30</sup> Entre las imágenes que se mostraron entonces había: “un ave, un peregrino, un esqueleto con guadaña, Cristo crucificado, el alma envuelta en llamas [...], un caminante y dos figuras arrodilladas...”.<sup>31</sup>

Sobre el modo en que fue definida la linterna mágica, Pierre Le Lorrain escribió en 1696: “La linterna mágica es una máquina de óptica, y que se llama mágica, sin duda a causa de sus efectos prodigiosos y de los espectros y monstruos horribles que hace ver y que las personas que no conocen su secreto, atribuyen a la magia [...] representa en grande figuras muy pequeñas y transforma, como se dice una mosca en un elefante”.<sup>32</sup> Asimismo, en 1734, el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española la definió como:

---

<sup>28</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 19

<sup>29</sup> Los ópticos ingleses Richard y John Reeves (padre e hijo), mantuvieron correspondencia con Christian Huygens y a partir de 1664 se abocaron a la fabricación, venta y exhibición de linternas mágicas en Gran Bretaña. En 1676, en Alemania, el físico Johann Christoph Sturm incluyó en el primer tomo de su *Collegium experimentale, sive curiosum*, entre diversas invenciones físico-matemáticas y una cámara oscura portátil, una linterna dioptri-catóptrica o megalográfica, que ofrecía una versión ampliada de pequeñas imágenes colocadas en su interior. Además, publicó por primera vez la imagen de una placa fija (circular y de vidrio) que representaba la cabeza de Baco sonriente y coronado con racimos de uvas. Por otra parte, en 1685, “el alemán Johannes Zahn empleó por primera vez un soporte transparente no rectangular, al disponer una serie de imágenes alrededor del borde de un disco. Esta nueva configuración podía girar ante el objetivo, de forma que se produjera la impresión de movimiento de un grupo de motivos humanos, animales o mecánicos, que previamente se habían descompuesto de modo secuencial”. Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 19.

<sup>30</sup> El perfeccionamiento de los lentes, cada vez más transparentes y sin aberraciones, proporcionó una mayor calidad de imagen durante la proyección, evitando las deformaciones. Por lo general, las primeras placas tenían un formato circular o rectangular, “que al tener el lado horizontal mucho mayor que el vertical albergaban varias imágenes registradas a lo largo de la vista”. Frutos Esteban y López San Segundo, “La vuelta al mundo de la linterna mágica...”, 9-10.

<sup>31</sup> Nieto Sotelo, “El arte de las luces y las sombras”, en *La linterna mágica en México*, 14.

<sup>32</sup> Pierre Le Lorrain de Vallemont, *La physique occulte ou traité de la baguette divinatoire* (París: Jean Boudot, 1696), 273, citado por Jervaise, “La fantasmagoría de Robertson”, 13-14.

Máquina catóptrico-dióptrica, dispuesta no sólo para la diversión de la gente, sino también para mostrar la excelencia del arte. Redúcese a una caja de hoja de lata u otro cualquier metal, donde está oculta, una luz delante de un espejo cóncavo, enfrente del qual hai un cañón con dos lentes convexas, y pasando por ellas la luz forma un círculo lúcido en una pared blanca hacia donde se dirige. Introdúcense entre la luz y las lentes unas figuras mui pequeñas, pintadas en vidrio o calco con colores transparentes, y se ven representadas con toda perfección en la pared, sin perder la viveza de los colores, y en mucho mayor tamaño, aumentándole o disminuyéndole lo que se quiere, con acortar o alargar el cañón.<sup>33</sup>

Al principio, “el espectáculo de la linterna mágica formaba parte del repertorio de los pequeños teatros, y se ofrecía entre los juegos de acróbatas, la prestidigitación y otras especialidades circenses. Pero también era un espectáculo específico [...] ofrecido por linternistas ambulantes que aparecían por las distintas localidades” ” **[Fig. 6, 7 y 8]**.<sup>34</sup> El ansia por mostrar y entretener a través de la linterna dio origen al itinerante oficio de los “saboyanos”, así conocidos en Europa porque supuestamente provenían de la región francesa de la Saboya **[Fig. 9, 10 y 11]**. Sus funciones consistían en “una puesta en escena que combinaba simultáneamente las proyecciones de linterna mágica, la recitación de textos y la interpretación de alguna melodía musical”.<sup>35</sup> Y su público habitual lo conformaban “espectadores en su mayoría analfabetos, en nocturnas actuaciones callejeras, en tabernas, en ventas, o en sus propios hogares.”<sup>36</sup> Por eso Jacques Perriault dice:

Las linternas, por fin, recorren los campos, colgadas como mochilas a las espaldas de los vendedores ambulantes saboyanos que viajan de a dos, uno llevando la linterna y su compadre la caja de las muestras. Ellos tienen preparadas distintas peroratas, que son las mismas que un siglo más tarde, recitarán los operadores de linternas que irán a los apartamentos para distraer a las familias burguesas.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> *Lantern mágica (Diccionario de Autoridades, vol. II, tomo 3º: 413-414)* citado por Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 156.

<sup>34</sup> Bernardo Riego, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX* (España: Universidad de Cantabria, 2001), 63.

<sup>35</sup> Frutos Esteban, “Introducción” en *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 13.

<sup>36</sup> Frutos Esteban y López San Segundo, “La vuelta al mundo de la linterna mágica...”, 5-6.

<sup>37</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...*, 108.

Hacia la segunda parte del siglo XVIII el exhibidor de linterna mágica era incluido entre los oficios populares o de “baja condición”, poco reconocidos en la sociedad.<sup>38</sup> Así, tanto en estampas como en figuras de porcelana se representaba a los saboyanos dando exhibiciones ambulantes “con una linterna mágica, acompañados por un tití, con un organillo, e incluso, en compañía de niños o del conjunto de la familia [Fig. 12, 13 y 14]”.<sup>39</sup> Frecuentaban ferias y teatros comerciales, pues la escasa iluminación provista por la lámpara de aceite dificultaba su presentación en espacios más amplios.<sup>40</sup> Las primeras linternas mágicas eran de estaño y se iluminaban con velas o lamparillas de aceite animal o vegetal, que evolucionaron en lámparas *Pamphengas*, *Sciopticon* y *Photinus*, con la desventaja de que generaban altas temperaturas.<sup>41</sup> Se temía que su sobrecalentamiento ocasionara incendios, por lo que controlar la fuente de luz fue quizás el mayor reto en el desarrollo de la linterna mágica.<sup>42</sup>

La popularidad de la linterna mágica no sólo se reflejó en el público que reunía en ferias y locales, pues también atendía la “petición de algún burgués que quisiera deleitar a sus familiares y amigos con una velada privada en su domicilio [Fig. 15, 16 y 17]”.<sup>43</sup> Generalmente eran los mismos linternistas quienes confeccionaban las placas de linterna mágica y “sus imágenes ilustraban desde fábulas y cuentos infantiles hasta temas alegóricos, religiosos, cómicos o acontecimientos de actualidad” [Fig. 18 y 19].<sup>44</sup> Pero la linterna mágica no sólo representó temas inocentes, también fue objeto de sesiones eróticas, como la que organizó Felipe de Orleans, regente de Francia entre 1715 y 1723, ayudado en alguna ocasión por el marqués Charles Auguste de la Fare, función de la que se dice:

---

<sup>38</sup> Sobre la valoración que tenía el trabajo de linternista, se sabe que “...en 1753, cuando el pintor Christoph Huet dibujó toda una serie de motivos inspirados en oficios populares, destinados a decorar piezas de porcelana, incluyó al linternista entre los oficios «de baja condición», como los de portador de faroles, vinagrero, cocinero ambulante, vendedor de barquillos o mendigo”. Frutos Esteban y López San Segundo, “La vuelta al mundo de la linterna mágica...”, 6.

<sup>39</sup> Frutos Esteban y López San Segundo, “La vuelta al mundo de la linterna mágica...”, 6.

<sup>40</sup> J.E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1750-1840*, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 83.

<sup>41</sup> José Díaz Cuyás, “Notas sobre la fantasmagoría”, *Archivos de la Filmoteca* 39 (octubre 2001): 105-106.

<sup>42</sup> José Díaz Cuyás, “Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta”, *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* 4 (2008), 106. Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/acto/id/14>

<sup>43</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 20.

<sup>44</sup> Frutos Esteban y López San Segundo, “La vuelta al mundo de la linterna mágica...”, 10.

Preparóse la estancia y el Marqués pasó delante de nuestros ojos una serie de grabados del Aretino que acompañó de varios pareados que había compuesto a propósito. Aprovechando la oscuridad requerida por el espectáculo, todo el mundo se dispuso a echar mano a una mujer; yo mismo quise aventurar las mías por el cuerpo de una dama que junto a mí estaba, mas por donde quiera que iniciara el avance me encontraba con que el territorio estaba ya ocupado por dedos ajenos.<sup>45</sup>

Al testimonio anterior podemos sumar que en 1738 también Voltaire realizó proyecciones de linterna mágica:

Después de cenar, nos mostró la linterna mágica con la intención de hacernos morir de risa... no había nada más divertido. Pero, de tanto manosear el limpiatubos de la linterna, que estaba lleno de alcohol, la vuelca sobre su mano, el fuego prende y la inflama. Ah, señora, había que ver qué belleza, pero no era nada bello pues era su mano que se estaba quemando. Esto empañó un poco la diversión que él continuó un momento después.<sup>46</sup>

De la colección de Voltaire se conservan cuatro placas de linterna en la *Cinémathèque Française*, de manufactura no muy fina, con medidas aproximadas de 5.5 x 24 cm y recortadas de forma irregular, que representan figuras caricaturizadas, como la de una mujer y dos hombres de pie elegantemente ataviados pero con narices muy prominentes.<sup>47</sup>

Algunas placas de linterna mágica propias del siglo XVIII residen en colecciones privadas como las de la italiana Laura Minici Zotti, el londinense David Robinson, los británicos Will Day, Lester Smith y John Jones; y en acervos públicos como el *Museo Nazionale del Cinema*, la *Cinematique Française* y el *Conservatoire National des Arts et Métiers*. Entre los tópicos representados podemos enlistar de manera general: rostros humanos expresando distintas emociones, paisajes, vistas rurales, escenas de caza, procesiones, esqueletos, Adán y Eva, el Arca de Noé, Venus y Amor, una mujer que

---

<sup>45</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 22, citando a L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinema* (París: Nathan, 1994), 95.

<sup>46</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...*, 107-108, citando a Madame de Gaffigny en *Voltaire* de J. Drieux.

<sup>47</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 22, citando a L. Mannoni, *Le grand art de la lumière...*, [s.p.].

sostiene una criatura monstruosa, un jorobado tañendo un instrumento de cuerda, y una ceremonia de coronación.<sup>48</sup>

Sobre la técnica utilizada para fabricar placas de linterna mágica, el alemán Christian Gottlieb Hertel recomendaba dibujar primero el motivo sobre una hoja de papel para luego colocar encima la placa de cristal y remarcar sobre esta el dibujo antes trazado, con color negro o marrón que después podía borrarse con vinagre. Luego se daría color a la placa, con acuarelas en lugar de óleo porque este último se oscurecía con el tiempo; y con sumo cuidado, pues cualquier error sería notable en la proyección.<sup>49</sup> Por otra parte, en 1757, el alemán C. L. Deneke adquiría cristal puro de Francia o de Bohemia, pedía a un vidriero que realizara los cortes en forma de disco, cuadrado o rectángulo y silueteaba las figuras con color negro de origen animal disuelto en aceite de linaza viejo y barniz de pintor. Cuando el dibujo sobre el cristal estaba seco, aplicaba las sombras y al final coloreaba las figuras con:

azul berlín, el mejor añil, amarillo procedente de la savia de las bayas, Camboya, verde lirio, barniz florentino, hermoso encarnado exprimido de auténtico palo de Fernambuco (una madera exótica) hervido y elaborado, marrón procedente de la savia de las nueces, verdigrís destilado... Tales son los colores principales de los que, mezclándolos con destreza, se obtenían otras coloraciones.<sup>50</sup>

Entre 1880 y 1900 la linterna mágica se consolidó como aparato rentable para la producción industrial. Entre los fabricantes más destacados en Francia estuvo Augusto Lapiere, desde 1843, y en Inglaterra la casa Bamforth, con diapositivas fotográficas a veces coloreadas a mano que se difundieron por diversos países, entre ellos Estados Unidos **[Fig. 20 y 21]**. Su consumo era tanto profesional (por parte de las instituciones) como doméstico (para niños y adultos), por lo que se produjeron series de placas con historias, así como temas de flora y fauna **(Fig. 22, 23 y 24)**.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 22-23.

<sup>49</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 24, citando a L. Mannoni, *Le grand art de la lumière...*, 105.

<sup>50</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 25, citando a L. Mannoni, *Le grand art de la lumière...*, 107.

<sup>51</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 83.

Sobre el uso pedagógico de la linterna mágica se puede decir que, a finales del siglo XVIII, el conde de Paroy, preceptor de Luis XVII, convenció a la reina María Antonieta de que resultaría beneficioso utilizar la linterna mágica en la educación del delfín, argumentando que las proyecciones luminosas impresionaban intensamente a los niños, despertando su interés y excitando su curiosidad; sin embargo, parece que el plan no fue ejecutado.<sup>52</sup> En cambio, Vladimir Nabokov (en San Petersburgo) sí fue sometido –pese a su disgusto– a proyecciones educativas de linterna mágica que “sobre una pantalla de lino mojado, ofrecían temas literarios como *El jinete de bronce*, de Pushkin y *Don Quijote*– y de viajes, como el titulado *África, tierra de maravillas*”.<sup>53</sup>

En lo que respecta al ámbito intelectual, desde 1712 Samuel Johannes Rhanaeus defendió en la universidad italiana de Jena la utilidad de la linterna como instrumento didáctico y para la investigación científica en campos como la historia natural, la historia sagrada, la geografía y las matemáticas.<sup>54</sup> En la segunda mitad del siglo XVIII la linterna mágica fue parte esencial de los gabinetes de física experimental instalados al interior de las universidades europeas.<sup>55</sup> Desde 1780 era utilizada por el físico francés Jacques Alexandre Charles, quien impartía clases en la Escuela del Louvre y el Conservatorio Nacional francés. Y en la Sorbona comenzó a utilizarse desde 1864. Además, algunos países pensaron en incluir la linterna mágica en el proyecto educativo de sus naciones,<sup>56</sup> entre ellas Inglaterra, Alemania y Francia.<sup>57</sup>

También se conservan noticias del uso misionero que se le dio a la linterna mágica, por el protagonismo que tuvieron, en algunos casos, las imágenes religiosas. En 1889, por ejemplo, Robert Louis Stevenson relata que al visitar una de las islas de la Polinesia

---

<sup>52</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...*, 31, 108 y 109, citando a B. Bofflety, J. J. Boudinot, E. Danphy, M. Descolognes, J. Perriault, *Rock ou informatique? Une enquête sur les jeunes du 13<sup>e</sup> arrondissement INPR*, (París, 1984).

<sup>53</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 87, citando a Vladimir Nabokov, *Habla, memoria*, 160-165.

<sup>54</sup> Frutos Esteban y López San Segundo, “La vuelta al mundo de la linterna mágica en ochenta vistas”, 9.

<sup>55</sup> Frutos Esteban, “Presentación” en *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 9.

<sup>56</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 83-84.

<sup>57</sup> Del uso que se dio a la linterna mágica con fines didácticos, se puede decir que en Francia: “El abate Moigno inaugura en París, en 1872, en la sala del Progreso, conferencias ilustradas con proyecciones. De algún modo es la versión audiovisual de la revista de vulgarización científica, *Les mondes* que, por otra parte, él dirige. Esas conferencias, frecuentadas por un público de eruditos, obtienen un éxito de prestigio, pero se cancelan luego por falta de público y de entusiasmo a partir de marzo de 1873”. Jacques Perriault, *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*, 110.

presenció exhibiciones de linterna mágica al interior de una iglesia, donde el público quedaba maravillado con la representación de escenas bíblicas [Fig. 25].<sup>58</sup> Además, Jacques Perriault hace referencia a una iconografía de la época de Kircher que “mostraba una linterna disimulada en el tabique de un lugar sagrado de modo tal que permitía hacer aparecer a Dios, los santos o la muerte”.<sup>59</sup>

Contrario a lo que podría suponerse, la aparición del cinematógrafo no ocasionó un cese inmediato de las exhibiciones de linterna mágica, pues estas continuaron efectuándose en plazas, salones, *music-halls*, pequeños teatros o cafés; y en 1895, año en que el Cinematógrafo Lumière se estrenaba en París, “alrededor de catorce mil espectáculos públicos de linterna mágica se estaban ofreciendo en el territorio galo, sin incluir las sesiones organizadas por sociedades educativas o instituciones religiosas, ni las funciones domésticas”.<sup>60</sup> Además, durante los primeros tiempos del cinematógrafo, sus exhibiciones se combinaron con proyecciones de linterna mágica, muy populares durante el siglo XIX.<sup>61</sup>

### 1.1.1. La linterna mágica en España

En el caso de España, un medio importante para la difusión de la linterna mágica y otros espectáculos ópticos con espejos, fue el libro *Secretos de artes liberales y mecánicas recopilados y traducidos de varios y selectos autores que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Óptica, Chimica, Doradura y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*, de la autoría de Bernardo Montón y cuya edición más antigua data de 1734 en Madrid [Fig. 26].<sup>62</sup> Dicha obra ofrecía una generosa compilación de recetas para provecho

---

<sup>58</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 84, citando R. L. Stevenson, *En los Mares del Sur (viajes y aventuras)* (Madrid, 1994), 292.

<sup>59</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...*, 30.

<sup>60</sup> Frutos Esteban y López San Segundo, “La vuelta al mundo de la linterna mágica...”, 24.

<sup>61</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 86.

<sup>62</sup> El libro de Bernardo Montón tuvo reimpressiones en Pamplona (1753 y 1757), Barcelona (¿1760? y 1761) y Madrid (1758, 1760, 1792 y 1814). Además “La última edición dieciochesca de la que tenemos noticia es de 1792, en la imprenta madrileña de José Doblado; y en 1814 conoció una nueva realizada en la imprenta de Dávila, sita también en la capital. [...] fue un tipo de literatura que se mantuvo vigente hasta bien entrado el siglo XIX, porque las ilusiones ópticas continuaron siendo un motivo de entretenimiento a lo largo de la centuria, incluidas aquellas en las que el espejo era el instrumento fundamental”. Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 333.

de diferentes artes y fue de especial utilidad para los pintores.<sup>63</sup> Igualmente incluía instrucciones “para construir una maquina de optica, ó en su lugar un gabinete, que representará alamedas, palacios y jardines; Para construir una linterna mágica...”.<sup>64</sup> En una edición más tardía, de 1814, se explicaba también cómo construir “un gabinete de todos espejos, con diferentes visiones u objetos, que es cosa digna de un monarca, en donde se ven, o representan gigantes, leones, borricos, cielo, estrellas, mar, navíos, montes, jardines y palacios &c. que los que estarán mirando pensarán que es algún encanto”.<sup>65</sup>

En lo que respecta a la linterna mágica, se incluía una descripción muy concisa con instrucciones para su construcción, junto con un esquema parecido al que ilustraba el *Ars Magna* de Kircher. Finalmente, el autor expresaba:

Esta especie de prodigio es muy agradable á los que saben el secreto, y causa mucha admiración á los que lo ignoran, y sobre todo á los fáciles, que promptamente se persuaden que esto se executa por medio de la Magia, o Nigromancia.

Las figurillas las debes pintar de diferentes colores destemplados con barniz, que no es otra cosa, que trementina fina, disuelta en espíritu, ó aguardiente, señalando con tinta de la China, ó comun los perfiles de negro.<sup>66</sup>

La investigadora Jesusa Vega señala que los libros de secretos y/o curiosidades fueron un medio fundamental para la popularización de los espectáculos ópticos, y que el libro de Montón destacó entre los de su tipo durante el siglo XVIII.<sup>67</sup> Este hecho puede ser constatado al considerar que varias bibliotecas españolas de fines de siglo XVIII lo contaban entre sus ejemplares: la biblioteca de Juan Martín de Goicoechea y Galarza

---

<sup>63</sup> Al revisar inventarios de bienes de artistas, como el de Manuel Salvador Carmona (1778), es posible comprobar que lacámara oscura formaba parte de los elementos principales en los talleres de pintores, así como de grabadores, arquitectos, etc. Vega González, *Ciencia, arte e ilusión...*, 358, citando a Blanco Mozo, “La otra cara de la Ilustración. La formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778)”, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM, vol. IX-X, (1997), 301.

<sup>64</sup> Bernardo Montón, “Tabla de los secretos contenidos en esta obra” en *Secretos de artes liberales y mecánicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos autores, que tratan de phisica, pintura, arquitectura, optica, chimica, doradura y charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas* (Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1734), [s.p.].

<sup>65</sup> Montón, *Secretos de artes liberales y mecánicas...* (1814), 48-50, citado por Vega González, *Ciencia, arte e ilusión...*, 333.

<sup>66</sup> Montón, *Secretos de artes liberales y mecánicas...* (1734), 43-45.

<sup>67</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 333.

(1723-1806);<sup>68</sup> la biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia; y la librería de Sancha, Calle de la Concepción n°31, Madrid en 1806; además de la biblioteca de Miguel de Amatller y Brancos, comerciante catalán residente en Potosí, Bolivia, cuyo inventario de 1805 constata que poseía un ejemplar.<sup>69</sup> Aunque la obra de Montón fue ampliamente difundida, no era única en su tipo, pues el libro del reverendo Alexo Piamontés, publicado en Luca en 1557, fue también muy popular en España, pues era especialmente útil para los pintores.<sup>70</sup>

Las primeras linternas que circularon en España estaban construidas “en materiales ligeros –madera o lata–, estaban pensadas para ser transportadas, junto con las placas de vidrio, en el interior de unas cajas que durante el espectáculo servían de peana” [Fig. 27 y 28].<sup>71</sup> Su perfeccionamiento técnico fue progresivo durante el siglo XVIII e involucró la participación científica de personajes de Gran Bretaña, Alemania, Holanda, Italia o Francia.<sup>72</sup> Gracias a sus aportaciones, la linterna mágica pudo difundirse ampliamente por Europa, con tal éxito que en 1757 el abate Nollet expresaba en sus *Lecciones de física experimental*: “La linterna mágica es hoy día uno de aquellos instrumentos que se han hecho ridículos por la demasiada celebridad y aplauso que han merecido. La pasean por las calles para la diversión del pueblo y de los niños: lo cual, junto con el nombre que tiene, prueba que sus efectos son curiosos y admirables”.<sup>73</sup>

Sirva de ejemplo mencionar que, en 1759, apenas dos años después de la afirmación del abate Nollet, el *Diario Noticioso* de Madrid informaba entre las posesiones de Francisco Callejo de “una linterna mágica, muy particular y poco común, pues despide una luz de más

---

<sup>68</sup> José Ignacio Gómez Zorraquino, "La biblioteca de Juan Martín de Goicoechea y Galarza (1732-1806)", en Núñez Roldán, Francisco (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, 169-188. En la página 185 menciona *Secretos de artes liberales y mecánicas*.

<sup>69</sup> Marcela Inch Calvimonte, "Bibliotecas privadas y libros en venta en Potosí y su entorno (1767-1822)", *Paramillo*, 19 (2000), 105 y 213. Todas las referencias sobre bibliotecas de finales del siglo XVIII que tenían ejemplares del libro de Montón, me fueron proporcionadas por el Dr. César Esponda de la Campa, en septiembre de 2018, a quien expreso mi más sincero agradecimiento.

<sup>70</sup> Gabriela Siracusano, "Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika – Exposiciones (2005). Puesto en línea el 08 de septiembre de 2005 (consultado el 20 de agosto de 2019), disponible en: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/6.2.%20Siracusano%20-%20Colores%20en%20los%20Andes.pdf>

<sup>71</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 21.

<sup>72</sup> Frutos Esteban y López San Segundo, "La vuelta al mundo de la linterna mágica...", 7.

<sup>73</sup> Frutos Esteban y López San Segundo, "La vuelta al mundo de la linterna mágica...", 9-10, citando a Nollet, 1757, 364.

de 18 palmos en óvalo, en el que se ven hermosas perspectivas de jardines, templos, ciudades, marinas, cacerías, fieras, y figuras tan extrañas, como mover los ojos”.<sup>74</sup> Además, Jesusa Vega señala que en la misma época en que Nollet publicó su obra, la fábrica de La Granja comerciaba todo tipo de instrumentos ópticos como lentes, cajones ópticos, cámaras oscuras y linternas mágicas, lo que indica que desde entonces fue fácil adquirirlos, ya fueran de fabricación local o extranjera.<sup>75</sup>

En la ciudad de Valencia, los linternistas requerían de una carta de seguridad – especie de licencia con un costo de cuarenta reales y vigencia de tres meses– para poder realizar su trabajo, lo mismo que cualquier exhibidor ambulante. Algunos linternistas activos en 1778 eran Tomás Udon, Vicente Calvo y Jerónimo Palavacino; y en 1781 Simón Uber, de origen alemán.<sup>76</sup> Se sabe que en 1798, en Madrid, Nicolás Charni anunció funciones de linterna mágica; y Francisco Bienvenu un espectáculo que combinaba una “diversión de Física sobre la luz, el microscopio solar y la linterna mágica solar”.<sup>77</sup> Esta última sugiere relación con el aparato referido por el abate Nollet en el siglo XVIII como una invención del alemán Lieberkuyn: “quien recurre a la luz solar para iluminar una linterna en la cual reemplaza las placas pintadas por preparaciones de laboratorio que aparecen considerablemente ampliadas. Se podían ver así, según parece, pulgas del tamaño de ovejas”.<sup>78</sup>

Con todo y la buena recepción que tuvo la linterna mágica en España, miembros de la nobleza y algunos intelectuales mostraron su rechazo hacia ésta y otras diversiones por parecerles vulgares. En 1790, por ejemplo, el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos manifestaba: “Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matachines, los pallazos, arlequines y graciosos del baile de la cuerda, las linternas mágicas y totilimundis, y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes”.<sup>79</sup> El control propuesto por diversas autoridades sobre las funciones de linterna

---

<sup>74</sup> *Diario Noticioso*, 12-5-1759, citado por Frutos Esteban, en *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 21.

<sup>75</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 336.

<sup>76</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 83.

<sup>77</sup> *Diario de Madrid*, 4 de mayo de 1798, citado por Frutos Esteban, en *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 21.

<sup>78</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...*, 31.

<sup>79</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 26, citando a G. De Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas en España* (Madrid: Biblioteca Anaya, 1967), 117.

mágica obedecía a la sospecha, no equívoca, de que dicho espectáculo era un medio que a discreción criticaba los privilegios de la nobleza y la monarquía.

### **1.1.2. La linterna mágica en la Nueva España**

Desde mediados del siglo XVIII hubo una rápida proliferación de linternistas en Europa, y su partida hacia el Nuevo Mundo para probar fortuna no se hizo esperar demasiado. En el caso de la Nueva España, la linterna mágica fue conocida mucho antes, por el intercambio epistolar que desde 1661 mantuvo Kircher con el presbítero novohispano Alexandro Fabián.<sup>80</sup> Se sabe que Fabián –quien estudió en el Colegio del Espíritu Santo y se ordenó sacerdote en el Seminario Palafoxiano– fue puesto en contacto con Kircher a través del jesuita François Guillot (Francisco Ximénez), nacido en Fèdry en la Borgoña y llegado a Puebla en 1635 entre misioneros alemanes que hicieron una breve estancia en la ciudad. A sus 55 años y siendo rector del Colegio del Espíritu Santo, ojeó el libro de Kircher sobre el magnetismo, ejemplar que otro jesuita llevó consigo en 1655 antes de partir a las misiones de Filipinas.<sup>81</sup> Ximénez recordó que en su juventud había quedado deslumbrado por la inteligencia de Kircher, al escucharlo en Lyon, entre 1632 y 1634. Por ende, decidió escribir al erudito para manifestarle su admiración, recordándole que entonces había estado entre sus amigos y que deseaba intensamente poseer más de sus obras. Escribió a su vez a los procurares de su orden en Europa y a los libreros sevillanos, logrando recibir el catálogo y otras obras de Kircher entre 1656 y 1660.<sup>82</sup>

Las gestiones de Ximénez fueron cruciales para la posterior correspondencia entre Kircher y Alexandro Fabián, a quien el erudito envió “todos sus libros editados, un reloj, un astrolabio, un telescopio, un helioscopio, un microscopio, unos anteojos de larga vista, vidrios graduados, lentes, espejos para proyectar luces y sombras, y hasta un lienzo con la efigie del maestro”.<sup>83</sup> Con base en dicho inventario Jesús Nieto Sotelo sospecha que Fabián se auxilió de la obra de Kircher para construir linternas mágicas y dar funciones privadas en

---

<sup>80</sup> Nieto Sotelo, “El arte de las luces y las sombras”, en *La linterna mágica en México*, 16.

<sup>81</sup> Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas), 1993, 15.

<sup>82</sup> Osorio Romero, *La luz imaginaria...*, 16-17.

<sup>83</sup> Nieto Sotelo, “El arte de las luces y las sombras”, en *La linterna mágica en México*, 18.

Puebla, pero la desconfianza en Kircher como autor del aparato sumada a la falta de evidencia histórica, impide comprobarlo.<sup>84</sup> En circunstancias similares se enmarca el caso de sor Juana Inés de la Cruz, quien contaba en su biblioteca con alguna obra de Kircher, y cuya noción sobre la linterna mágica se ve reflejada en los versos 873 al 886 de su poema filosófico *Primero sueño* (1692), donde se refiere al aparato como metáfora del conocimiento.<sup>85</sup>

Con todo, resulta relevante para comprender el mundo cultural novohispano, que las noticias de la linterna mágica llegaron a la Nueva España por la relación epistolar directa con quien parecía ser el inventor, y no por una vía de centro-periferia de subordinación con España, pues las dinámicas culturales no calcaron necesariamente los esquemas políticos. Por otra parte, Maya Ramos Smith en su libro *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1521-1822)* explica que desde la época virreinal las rutas marítimas posibilitaron la entrada de novedosas mercancías, técnicas, modas, así como variados entretenimientos itinerantes que encontraron en el Nuevo Mundo un público dispuesto a divertirse y dejarse sorprender.

Así, es la misma autora quien informa a detalle la historia del italiano Miguel Lambert, empresario precursor en la exhibición y popularización de la linterna mágica en la Nueva España; descrito como “hombre de buenas circunstancias, de un[a] índole, y crianza muy afable”.<sup>86</sup> El linternista llevaba en Puebla alrededor de catorce o quince años, y hacía un recorrido anual hacia Acapulco, deteniéndose en pueblos principales como Taxco, Tepecoacuilco, Chilapa y Chilpancingo, donde presentaba su espectáculo de linterna mágica y sombras chinescas, obteniendo buenas ganancias [Fig. 29]. Sobre el modo en que viajaba Lambert y los motivos que lo conducían a la costa mexicana, Maya Ramos advierte:

---

<sup>84</sup> Nieto Sotelo, “El arte de las luces y las sombras”, en *La linterna mágica en México*, 18.

<sup>85</sup> “Así Linterna mágica, pintadas/ representa fingidas/ en la blanca pared varias figuras,/ de la sombra no menos ayudada/ que de la luz; que en trémulos reflejos/ los competentes lejos/ guardando de la docta perspectiva,/ en sus ciertas mensuras,/ de varias experiencias aprobadas/ la sombra fugitiva/ que en el mismo esplendor se desvanece,/ cuerpo finge formado,/ de todas dimensiones adornado,/ cuando aún ser superficie no merece”. Fragmento del poema *Primero sueño* (sección del despertar) citado por Nieto Sotelo, “El arte de las luces y las sombras”, en *La linterna mágica en México*, 19.

<sup>86</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 134.

A principios de 1748, acompañado de Domingo, su asistente peruano, y de un sirviente indígena, viajó hacia la renombrada feria de Acapulco que, a la llegada del galeón de Manila o Nao de la China, ofrecía a los espectáculos marginales una excelente fuente de trabajo. Llevaba cuatro caballos y una mula, e iba bien armado, con dos buenas pistolas y una escopeta. [...] Además de las cabalgaduras llevaba un perro guardián grande y tres más pequeños, “de los cuales hacía bailar un perrito amarillo a el son de la viola...”. El resto de su equipaje consistía en su linterna de vidrio y hoja de lata, un tambor, la manta de bramate sobre la que proyectaba su figuras, “[...] dos biolas, y dos caxoncitos en que tenía los vidrios”.<sup>87</sup>

Por desgracia, el 6 de marzo de 1748 cuando Lambert y sus sirvientes emprendieron el regreso a la capital, fueron víctimas de un asalto donde perdieron la vida.<sup>88</sup> El lamentable suceso es una prueba del peligro que corría un empresario itinerante durante su viaje, arriesgándose al encuentro con bandidos y salteadores de caminos. Con todo, la historia de Lambert es sumamente útil para comenzar la búsqueda de empresarios del mismo gremio. Se sabe por ejemplo que, en 1786 “un ciego llamado Francisco Antonio Oroquieta, natural de Navarra, pidió licencia para usar una ‘lanterna máxica nocturna’, la cual junto con el juego de manos pretendía ‘celebrar’ en parte de la noche, diversiones que se realizarían en ‘una casa o vivienda que se destine para ello’”.<sup>89</sup>

En 1789, en el contexto de las reformas borbónicas, se dio en la Nueva España una apertura de fronteras que, aunada al período de comercio libre y neutral que hubo entre 1778 y 1810, logró que el intercambio comercial se intensificara.<sup>90</sup> Estos hechos propiciaron que, al igual que en Europa, circularan por la Nueva España exhibidores de aparatos científicos o experimentos de física, matemáticas, ingeniería, óptica y catóptrica.

---

<sup>87</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 135, citando Archivo General de la Nación, Criminal, vol. 734, exp. 1: ff.4v y 14v.

<sup>88</sup> Por declaraciones de numerosos testigos fue posible aprehender a dos de los cuatro responsables del crimen: Pedro Bazán y Diego Pachín, naturales de los reinos de Castilla, a quienes Lambert había conocido en una venta y con quienes bebió y conversó la noche que partía de vuelta, dejándose acompañar por ellos sin saber que había despertado su codicia. Tanto el linternista como sus sirvientes fueron sepultados en la iglesia del pueblo de Tuxpa. Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 134-137.

<sup>89</sup> Hilda Calzada Martínez, “Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época colonial” (Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2000), 57, citando Archivo General de la Nación, Indiferente General, f. 2.

<sup>90</sup> Clara García Ayuardo, coord., *Las reformas borbónicas 1750-1808* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010), 303, 305.

Los empresarios de este tipo de entretenimientos requerían, como el resto de diversiones públicas, una licencia otorgada por el virrey. En el afán de obtener un permiso, “el primer paso consistía en dar una función o exhibición ante alguna autoridad –a menudo el escribano del Ayuntamiento- quien, muy a tono con las ideas de la Ilustración, debía informar no sólo de su interés artístico sino de sus posibilidades didácticas” [Fig. 30].<sup>91</sup>

Por otra parte, a finales del siglo XVIII llegaron a México libros europeos que describían “la importancia de la óptica, y su aplicación en las ciencias de la visión, para el uso de los anteojos, telescopios y microscopios”.<sup>92</sup> Ejemplo de ello es el libro *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, traducido al español en 1799 y cuyo autor dedica el tomo octavo a los descubrimientos en el campo de la óptica desde Aristóteles hasta Kepler. En 1805 comenzó a difundirse también el *Diccionario universal de física de Brisson*, con una edición en folio que iba acompañada de un suplemento con grabados explicativos de diferentes aparatos ópticos, incluyendo imágenes de la linterna mágica en las que se mostraba:

la disposición de sus lentes, su interior, el mecanismo de la fuente de luz, y el orificio donde se insertaban los vidrios con las figuras que podían ser ampliadas y proyectadas hacia el exterior [...] la forma de deslizamiento, en continuo, de los vidrios y sus imágenes contenidas [...] una notable escena: en una escueta habitación en penumbras, una familia de aspecto dieciochesco proyecta sobre la pared un dibujo caricaturesco salido de una gran caja de linterna mágica.<sup>93</sup>

Brisson, el autor de la obra antes descrita, “era un reconocido profesor de física en el Colegio de Francia en París y sobrino de ese otro gran científico, el abate Nollet (quien animó la práctica de la linterna de una forma amena, más allá del uso científico)”.<sup>94</sup> Por esta relación de parentesco y la similitud en intereses científicos, José Antonio Rodríguez sospecha que “Brisson tomó prestadas de su tío las láminas contenidas en su *Suplemento*,

---

<sup>91</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 82.

<sup>92</sup> José Antonio Rodríguez, “Espectáculos para la visión en la primera mitad del siglo XIX”, en *La linterna mágica en México*, 23.

<sup>93</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 25-26.

<sup>94</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 27.

porque algunas similares aparecen en uno de los libros de Nollet, *Leçons de physique expérimentale* (Venecia, 1762 y París, 1771)”.<sup>95</sup>

El libro de Brisson se cuenta entre las primeras fuentes que en la Nueva España informaban a unos cuantos sobre las cualidades de la linterna mágica, un aparato difícil de adquirir o elaborar en el virreinato por la ausencia de fabricantes especializados y el estado aún precario del desarrollo en el campo de la óptica. En este sentido, y a propósito de los aparatos ópticos, el 10 de septiembre de 1806, se decía en el *Diario de México*: “carecemos casi enteramente de un artífice que los ejecute, especialmente los de vidrio... los pocos que vienen de Europa son destinados a los sujetos que los han encargado para su uso”.<sup>96</sup>

### **1.1.3. La linterna mágica en el México independiente**

El investigador Ángel Miquel sugiere que las proyecciones de linterna mágica fueron más frecuentes en México hacia 1860, teniendo en cuenta que entre 1868 y 1869 apareció en Zacatecas un semanario titulado *La Linterna Mágica*, con una sección política de carácter jocoso que, en el modo y tono que lo haría un auténtico linternista, decía:

¡¡¡A divertirse!!! ¡¡¡A divertirse!!! Acercaos señores; vamos a enseñaros cosas maravillosas, cosas estupendas, nunca vistas (...) vamos a presentaros en nuestra primera función todo lo que queráis. ¿Queréis vistas políticas o sociales?, ¿paisajes o retratos? Decid, ¿qué queréis? Os llevaremos a México y a todos los estados de la República y a Europa y a la luna y al cielo y al purgatorio y al infierno. Decid señores ¿qué queréis? <sup>97</sup>

En el tercer número de dicho periódico se dejaba en claro que sería del estilo de los editores dar las noticias homenajando el funcionamiento de la linterna mágica, pues insistía en decir: “Señores, amigos, ciudadanos patriotas y patrioterros ciudadanos: aquí me tenéis con mi maquinita. Acercaos a gozar un rato; os enseñaré cosas nuevas, maravillosas, vistas bíblicas, retratos, miniaturas al tamaño natural y rostros de cuerpo entero. Acercaos,

---

<sup>95</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 27.

<sup>96</sup> “Sobre máquinas”, en *Diario de México*, México, 10 de septiembre de 1806, 43, citado por Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 33.

<sup>97</sup> *La linterna mágica*, núm. 1, 2 de mayo de 1868, 2-3, citado por Ángel Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica” en *La linterna mágica en México*, 52.

señores, y decir qué clase de vistas queréis ver”.<sup>98</sup> Desde luego, las formas adoptadas por este medio apelaban al conocimiento de sus lectores, que ilustrados como eran comprenderían las alusiones al prestigioso espectáculo.<sup>99</sup>

Un par de décadas antes en Madrid, diversas publicaciones se ampararon en la popularidad de la linterna mágica y surgieron títulos como *La linterna mágica, donde se ve el mundo y algo más* (edición de bolsillo, traducida del italiano e ilustrada con notas por Francisco Lacueva, Madrid, 1833), el opúsculo *Linterna mágica* (de Anacleto Díaz de Mendibil, Madrid, 1841) y el diario *La linterna mágica. Periódico risueño de jocosidad, jovialidad e hilaridad* (dirigido por Wenceslao Ayguals de Izco, Madrid, 1849). Además de periódicos como *El Pasatiempo* (1845) que tituló una de sus secciones como “Linterna mágica”.<sup>100</sup>

Ángel Miquel describe que, en 1867, un teatro popular de la ciudad de México mostraba “piezas dramáticas, ejercicios gimnásticos, pantomimas, óperas, prestidigitación, vistas disolventes y otra multitud de cosas”; y que, según Ignacio Manuel Altamirano, en 1869, en un café de estilo parisino, “[...] el apreciable Varguitas exhibe sus *vistas disolventes* y sus *cromotropos* [...]”.<sup>101</sup> Las vistas disolventes –también llamadas cuadros disolventes y cromo-fundentes– consistían en proyectar con una linterna doble “escenas y cuadros de colores que se iban desvaneciendo gradualmente” [Fig. 31 y 32].<sup>102</sup> Su creador, el inglés Henry Langdon Childe (1781-1874) también desarrolló los cromotropos (cromatrop o cromotops), que “consistían en la combinación de dos vidrios superpuestos pintados con diferentes colores pero con la misma o muy similar figura geométrica: al girar

---

<sup>98</sup> *La linterna mágica*, núm. 3, 16 de mayo de 1868, 4, citado por Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 52.

<sup>99</sup> También José Tomás de Cuéllar (Facundo) tomó prestado el nombre del aparato óptico para titular un libro donde describía entre otros tipos mexicanos al lépero, la china, el indio, el cómico y el chinaco. El autor se investía de la figura del linternista e invitaba a los lectores a mirar personajes de la época para entretenerse con ellos; un repertorio local opuesto a las vistas extranjeras que habitualmente ofrecía el auténtico espectáculo de la linterna mágica. Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 53-54.

<sup>100</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 36.

<sup>101</sup> Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 54, citando a Luis G. Ortíz, “Revista de la semana”, *El Siglo XIX*, 17 de noviembre de 1867, 2; e Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de la semana”, 18 de febrero de 1869, en *El Renacimiento* tomo I, 106.

<sup>102</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 94.

ambos vidrios concéntricamente y en sentido inverso, se obtenían efectos cromáticos próximos a los del caleidoscopio”.<sup>103</sup>

También en diciembre de 1872 se anunciaban sin falta que el teatro de Chiarini sería sede de la exhibición de treinta “famosas vistas disolventes”, entre las que estaban:

Los adioses de San Juan y Astolfo; baños de la Samaritana sobre el Sena; interior de la gruta de Charenton en el bosque de Vincenes; Pavillón de Bréteuli; panorama de la ciudad de Metz; palacio de la Legión de Honor, ardiendo y en ruinas; viaducto en el interior de la estación de Auteuil, en ruina; la plaza real; la plaza del trono; panorama y fortaleza de la Mense; estatua de Enrique IV; palacio ducal en Nièvre; interior del palacio del tribunal de cuentas en ruina; palacio de justicia, de día y de noche, con su torre del reloj; la Concha en el jardín del Luxemburgo; palacio imperial de St. Cloud, en ruina; primer patio y vestíbulo del palacio de la escuela de Bellas Artes; la torre inclinada de Pisa.<sup>104</sup>

En 1878, viajaron a la Exposición de París los tapatíos José María Gutiérrez Romo y su esposa Luisa Rioseco de Gutiérrez, trayendo consigo a su regreso “un invento novedoso que causaba furor en la Exposición parisina. Se trataba de una linterna mágica, la primera que se conoció en Guadalajara”.<sup>105</sup> El 11 de junio de 1884, el *Periódico Oficial del Estado de Tabasco* daba a conocer las disposiciones del Diario Oficial, donde se establecía que la comisión a pagar por la exhibición de linterna mágica, panorama o cosmorama, era de 0.50 por noche.<sup>106</sup> Entre 1895 y 1900 Lorenzo Trujillo Marín recorrió el país con su exhibición itinerante conocida como Exposición Imperial, que mostraba vistas de linterna mágica por

---

<sup>103</sup> S. Macheti, *El pre-cinema a Lleida (Cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 i 1896)* (Lleida, 1995), 50-51, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 94-95.

<sup>104</sup> Hemeroteca Nacional Digital de México (en adelante HNDM), *El Correo del Comercio*, 1 de diciembre de 1872, Ciudad de México.

<sup>105</sup> Graziella Altamirano, comp. *Vida social y cotidiana en la historia regional de México* (México: Instituto Mora, 2001), 97.

<sup>106</sup> HNDM *Periódico Oficial del Estado de Tabasco*, 11 de junio de 1884, Villahermosa, Tabasco.

medio de un proyector estereoscópico<sup>107</sup>, experiencia que fue descrita por algunos periodistas de la época.<sup>108</sup>

Las vistas monumentales de ciudades extranjeras fueron el tema predilecto del repertorio de la linterna mágica, por eso Ángel Miquel afirma que este espectáculo “tenía una vocación de registro geográfico que suscitó de inmediato la idea de que la experiencia que se tenía en él era como un viaje”.<sup>109</sup> Imágenes de lejanas tierras asombraron de sobremanera al público mexicano, que por el contrario no sentía demasiada emoción al ver representadas vistas de lugares que conocía de sobra. Impresiones de este tipo suscitó la Exposición Imperial a finales de agosto de 1900, que luego de mostrar vistas de Roma, como el Coliseo, el sepulcro de Gregorio XIII y el interior de la catedral de San Pedro, exhibió vistas mexicanas que si bien no causaban gran sorpresa, eran útiles al público para juzgar si la representación de los sitios tenía calidad.<sup>110</sup> La nota periodística correspondiente informaba acerca de la siguiente función como sigue:

Mañana lunes el culto espectáculo de que venimos hablando, va a cambiarse del local que ocupa en la calle del Espíritu Santo, a otro mucho más amplio y elegante en la calle de San José el Real, frente al templo de la Profesa. La inauguración se hará presentando preciosas vistas llegadas por los últimos vapores y tomadas de los sitios más notables de París, de Suiza, de Rusia, de Turquía, de España, etc., etc. Entre las de París, según tenemos

---

<sup>107</sup> La “Exposición Imperial” o *Kaiser Ausstellung* fue de los espectáculos más populares en su tipo, desde su arribo a México se presumía que las grandes fotografías de colores naturales que traía consigo habían merecido la aprobación del público en ciudades como París, Barcelona, Roma, Madrid, y La Habana. *Diario del Hogar*, año XIV, núm. 172, México, D.F., domingo 7 de abril de 1895, p. 2, citado por Juan Felipe Leal y Carlos Arturo Flores (et.al.), *Anales del cine en México, 1895-1911. 1895: El cine antes del cine* (México D.F.: Juan Pablos Editor S.A., 2006), 109.

<sup>108</sup> Carlos Díaz Dufoo, sucesor de Manuel Gutiérrez Nájera en la dirección de la *Revista Azul*, publicó una descripción detallada de las escenas mostradas en la linterna mágica sobre la guerra franco-prusiana. En su texto mencionaba, entre otras cosas “[...] borbotones de sangre hirviente, y oscuros domos de pólvora, y corceles encabritados, y punzantes perfiles de lanzas esgrimidas por un torvo escuadrón alígero, y brillazones de incendios que asoman sus flámulas bermejas en el límpido espejo de una corriente de agua...”. *Petit Bleu* (Carlos Díaz Dufoo), “Azul pálido”, *Revista Azul*, 26 de abril de 1896: 16, citado por Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 56-57.

<sup>109</sup> Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica” en *La linterna mágica en México*, 57.

<sup>110</sup> Un registro periodístico de este tipo de comentarios se puede revisar en “Notas de la semana”, *El Tiempo*, México, el 2 de septiembre de 1900, 2, citado por Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 58.

entendido, vienen muchas de la actual Exposición Universal. De ellas hablaremos oportunamente.<sup>111</sup>

Algunas notas se referían a la Exposición Imperial como un panorama, cuya presentación costaba veinticinco centavos y no duraba más de veinticinco minutos. El 3 de mayo de 1895, tras haber cuestionado al propietario por duplicar el precio de entrada, el diario *Gil Blas* publicó: “nos dirige una carta el empresario, diciéndonos que ese aumento es sólo los Lunes, que ha señalado como día de gala, habiendo subido el precio á petición de algunas familias distinguidas que quieren disfrutar con más desahogo, es decir, con menos gente, del dicho espectáculo, como quien dice, en familia”.<sup>112</sup> Lo anterior revela que algunos de los espectáculos más atractivos adaptaban sus condiciones en relación al público, manteniendo una clara distinción de clases. La competencia por el público más prestigioso también es evidente; sobre la Gran Galería Internacional que en junio de 1895 se presentaba en el Salón de Variedades del callejón de Santa Clara, se decía por ejemplo: “El local de esta Exposición [...] es espacioso, cómodo y está arreglado con cierto lujo y decencia, que, agregado al trato finísimo de sus propietarios y al mérito de las vistas, dan un atractivo al que no se resiste la sociedad mexicana, como lo demuestra lo concurrida que ha estado en los pocos días que lleva de instalada”.<sup>113</sup>

En su afán de sobresalir y acaparar la mayor concurrencia, el propietario de la “Kaisser Ausstellung” hizo una serie de publicaciones donde alababa su espectáculo y desprestigiaba otros: “El Imperial, de San Francisco, presenta esta semana los funerales de Sadi Carnot, en París, con la mejor y más brillantes concurrencia. El Internacional de Santa Clara, con muy poca animación, presenta otras colecciones de París, pero no ha logrado obtener la numerosa concurrencia del de San Francisco”.<sup>114</sup> En réplica, los aludidos publicaron:

La “Galería Internacional” sigue siendo el sitio favorecido del público. En verdad que sus colecciones de vistas son las mejores que hemos visto.

---

<sup>111</sup> HNDM *El Tiempo*, 2 de septiembre de 1900, Ciudad de México.

<sup>112</sup> *Gil Blas*, segunda época, núm. 779, México, D.F., viernes 3 de mayo de 1895, p. 1, citado por Leal y Flores et.al., *Anales del cine en México, 1895-1911*, 111.

<sup>113</sup> *Diario del Hogar*, año XIV, núm. 232, México D.F., martes 18 de junio de 1895, p. 1, citado por Leal y Flores et.al., *Anales del cine en México, 1895-1911*, 115.

<sup>114</sup> *Diario del Hogar*, año XIV, núm. 233, México D.F., miércoles 19 de junio de 1895, p. 3, citado por Leal y Flores et.al., *Anales del cine en México, 1895-1911*, 115.

Noche á noche el Salón de exposiciones, en el callejón de Santa Clara, se convierte en búcaro de preciosas flores: las más bellas señoritas van á lucir allí sus ricas toletes y los encantos de su belleza.

Todo cuanto hay de notable y elegante en la Ciudad de los Palacios se dá cita en aquel lugar.<sup>115</sup>

Pese a las diferencias habidas entre los empresarios, ambos espectáculos continuaron funcionando, la Exposición Imperial operó con normalidad hasta mediados de septiembre, y luego cambió su nombre a “México Estereoscópico” ofreciendo “Viajes por la República en 30 minutos”. Por doce centavos el público podía ver tipos y costumbres del país.<sup>116</sup> Por su parte, la Galería Internacional dio funciones hasta finales de agosto de 1895, para después trasladarse a Guadalajara. La estancia del espectáculo atrajo a sus propietarios (los Sres. Hentado y Beltrini) un éxito inmediato, en octubre del mismo año el *Diario de Jalisco* comentaba:

Merced a procedimientos y aparatos sumamente ingeniosos, el espectador podrá ver una variada colección de monumentos, teatros, calles, museos, etc., etc., no solamente de París, sino de las principales ciudades del mundo; y gracias a un aparato muy semejante al Fonógrafo, pero notablemente perfeccionado, oirá sin que tenga que fijar en el oído tubo de ninguna clase, sino, como flotando en el ambiente, el rumor característico de las grandes capitales.

Con algo de imaginación, aunque no sea muy vivaz, se figura cualquiera encontrarse en París, en Roma, en Venecia, en Londres, y, en fin, en cualquiera de las más bellas capitales, admiración del mundo; y si completamente carece de la facultad imaginativa, por lo menos, goza de espectáculos enteramente nuevos.<sup>117</sup>

Apenas comenzado el siglo XX, hubo exhibiciones de linterna mágica en la capital, cuando el cinematógrafo tenía unos años de haberse dado a conocer públicamente en el

---

<sup>115</sup> *El Mundo*, Semanario Ilustrado, México, D.F., domingo 21 de junio de 1895, citado en: *Diario de Jalisco*, año X, núm. 2, 903, Guadalajara, Jalisco, domingo 27 de octubre de 1895, p. 2, citado por Leal y Flores et.al., *Anales del cine en México, 1895-1911*, 115.

<sup>116</sup> Leal y Flores et.al., *Anales del cine en México, 1895-1911*, 116-117.

<sup>117</sup> *Diario de Jalisco*, año X, núm. 2, 899, Guadalajara, Jalisco, miércoles 23 de octubre de 1895, pp. 2-3, citado por Leal y Flores et.al., *Anales del cine en México, 1895-1911*, 118.

país.<sup>118</sup> El 25 de febrero de 1902, J. Martínez Castaño escribió al Ayuntamiento de la Ciudad de México pidiendo se le concediera un permiso para exhibir vistas de linterna mágica en la casa no. 16 de la calle del Puente de San Francisco. A propósito de las condiciones para el ejercicio de su trabajo especificaba: “Las tandas se empezarán de siete a siete y media de la noche y se darán cuatro diarias. La capacidad del local es de cincuenta asientos y por admisión se cobrarán solamente diez centavos”. Finalizaba pidiendo una pronta respuesta por “estar ya pagando alquiler de aparatos”; tres días después le fue concedida la licencia correspondiente.<sup>119</sup>

Unos meses después, el 4 de junio de 1902, el Ayuntamiento emitió un documento que especificaba: “se concede permiso al señor Enrique Isunza, para establecer en una accesoria de la casa número 2 de la 2a. calle del Puente de Santa Ana, un aparato para vistas con linterna mágica, y en cuyo local habrá canto acompañado al piano”.<sup>120</sup> Además se enteraba al empresario que debía pagar el impuesto correspondiente a la Administración de Rentas Municipales, y que la Comisión de Diversiones tenía la facultad de retirarle la licencia cuando así lo juzgara adecuado.

Ángel Miquel comenta que al tratarse de un nuevo medio, capaz de captar y reproducir imágenes en movimiento, acaparó rápidamente al público que durante casi todo un siglo había estado cautivado por espectáculos ópticos como la linterna mágica. Sin embargo, tan pronto como el cinematógrafo se volvió título de algunas columnas periodísticas y tuvo un breve período de auge, “la escasa duración de las películas (o vistas en movimiento), su carácter primordialmente documental y el que se exhibieran casi

---

<sup>118</sup> El 14 de agosto de 1896, algunos grupos “científicos” se dieron cita en la “Droguería Plateros” para presenciar la primera exhibición de cinematógrafo en México, evento exclusivo que dirigieron los enviados de los Lumière (“El cinematógrafo Lumière”, *El Universal*, miércoles 19 de agosto de 1896, p.3). Fue el 27 de octubre del mismo año cuando se llevó a cabo la primera exhibición para el público en general (Anuncio en *Gil Blas*, octubre 21 de 1896, p.3). Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (México: FCE-Lecturas Mexicanas, 1984), 81.

De acuerdo con los documentos conservados en el Archivo Histórico de la Ciudad de México “Carlos de Sigüenza y Góngora” [en adelante AHCM], hubo exhibiciones de cinematógrafo en 1898 y 1899 a cargo de Luis y Cía J., Luis G. Suárez, Francisco Álvarez, Guillermo Becerril y José Barreiro. Las referencias correspondientes son: Vol. 804, Exp.884, 1898, 4 fojas; Vol.804, Exp.906, 1898, 11 fojas; Vol. 805, Exp.912, 1899, 6 fojas; Vol.805, Exp.917, 1899, 6 fojas; Vol.805, Exp.918, 1899, 3 fojas; y Vol.805, Exp.919, 1899, 5 fojas.

<sup>119</sup> AHCM, Fondo Ayuntamiento y Gobierno del Distrito, Serie Diversiones Públicas, Vol. 806, Exp. 1197, 1903, 3 fojas.

<sup>120</sup> AHCM, Vol. 806, Exp. 1171, 1902, 1 foja.

siempre en blanco y negro provocaron hastío y aburrimiento. Entonces también el cine declinó”.<sup>121</sup>

La situación empujó a sus exhibidores a recorrer los pueblos fuera de la capital para conseguir nuevo público y eludir también a sus competidores. Tiempo después, el cine retornó a escena con energía y las vistas en movimiento recuperaron fama gracias a la combinación con vistas fijas. Por paradójico que parezca, el sistema de la linterna mágica – antes criticado por su falta de vivacidad y movimiento– ayudó al cine a crecer de nuevo;<sup>122</sup> pronto circularon en el mercado los aparatos adecuados para las proyecciones combinadas. Así, una función podía tener primero una secuencia narrativa continua (película), luego una sección educativa (por ejemplo referida al arte), y por último, una sucesión de vistas fijas semejantes a las que conformaban un programa de linterna mágica, por ejemplo:

la capilla sepulcral de Guillermo Tell en Suiza, la mezquita del sultán en Constantinopla, la estatua de Colón en Filadelfia, la esfinge egipcia, la avenida Nevsky en San Petersburgo, las cataratas del Niágara, y retratos de toreros sevillanos y de Napoleón Bonaparte, pero a veces se hacían grupos temáticos cuyas vistas mostraban, siempre alternadas con películas con las que no tenían relación, castillos alemanes, Roma y el Vaticano o cuadros del museo del Louvre.<sup>123</sup>

En 1905, Salvador Toscano combinó la exhibición de películas con nuevas vistas locales, que para entonces producían mayor emoción en el público, al contemplar y reconocer en las fotos las calles, ríos, lagos, parques o ruinas representadas. Atendiendo al disfrute del espectador “[Toscano] también tomó bodas, fiestas populares e incluso público de diferentes espectáculos, invitando a la gente que asistía al cine a buscarse en las imágenes”.<sup>124</sup>

Los nuevos parámetros con que el cine se fue construyendo provocaron el paulatino desplazamiento de la linterna mágica, hasta dejarla fuera del ámbito del espectáculo; pero

---

<sup>121</sup> Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 60.

<sup>122</sup> “[Luis G.] Urbina advirtió que, a pesar de que todo lo que el aparato [la linterna mágica] mostraba era «verdadero, exacto y hermoso», tenía el defecto de que sus imágenes estaban muertas, que eran «un instante retenido y petrificado»”. Luis G. Urbina, “El Cinematógrafo”, *El Universal*, México, 23 de agosto de 1896, 1, citado por Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica” en *La linterna mágica en México*, 60.

<sup>123</sup> Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 65.

<sup>124</sup> Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 65.

las instituciones continuaron promoviendo su uso como instrumento didáctico útil para la divulgación científica y de las artes. Con este fin, el filósofo Gabino Barreda donó al Colegio del Estado de Puebla una linterna mágica, aparato resguardado en el Museo Universitario y que en 2016 formó parte de la exposición “Linterna mágica. Reproducciones fotográficas” en el Archivo Histórico de la Benemérita Universidad de Puebla [Fig. 33 y 34].<sup>125</sup> Se exhibieron más de 200 diapositivas en soporte de vidrio, formato de 8.5x10 cm, con imágenes visibles de plata-gelatina, que datan del último cuarto del siglo XIX, por lo que se piensa que sus autores pudieron ser fotógrafos especializados en imágenes para linterna mágica o fotógrafos independientes que luego buscaban compradores.<sup>126</sup> Entre los temas representados hay esculturas, reproducciones pictóricas del Museo de Louvre, y detalles arquitectónicos de la catedral de Santo Tomás en Venecia, la catedral de Amiens, el Vaticano, el Palacio de Versalles, el Foro Público de Pompeya y la Acrópolis en Grecia.<sup>127</sup> Atendiendo al tipo de vistas que conformaban dicho repertorio, los promotores de la exposición señalaron:

A través de estas imágenes podremos hacer un breve recorrido por las bellas artes y algunas de sus obras más representativas. Catedrales como la de Saint-Pierre d'Angoulême de estilo romano o Saint-Étienne-de-Sens, de estilo gótico en Francia; la Catedral Basílica de San Marcos en Venecia, de estilo bizantino; la Esfinge de Guiza en Egipto; una pintura de Luis XIV rey de Francia (1638-1715); o La Venus de Milo [...].<sup>128</sup>

Las diapositivas mencionadas y muchas otras, forman parte del acervo del Archivo Universitario de la Benemérita Universidad de Puebla (BUAP) [Fig. 35].

---

<sup>125</sup> La exposición “Linterna mágica. Reproducciones fotográficas” permaneció abierta al público del 4 de marzo al 30 de septiembre de 2016, en el Archivo Histórico de la Benemérita Universidad de Puebla.

<sup>126</sup> Efecto 10, Junio 10 de 2016 [consultado el 16 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://efekto10.com/linterna-magica-reproducciones-fotograficas-se-exhibe-en-la-buap/>

<sup>127</sup> Radio BUAP La universidad en la radio. Exposición: “Linterna mágica, reproducciones fotográficas” (Febrero 24 de 2016 [consultado el 16 de mayo de 2019]). Disponible en: <http://radiobuap.com/2016/02/exposicion-linterna-magica-reproducciones-fotograficas/>

<sup>128</sup> BUAP Archivo Histórico Universitario, “Exposición Linterna Mágica. Reproducciones fotográficas”, [consultado el 24 de abril de 2019]. Disponible en: [http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/wb/ahu/exposicion\\_linterna\\_magica\\_reproducciones\\_fotograf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/wb/ahu/exposicion_linterna_magica_reproducciones_fotograf)

## 1.2. Fantasmagoria

El profesor de física Brisson fue maestro de Etienne-Gaspard Robert (Lieja, 1763- París, 1837), mejor conocido como Robertson, a quien se considera el principal difusor de la fantasmagoría o “arte de representar fantasmas y espectros por medio de una ilusión óptica”.<sup>129</sup> El espectáculo revolucionó “las formas de diversión de la sociedad parisina a finales del siglo XVIII, más precisamente a partir de los años de 1798-1799”.<sup>130</sup> Según Jacques Perriault: “En esa época estaban muy de moda los espectáculos que metían miedo y Robertson quedó muy impresionado por uno que vio en casa de un artista que ha pasado al olvido, Philidor. Volvió subyugado y montó un conjunto de artificios entre los que se contaba una linterna instalada en una carretilla”.<sup>131</sup>

Robertson fue precedido en la invención de la fantasmagoría por Johan Schröpfer y Paul Philidor.<sup>132</sup> Este último era el nombre artístico de Paul de Philipsthal, que en 1790 se presentaba como físico ante el público de Viena y pretendía mostrar el fenómeno de los fantasmas de Schröpfer”.<sup>133</sup> Robertson se inspiró en su espectáculo para el montaje de la fantasmagoría, valiéndose de un aparato al que denominó ‘fantascopio’ y que patentó en 1799 [Fig. 36]. Se trataba de “una linterna mágica modificada que podía desplazarse y proyectar figuras inmatriciales agitándose sobre vidrios, humo o superficies traslúcidas para que interactuasen con intérpretes reales sobre el escenario” [Fig. 37].<sup>134</sup>

En 1842, en el *Manual enciclopédico ó Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias...*, José Vanderlepe señalaba:

---

<sup>129</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 151. Esta fue la definición oficial que el *Diccionario de la Real Academia Española* incluyó en su edición de 1832.

<sup>130</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 28.

<sup>131</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...* (Barcelona: Gedisa, 1991), 31.

<sup>132</sup> Jervaise, “La fantasmagoría de Robertson” en *Alquimia*, 11.

José Díaz Cuyás señala que Robertson se apropió tanto de la nomenclatura como de los recursos escénicos ideados por Philidor, personaje que en 1790 se presentaba como físico ante el público de Viena y pretendía mostrar el “fenómeno de los fantasmas de Schröpfer”. José Díaz Cuyás, “Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta”, *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* 4 (2008), 107, 108, 111.

<sup>133</sup> Johann Georg Schröpfer, afincado en Leipzig, fue un célebre nigromante que hacia 1774 era conocido en toda Alemania como “el creador de fantasmas”. Realizaba lúgubres ceremonias nocturnas en las que invocaba espectros, y se valía de una cuidada escenografía compuesta por un acceso laberíntico a un sótano o cripta, la desaparición repentina de la luz y la utilización de voces que surgían de tubos conectados entre las habitaciones. Díaz Cuyás, “Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta”, 107-108.

<sup>134</sup> David Oubiña, *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital* (Buenos Aires: Manantial, 2009), 10.

El aparato fantasmagórico, cuyos efectos son tan sorprendentes, consiste principalmente en una linterna mágica perfeccionada, por medio de la cual y de un ingenioso mecanismo, se representan escenas lúgubres y espantosas, que producen en el espectador una ilusión completa, y llenan de pavor á ciertas personas; pero agradan sobre manera á las que conocen que solo es un entretenimiento de física experimental.<sup>135</sup>

De acuerdo con José Antonio Rodríguez, el ingenioso mecanismo señalado por Vanderlepe “no era otro más que el producido por las proyecciones, en tela o en una cortina de humo, de la linterna mágica [...]. Al mover hacia adelante y hacia atrás por medio de rieles el aparato de la linterna [...] y protegido [Robertson] detrás de la cortina, creaba el efecto propicio para la aparición de sus espectrales invenciones”.<sup>136</sup> En 1833, García y Castañer señalaba sobre dicho sistema: “El instrumento, por cuyo medio se verifican las apariencias mágicas, consiste en un lienzo engomado que se pone delante de los espectadores, y no recibe otra luz que la de una preparación puesta detrás de esta tela, y que el público no llega a percibir” **[Fig. 38]**.<sup>137</sup> Las proyecciones que se hacían sobre la pantalla traslúcida<sup>138</sup> podían ser de pinturas hechas “sobre cristal, hojalata, incluso figuras esculpidas y hasta objetos animados”.<sup>139</sup> Además está demostrado el uso de “pequeños bajorrelieves, grabados o medalla, que el propio Robertson diseñó, recortó y policromó, para confeccionar diversos motivos de no más de 30 cm, que después disponía sobre tablillas e introducía en la caja de luz del fantascopio”.<sup>140</sup>

Según anuncios de época, al principio Robertson dio funciones en el Pabellón *L'Échiquier* (del 23 de enero al 26 de abril de 1798), trasladándose después al convento de Capuchinos de París, donde permanecería por más de dos años a partir del 1 de enero de

---

<sup>135</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 151.

<sup>136</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 29.

<sup>137</sup> J.F. García y Castañer, *La mágica blanca descubierta, ó bien sea Arte Adivinatoria, con varias demostraciones de Física y Matemáticas* (Valencia, 1833), 165-166, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 90.

<sup>138</sup> “Aunque la proyección se realizaba, normalmente, sobre una pantalla, Robertson proyectaba también sobre telas transparentes, que impedían que los espectadores pudiesen juzgar acerca de las distancias relativas entre las figuras, e incluso sobre el humo que salía de un brasero”. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 88

<sup>139</sup> Juan Carrete Parrondo, “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto” en *Goya y su contexto* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» y Fundación Goya en Aragón, 2011), 245-246.

<sup>140</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 31-32.

1799 [Fig. 39].<sup>141</sup> En mucho contribuyó al éxito del espectáculo tener como sede el abandonado convento, sitio misterioso y lúgubre que había servido también como cementerio de los monjes; y que Robertson ambientó con elementos tan diversos como: “velos negros suspendidos, unos esqueletos y calaveras colgados en las paredes [...] diferentes experimentos de física e ilusiones. Aquí una rana muerta vuelve a la vida bajo los destellos del galvanismo, allá la mujer invisible contesta a todo tipo de preguntas por parte de los espectadores”.<sup>142</sup>

Relámpagos, truenos, sonidos de lluvia y viento advertían al visitante del pronto comienzo del espectáculo, dando paso a un prolongado desfile de fantasmas que se acercaban y alejaban del público, entre ellos “una monja ensangrentada, unos diablos aterradores, unos esqueletos que se aproximaban a los espantados visitantes, una macabra danza de brujas, una cabeza cercenada que se movía frente a unas azoradas miradas” [Fig. 40].<sup>143</sup> La voz de Robertson llenaba el espacio –ayudado por un magnetófono– invocando figuras terroríficas que emergían de la pantalla como puntos luminosos que aumentaban o disminuían de tamaño gradualmente, y desaparecían hundiéndose en el suelo.<sup>144</sup> Su papel como narrador contribuía eficazmente a guiar la experiencia del público, con su conocimiento de las imágenes podía informar al espectador de lo que estaba presenciando, al tiempo que con la voz acentuaba el dramatismo de la escena.<sup>145</sup>

Robertson fue un personaje bien conocido y valorado en su tiempo, nació en el Principado de Lieja en 1763, y entre 1831 y 1833 escribió su obra *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, donde incluyó información sobre los temas que exponía,

---

<sup>141</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 29.

<sup>142</sup> Jervaise, “La fantasmagoría de Robertson”, *Alquimia*, 11.

<sup>143</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 28.

<sup>144</sup> Las modificaciones en el tamaño de las figuras se lograba manipulando los lentes, además se podía simular movimiento en los personajes a través del tránsito del proyector o fantascopio. “Se podía representar, por ejemplo, una figura caminando, pintándola de frente y de espaldas. Al principio se mostraba la imagen muy pequeña, de frente, haciendo aumentar su tamaño a medida que se adelantaba; después se cambiaba rápidamente a la imagen de espaldas, disminuyendo su tamaño para figurar que se alejaba”. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 87.

<sup>145</sup> La proyección de figuras a distancia propias de la fantasmagoría requirió de adaptaciones técnicas en el tipo de linterna mágica utilizada en el espectáculo, para lo cual fue muy útil la invención de la lámpara de Argand, con un quemador circular, un mecha tubular y una columna de aire desde la que se controlaba la cantidad de aire a suministrar, todo para tener una llama estable y clara. Díaz Cuyás, “Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta”, 105-106.

sobre la puesta en escena y lo que recitaba durante las funciones.<sup>146</sup> Las temáticas de su repertorio provenían significativamente del “Antiguo Testamento, de la literatura inglesa y de la mitología griega, que incluían escenas trágicas y cómicas, fantásticas, moralizantes o basadas en sucesos de la turbulenta actualidad revolucionaria”.<sup>147</sup> Por lo tanto, sus imágenes rondaban en torno a tópicos como “el sueño, la pesadilla, la muerte, los fantasmas, el amor campestre, las hadas, los hechiceros, los sepultureros, Diógenes, Macbeth, Venus, Petrarca, David y Goliat, Orfeo y Eurídice, las tres Gracias, la Medusa, etcétera” [Fig. 41].<sup>148</sup>

Los espectadores creían en la autenticidad de los espectros y con sus emociones se intensificaban en el llanto y desvanecimiento cuando, a petición del público, Robertson hacía aparecer a algún familiar fallecido. Sin embargo, no faltaron ocasiones en que fue conflictivo satisfacer las demandas del aforo, por ejemplo:

Poco tiempo después de la ejecución de Luis XVI un espectador solicita que se haga reaparecer al rey. Cruel dilema, hay que elegir entre la reputación del espectáculo y su autorización policial: pues los inspectores están en la sala y desconfían del aspecto sulfuroso. Esa noche el rey no apareció.<sup>149</sup>

Para la representación de cada tema Robertson empleaba una o varias placas de vidrio pintadas a mano, con las que generaba algún tipo de transición o metamorfosis en los personajes. Por lo que se refiere a las condiciones del lugar de exhibición, requería de una sala con medidas mínimas de veinticinco por ocho metros, que incluyera una tarima de alrededor de un metro de altura; con quince metros reservados para el público, y un compartimento con un fondo de 8 metros para el fantascopio.<sup>150</sup>

Francisco Javier Frutos Esteban describe a Robertson como “un clérigo descarriado interesado por la magia, la física y la aeronáutica [...] guiado por una curiosidad ilustrada, que abarcaba [...] a las ciencias esotéricas se transformó en un dramaturgo capaz de

---

<sup>146</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 29.

<sup>147</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 29-30.

<sup>148</sup> Jervaise, “La fantasmagoría de Robertson”, *Alquimia*, 15.

<sup>149</sup> Perriault, *Las máquinas de comunicar...*, 109, citando *Feuille villageoise*, n° 22 de febrero de 1973, citado por Jérôme Prieur en *Séanse de lanterne magique*, colección “Le Chemin”, Gallimard, París, 1985.

<sup>150</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 31.

apropiarse de nuevos escenarios de actuación para luchar contra la superstición”.<sup>151</sup> Sin embargo, los expositores aprovechaban las posibilidades y efectos del espectáculo, enaltecendo así la magia y el ilusionismo, que siendo tan perfecto causaba gran admiración y asombro.<sup>152</sup>

Durante su época más prolífica el mecanismo se mantuvo en secreto y sólo las personas más cercanas al montaje conocían el funcionamiento del fantascopio, situación que despertó la sospecha y desaprobación de los sacerdotes, que relacionaban la fantasmagoría con las artes oscuras. Robertson se presentó en ciudades como Berlín, entre noviembre de 1809 y febrero de 1810, y Praga, en diciembre de 1810; finalizó sus funciones en París entre mayo de 1826 y finales de 1830 en el pabellón renombrado como *Nouveau Tivoli*. Su artificio pronto atrajo imitadores y fue reproducido como tal durante treinta años por personajes como Philipsthal, en 1801 en el Lyceum Theatre de Londres, y en 1802, por el italiano Guglielmus Federico, que recorrió Gran Bretaña con el espectáculo; además hacia 1803 ya había una atracción de este tipo en Estados Unidos.<sup>153</sup>

Para sorpresa de muchos, aun cuando el artilugio técnico fue revelado y nuevos espectáculos entraron a escena, el público inglés continuó asistiendo a las presentaciones, dispuesto al desconcierto y el terror. Además, la colección de placas con temas fantasmagóricos sería muy popular para uso más privado, en las veladas de linterna mágica del siglo XIX [Fig. 42]. Es de notarse también la influencia de este espectáculo en las comedias de magia, con tramas asociadas a la magia blanca (magia natural y artificial), que se valían de la linterna mágica para crear apariciones y hacer de las puestas en escena un espectáculo más extraordinario. Igualmente fue tema de las *Vues fantasmagoriques (Scènes de genre et à transformations)* que los Lumière produjeron en 1902.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 27-28.

<sup>152</sup> Con todo, el mismo autor señala que en el *Semanario Pintoresco Español*, del 8 de enero de 1837, se mencionaba a la fantasmagoría como un invento más que con su mecanismo ya conocido, producto de la física experimental y la óptica, quedaba desprovisto del asombro tan grande que había provocado y acaso se le reconocía haber ayudado a eliminar creencias supersticiosas. Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 34.

<sup>153</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 33.

<sup>154</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 30, 33, 35.

### **1.2.1. La fantasmagoría en España**

En 1797, apenas un año después de haberse inventado la fantasmagoría, apareció en Madrid François Bienvenu, su primer exhibidor, que para entonces había recorrido ya varias capitales italianas, París, Sevilla y Cádiz. En la capital española exhibió figuras relacionadas con las pinturas de Herculano; en junio de 1798 llegó a Valencia dispuesto a mostrar “diferentes experiencias Físicas y Químicas” que incluían la fantasmagoría; y en 1803 el *Diario de Barcelona* advertía del realismo de sus fantasmales figuras, que parecían correr por el teatro queriendo tocar al público o caer sobre los espectadores.<sup>155</sup>

A Bienvenu le sucedieron en el arte de la fantasmagoría personajes como el empresario francés Martin, activo en Barcelona en 1803 y en Madrid en 1805;<sup>156</sup> Bernardino Rueda, desde 1807; Juan González Mantilla, profesor de física experimental y mecánica, de 1809 a 1836.<sup>157</sup> Luego de consultar los anuncios del *Diario de Madrid*, Juan Carrete Parrondo señala que se exhibieron fantasmagorías “en 1807, de marzo a mayo, y del 27 de septiembre de 1809 al 27 de diciembre de 1811. En los años 1812 y 1813 no aparece ningún anuncio. Reaparecen del 30 de enero al 19 de junio de 1814.<sup>158</sup> Y se dan con continuidad del 15 de noviembre de 1815 al 31 de diciembre de 1819”.<sup>159</sup>

El mismo Robertson se presentó en el Teatro del Príncipe en Madrid, entre el 24 de enero y el 25 de febrero de 1821, exhibiendo retratos de personajes nacionales como Antonio Quiroga, Miguel López Baños y Arco Agüero, Cervantes, Rousseau, el papa Pío VII o Pedro El Grande.<sup>160</sup> Subsecuentes anuncios en los diarios madrileños informan que otros personajes en el oficio de exhibir fantasmagorías fueron Antonio Suárez y Josefa

---

<sup>155</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 89.

<sup>156</sup> Frutos Esteban señala que para 1802 el *Diario de Barcelona* anunciaba la llegada de Martin como “un físico artista de París” que pretendía ofrecer “ilusiones de óptica de las más raras, en las que un fantasma se multiplica hasta lo infinito, y está siempre en movimiento, de suerte que todo el teatro parece lleno de ellos...”. Además, el autor agrega que Martin pudo haber sido uno de los ayudantes de Robertson. Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 27, citando a F.Porras, *Titelles: teatro popular* (Madrid: Editora Nacional, 1981), 831.

<sup>157</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 89 (nota 43).

<sup>158</sup> Este periodo de interrupción coincide con el desarrollo de las guerras napoleónicas, que poco después fue uno de los eventos más representados en diversos espectáculos ópticos. Este caso demuestra cómo los eventos históricos, en especial bélicos, influían significativamente en la producción y difusión de imágenes.

<sup>159</sup> Carrete Parrondo, “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya...”, 243.

<sup>160</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 33-34.

Bañoblez.<sup>161</sup> Resulta llamativa en la lista anterior la presencia de una mujer exhibidora de fantasmagoría, pues aunque no es el único caso asociado a los espectáculos ópticos, sí es parte de una minoría de empresarias en el ramo.

Los temas representados en el espectáculo de fantasmagoría fueron variando con el tiempo, repitiéndose a veces algunos elementos, por ejemplo el 29 de marzo de 1809 el programa incluía:

Ilusiones de Fantasmagoría, en las que aparecerán varios espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, siendo la mayor parte nuevo, como también la barca de Aqueronte; sin que en nada varíe á lo que manifestó el año pasado Mr. Martin, y que tanta aceptación ha merecido de esta ilustrada Corte; dando fin con el divertido y chistoso bayle de brujas, en el que se multiplicarán desde una hasta el infinito: intermediado todo con una excelente orquesta.<sup>162</sup>

El mismo anuncio informa que durante las funciones se destinaban sitios separados para la audiencia masculina y femenina. Los horarios de entrada eran a las cinco de la tarde y a las ocho de la noche, para que la oscuridad favoreciera la naturaleza del espectáculo; y el costo dependía del sitio que se eligiera, 6 reales los asientos preferentes, 8 reales las sillas y 4 reales los bancos.

Retomando los programas de fantasmagoría recopilados por Juan Carrete Parrondo en el *Diario de Madrid*, entre 1811 y 1818 podemos enumerar de manera general entre los temas representados: la cabeza de Goliat, un personaje que estira y encoge el pescuezo, una figura que se vuelve de espaldas inesperadamente, la mano de un fantasma invisible que escribe respuestas a los cuestionamientos del público, el gran baile o danza burlesca de brujas, la cabeza gesticuladora de Confucio, el café de madame Bexer, una figura que cambia de cabeza en cinco ocasiones, un mochuelo y variadas aves nocturnas que volando recorren la habitación aproximándose a los espectadores, varios retratos de hombres célebres y Soberanos, la imitación de una tempestad, la tumba de Creux, un Arlequín

---

<sup>161</sup> Carrete Parrondo, "De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya...", 243.

<sup>162</sup> *Diario de Madrid*, 29 de marzo 1807, citado por Carrete Parrondo, "De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya...", 243.

esqueleto, la Sepultura de Crespo, una tormenta y naufragio en el mar, un descuartizado, una escena muda del Hidrónico, y un gran mascarón con baile de brujas [Fig. 43, 44 y 45].<sup>163</sup>

Con el tiempo, también se pusieron en venta los aparatos de fantasmagoría, incluyendo sus cristales, figuras, y en ocasiones también el equipo para proyectar un baile de brujas.<sup>164</sup> Al parecer era costoso construir un aparato de este tipo en España, porque no se contaba con fabricantes especializados.<sup>165</sup>

### **1.2.2. Un paréntesis: Los fuegos pírnicos, pírricos o líricos en España**

Es llamativo que en la segunda década del siglo XIX, los espectáculos de fantasmagoría se presentaban en combinación con otros espectáculos, pues un anuncio del 30 de enero de 1814 en el *Diario de Madrid* dice: “Se ejecutará la escena titulada el Mágico, con una tormenta de mar y un naufragio de naves; en los fuegos pírnicos se manifestará el retrato de nuestro augusto monarca el Sr. D. Fernando VII, que Dios guarde; seguirán varias ilusiones de fantasmagoría”.<sup>166</sup> Igualmente, en un anuncio del 7 de enero de 1816 se decía: “Seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán varios espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y la cabeza del gigante Goliat en la agonía; dando fin con unas primorosas fachadas de fuegos pírnicos”.<sup>167</sup>

Los fuegos pírnicos, también llamados cuadros pírnicos, consistían en unos cuadros “pintados en fondo negro y agujerados en muchos sitios; detrás de ellos se ponía una rueda iluminada que, al dar vueltas, producía un efecto deslumbrador”.<sup>168</sup> Este fenómeno de dispersión de la luz o “flujo de unidades de masa-energía emitidas por una fuente de radiación”, como la define Baxandall, sería equivalente al efecto de difracción, producido por la fragmentación y propagación multidireccional de la luz, al atravesar por los huecos

---

<sup>163</sup> Las referencias detalladas con las fechas correspondientes a cada anuncio están contenidas en Carrete Parrondo, “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya...”, 244-245.

<sup>164</sup> El 22 de septiembre de 1811 se anunciaba en el *Diario de Madrid* que un miniaturista tenía en venta unos cristales de fantasmagoría; asimismo el 24 de octubre de 1818 un maestro vidriero vendía una fantasmagoría completa junto con un gracioso baile de brujas. Carrete Parrondo, “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya...”, 246.

<sup>165</sup> Carrete Parrondo, “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya” ..., 246.

<sup>166</sup> *Diario de Madrid*, 29 de mayo de 1814, citado por Carrete Parrondo, “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya...”, 245.

<sup>167</sup> *Diario de Madrid*, 7 de enero de 1816, citado por Carrete Parrondo, “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya...”, 245.

<sup>168</sup> Varey, *Cartelera de los títeres...*, 44, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 94.

de una superficie.<sup>169</sup> Desde 1778 en Madrid se anunciaba que en la calle del Caballero de Gracias había un espectáculo llamado Feria Persiana-matemática, que mostraría entre otras cosas “la figura adivina, que hará varios equilibrios, bayles, fuerzas y posturas; habrá en fin de fiesta una colección de fuegos pírricos, físicos, y matemáticos, con nuevas tramoyas y decoraciones nunca vistas...”.<sup>170</sup> La entrada a la función tendría lugar a las tres y media, cinco y media y siete y media; además podía contratarse el espectáculo para una sesión privada, avisando con anticipación.

Este tipo de espectáculos también estuvieron muy presentes en la ciudad española de Cádiz, y el investigador Rafael Garófano Sánchez ha reunido varios anuncios en los que aparecen incluidos como parte de otras funciones, pues el autor apunta que: “Aunque los espectáculos de Sombras trataban frecuentemente escenas fantásticas, populares o grotescas, en ocasiones introducían otras más sorprendentes con empleo de juegos (o fuegos) líricos o pírricos de “efectos especiales”: luces, colores, transformaciones, etc.”.<sup>171</sup> Por lo tanto, tenemos razón de que, en noviembre de 1813, el Teatro del Balón sería sede de una exhibición de sombras chinescas, que además mostraría “varios preciosos fuegos pírricos”, seguidos de suertes de física y una pantomima de magia con varios vuelos.<sup>172</sup> En enero de 1814 el mismo espectáculo anunció su nuevo programa, mismo que complementaría con “Sombras Blancas, la Fantasmagoría, una Pantomima y los fuegos pírricos en que se manifestarán los retratos de Fernando VII y del General Ballesteros”.<sup>173</sup> En febrero de 1818, en el Salón de la Posada de la Academia se ofrecían “excelentes colecciones de Juegos Pírricos y Líricos, donde se verán templos y los más suntuosos edificios, con diferentes cuadros nuevos”.<sup>174</sup> En marzo de 1828, en el número 10 de la calle Compañía, habría funciones de “Juegos pírricos y transparentes, con varios retratos, etc.; así como juegos de manos y un primoroso jardín con juegos hidráulicos y fuegos

---

<sup>169</sup> Michael Baxandall, *Las sombras y el siglo de las luces* (Madrid: Visor, 1997), 33, 92-93.

<sup>170</sup> Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, *Diario de Madrid*, Madrid, 1788, 63-64.

<sup>171</sup> Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX El pre-cine en Cádiz* (Cádiz: Quorum Editores, 2008), 171.

<sup>172</sup> *El redactor General*, 28 de noviembre y 25 de diciembre de 1813, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 170.

<sup>173</sup> *El redactor General*, 1, 2 y 3 de enero de 1814, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 172.

<sup>174</sup> *Diario Mercantil de Cádiz*, 21 de febrero de 1818, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 172.

artificiales”.<sup>175</sup> Y finalmente, en 1834 una compañía de sombras chinescas representaría el tema del diluvio universal en la calle de San Pedro, concluyendo “con la vista de seis brillantes perspectivas de edificios, así nacionales como extranjeros, en Fuegos Pírricos”.<sup>176</sup>

### **1.2.3. Fuegos ilíricos en la ciudad de México**

Quedan noticias de que a principios del siglo XIX hubo en la ciudad de México al menos dos exhibidores de “fuegos líricos”. En el Archivo Histórico de la Ciudad de México se conserva la licencia presentada el 9 de diciembre de 1820 por don Clemente Ayllon, artesano pintor y vecino de la capital, que pretendía exhibir “unas vistas picadas llamadas fuegos ilíricos”, confeccionadas por él mismo. Se le dio seguimiento a la solicitud el 15 de diciembre, comisionando al regidor don José María Casasola verificar el decoro de la diversión, que luego de examinar las perspectivas iluminadas declaró:

Todas ellas son honestas y decentes: pues representan las vistas de edificios de la antigüedad, de la fábula, y algunos de los principales de esta capital. Estas hechas según las reglas de la óptica, y manifiestan la habilidad de su autor, razón por que las considero dignas de la expectación pública, pudiendo servir no solo para diversión honesta sino para fomento del arte que tanto recomienda nuestra sabia Constitución.

El 18 de diciembre se hizo llegar la solicitud al virrey, advirtiéndole que el espectáculo de fuegos ilíricos podía durar alrededor de una hora y media o dos horas. La licencia fue concedida el mismo día y ratificada el 10 de enero de 1821, disponiendo:

[cobrar] a los espectadores un real por cada persona, con obligación de presentar 24 vistas por esa pensión; y que la diversión ha de comenzar á las ocho de la noche y el permiso sólo se ha de extender al término de 90 días; que ha de asistir a velar el buen orden y arreglo el Sr. Juez comisionado al Cuartel a que corresponde la casa de la diversión, haciéndolo por sí o por su alcalde de barrio cuidando que la función precisamente dé principio a la hora asignada haya o no bastantes espectadores para ella.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> *Diario Mercantil de Cádiz*, 3 de marzo de 1828, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 172.

<sup>176</sup> *Diario Mercantil de Cádiz*, 23 de febrero y 9 de marzo de 1834, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 174.

<sup>177</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 30, 1820, 3 fojas,

A propósito de este documento, ya conocido con anterioridad por Juan Pedro Viqueira Albán, el investigador expresa que en la oferta decimonónica de diversiones: “Eran frecuentes también los muy educativos fuegos ilíricos [...]. Conociéndose la pasión que en la época se tenía por las imágenes, es seguro que este espectáculo atraía a un gran número de transeúntes”.<sup>178</sup> Además sugiere que este tipo de espectáculos podía ser equivalente a lo que J. E. Varey denominaba en España “máquinas de perspectivas”.<sup>179</sup> Aunque como hemos visto antes, en España llevaban por nombre fuegos *píricos*, *pírricos* o *lírnicos*.

Fue hasta 1827 cuando se presentó en la capital mexicana un segundo exhibidor de fuegos ilíricos, su nombre era Ygnacio Miranda, y el 10 de septiembre de 1827 solicitó licencia al Gobernador del Distrito argumentando que su exhibición contribuía tanto a la diversión del público como a la cultura de la pintura, que tendría un intermedio de representado y se ubicaría en los extramuros de la capital. Concluía su solicitud con el argumento: “Y no teniendo otro arbitrio para mantener a mi familia ocurrió a la bondad de usted suplicándole se digne hacerme esta gracia de que perpetuamente vivirá reconocido”.<sup>180</sup> El 11 de septiembre su petición fue enviada al gobernador y el 18 del mismo mes la Comisión de Diversiones le otorgó el permiso, no sin antes haber realizado el reconocimiento de policía en el local en que se verificaría la diversión y comprobado que el empresario se sujetaría a las reglas para conservar el orden público.

#### **1.2.4. La fantasmagoría en México**

Los registros de fantasmagorías en México inician en 1806; son, por lo tanto, anteriores a las de fuegos ilíricos e, incluso, más tempranas que las primeras noticias de espectáculos de este tipo en España. Al igual que en el caso de la linterna mágica, se hace evidente que las relaciones de la Nueva España con otros reinos y ciudades europeas no siempre se correspondían con los modelos de centro-periferia que unían al virreinato con la metrópoli.

#### ***El pionero Andrew Oehler***

---

<sup>178</sup> Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?...*, 226.

<sup>179</sup> Varey, *Los títeres y otras diversiones...*, 41-43, citado por Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?...*, 226.

<sup>180</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 48, 1827, 4 fojas.

Un personaje pionero en la exhibición de fantasmagorías en México fue el alemán Andrew Oehler. Llegó a Veracruz el 19 de enero de 1806, donde realizó sorprendentes ascensiones aerostáticas y recibió la invitación del gobernador de la ciudad de México para continuar sus demostraciones en la capital. Una vez allí ofreció también un espectáculo de experimentos eléctricos retomados de Benjamin Franklin, que causaron enorme furor en el público, desencadenando generosos aplausos. Sin embargo, no sería igualmente favorecido en la labor de aparecer fantasmas, pues aunque dispuso con esmero el espacio para su espectáculo y advirtió a los asistentes que los espíritus invocados desaparecerían a su orden sin hacerles daño, la audiencia juzgó como reales y diabólicas cada una de las cosas que había presenciado. Al final de su presentación el gobernador se mostró renuente y desdeñoso con Oehler, y de forma semejante lo trató el resto del público.

La intervención del clero español residente en la ciudad de México no se hizo esperar, pues la madrugada inmediata a su presentación, Oehler fue aprehendido por agresivos guardias y su petición para tener un juicio aclaratorio no fue atendida. El empresario fue confinado al encierro en un estrecho calabozo a 45 metros de profundidad, donde estuvo escasamente alimentado durante los seis meses de su permanencia, hasta que el mismo gobernador y el marqués Cornelius abogaron por su libertad, haciéndole prometer que nunca más replicaría sus labores fantasmagóricas. A principios de octubre del mismo año, Oehler se marchó a La Habana para establecerse luego en Estados Unidos.<sup>181</sup> Según el historiador Erik Barnouw, desde allí difundiría su libro de memorias *The Life, Adventures, and Unparalleled Sufferings of Andrew Oehler* (Trenton, N.J., 1811), donde para disipar toda duda sobre su honestidad describió a detalle el funcionamiento de su tecnología fantasmagórica inspirada en el trabajo de Robertson.<sup>182</sup>

### ***Fantasmagorías de José Castelli***

Entre el 12 y 15 de junio de 1824, un empresario italiano de nombre José Castelli se dirigió al Ayuntamiento de la ciudad de México con un propósito semejante: “hacer algunas funciones de física y fantasmagoría en la Plaza Nacional de Gallos”.<sup>183</sup> El permiso le fue

---

<sup>181</sup> José Antonio Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 63-68.

<sup>182</sup> Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, Nueva York, Oxford University Press, 1981, citado por Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 33.

<sup>183</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 42, 1824, 5 fojas.

concedido a cambio de un alto impuesto “por el perjuicio que iba a sufrir el Teatro principal, la pensión de cinco pesos por cada una de las diez primeras funciones y dos por las restantes que haga”.<sup>184</sup> Por el documento de su solicitud se sabe que Castelli llegaba desde Puebla y contrario a lo que informa José Antonio Rodríguez, sí es posible tener al menos dos noticias más sobre este empresario a través de anuncios en el periódico.<sup>185</sup> El primero de ellos (29 de mayo de 1824), redactado por Juan Francisco Vergara, solicita a los editores de *El Águila Mexicana* que prevengan al público de las extraordinarias diversiones que efectuará Castelli, catedrático de física en Italia. El autor completa su comentario como sigue:

El público de esta ciudad las ha recibido con admiración y aprecio en las tres funciones que aquel ha tenido el honor de presentarle, haciendo justicia á sus luces y habilidad, especialmente en el espectáculo de la *Fantasmagoria* desconocido en este país, siendo la más singular invención de la perspectiva y óptica.

No dudo que el ilustrado público de esta capital franqueará su aprobación á este nuevo arte, en prueba de su fino y delicado gusto y de la honestidad con que ha favorecido siempre esta clase de invenciones, lo mismo que lo restante de la república.<sup>186</sup>

Como vemos Juan Francisco Vergara señala equívocamente que el espectáculo de fantasmagoría era desconocido en México, pues hacía 18 años que Andrew Oelher había precedido a Castelli en la misma empresa, aunque de manera muy desafortunada, lo que contradice nuevamente la apreciación de Vergara al afirmar que el ilustrado público mexicano siempre había favorecido ese tipo de invenciones.

El 22 de junio del mismo año la imprenta de Martín Rivera publicó un aviso en el periódico *El Sol* con el siguiente mensaje:

José Castelli, profesor de física conocido ventajosamente en las principales ciudades de Europa y América, tiene el honor de anunciar á los amantes de las bellas artes, que acaba

---

<sup>184</sup> Archivo del Cabildo Municipal de México, Ramo Diversiones Públicas, índice 797, t.2, exp. 42, 1824, citado por Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 35.

<sup>185</sup> Según Rodríguez, “de Castelli, divulgador de la creación de Robertson, no se supo más en la ciudad de México. Aunque los espectáculos de ilusiones no dejaron de verse en la capital”. Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 35.

<sup>186</sup> HNDM *El Águila Mexicana*, 29 de mayo de 1824, Ciudad de México.

de llegar á esta capital, y que hará la apertura de su espectáculo en la plaza nacional de Gallos inmediatamente que se concluyan los reparos que ha dispuesto hacer.

Su espectáculo será compuesto de Física experimental, y divertido con piezas mecánicas fantasmagorizadas, suertes de destreza y de Dhidrólíque. Los aplausos lisongeros que ha tenido en todas partes donde ha presentado su espectáculo, le hace esperar el mismo honor del respetable público mexicano. El aviso del día dará la hora, precio y detalle del espectáculo.<sup>187</sup>

Después de los prometedores anuncios, la ansiada presentación de Castelli demostraría por sí misma que había sido errónea la apreciación de Juan Francisco Vergara al referirse a un público ilustrado, de fino y delicado gusto que felicitaría su espectáculo. La primera prueba es proporcionada por el relato de Carlos María Bustamante, quien explica:

Anoche comenzó el titiritero Castelli á hacer sus evocaciones de Fantasmagoría en el Patio de los Gallos, al efecto se apagaron las luces, y sobre la multitud de señoras y demás mugeres comenzó una lluvia de orines de hombres inciviles y libertinos que causó el mayor desorden; de tal conducta se avergonzarían los mismos Cynicos, lo que quiere decir es que no hay costumbres, ni se respeta la moral de los Pueblos.<sup>188</sup>

Un mes después, se concedió a Castelli la licencia para presentarse en el Coliseo Nuevo, donde la situación fue de mayor gravedad y puso al empresario en serias dificultades. De lo sucedido, Reyes de la Maza da testimonio diciendo:

los espectadores se santiguan horrorizados al ver cómo aquel hombre hace desaparecer los objetos, convierte el agua en vino y resucita un pajarillo. ¿prestidigitación? ¿juegos de manos? El público no conocía el significado de tales palabras: solo daba crédito a sus ojos y aquello no era otra cosa que brujería... El pobre Castelli tuvo que abandonar el teatro a toda prisa y la capital, y el país.<sup>189</sup>

Por su parte, Enrique de Olavarría y Ferrari dice de Castelli: “mil y un disgustos le valió su habilidad, pues el vulgo le tomó por brujo ó hechicero, y caro hubiese pagado el

---

<sup>187</sup> HNDM *El Sol*, 22 de junio de 1824, México, Distrito Federal, Ciudad de México.

<sup>188</sup> Carlos María de Bustamante, *Diario histórico de México* Tomo II (México: SEP/INAH, 1981), 98, citado por Raquel Alfonseca Arredondo, “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal...”, 111.

<sup>189</sup> Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México (1810-1910)* (México: Secretaría de Educación Pública, 1972), 11, citado por Alfonseca Arredondo, “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal...”, 111.

aplauzo recibido de las personas más ilustradas, á no haberle tomado bajo su protección la policía”.<sup>190</sup>

Es llamativo que la presentación de Castelli en el Coliseo Nuevo incluyera actos como desaparecer objetos y convertir el agua en vino, pues desde 1734 en el libro de *Secretos* de Bernardo Montón se incluían instrucciones “Para construir una cajita que hace los dineros invisibles” y “Para construir un vaso, que en presencia de los circunstantes le pondrás agua, y te dará vino”.<sup>191</sup> Este último acto implicaba el uso de una jarra con orificios especiales para contener ambos líquidos y la transición de estos tenía que ver con su diferencia de densidad, pero dejar fuera esta explicación era lo que producía el desconcierto del público atribuyéndolo a la magia [Fig. 46]. Sobre este mismo acto Viqueira Albán menciona: "Recordemos tan solo que, en Europa, Jean Jacques Rousseau intentó vivir en un periodo de su juventud vendiendo en los pueblos jarras con doble fondo, las cuales anunciaba que tenían la virtud de transformar el agua en vino".<sup>192</sup>

Por otra parte, el acto de resucitar un pajarillo guarda semejanza con los actos realizados en las demostraciones del abate Viera y Clavijo, “donde, siguiendo el modelo francés, había luces, explosiones, chispas, se asfixiaban animales que luego resucitaban, etc.”.<sup>193</sup> A su vez el abate Viera y Clavijo observó experimentos sobre el aire fijo efectuados por el profesor Sigaud de la Fond, en cuya presentación: “Un pájaro cayó en asfixia con convulsiones y deliquio de que murió, porque el Alkali volátil fluido se le aplicó tarde”.<sup>194</sup> Un acto de este tipo fue ilustrado por el pintor inglés Joseph Wright (Derby, Reino Unido 1734-1797) en su obra *Experimento con un pájaro en una bomba de aire* (1768) [Fig. 47].

---

<sup>190</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* Tomo 1 (México: Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895), 214.

<sup>191</sup> Las instrucciones contenidas en el libro de Montón dicen: “Mandaràs hacer un vaso como el de el margen, el qual sea dividido con un diafragma, y un agujerito en el medio, que en llenándole de vino la parte de abaxo, aunque se vuelva no se vierta una gota, por lo sutil del agujero: ponle despues agua encima: por ser esta mas pesada que el vino conviene que vaya debaxo, y el vino aparezca arriba, por ser mas ligero: aviendole puesto el agua, y el vino, espera medio quarto de hira, ‘o mas; y bolviendo el vaso al rebès, te dará vino, aviendole puesto agua à la presencia de las personas que allí estuvieren.

El vino lo debes poner que nadie lo vea; esto es, por la parte del suelo, y lo debes poner sobre ceniza caliente, porque el calor saque el ayre, atrayendo à si la materia humeda, que es el vino que se halla en la parte superior”. Montón, *Secretos de artes liberales...* (1734), 18.

<sup>192</sup> J. J. Rousseau [1964], 110-111, citado por Viqueira Albán en *¿Relajados o repimidos?...*, 227.

<sup>193</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 111.

<sup>194</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 111.

Probablemente fuera Castelli un practicante de este tipo de demostraciones científicas, que por lo poco conocidas en el país fueron recibidas con ingratitud. De esta opinión era el personaje que dedicó un artículo a Castelli el 3 de agosto de 1824 en el diario *El Sol*, expresándole su aprecio y recomendándole tener en cuenta que en todas partes tendría entre su público espectadores ilustrados, ignorantes y necios:

Los primeros conocen que todas sus suertes ó juegos consisten en un mero mecanismo ó destreza con que engaña el sentido de la vista; pero que es imposible que se convierta la agua en vino, que resucite un pajarito, que restituya á su primitivo ser un pañuelo quemado, ó un cintillo hecho añicos, etc., etc.; porque a ningún hombre es dado el trastornar el orden natural; pero celebran la gracia con que mantiene la ilusión á merced de sus instrumentos y destreza [...].

Los segundos espectadores, que son los *ignorantes*, y son los más, ordinariamente, después que se divierten, lo temen y odian, creyendo que si no es el mismo diablo, tiene con este duende un parentesco muy cercano [...].

La tercera clase de sus espectadores, son los *necios*, que [...] desprecian sus juegos haciéndose de los habilones, y murmurándolo luego que advierten ó les parece que saben en qué consiste la ilusión [...] Si uno de esos habilones se parara en el teatro con los instrumentos de Castelli, nada hiciera digno sino de los silbos generales. Estos tontos vanos merecen compasión.<sup>195</sup>

Dicho lo anterior, el autor del texto concluía con una prudente recomendación para el empresario: “El Sr. Castelli debe saber que en lo que le falta que correr de América va á luchar con mucha ignorancia y con un fanatismo desesperado. Es menester que siempre advierta en sus carteles que no es Dios ni Diablo y que sus juegos son obras puramente naturales, para que sus espectadores no se escandalicen”.<sup>196</sup> La respuesta habida en dicho evento permite conocer un poco la recepción que tuvo este tipo de espectáculos, y darnos cuenta de que los propietarios, aunque bien intencionados en sorprender al público, no siempre gozaron de buena fortuna.

### ***El proyecto de fantasmagoría de Fréderick Waldeck***

---

<sup>195</sup> De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 214-215.

<sup>196</sup> De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 215.

Otro personaje del que se tiene noticia como responsable de la exhibición de fantasmagorías en México es el experimentado viajero Frederick Waldeck,<sup>197</sup> que llegó a México en 1824 con el cometido de hacer litografías de las ruinas de Palenque y la Provincia de Chiapas. El encargo le fue hecho en Londres en 1822 y parece haber sido el motivo principal de su viaje,<sup>198</sup> pero atendería esta labor hasta 1832, ya que inició su residencia en México empleado como ingeniero de la Compañía Inglesa de las Minas de Tlalpujahuá, y permaneció en el país por doce años probando fortuna en otros proyectos.<sup>199</sup>

En la revisión de su diario, realizada por Justino Fernández, se menciona que, en octubre de 1825, Waldeck montó una cámara oscura, y se empeñó en la construcción de un espectáculo al que llamaba “Fantasía”, para el cual “hizo una muerte volante”.<sup>200</sup> Algunos allegados a Waldeck lo incitaban a terminar su montaje, por ejemplo: “El Capitán Wilde que vió parte de su espectáculo le dijo que tendría buen éxito pero que era *muy difícil* encontrar en México un sitio apropiado para presentarlo”.<sup>201</sup> Justino Fernández interpreta que se trataba de un espectáculo de guiñol, sin embargo más adelante señala la sugerencia

---

<sup>197</sup> Aunque quedan aún bastantes dudas por resolver alrededor de la figura de Frédéric Waldeck, parece haber nacido, según sus propias notas, el 16 de marzo de 1766 posiblemente en Praga, se nacionalizó francés, permaneció largas estancias en Londres, y murió en París el 29 de abril de 1875. Investigaciones más detalladas ponen en duda que Waldeck viajara al Cabo de Buena Esperanza en 1785, que fuera militar en las tropas de Napoleón en Egipto o compañero del corsario Surcouf. Tampoco hay pruebas de que fuera discípulo de David, Prud'hon y Joseph Marie Vien o de que visitara a María Antonieta, presa en la Conciergerie, donde lo nombraría conde. Sin embargo, este conjunto de eventos son los que componen la biografía más comúnmente citada por diversos autores, entre ellos Justino Fernández (“El diario de Waldeck”, 15-16), basándose en el *Grand dictionnaire universel du XIX siècle* y del *Nouveau Larousse illustré*. Otros investigadores señalan la tendencia de Waldeck a crearse biografías ficticias que lo legitimaran como un personaje ilustre. Miguel Ángel Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades: Frédéric Waldeck en México historia, origen y naturaleza del hombre americano en los albores de la modernidad” (tesis de doctorado, Centro de Estudios Históricos del Colegio de Michoacán A.C., 2008), 111-112.

<sup>198</sup> En 1822 Waldeck hizo litografías sobre Palenque para el informe del capitán Antonio del Río, obra que llevaría por título *Description of the Ruins and Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala in Spanish America*. Más, desconfiando de la veracidad de los bocetos, Waldeck decidió viajar él mismo a Palenque para comprobar él mismo la semejanza y hacer sus propios apuntes. De hecho William Bullock, comentó en su obra recién publicada *Seis meses de residencia en México*, que los grabados del informe eran “tolerablemente correctos” y también incompletos. Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 85.

<sup>199</sup> Manuel Mestre Ghigliazza, “Apéndice al prólogo”, en Federico de Waldeck, *Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán, 1834 y 1836* (México, CONACULTA-Mirada Viajera, 1996), 26.

<sup>200</sup> Justino Fernández, “El diario de Waldeck”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 6 (2012): 24. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/573/560>

<sup>201</sup> Fernández, “El diario de Waldeck”, 25.

que le hacen a Waldeck para “que se fuera [a la ciudad de México] a explotar su fantasmagoría”.<sup>202</sup>

El 16 de enero de 1826, Waldeck finalmente partió a la ciudad de México, llevando consigo “su caja de colores y sus vidrios de óptica”.<sup>203</sup> Una vez establecido en la capital tuvo contacto con un actor y cantante de Londres de apellido García Prieto, que le manifestó su interés en “hacer negocio con la ‘Petromagia’”.<sup>204</sup> Como Waldeck carecía de capital para realizar su proyecto, “formó una Sociedad para explotar espectáculos ‘fantasmagóricos’ en su casa, calle de don Juan Manuel N° 6; allí también pintaba retratos y daba lecciones de dibujo y pintura”.<sup>205</sup>

Además Waldeck hizo litografías de gran formato a las que incluyó elementos ficticios para hacerlas más atractivas, pues pretendía componer un espectáculo semejante al *Egyptian Hall* de su amigo William Bullock –que lo visitó en la ciudad de México– pero cuyo contenido fuera el del México pintoresco. Su idea también estaba inspirada en las monumentales imágenes que se exhibían en el panorama de Londres, del cual elaboró un plano descriptivo el 14 de abril de 1826. El proyecto de Waldeck también resultó atractivo para el litógrafo Claudio Linati –activo entonces en la ciudad de México– quien le propuso desarrollarlo juntos en Nueva York. Sin embargo, el 28 de septiembre de 1826 Linati partió hacia los Estados Unidos, despidiéndose de Waldeck y dejándole como ayudante al joven litógrafo José María Gracida,<sup>206</sup> que en octubre comenzó a trabajar en vidrios o espejos para la Mágica o Fantasía de Waldeck.<sup>207</sup>

Se sabe que, desde su salida de Londres, Waldeck llevaba en su equipaje “un *chevalet optique*, es decir, un caballete óptico cuya función se explica en combinación con las *2 lampes patente du Major Cochrane*, instrumentos que utilizaría para construir una linterna mágica. Con esto preparó funciones de fantasmagoría, a las cuales dedicó horas y

---

<sup>202</sup> Fernández, “El diario de Waldeck”, 25.

<sup>203</sup> Fernández, “El diario de Waldeck”, 26.

<sup>204</sup> Fernández, “El diario de Waldeck”, 27.

<sup>205</sup> Fernández, “El diario de Waldeck”, 29.

<sup>206</sup> Linati expresó que José María Gracida era un joven honesto y fiel, y Waldeck añadió que era inteligente. Gracida, de origen oaxaqueño, se convirtió un excelente litografista y más tarde fue reconocido como pionero en dicha técnica durante el siglo XIX. Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 148.

<sup>207</sup> Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 145-148.

días de trabajo pintando las placas de vidrio que serían proyectadas sobre un telón”.<sup>208</sup> En palabras de otro autor, Waldeck concentró sus esfuerzos “en restaurar los cuadros de lo que llamaba *megascópio*, un conjunto de cristales y espejos, una lámpara (*fantascopio*) y la cortina de escenografía, a los pocos días montó e hizo pruebas con éxito”.<sup>209</sup> No obstante, de acuerdo con un anuncio hallado por Manuel Mestre Ghigliazza (*El Sol*, 3 de diciembre de 1826, Ciudad de México), la sociedad de accionistas conformada por Waldeck se disolvió y se cancelaron las presentaciones.<sup>210</sup>

Fue hasta febrero de 1827 cuando se anunció que en marzo estaría disponible la experiencia óptica, que según informes del *Correo de la Federación Mexicana* era de la completa autoría de Waldeck, única en su tipo, y preparada para exhibirse en Londres. El viajero aseguraba que la refracción de cuerpos opacos era descubrimiento suyo y que sorprendería al público ampliamente. Así, el 2 de marzo de 1827, dio aviso en el diario *El Sol* que al día siguiente abriría su espectáculo en el lugar antes planeado, aclarando además: “se encontrarán billetes desde las diez de la mañana hasta las seis de la tarde en casa de los Sres. E. Mason, 1ª calle de Plateros, núm.4, y Ackerman, frente a la Profesa, y en el dicho teatro desde las siete hasta las ocho. El precio del asiento con su cojín es el de un peso. La primera representación es a beneficio de los pobres”.<sup>211</sup>

La empresa a la que tanta dedicación había puesto Waldeck decayó apenas después de la primera función, aunque el viajero tuvo la impresión de que había gustado. Arruinado, Waldeck tuvo que aceptar trabajo como cantante de ópera y como escenógrafo teatral con su amigo García Prieto.<sup>212</sup> En 1836, luego de sus expediciones a Yucatán, viajó de regreso a Londres y dos años después a París para publicar su libro *Voyage pittoresque et archéologique dans la Province d'Yucatan et aux Ruines d'Itzalane*, con 21 dibujos suyos sobre costumbres mexicanas.<sup>213</sup>

---

<sup>208</sup> Pablo Diener, “Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones de Palenque”, *Historia mexicana* 2, vol.67 (2017), 870-871. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v67n2/2448-6531-hm-67-02-00859.pdf>

<sup>209</sup> Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 149.

<sup>210</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 81.

<sup>211</sup> Manuel Mestre Ghigliazza, “Apéndice al prólogo”, en Federico de Waldeck, *Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán, 1834 y 1836* (México, Conaculta-Mirada Viajera, 1996), 28.

<sup>212</sup> Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 149.

<sup>213</sup> Brian Fagan, *Precursores de la Arqueología en América*, trad. Mayo Antonio Sánchez García (México: FCE, 1984), 137.

### ***Robertson y otros fantasmagoreros en México***

Siguiendo una línea cronológica, Enrique de Olavarría y Ferrari, en su *Reseña histórica del teatro en México*, informa que en 1835 Mr. Guillermo Eugenio Robertson efectuó exitosas y sorprendentes ascensiones aerostáticas en la capital mexicana, ganando numerosos admiradores que sumaban su reconocimiento al de ciudades como Lisboa, Oporto, Madrid, París, La Habana, Filadelfia, Nueva Orleans y Nueva York, donde había estado antes el aeronauta.<sup>214</sup> José Antonio Rodríguez detalla que fueron más de veinte las ascensiones efectuadas por Robertson para diversión del público mexicano; y que “no hay testimonios de que haya traído a México el espectáculo por el que tan famoso fuera su padre [la fantasmagoría]”.<sup>215</sup> Sin embargo, Olavarría, sostiene que a Robertson: “No le faltaron [injustas burlas en prosa y verso] en las diversas funciones de fantasmagoría y física recreativa, que dió en el Teatro Principal...”.<sup>216</sup>

Más avanzado el siglo, el mismo autor menciona que en 1866 el Sr. Comingio Gagliano presentaba un variado programa que entre bailes, zarzuelas, piezas cómicas y estudiantinas, tenían cabida “*Nuevas y hermosas vistas disolventes, fantasmagoría, cromotropos y colección de retratos de hombres célebres y notables*”.<sup>217</sup> En 1869, se anunció que el gran teatro de Iturbide era sede de “la sorprendente ilusión óptica de los *espectros luminosos*”, que según Ángel Miquel era un fantascopio como el de Robertson.<sup>218</sup> Un espectáculo sugerente fue presentado en octubre de 1897 por el ilusionista francés Carlos Mongrand en el salón de “magia negra” (no. 2 de la primera calle del Indio Triste), una serie de actos titulados “Mujer misteriosa”, “Metempsícosis”<sup>219</sup> o “Gabinete encantado”:

---

<sup>214</sup> También en 1835, el *Diario del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos* anunció: “En la Librería de Galván, Portal de Agustinos, quedan todavía algunos ejemplares de los *Bosquejos* de los *Viajes aerostáticos* hechos en varios países por Mr. Eugenio Robertson, obrita muy interesante por sus detalles curiosos”. “Grande ascensión”, *Diario del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, México, 7 de septiembre de 1835, 28, citado por Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 39.

<sup>215</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 39.

<sup>216</sup> De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* Tomo 1, 337.

<sup>217</sup> De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* Tomo 1, 384.

<sup>218</sup> “Chismes”, *La tarántula*, 8 de enero de 1869, 2, citado por Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 55.

<sup>219</sup> El término “metempsícosis” o “metempsicosis”, válido en sus dos acentuaciones, quiere decir: ‘Transmigración del alma a otro cuerpo después de la muerte’. *Diccionario panhispánico de dudas*, 2005,

Vimos primeramente una cabeza de yeso, que poco a poco se transformó en cabeza de mujer con el nombre de Galatea; vuélvese ésta en seguida calavera; la calavera se convierte en canasta de flores rojas y éstas en blancas; aparece luego un diablito semejante a Mefistófeles y éste se cambia en payaso. Los tres últimos tipos que se presentan son los bustos de Juárez, Hidalgo y General Porfirio Díaz.<sup>220</sup>

Según Aurelio de los Reyes, los empresarios Lumière añadieron dicho programa a sus exhibiciones cinematográficas para aprovechar el espíritu “mágico” propio del aparato.<sup>221</sup>

---

Real Academia Española [consultado el 18 de septiembre de 2019], disponible en: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=metempsicosis>

<sup>220</sup> “Poliantea semanal”, *La Voz de México*, 3 de octubre de 1897, 2, citado por Ángel Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México*, 59.

<sup>221</sup> De los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, 118-119.

## Capítulo 2

# EL ESPECTÁCULO COMO VIAJE

Este apartado abarca un grupo más amplio de espectáculos ópticos, que destacan por su abundancia en la ciudad de México: el panorama, el cosmorama, el diorama, el poliorama, el teatro pintoresco-mecánico y el ciclocosmorama universal. Además de estar vinculados por el mostrar abundantes imágenes de ciudades y eventos históricos relevantes de todo el mundo, mantuvieron un parentesco técnico más evidente al haberse derivado en su mayoría de la exitosa invención del panorama, añadiendo a su exhibición característicos efectos. Asimismo, se exponen una faceta menos conocida de diversos artistas, viajeros y exploradores que en algún momento de su trayectoria se vieron involucrados en la producción de imágenes para espectáculos ópticos como los panoramas, ya fuera haciendo bocetos, pintando o incluso administrando una empresa de este tipo. Como en el capítulo anterior, hay un despliegue historiográfico de cada espectáculo para dar a conocer tanto sus orígenes como el modo en el que circularon por grandes ciudades, para también establecerse por temporadas en la ciudad de México.

### 2.1. Panorama

La palabra panorama se compone de los términos griegos *pan*, todo, y *horama*, vista, que en conjunto se traducirían como “vista de la totalidad” o “todas las vistas”; o bien equivaldrían a “vista de todo ó vista de conjunto ó reunión de objetos”, como proponía José Vanderlepe en 1842.<sup>222</sup> El término panorama fue utilizado en el siglo XIX para referirse a un espectáculo que mostraba “gigantescas pinturas circulares, que eran una generalización lógica de la perspectiva renacentista, un tipo de pintura que permitía una visión de 360° al espectador”.<sup>223</sup> Por su parte Michael P. Costeloe se refiere a los panoramas como:

---

<sup>222</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 220.

<sup>223</sup> María Dolores Bastida de la Calle, "El Panorama: una manifestación artística marginal del siglo XIX", *Espacio, tiempo y forma* 14 (2001) [consultado en mayo de 2019]. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2378/2251>

[representaciones] de colores brillantes, pintadas al óleo y luego barnizadas, algunas sobre varios miles de metros cuadrados de lienzo, [que] ilustraban una variedad de acontecimientos célebres [...] paisajes espectaculares, como las cataratas del Niágara, y, sobre todo ciudades de Europa, Asia y América, como Londres, París, Nueva York, Jerusalén y El Cairo, por mencionar sólo una pequeña muestra”.<sup>224</sup>

La invención del panorama se atribuye al pintor irlandés Robert Barker (1739-1806), retratista y miniaturista autodidacta, además de maestro de dibujo y perspectiva, que en 1785 exhibió una vista semicircular de la ciudad de Edimburgo [Fig. 48]. La obra pretendía causar la ilusión óptica de estar contemplando el paisaje circundante desde Carlton Hill, pero sus dimensiones aún no eran las adecuadas y el presidente de la Real Academia, Joshua Reynolds, no quedó convencido con la propuesta.<sup>225</sup> Sin embargo, la persistencia en su proyecto llevó a Barker a patentar la idea el 17 de junio de 1787, con la denominación francesa *La nature a coup d’oeil*, es decir “la naturaleza de un vistazo”.<sup>226</sup> Además ideó una estructura móvil sobre un pivote, para que el artista tuviera un punto de vista fijo desde el cual dibujar cada segmento del panorama.<sup>227</sup> Iniciado en el mecanismo, su hijo Henry Aston Barker “creó la primera serie de estos dibujos en Calton Hill, en Edimburgo, y el producto final –una pintura de 25 pies de diámetro– fue inaugurado en un salón público en esta ciudad el 31 de enero de 1788”.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Michael P. Costeloe, “El panorama de México de Bullock-Burford, 1823-1864: historia de una pintura”. *Historia Mexicana* (Abril 2010 [consultado el 17 de mayo de 2019]): disponible en <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1840>

<sup>225</sup> Si ya una pintura monumental tenía un alto grado de dificultad, esta se intensificaba aún más en la misión de generar imágenes sobre una superficie curva continua. Desde luego, los pintores idearon sus métodos y herramientas para bocetar las figuras y perfeccionar el efecto visual. Su ejercicio al situarse en un punto central para corregir la imagen es semejante al ejercicio desarrollado por Brunelleschi con las tablas de demostración para estudiar la perspectiva, de modo que la pintura pudiera recrear la realidad.

<sup>226</sup> Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas* (París: Société Nouvelle Adam Biro, 1993), 13.

<sup>227</sup> En el registro de la patente, Robert Barker indica que “el pintor o dibujante debe fijar su ubicación y trazar correctamente y de forma concatenada cada uno de los motivos que se le van presentando a la vista a medida que va girando, y debe concluir su dibujo enlazando el último con el primero”. Y enseguida añade que “debe prestar atención a la dirección de la luz y de las sombras y acabar la obra cuidando hasta el último de los detalles”. *The repertory of arts and manufactures: consisting of original communications, specifications of patent inventions, and selections of useful practical papers from the transactions of the Philosophical Societies of all nations, etc.* (Londres: Printed for G. and T. Wilkie, 1796), 165-166, citado por Scott Wilcox, “El panorama de Leicester Square” en Elías Trabulse, et. al., *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (México: Fomento Cultural Banamex, 1996), 127-128.

<sup>228</sup> Wilcox, “El panorama de Leicester Square” en Trabulse, et. al., *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 127.

El mismo año Robert Barker se estableció en Londres exhibiendo el panorama de Edimburgo en su propia casa; y aunque no tuvo mucho éxito decidió trabajar un lienzo de mayores dimensiones representando la vista de Londres desde el Albion Mill [Fig. 49]. Para su exposición en 1791 utilizó una rotonda provisional construida en la calle Castillo número 28, que aun cuando no era de las dimensiones exactas posibilitó una mejor apreciación del proyecto.<sup>229</sup> En esa ocasión el señor Reynolds declaró complacido: “la naturaleza puede ser representada mucho mejor que en una pintura delimitada por un formato habitual”.<sup>230</sup> Por su parte, Vanderlepe calificó la monumental obra como “el cuadro más grande que se ha pintado jamás, pues presenta una superficie de 40,000 pies cuadrados de pintura”.<sup>231</sup>

Fue en 1793 cuando Robert Barker pasó a denominar su invención como “panoramas”, una vez conseguida “la combinación perfecta de escala e iluminación que hicieran justicia a su concepción original” [Fig. 50].<sup>232</sup> Compró un terreno en Leicester Square y encargó al arquitecto Robert Mitchell la construcción de un edificio redondo, de dos niveles, con salas de diferente tamaño para exhibir dos lienzos a la vez [Fig. 51].<sup>233</sup> Además, las salas estarían comunicadas por un túnel oscuro por el cual transitaría el público, contribuyendo así a la inmersión en su experiencia contemplativa.<sup>234</sup> La rotonda se

---

<sup>229</sup> Un año después “Barker presenta en el Leicester Square de Londres su primer panorama titulado *“La Flota inglesa en Portsmouth”*, que impresionó mucho por su realismo. Entre los panoramas exhibidos por Barker en el Regent' s Park de Londres destacaron, entre otros *“Una calle de Londres tomada desde el Molino de Albión”*, *“La Batalla Naval del Primero de Junio”*, *“Los Baños de Brightelmstone”*, etc. En las exhibiciones que realizó este autor en Alemania llamó a sus panoramas con el nombre de nausoramas. Después de Alemania, Barker volvió a Londres para realizar la famosa vista de *“Batalla de Trafalgar”*. Rafael Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica: de los orígenes al nacimiento de la fotografía* (Madrid: Archiviana, 2002), 202.

<sup>230</sup> Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, 13 [la traducción del capítulo 1 de este libro fue realizada por Diana Suazo Martínez, a quien expreso mi más sincero agradecimiento].

<sup>231</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 221.

<sup>232</sup> Wilcox, “El panorama de Leicester Square” en Trabulse, et. al., *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 128.

<sup>233</sup> En el verano de 1793 Barker pintó un panorama con la Vista de la flota en Spithead; la plataforma de la rotonda estaba adecuada de tal forma que semejaba ser una fragata, y se dice que en 1794 cuando la familia real visitó el panorama, la princesa Charlotte expresó haberse mareado al verse rodeada de barcos. Al año siguiente la imagen del panorama representó la victoria naval que en 1794 tuvo el almirante Howe, cerca de Queffant; aunque mucho más exitoso fue el panorama que en 1799 mostró la batalla naval de Aboukir; fue tanta la afluencia de visitantes que los diarios aconsejaban no ir enseguida, para visitarlo después con mayor tranquilidad. Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, 14.

<sup>234</sup> Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, 13-14.

inauguró el 25 de mayo de 1793, con medidas de 27 metros de diámetro y 17 de altura.<sup>235</sup> Su estructura permitía al espectador situarse en una plataforma elevada que le daba un punto de vista privilegiado, para recorrer y dominar con la mirada el paisaje previamente dispuesto. Desde el principio Barker había indicado: “Debe haber dentro del edificio circular un cerco o barandilla, para evitar que el espectador se acerque demasiado al dibujo o pintura, de modo que desde cualquier punto se pueda observar con el efecto adecuado. El cerco puede representar una habitación, plataforma o cualquier otra opción conveniente, pero la forma circular se recomienda particularmente” [Fig. 52].<sup>236</sup> Sobre el acondicionamiento del espacio José Díaz Cuyás explica:

Todos los medios [...] ya fueran arquitectónicos, pictóricos, lumínicos o escénicos estaban dirigidos a lograr el trampantojo absoluto, a entrapar la mirada sin ninguna referencia a objetos externos o al espacio real. Sólo así, sumido en la sombra y desde la separación a que la oscuridad le condena, puede el ojo imponerse sobre el afuera y alcanzar a ver más allá de sus lindes, lograr esa visión “libre y total” de un “cuadro sin límites” sucedáneo de la vida misma.<sup>237</sup>

Una descripción de época sobre el panorama está contenida en el *Manual enciclopédico ó Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias* (1842), de la autoría de José Vanderlepe, donde este señala:

Llamase así una extensa pintura sin principio ni fin aparente, colocada en lo interior y todo alrededor de un edificio construido al efecto en forma de rotunda [sic], en cuyo centro se haya una especie de púlpito, desde el cual descubre el espectador una vasta extensión de país y todo el horizonte, como si estuviese en lo alto de una torre, y experimenta una completa ilusión, llegando casi a persuadirse que verdaderamente tiene a la vista una ciudad, un campamento o un paisaje cualquiera. Todo esto proviene, no solo de la configuración interior del edificio y de su pintura continuada, sino también de la manera de disponer el techo; de una especie de pantalla en forma de paraguas que priva al espectador de la luz directa del día, la cual penetrando por la parte superior ilumina

---

<sup>235</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1210.

<sup>236</sup> *The repertory of arts, manufactures, and agriculture. Consisting of original communications, specifications of patent inventions, practical and interesting papers, selected from the philosophical transactions and scientific journals of all nations...* (London: Printed for G. and T. Wilkie, 1796), 166. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2027/coo.31924101106577>

<sup>237</sup> Díaz Cuyás, “Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta”, 93.

solamente el paisaje pintado; y de otras cosas preparadas al intento para producir todo el efecto que se apetece.<sup>238</sup>

Por su parte, María Dolores Bastida describe el panorama en términos formales como: “Una gran superficie de lienzo, con típicas medidas de 15 metros de alto por 120 metros de largo [...]. El lienzo colgaba de un aro de hierro, fijándose otro aro en la parte inferior a medio metro del suelo. De este aro se sujetaban pesos o grandes piedras para obtener una superficie completamente lisa”.<sup>239</sup> Y en 1852 el *Diccionario de la Real Academia Española* lo definió como un “artificio óptico que consiste en la vista de un pueblo o país, mirado desde un punto céntrico, y descubriéndolo por todos lados”.<sup>240</sup> La ilusión de estar frente a la verdadera naturaleza se lograba porque los panoramas “estaban elaborados con una cámara oscura de campaña, cuya característica principal era la de girar sobre un eje para reproducir los 360 grados que puede abarcar la percepción visual humana”.<sup>241</sup>

Debido a la gran escala de los panoramas su realización requería necesariamente de un equipo de pintores. Estos dibujaban en grandes pliegos de papel o lienzo que después cosían minuciosamente para armar un boceto general que colocaban alrededor de la rotonda para pintar sobre él, coordinados por un artista que les indicaba correcciones **[Fig. 53]**. Participaban también “especialistas en paisaje, arquitectura, figura humana y animales. Usualmente esos pintores tenían a su vez un pequeño número de ayudantes, que eran en su mayoría estudiantes de arte” **[Fig. 54 y 55]**.<sup>242</sup>

Era necesario que la rotonda estuviese cubierta por una cúpula o un tejado en forma cónica, pues en su base “una claraboya circular proyectaba la luz del día sobre el lienzo que cubría completamente el interior de la pared. Además, una cortina impedía ver desde la plataforma la parte superior del lienzo y el lucernario por donde penetraba una iluminación atenuada y uniforme”.<sup>243</sup> Resultaba indispensable tener estas condiciones, porque la luz debía “caer desde arriba sobre el cuadro, penetrando por una zona acristalada situada en la

---

<sup>238</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 220.

<sup>239</sup> Bastida de la Calle, "El Panorama: una manifestación artística marginal del siglo XIX", 206-207.

<sup>240</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* (1852), 506, citado por Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 124.

<sup>241</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 125.

<sup>242</sup> Bastida de la Calle, "El Panorama: una manifestación artística marginal del siglo XIX", 206-208.

<sup>243</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 124.

parte baja del tejado”.<sup>244</sup> La cuidadosa perspectiva y los objetos que se acomodaban en primer plano, contribuían a la sensación de realismo que experimentaba el espectador, sintiéndose parte de los contextos representados [Fig. 56]. Así, por ejemplo, John Vanderlyn (1775-1852), el panoramista más reconocido en Estados Unidos explicaba:

Las exhibiciones panorámicas poseen tanto del mágico engaño del arte, que cautivan irresistiblemente a todo tipo de espectadores, y esto les da una ventaja definitiva sobre cualquier otra descripción pictórica. No se requieren estudios o un gusto refinado para apreciar plenamente los méritos de estas representaciones. Además, tienen el poder de transmitir mucha información práctica y topográfica, como no se puede conseguir de otra manera que no sea visitando en persona las escenas representadas.<sup>245</sup>

El detalle con que los panoramistas elaboraban las monumentales vistas demuestra que compartían con el resto de los pintores, el afán por la mimesis como objetivo final del arte. Por eso Scott Wilcox afirma que: “El panorama, tal como fue presentado a sus primeros espectadores hacia finales del siglo XVIII, era un experimento de *trompe l’oeil*, es decir, de verosimilitud, un intento por ampliar la capacidad imitativa del arte”.<sup>246</sup> Walter Benjamin, por su parte afirma: “No se cansaban de hacer de los panoramas, por medio de operaciones técnicas, lugares de una imitación perfecta de la naturaleza. Se buscaba imitar el cambio de la hora del día en el paisaje, la salida de la luna, el estruendo de las cascadas. David aconseja a sus discípulos dibujar del natural los panoramas”.<sup>247</sup>

Luego de algunos años explotando los lienzos de un panorama, estos eran puestos en venta para ser exhibidos en otras rotondas, así se convirtieron en un espectáculo itinerante que recorrió primero las ciudades provinciales inglesas y después Glasgow, Berlín, París, etc. [Fig. 57].<sup>248</sup> El espectáculo de panorama “iba destinado, sobre todo, a un

---

<sup>244</sup> *Diccionario of Building Terms*, vol. III (París, 1881-2), citado por Bernard Comment, *The painted Panorama* (New York: Harry N. Abrams, 2000), 7.

<sup>245</sup> Erica Segre, *Intersected Identities. Strategies of Visualization in Nineteenth and Twentieth Century Mexican Culture* (Nueva York y Oxford: Berghahn Books, 2007), 17-18, citado por Costeloe, “El panorama de México...”, 1209 [consultado el 17 de mayo de 2019]].

<sup>246</sup> Wilcox, “El panorama de Leicester Square” en Trabulse, et. al., *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 127.

<sup>247</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Tres Cantos: Akal, 2005), 40.

<sup>248</sup> Bastida de la Calle. “El Panorama: una manifestación artística marginal del siglo XIX”, 206.

público de clase media y alta, de mentalidad burguesa-liberal, culto y racionalista”.<sup>249</sup> Un público además definido por “la ilusión de control y dominio sobre el mundo”.<sup>250</sup> Su popularidad se extendió rápidamente por Gran Bretaña, Europa y Estados Unidos, ya que: “Ofrecían al público que pagaba por verlos una forma única de entretenimiento educativo, pues el espectador conocía las maravillas de lugares lejanos, como Río de Janeiro, al tiempo que se asombraba por la aparente realidad de las escenas que presenciaba”.<sup>251</sup>

Un proyecto semejante al panorama, y contemporáneo a su invención, fue el diseño de ocho folios que contenían una vista panorámica de Roma, obra realizada en 1792 por el escenógrafo Johann Adam Breysig, en Alemania.<sup>252</sup> En París, por ejemplo, el panorama fue dado a conocer en 1799 por Robert Fulton.<sup>253</sup> Personaje que según Vanderlepe perfeccionó el panorama, sumándose a esta labor el excelente paisajista Mr. Prevost.<sup>254</sup> De este último hubo noticias en México, en 1848, aludiendo a su Panorama de Jerusalén: una vista de la ciudad entera tomada en invierno desde lo alto del convento de San Salvador, con el círculo del horizonte abrazando al Oriente y al Mediodía, las montañas de Arabia, un ángulo del Mar Muerto y el Monte de las Olivas.<sup>255</sup> A partir de 1800, cuando Barker consiguió un sitio fijo para exhibir panoramas, surgieron imitadores y competidores que vieron en el invento la posibilidad de “traer los más alejados rincones del mundo a la vista de la audiencia local. La popularidad ininterrumpida de que disfrutó el fenómeno del panorama durante buena parte del siglo XIX no sólo se debió a la atracción del ilusionismo, sino a la complejidad de su naturaleza en tanto nexos entre el arte, la diversión y la educación”.<sup>256</sup>

Robert Barker prosiguió las exhibiciones de panoramas presentando imágenes de “Macao, Constantinopla, El Cairo, San Petersburgo, las regiones polares, las ruinas de

---

<sup>249</sup> Jordi Pons i Busquet, *El cine: historia de una fascinación* (Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona y Àmbit Serveis Editorials, 2002), 97.

<sup>250</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 124.

<sup>251</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1209 [consultado el 17 de mayo de 2019].

<sup>252</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 124.

<sup>253</sup> Una noticia histórica publicada en un diario mexicano en 1841 reconocía al alemán Breysig de Dantzig como inventor de los panoramas, a Robert Barker como el primero en hacerlos en Inglaterra y al americano Fulton como el responsable de introducirlos en Francia en 1800. Asimismo, decía que los cosmoramas, dioramas y otros espectáculos similares eran imitaciones del panorama. HNDM *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1 de enero de 1841, Ciudad de México.

<sup>254</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 221.

<sup>255</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de noviembre de 1848, Ciudad de México.

<sup>256</sup> Wilcox, “El panorama de Leicester Square” en Trabulse, et. al., *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 127.

Pompeya, Río de Janeiro, Quebec, Nueva York, hasta las cataratas del Niágara”.<sup>257</sup> En 1799 su hijo Henry Aston Barker (1774-1856) realizó un viaje de observación a Constantinopla y sus diseños posibilitaron la elaboración de dos panoramas distintos de aquella ciudad; a la muerte de su padre en 1806, Henry heredó el proyecto [Fig. 58].<sup>258</sup> Sin embargo, “la elaboración de un Panorama era tan ardua y costosa, y exigía unas poblaciones tan numerosas y pudientes para que fuesen económicamente viables”,<sup>259</sup> que cuando las ganancias permitían apenas recuperar los costos de producción, los lienzos eran reutilizados para pintar sobre ellos nuevas vistas. Igualmente importante fue la apertura del Panorama Strand en 1802, producto de la colaboración entre el pintor Reinagle y Thomas Edward Barker; no obstante, decidieron vender el proyecto a Henry Aston en 1817, quien mantuvo el negocio hasta 1826, luego del exitoso panorama *Batalla de Waterloo*, que expuso en 1816.<sup>260</sup> El tema fue ampliamente representado, pero es destacable que para la versión realizada por Henry Aston “el artista se documentó en el propio campo de batalla y en el cuartel general del ejército, en París”.<sup>261</sup>

Entre las noticias extranjeras que llegaron a México en 1858, se anunció que Mr. Wyld abriría un nuevo panorama en el Gran Globo de Leicester Square, tan popular como el Panorama de Crimea expuesto allí mismo con anterioridad. Se trataba del Panorama de Delhy la vieja capital del antiguo Mogol, y estaría dividida en tres partes:

Primera. Vista general de la ciudad, la gran muralla con sus siete puertas, la aduana, la iglesia protestante, el almacén, el gran canal que atraviesa la ciudad, la mezquita de Nadir Shah, los acantonamientos y la salida británica en la puerta de Lahore, ruinas de templos, tumbas, palacios y castillos de la antigua Delhy. Segunda. Calle principal, puesta de Lahore, bazares. Tercera. Palacio Real, fuerte, río Junina, puente de barcas.<sup>262</sup>

En la rotonda de Leicester Square se exhibieron al menos 120 panoramas, que se renovaban cada uno o dos años, hasta que cerró en 1861. Se sabe, por ejemplo, que en 1836 el explorador inglés Frederick Catherwood (1799-1854) exponía allí su famoso panorama

---

<sup>257</sup> Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 82.

<sup>258</sup> Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, 14.

<sup>259</sup> Garófano, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 69.

<sup>260</sup> Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, 14-15.

<sup>261</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 170.

<sup>262</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de febrero de 1858, Ciudad de México.

*Las ruinas de Jerusalén*, el cual “era un enorme mural circular iluminado por una lámpara de gas, que habría de ser finalmente destruido por un incendio, pero que era una de las grandes atracciones londinenses de la época” [Fig. 59].<sup>263</sup> Para entonces Catherwood ya había visitado Grecia, Turquía y Egipto. Además entre 1839 y 1841 recorrió la península de Yucatán y América Central junto con Stephens.<sup>264</sup> El panorama de Jerusalén, Tebas y algunos otros pintados por Robert Burford fueron adquiridos por Catherwood, quien tras emigrar a los Estados Unidos en 1836 fundó propia empresa panorámica en Nueva York<sup>265</sup>; por desgracia, su exitoso proyecto llegó a su fin el 31 de julio de 1842 al incendiarse de la rotonda.<sup>266</sup>

A partir de 1824, Henry Aston fue sucedido en la administración de la rotonda por los pintores John Burford y su hijo Robert, que habían sido empleados suyos y se especializaron en escenarios de viaje como Monte Blanco, Roma, Benares, Macao, Kaboul, Damas, etc.<sup>267</sup> [Fig. 60] Se sabe que entre los pintores que colaboraron en la elaboración de panoramas estuvo el “escocés David Roberts (1796-1864), autor de la serie de dibujos que dieron pie a las famosas litografías sobre las ciudades andaluzas y sobre Tierra Santa hechas en los decenios de 1830 y 1840 respectivamente”.<sup>268</sup>

---

<sup>263</sup> David Drew, *Las crónicas perdidas de los reyes mayas*, trad. Omar Daniel Álvarez Salas (México: Siglo XXI, 2002), 68.

<sup>264</sup> Robert L. Brunhouse afirma que el viajero norteamericano John Lloyd Stephens (1805-1852) también expuso un panorama de Jerusalén en Leicester Square donde fue invitado por Burford para dictar conferencias; allí mismo conocería más tarde el panorama de Catherwood y entablaría con él una buena amistad llegando a convertirse en compañeros de viaje (*En busca de los mayas: los primeros arqueólogos*, 86). Por el contrario, Brian Fagan insiste en que el único autor del panorama de Jerusalén fue Catherwood (*Precursores de la arqueología en América*, 153). Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 84, 102.

<sup>265</sup> Catherwood realizó exposiciones anticuarias sobre las ruinas mayas, donde la exhibición de lienzos monumentales estuvo acompañada de piezas auténticas y copias en yeso o madera tanto de esculturas como de elementos arquitectónicos. El éxito de la empresa atrajo un público numeroso pero acarrió también los celos de otros empresarios; la noche del 31 de julio de 1842, para desgracia de Stephens y Catherwood, un desafortunado incendio abrasó por completo con la rotonda que albergaba su prometedor proyecto. Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 84.

<sup>266</sup> En 1838 Catherwood exhibió el panorama *Las ruinas de Jerusalén* en Nueva York, “y después (según Van Hogen) en New Bedford, Providence y Boston. Llegó a Filadelfia en 1840. La rotonda erigida especialmente para él sirvió posteriormente como bazar de caballos, conocido como el Coliseo”. Ralph Hyde, *Panoromania! The art of entertainment of the ‘All-embracing’ view* (London: Thefol Publications and Barbican Art Gallery, 1988), 74-75 [mi traducción].

<sup>267</sup> Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, 15.

<sup>268</sup> Patricia Londoño Vega, *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX* (Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2004), 17.

Después de 1861, cuando Burford murió, dejaron de producirse novedosos panoramas, la rotonda de Leicester Square cerró definitivamente en 1863 y el edificio “fue comprado finalmente por una orden religiosa y convertido en una iglesia que ahora se conoce como *Notre Dame de France Roman Catholic Church, Leicester Place*”.<sup>269</sup>

### 2.1.1. La diversificación del panorama después de Leicester Square

El sistema de exhibición propio del panorama dio pie al surgimiento de numerosas variantes de espectáculos ópticos que conservaron la terminación griega *horama*, “vista”, como cosmorama, diorama, georama, navalorama, neorama,<sup>270</sup> poliorama y silforama, entre otros, cuyos nombres se definían por lo que mostraban, ya fuera el interior de “un palacio, una asamblea, una fortaleza, una embarcación, la vista de un paisaje, el litoral de un lago, ó cosa equivalente...”.<sup>271</sup> Espectáculos semejantes derivaron a su vez del diorama y, según el inventario ofrecido en 1838 por el *Semanario Pintoresco Español*, figuraban entre ellos: “el *Alporama* (vistas de los Alpes),<sup>272</sup> *Uranorama* (representación de cuerpos celestes en movimiento), *Georama* (vistas de la Tierra), *Panstereorama* (vistas de ciudades en relieve) o *Pyrroorama* (vidrios transparentes con un mecanismo musical), entre otros ‘infinitos nombres tan exóticos como los ya dichos’ (8 de julio de 1838)”.<sup>273</sup> Por ejemplo, en 1819 el

---

<sup>269</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1242.

<sup>270</sup> “El neorama resulta bastante próximo al panorama: el espectador, colocado en el centro del local de exhibición, ve pintado en el interior de un cilindro hueco, convenientemente alumbrado, un paisaje o el interior de un edificio”. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 102.

<sup>271</sup> Dicha enumeración fue incluida por José María Macías (La Habana, Cuba, 1830 –Veracruz, 1905) en su columna periodística *Etymologiarum Novum Organum* en 1889. En la nota del diario donde ofreció la aclaración de la raíz *horama*, daba cuenta de la cercana publicación de su *Diccionario Etimológico Mexicano de la Lengua Española*. HNDM, *El Diario del Hogar*, 29 de septiembre de 1889, Ciudad de México.

<sup>272</sup> Sobre la exhibición de alporamas se sabe que: “Durante los años veinte y treinta del siglo XIX, en la Leicester Square Rotunda y en el Panorama Strand, el público deambulaba a oscuras por la plataforma circular del centro, mientras a su alrededor se desplegaba, en 360 grados, una pintura del macizo del Mont Blanc con múltiples puntos de fuga, un ‘alporama’. Allí podían pasar horas llenándose la cabeza de la desconcertante geometría del paisaje de montaña: el resplandor de la nieve y el hielo, y las negras costillas de las rocas. El alporama aspiraba al hiperrealismo y lo consiguió: se sabe que algunos espectadores experimentaron desorientación aguda e incluso vértigo”. Robert Macfarlane, *Las montañas de la mente: Historia de una fascinación*, trad. Concha Cardeñoso Sáenz de Miera (Barcelona: Penguin Random House, 2020), ebook. Disponible en:

[https://books.google.com.mx/books?id=H\\_3DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es](https://books.google.com.mx/books?id=H_3DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es)

<sup>273</sup> Carmen Cabrejas Almena, “El biombo y otros juegos ópticos del Museo del Romanticismo Sala XXIV (Serre)”, *Pieza del trimestre Julio-Septiembre 2014*, 4-5 (nota 3). Disponible en:

público parisino pudo admirar un *Alporama* y, en 1825, en la galería de Baromètre, un *Europorama* con “vistas ópticas de varias capitales de Europa y de sus más bellos alrededores”.<sup>274</sup>

Además de la diversidad temática, el espectáculo de panorama tuvo transformaciones técnicas que suscitaron el surgimiento del panorama móvil, especialmente exitoso en América a mediados del siglo XIX, debido a la combinación de efectos lumínicos y atmosféricos que junto con la metamorfosis del paisaje, generada a través de transparencias, producía la sensación de desplazamiento físico. Entre los más famosos estuvo el panorama móvil del Mississippi, de John Banvard, expuesto por primera vez en Louisville en 1846, el cual fue imitado por John Rowson Smith, quien dio exhibiciones en París, Barcelona y Valencia [Fig. 61].<sup>275</sup> En 1851 el *Diario Mercantil* de París describía dicho panorama diciendo:

Navegamos por el río Mississippi... ¡es un espectáculo hermoso, muy hermoso! Todo París querrá admirar la orilla del gran río de la América septentrional (...). [...] Es una gran fortuna para los parisienses el poder hacer un magnífico viaje a un país a 1200 leguas sin salir del teatro. Para las personas que han recorrido aquellas riberas tan bellas, tan peligrosas, tan ricas en efectos sorprendentes, será este espectáculo un manantial de recuerdos sublimes. Para los que no hayan visto América, será ocasión de conocer este país de industria y de comercio.<sup>276</sup>

Del mismo espectáculo se decía en Barcelona: “aconsejamos al público, amante de lo bello y de lo grande [...] que vaya a ver aquellos paisajes de vapor, aquellas explosiones, aquellos incendios, aquellos claros de luna, aquellos puertos, ciudades, aldeas, bosques y prados; en una palabra, que vaya a viajar con el artista”.<sup>277</sup> La minuciosidad del panorama justificaba catorce años de trabajo invertidos por Smith, de modo que, el 20 de diciembre de 1851, el *Diario Mercantil* señalaba: “la verdad asombrosa con que ha copiado la naturaleza (...) llega a fascinarnos hasta el punto de decidir (sic) si lo que tenemos a la vista

---

[https://www.academia.edu/7515608/Pieza\\_del\\_tercer\\_trimestre\\_de\\_2014\\_El\\_biombo\\_y\\_otros\\_juegos\\_%C3%B3pticos\\_del\\_Museo\\_del\\_Romanticismo?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/7515608/Pieza_del_tercer_trimestre_de_2014_El_biombo_y_otros_juegos_%C3%B3pticos_del_Museo_del_Romanticismo?email_work_card=title)

<sup>274</sup> Comment, *Le XIX siècle des panoramas* [la traducción de este apartado fue realizada por Aarón Eduardo Martínez Chávez, a quien expreso un sincero agradecimiento], 30.

<sup>275</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 127.

<sup>276</sup> *Diario Mercantil*, París, 10 de diciembre de 1851, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 128.

<sup>277</sup> *El Sol*, Barcelona, 1851, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 128.

es una realidad, más bien que un mero espectáculo de ilusión”.<sup>278</sup> Una explicación verbal acompañaba la exhibición de vistas de paisajes, fenómenos naturales, diversas razas del mundo, ciudades y buques de vapor; y cada función duraba alrededor de dos horas, que parecían muy breves por el disfrute contemplativo que proporcionaban al espectador.<sup>279</sup>

Otro tipo de panorama móvil era el ciclorama, cuyo funcionamiento dependía de la rotación de un torno. En 1854, el teatro principal de Valencia albergó un ciclorama “gigantesco o viaje a pie quieto por Europa”, pintado por Juan Sthaer y con una superficie total de 68 000 pies cuadrados. Estaba dividido en tres partes, la primera representaba un recorrido desde el Polo Norte hasta París, la segunda de Burdeos a Sicilia, y la tercera de Constantinopla hasta Hamburgo. Tal ciclorama fue anunciado dos meses antes de su presentación pero según las críticas resultó decepcionante y fastidioso.<sup>280</sup>

Mayor éxito tuvo el *Panorama de la India*, presentado por José Barrera, que representaba de Southampton a Calcuta, así como la partida de Suez (con la casa donde se albergó Napoleón Bonaparte), el episodio bíblico de los israelitas cruzando el mar Rojo, y el Cairo iluminado por la luna; se admiró de este panorama la claridad intensa de la luz y la bella perspectiva de sus imágenes. En mayo de 1860, André Carlos (Monsieur Carli) instaló su *Ciclorama Universal*, con variadas pinturas que representaban recientes batallas en África: Castillejos (1 de enero de 1860), Tetuán (1 de febrero), Oriente con el asalto a la torre de Malakoff (8 de septiembre de 1855), y Magenta (1859); vistas de Nápoles, Génova, Roma, Venecia y Marsala (Sicilia); e interiores de monumentos como la basílica de San Andrés de Mantua, el coro de Capuchinos en Roma, San Marcos de Venecia, la Sala Imperial en Viena y la cueva de Belén.<sup>281</sup>

El mismo año se presentó el *Teatro mecánico de los Países Bajos* que combinaba la exhibición de un panorama con figuras mecánicas y autómatas, creación de don Pedro

---

<sup>278</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 128.

<sup>279</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 128-129.

<sup>280</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 124, 129-130.

<sup>281</sup> Además reunía vistas con escenas como la gruta de Posilipo en Nápoles, la sala de la favorita del Sultán de Constantinopla, el funeral del emperador de la China, los pescadores de la isla de Castelmare, la procesión nocturna de la fiesta a Santa Rosalía en Palermo, el banquete celebrado en Varsovia por la coronación del emperador Nicolás el 20 de junio de 1828; y la escena literaria del naufragio de Pablo y Virginia. El empresario ofreció regalar el retrato en cartulina o relieve de un personaje célebre (Garibaldi, Víctor Manuel, Napoleón III, la emperatriz Eugenia y el príncipe imperial) a todo espectador que pagara dos reales por la entrada al espectáculo. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 131-132.

Vernier, escenógrafo del real teatro de San Carlos, en Nápoles. Incluía vistas de la guerra de Oriente con ataques a Sebastopol y Malakoff; el viaje de Franklin, la pesca de ballenas en los países polares y algunos cuadros astronómicos.

El espectáculo de panorama influyó notablemente en la pintura paisajística y causó gran sensación en el ámbito de la escenografía teatral.<sup>282</sup> También se consideró su montaje como una “novedosa técnica de la museología ‘ilusionista’ [donde] el espectador, situado en el centro, tenía la mágica sensación de hacer parte del paisaje o evento representado”.<sup>283</sup> Fue tal su popularidad que durante el siglo XIX se produjeron panoramas enrollables de bolsillo [Fig. 62].<sup>284</sup> Hasta el cine de los primeros años retomó cualidades del panorama, como lo demuestra el subgénero de “vistas panorámicas” del catálogo de los Lumière.<sup>285</sup>

Otro evento que reunió diversos montajes inspirados en el panorama fue la Exposición Universal de París, inaugurada el 14 de abril de 1900. Raou Grimoin-Sanson presentó su Cineorama donde “la proyección se realizaba sobre una gran pantalla circular que rodeaba a los espectadores, como en el panorama”.<sup>286</sup> Aunque también se dice que “en el Cineorama, se situaba a los espectadores en la cesta de un globo que ‘sobrevolaba’ las principales capitales europeas” [Fig. 63].<sup>287</sup> Hubo también el montaje de un vagón de tren Transiberiano “donde el espectador observaba el itinerario Moscú-Pekín, que simulaba viajar por un recorrido de 9.574 kilómetros. O en el Estereorama o el Mareorama, donde se reconstruía la terraza de un barco imaginario, sumida en la oscuridad, y se imitaba el oleaje del mar” [Fig. 64].<sup>288</sup> La representación mimética del mundo contenida en dichas estructuras monumentales causaba confusión en el espectador, y por lo mismo “llamaron la atención de un público estático pero deseoso de vivir o recordar cómo se desplegaba o

---

<sup>282</sup> La introducción del formato de panorama en la escenografía teatral fue un fenómeno internacional que se extendió rápidamente siendo utilizada desde 1820 por Isidoro Taylor; ocho años después por Pierre L. C. Ciceri en el montaje de *La Belle au bois dormant*; y en una temporada entre 1840-41 del drama *El zapatero y el rey*, siendo decoradores Francisco Aranda y Francisco Lucini. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 125.

<sup>283</sup> Londoño Vega, *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres...*, 17.

<sup>284</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 125.

<sup>285</sup> J. Aumont, *El ojo interminable*, 26, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 126.

<sup>286</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 127.

<sup>287</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 127.

<sup>288</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 126-127.

desaparecía un horizonte de ficción, observando desde la ventanilla de un tren o desde el puente de un lujoso transatlántico”.<sup>289</sup>

En el ámbito lingüístico el término “panorama” también tuvo gran trascendencia, pues su uso metafórico “se extendió muy pronto para aludir a una cualidad del paisaje o a la visión global de un campo particular de conocimiento”.<sup>290</sup> Con todo, la extraordinaria aproximación de la fotografía a la realidad y su capacidad de aprehensión de la misma, mermaron el público que hasta entonces estaba cautivado por la experiencia que ofrecía la pintura monumental de los panoramas. Los esfuerzos de los pintores por representar eventos y paisajes con un alto nivel mimético se vieron rebasados por la fotografía, que rápidamente atrajo al público hacia sí, contribuyendo al decaimiento del panorama hacia finales del siglo XIX.

### ***El panorama de México con bocetos de William Bullock, hijo***

Desde muy joven, el viajero inglés William Bullock se interesó en la historia natural; por lo que se dedicó a coleccionar antigüedades, ejemplares de flora y fauna, piezas arqueológicas y demás objetos provenientes de Europa, en especial de Escocia y los países escandinavos. Como efecto de esta labor, Bullock inauguró, en 1812, *El Salón Egipcio*, situado en la calle de Picadilly, que albergó numerosas obras de arte y atractivas exposiciones temáticas como: “La carroza de viaje de Napoleón Bonaparte”, “Los hallazgos egipcios de Belzoni”, y “Los lapones y su cultura”<sup>291</sup>; todas promovidas por el propietario [Fig. 65].<sup>292</sup>

En diciembre de 1822, habiendo vendido su colección de historia natural, Bullock y su hijo William viajaron a México y durante seis meses recorrieron el centro del país para reunir diversos artefactos que conformarían las exitosas exposiciones “México Antiguo” y “México Moderno”, abiertas al público londinense en abril de 1824.<sup>293</sup> La segunda de estas

---

<sup>289</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 126.

<sup>290</sup> Díaz Cuyás, “Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta”, 89.

<sup>291</sup> “También en 1822 [Bullock] montó una exposición sobre los *saami* o lapones que incluía renos vivos, una familia autóctona y un panorama de grandes dimensiones, llegó a presentarse en espectáculos teatrales pero fracasó ante la muerte de la mayoría de los renos”. Jonathan King, “William Bullock: showman”, 11, citado por Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 75.

<sup>292</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1206.

<sup>293</sup> “El público se fascinó con los “panoramas” y el arrume de maquetas, objetos etnográficos, arqueológicos, pájaros disecados y otras curiosidades que este británico había recopilado en los seis meses de estadía en ese país entre 1822 y 1823”. Londoño Vega, *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres...*, 16.

muestras contenía, entre otras cosas, una vista panorámica del valle y ciudad de México vistos desde Tacubaya, cuyo boceto realizó el joven William [Fig. 66].<sup>294</sup> Se dice que “Bullock se inspiró en los populares panoramas sobre Egipto montados por Giovanni Belzoni en Londres”.<sup>295</sup>

Otros de los dibujos de William hijo fueron incluidos en el libro de su padre en forma de grabados, entre ellos “vistas de Veracruz, de Jalapa, del Popocatepetl, de las pirámides de Teotihuacán y de ídolos indígenas”.<sup>296</sup> Pero de especial relevancia son los bocetos que tomó de la ciudad de México desde el techo de la catedral, mismos que envió a Londres el otoño de 1823 y quedaron en manos de los Burford, que entonces administraban la rotonda de Leicester Square [Fig. 67]. Estos últimos pintaron el panorama de México y lo inauguraron el 12 de diciembre de 1825. El lienzo medía alrededor de 250m<sup>2</sup>, 5.5m de altura y 46m de circunferencia.<sup>297</sup>

La entrada costaba un chelín, y por seis peniques más el espectador adquiría un folleto informativo de 12 páginas con un texto introductorio sobre México, breves reseñas de los edificios y monumentos más sobresalientes y un esquema para ubicarlos en el panorama, entre ellos figuraba la iglesia de la Encarnación, la iglesia del Espíritu Santo, la primera capilla construida por Cortés, la Casa de Moneda, la Casa de Toros, el Castillo de Chapultepec y los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl.<sup>298</sup>

La muestra del panorama de México fue sumamente exitosa y las críticas de los principales diarios, halagadoras, aludiendo especialmente a la lograda ejecución de la

---

<sup>294</sup> “Los londinenses pudieron admirar códices, piezas arqueológicas variadas y, sobre todo, reproducciones en yeso de la descomunal estatuaria azteca; pero asimismo pudieron maravillarse con ejemplares vivos y disecados del mundo animal mexicano; con minerales, plantas y frutos exóticos de nuestro tópic. En este enorme y escenificado titirimundi no podía faltar una gran vista del valle y Ciudad de México dibujada por el hijo del viajero a escala mural, ni tampoco un jacal de tamaño natural, con todo y sus humildes utensilios, así como la presencia de un indio en persona que llevó Bullock a Inglaterra para darle objetividad a su muestra: José Cayetano Ponce de León”. William T. Penny, *Zaguán abierto al México republicano (1820-1830)*, trad. Juan Antonio Ortega y Medina (London: Longman, 1828), 14.

<sup>295</sup> Londoño Vega, *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres...*, 17.

<sup>296</sup> William Bullock, *Seis meses de residencia en México. Con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades, etc.* (México: Banco de México, 1983), 42.

<sup>297</sup> “El tamaño del panorama de México lo menciona J. Vanderlyn en una carta a Charles King del 21 de febrero de 1835, en *Vanderlyn Letters*, Senate House Archive, Kingston, Nueva York”. Costeloe, “El panorama de México...”, 1211.

<sup>298</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1214.

pintura con aseveraciones como: “[...] hay una gran regularidad en la estructura de los edificios con un estilo decorativo fantástico que produce un efecto muy pintoresco”.<sup>299</sup> En la *Baltimore Gazette and Daily Advertiser* (29 de julio de 1829) se dijo que la exhibición fue visitada por 187 mil personas, que “en un instante, fueron transportados como por arte de magia a México, desde el panorama de Leicester Square”.<sup>300</sup>

En 1825, William Bullock volvió a México, pero sus negocios mineros en el país no prosperaron y regresó a Gran Bretaña en 1827, junto con su esposa Catharine. Empezaron su viaje de vuelta vía Estados Unidos, pasando por Nueva Orleans y Cincinnati, y compraron un terreno en Kentucky planeando establecerse. Ya en Londres, Bullock visitó a Robert Burford para comprarle el panorama de México, mismo que llevó consigo para exhibirlo en la rotonda de Nueva York a partir del 27 de marzo de 1827 y por tres meses, según el contrato de renta firmado con John Vanderlyn.

Al principio, Catharine Bullock administró la exhibición, pero cuando el matrimonio se mudó a Cincinnati fue Henry Overton ‘sobrino de Vanderlyn’ quien llevó de gira el panorama durante ocho años por Estados Unidos, visitando: Nueva York y Boston (1828), Nueva Orleans y Baltimore (1829), Charleston (1830), Savannah y Augusta (1831), y Washington (1832), donde se anunció el “Panorama de México, la reina de las ciudades”; Filadelfia (1833), Cincinnati (1834) y Natchez, Mississippi (1835).<sup>301</sup>

Desde luego, el carácter itinerante de la exhibición conllevaba ciertas dificultades: las ciudades destino debían tener una temporada con buen clima o ser sede de algún evento especial que atrajera visitantes y favoreciera el espectáculo. Los traslados de una ciudad a otra se hacían en barco de vapor, por lo tanto: “Empacar el panorama debe haber sido un ejercicio delicado y cuidadosamente controlado, en el que las secciones se enrollaban por separado para tener piezas manejables. Luego se empacaban en firmes cajones de madera para ser embarcados”.<sup>302</sup> El mayor reto lo suponía la falta de espacios arquitectónicos especiales para la exhibición del panorama, lo que implicaba grandes esfuerzos y gastos para el empresario, por lo cual:

---

<sup>299</sup> Esta opinión proviene del crítico del *Bell's Life in London*, con fecha 11 de diciembre de 1825, citado por Costeloe, “El panorama de México...”, 1215.

<sup>300</sup> *The Morning Chronicle*, 29 de marzo de 1826, citado por Costeloe, “El panorama de México...”, 1215.

<sup>301</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1219.

<sup>302</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1220.

La solución adoptada por los exhibidores fue alquilar algún terreno en el centro de las ciudades y erigir ahí una rotonda provisional. Se compraba madera en cada lugar y cada vez se contrataban trabajadores para la construcción. Ninguna de estas edificaciones sobrevivió, porque generalmente, al terminar la temporada de exhibición, la estructura se vendía o se desmantelaba y los materiales usados se subastaban a compradores privados.<sup>303</sup>

La mayoría de las estructuras de la rotonda tenían forma octagonal y requerían de ventanas en el techo que junto con la instalación de lámparas y velas proporcionaran la iluminación adecuada. El alquiler del terreno donde se construía, así como los materiales y la mano de obra generaban altos costos; por ejemplo, cuando el panorama de México se exhibió en Savannah, costó 500 dólares acondicionar el espacio [Fig. 68]. Un gasto más era el de impresión de folletos descriptivos y la publicación de anuncios en los diarios locales. Por ejemplo, la *Daily Gazette* de Cincinnati, con fecha 19 de julio de 1834, anunciaba el panorama de la “Soberbia Ciudad de MÉXICO”, del cual señalaba:

Esta Hermosa Pintura, con sus bellos detalles y magnífico trazo; sus mil cúpulas, torres y campanarios; su anfiteatro de montes cubiertos de nieve eterna y sus valles de verdor inmortal; su lago vítreo; su amplia y bellísima Catedral, Zócalo, procesiones religiosas, corridas de toros y su única, pero magnífica, arquitectura, está ahora lista para la admiración del público, en un gran edificio de forma octagonal, erigido expresamente para esta exhibición [...] La visión representada es incuestionablemente correcta, y la pintura es de gran excelencia.<sup>304</sup>

Las funciones de panorama eran de nueve de la mañana a seis de la tarde y de siete y media a diez de la noche; y el costo de entrada de 25 centavos, elevándose al doble en otras ciudades e incluso a un dólar. Con todo, es claro que el panorama gozó de gran popularidad y de una constante afluencia de visitantes, haciendo de él un negocio rentable. El panorama de México en particular fue ampliamente elogiado por la prensa, que lo calificaba como una obra artística magnífica, incomparable, de gran calidad técnica, sumamente realista y de buen gusto; en definitiva se trató de una gira realmente exitosa.

---

<sup>303</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1221.

<sup>304</sup> Anuncio publicado en Cincinnati el 19 de julio de 1834, en la *Daily Gazette*, citado por Costeloe, “El panorama de México...”, 1224.

Se desconoce por qué cesaron las exhibiciones del panorama, pero Michael P. Costeloe sugiere, entre otras teorías, que el contexto de la guerra de independencia de Texas en 1836 hacía inconveniente mostrarlo, pues podría pensarse que promovía el interés estadounidense de apropiarse del territorio en disputa.<sup>305</sup> Bullock volvió a Londres definitivamente en 1840 y, de acuerdo con las deducciones de Costeloe, pudo haberse llevado el panorama de México para revenderlo a Robert Burford, quien a su vez modificaría el lienzo para mostrar una nueva versión del 1° de julio al 17 de diciembre de 1853. Tres años después del fallecimiento de Burford se exhibieron por última vez sus mejores panoramas, entre ellos el de México, el 6 de abril de 1863.<sup>306</sup>

De acuerdo con Michael Costeloe esta habría sido la última exhibición pública del panorama de México, pero Miguel Ángel Díaz Perera señala que se mostró aún en Nueva York.<sup>307</sup> Subsecuentes anuncios localizados por Costeloe en 1864 y 1869, dan cuenta de que el panorama de México estaba siendo subastado junto con otros panoramas de Burford, pero se desconoce su destino final. Por lo tanto, el modelo más cercano del monumental panorama es la recreación, también extraviada, que el pintor mexicano Daniel Escalante Mendiola hizo en 1996 para una exposición en la Ciudad de México, auspiciada por Fomento Cultural Banamex. Mendiola se basó en los modelos descriptivos del panorama decimonónico y de su obra solo quedan las imágenes en color contenidas en el artículo de S. Wilcox “El Panorama de Leicester Square” [Fig. 69].<sup>308</sup>

### **2.1.2. Espectáculos de panorama en México**

La significativa actividad de empresarios de panorama en la capital del país durante el siglo XIX está documentada en las solicitudes de licencia que se presentaron al Ayuntamiento para que se les permitiera explotar su espectáculo. La variedad en el contenido de los

---

<sup>305</sup> “Sólo una década después, se exhibieron por todo Estados Unidos más panoramas de México, pero relacionados con las campañas militares de la guerra contra México, que se pelearía en 1846-1848”. Costeloe, “El panorama de México...”, 1231 [consultado el 30 de mayo de 2019]).

<sup>306</sup> Costeloe, “El panorama de México...”, 1241 [consultado el 30 de mayo de 2019].

<sup>307</sup> Díaz Perera, “De viajeros y coleccionistas de antigüedades...”, 82, citando a Wilcox, “El Panorama de Leicester Square”, en Trabulse, et. al., *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 135.

<sup>308</sup> Wilcox, “El panorama de Leicester Square” en *Viajeros europeos del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, 127-135, citado por Costeloe, “El panorama de México...”, 1243 [consultado el 11 de junio de 2019]).

expedientes permite conocer en la mayoría de los casos el nombre del empresario, la dirección donde planeaban establecerse y los costos de su diversión; otras veces también su nacionalidad u oficio, las dimensiones de su espectáculo y las características del espacio de exhibición. La primera noticia que se tiene hasta ahora sobre un espectáculo de panorama en la ciudad de México la proporciona Enrique de Olavarría y Ferrari, que informando de los espectáculos públicos más populares en 1840, como los bailes de máscaras, menciona “y obtuvo boga grande en una casa de la I<sup>a</sup> calle de San Francisco el gran panorama artístico formado por el pintor Calyó”.<sup>309</sup>

En lo que respecta al acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México, es a partir de 1844 que se empieza a tener noticias de espectáculos de este tipo. El 22 de marzo de ese año, don Pablo Thomas solicita “licencia de exponer al público [...] unas vistas de panorama en el Portal de Mercaderes no. 4 por el espacio de tres o cuatro meses”.<sup>310</sup> Aunque al transferir su solicitud al gobernador del distrito, el señor prefecto del centro añadió que era para exhibir vistas de diorama y panorama. Pese a ese detalle se sabe que la licencia fue concedida y José Antonio Rodríguez señala que durante 1854 proliferaron en la Ciudad de México espectáculos como los dioramas y panoramas, que eran exhibidos por empresarios extranjeros.<sup>311</sup>

Efectivamente, hubo en 1854 al menos tres empresarios de panorama en la capital del país. Los empresarios don José Lunghinotte y Estevan Darceni, el 4 de febrero de 1854, solicitaron licencia para abrir “una exposición de vistas o sea un panorama en la calle de la Acequia no. 26 para diversión del público, fijando al efecto un cartel en el paraje de costumbre para anunciarlo”.<sup>312</sup> Argumentaron que les resultaba urgente obtener el permiso para comenzar a trabajar porque de otro modo no podrían subsistir, pero se desconoce la suerte que corrieron. Lo cierto es que, entre el 18 y 20 de abril, también don Luis Maurilón quiso probar fortuna en la capital abriendo un panorama en la calle del Espíritu Santo. La Comisión de Diversiones Públicas reconoció su local y encontrándolo en todo acorde a lo previsto en el bando de policía, manifestó que sin más retraso se le podía conceder la

---

<sup>309</sup> De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 368.

<sup>310</sup> AHCM Vol. 798, Exp. 144, 1844, 4 fojas.

<sup>311</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 119.

<sup>312</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 232, 1854, 3 fojas.

licencia.<sup>313</sup> Sin embargo, la falta de anuncios del panorama nos deja ajenos a su contenido y la recepción que tuvo.

Según avanzó el siglo aparecieron más exhibidores, estando algunos casos más documentados que otros. Por lo tanto, comenzaremos por mencionar aquellos de los que hay menos información, pero que fueron igualmente significativos. Don Eduardo Jiménez obtuvo su permiso el 23 de febrero de 1858, para establecer un panorama en las accesorias A, B y C de la calle de la Mariscal no. 2, acordando pagar la contribución establecida por la ley.<sup>314</sup> El 1 de febrero de 1861, su colega don Leandro Perdonés expone: “que siendo dueño de un panorama cuyas vistas no han sido presentadas en esta Ciudad, pues contiene todos los episodios de la guerra de Marruecos, que han sido traídas en el último paquete de la Habana, desea que se le permita exhibirlas en el local titulado de la Bella Unión...”.<sup>315</sup> La Comisión de Diversiones Públicas le otorgó la licencia el 30 de abril, y sobre la contribución que había de fijarse al empresario argumentó: “en el cosmorama de que se trata, todo el material apenas ascenderá a 10 pesos de modo que no creo que haya en todo el mes ni 20 espectadores que es la cuota asignada”.<sup>316</sup> Por ende, se acordó cobrarle sólo cinco pesos, en lugar de la cuota estipulada equivalente a cuatro entradas.

Más avanzado el siglo XIX, el 13 de abril de 1886, el señor Vicente E. Flores manifestó interés en “poner en la calle segunda del Factor no. 6 un panorama donde se exhibirán algunas vistas siendo el valor de la entrada de seis centavos [por lo que] suplica se le conceda el permiso correspondiente”.<sup>317</sup> Pero se desconoce si el permiso le fue otorgado. De forma similar, parece ser que la solicitud del C. Miguel Rico para poner un panorama en la Plaza de la Constitución durante dos meses fue rechazada, pues el 21 marzo 1890 la Comisión de Policía propuso al cabildo que apoyara la resolución de que no había lugar a la solicitud del empresario, aun cuando existía un acuerdo aprobado por el Gobernador del Distrito el 1 de junio de 1880 para conceder ese tipo de permisos.<sup>318</sup>

---

<sup>313</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 233, 1854, 2 fojas.

<sup>314</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 279, 1857, 2 fojas.

<sup>315</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 308, 1861, 4 fojas.

<sup>316</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 308, 1861, 4 fojas.

<sup>317</sup> AHCM Vol. 803, Exp. 735, 1886, 1 foja.

<sup>318</sup> AHCM Vol. 803, Exp. 796, 1890, 3 fojas.

Más afortunado fue el señor Francisco Bazave Rodríguez quien obtuvo su licencia el 15 de marzo de 1901 para explotar un “panorama de vistas” en la accesoria no. 16 de la Calzada de Santa María La Redonda.<sup>319</sup> Asimismo el 11 de febrero de 1902 obtuvo licencia don José Martínez Castaño para establecer un panorama en los bajos de la casa no. 16 de la calle del Puente de San Francisco. En su solicitud, acompañada con el sello “Fotografía Daguerre”, el empresario declaró: “El dicho Panorama tiene solo veinticinco asientos y el pago de admisión a él será de diez centavos. Las exhibiciones serán de las siete de la noche a las once de la misma”.<sup>320</sup> Y el 5 de agosto del mismo año el señor Francisco Javier Naranjo manifestó que deseaba “establecer y explotar en la calle nueva de Berdeja, accesoria A, Avenida Oriente 13, una pequeña exhibición de vistas titulada “Panorama Popular”, permaneciendo a la expectación pública diariamente hasta las diez u once de la noche”.<sup>321</sup> La entrada costaría uno, dos, o tres centavos como máximo a los adultos y los niños que los acompañasen podrían entrar gratis. El empresario pidió que “en vista de su insignificancia” se le asignara la cuota mínima y el Ayuntamiento accedió a su solicitud mandándole pagar sólo la cuota por diversiones públicas que señalaba la ley.

### **2.1.3. Mujeres empresarias de panorama**

Entre todos los exhibidores de panoramas que hubo en la ciudad de México durante el siglo XIX, destaca por mucho la trayectoria de la empresaria italiana doña Angelina Agustini de Masso, la primera mujer de la que se tiene noticia en un campo que parecía exclusivo del género masculino. En la solicitud de licencia que la empresaria dirigió al Gobernador del Distrito, el 20 de agosto de 1854, manifestó: “que teniendo un hermoso panorama para exhibirlo a los ilustrados habitantes de esta capital, suplica a V.E. le conceda superior permiso y aprovechando esta ocasión tiene el honor de ofrecerle sus servicios en la calle del puente del Espíritu Santo”.<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> AHCM Vol. 806, Exp. 1096, 1901, 1 foja.

<sup>320</sup> AHCM Vol. 806, Exp. 1196, 1902, 3 fojas.

<sup>321</sup> AHCM Vol. 806, Exp. 1206, 1902, 3 fojas.

<sup>322</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 228, 1854, 3 fojas.

La licencia le fue concedida y al cabo de una semana se publicaron consecutivos anuncios informando de la buena fortuna que tuvo la empresaria durante su estancia en la capital mexicana, empezando por una reseña que vale la pena citar completa:

Hemos tenido el gusto de ver el hermoso panorama de la Sra. Angelina Agustini, sito en la calle del Puente del Espíritu Santo; después de un cuarto de hora largo, que pasamos esperando que la afluencia de concurrentes nos permitiera examinar los cuadros, logramos al fin satisfacer nuestra curiosidad, aunque muy de paso, pues el círculo que á nuestro alrededor estaba formado por los que esperaban su turno, no nos permitía detenernos cuanto hubiéramos querido. Los cuadros que más llamaron nuestra atención, de los 16 que estaban expuestos, fueron cuatro, que representan: El interior del palacio de cristal en la exposición de Londres. –El interior del priorato de Santa Rita en Escocia. –El diluvio universal. –La bendición de banderas en el Campo de Marte.

El local está perfectamente dispuesto: sobre cada lente hay un letrero trasparente que indica el objeto ó suceso que representa el lienzo; y para hacer tomar paciencia a los que esperan recrear su vista, el á veces largo espacio de tiempo que dilatan en lograrlo, un elegante melodium de buenas voces, ejecuta bonitas sonatas.

Invitamos a nuestros lectores a que pasen al panorama de la Sra. Angelina, seguros de que pasarán un mal rato mientras esperan a que se despeje la concurrencia que se agolpa a los lentes, y otro bueno, buenísimo, tanto, que les haga olvidar el primero, cuando a su turno admiren aquellas hermosas pinturas, que se ven de un tamaño poco inferior al natural.<sup>323</sup>

El mismo mes subsecuentes anuncios informaron que la Sra. Angelina Agustini comenzó la exhibición de su panorama el martes 22 de agosto de 1854, en el número 1 de la calle del Puente del Espíritu Santo, al que calificaban como un espectáculo “magnífico y sorprendente”, señalando además:

Su propietaria [...] que se ha enterado del exquisito gusto de los habitantes de esta ciudad para esta clase de espectáculos ha montado su Panorama de un modo digno del culto público mexicano a quien se exhibe; para el efecto cuenta con una variada y elegante colección de vistas, sacadas por los mejores artistas de Europa y de América, las cuales

---

<sup>323</sup> HNDM *El Universal: periódico independiente político y literario*, 27 de agosto de 1854, Ciudad de México.

merecerán los mayores encomios por parte de los ilustrados habitantes de esta hermosa capital.<sup>324</sup>

La primera exhibición estuvo conformada por 16 novedosas vistas que incluían:

El último día de Pompeya; la Catedral de Milán; el Palacio Real de Madrid; la terrible batalla dada por los españoles mandados por el general Ena, en la isla de Cuba; el interior del priorato de Sta. Rita en Escocia; el monte y convento de San Bernardo; Viena, tomada desde los jardines del Palacio Imperial; el interior del Palacio de Cristal en Londres; la Cannebiere de Marsella; el arco del triunfo en el acto de entrar Luis Napoleón en París, de regreso de su viaje al Mediodía de la Francia; la bendición de banderas por Luis Napoleón en el campo de Marte; el Diluvio Universal; la batalla de Calafat entre la Rusia y la Turquía; vista del canal y de los cuarteles del ejército en San Petersburgo; vista de la Isla de Santa Elena; y la explosión del vapor Louisiana en Nueva-Orleans en 1851.<sup>325</sup>

Habría funciones de seis de la tarde a diez de la noche, en un salón profusamente iluminado, acompañándose de un órgano que tocaría piezas de ópera y contradanzas; siendo de dos reales el costo de entrada general y de uno para los niños. Y aunque la empresaria llevaba apenas un mes dando funciones con su panorama, su anuncio concluía diciendo: “La propietaria tiene el honor de participar al público de esta culta ciudad, que teniendo que pasar al interior de la república, permanecerá poco tiempo en México”.<sup>326</sup>

La nota final de su aviso pudo haber sido una estrategia para llamar la atención del público, pues durante el mes de septiembre más notas periodísticas recomendaron ampliamente su espectáculo mencionando su anterior travesía por ciudades de Europa, Cuba y Estados- Unidos.<sup>327</sup> Además, señalaban sin reservas y de modo insistente: “Muchas de las vistas del panorama ofrecen grande interés, y casi en todas se nota grande exactitud en las copias. El panorama está ya en su sexta exposición. Las personas que no hayan asistido a este agradable espectáculo no deben desperdiciar la ocasión de ver las más bellas ciudades del mundo en media hora”.<sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 25, 27, 29 y 31 de agosto de 1854, Ciudad de México.

<sup>325</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de agosto de 1854, Ciudad de México.

<sup>326</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de agosto de 1854, Ciudad de México.

<sup>327</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 3, 5 y 12 de septiembre de 1854, Ciudad de México.

<sup>328</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 24 y 26 de noviembre de 1854, Ciudad de México.

El 19 de diciembre otra nota periodística informó que tendría lugar la séptima exposición de vistas, advirtiéndolo:

Los amantes de lo bello, deben apresurarse a visitarla, para admirar los hermosos panoramas de varias capitales de Italia, perfectamente trabajadas y de un efecto magnífico. La Italia monumental ha hecho el gasto en esta exposición, aunque no faltan paisajes, entre ellos el muy precioso de Valencia, donde la tradicional saya y mantilla, las largas capas de majestuosos pliegues y los sayales que no escasean, junto con los brillantes reflejos del sol, denuncian en el acto una población española.<sup>329</sup>

Se enfatizaba también que la empresaria tenía colaboradores que desde otras latitudes le surtían imágenes para renovar sus exhibiciones, por lo que se advertía: “Dentro de poco tiempo nos ofrecerá la Sra. Angelina en su panorama, vistas de grandes hechos contemporáneos, expresamente hechas para ella en Europa, y entre los que figurarán las batallas de Alma y Silistria”.<sup>330</sup> Y una muestra más de la eficiente gestión de la empresaria incluye la gestión para incluir en su panorama “algunos paisajes, sucesos, monumentos de México, obra de que se encargará el conocido artista Sr Serrano, pintor del teatro de Santa-Anna”.<sup>331</sup> Una alianza nada arbitraria teniendo en cuenta el estrecho vínculo que tuvieron los panoramas con el ámbito escenográfico:

no solo porque artistas que desempeñaron la función de escenógrafos participaron activamente en este tipo de espectáculos, sino también por la influencia que la nueva concepción de lo visual, derivada de los mismos, ejerció sobre la propia escenografía, a través de los decorados diorama, empleo del panorama como telón de fondo, el desarrollo de la horizontalidad escénica, el ilusionismo óptico, la búsqueda de la representación visual de los efectos del movimiento y el transcurso temporal, la utilización de la luz y el empeño por alcanzar la visión total.<sup>332</sup>

Un ejemplo del uso teatral que tuvo el panorama en México fue la puesta en escena titulada “Isabel la Católica” en el Teatro Iturbide, el 17 de agosto de 1856, y de la cual se

---

<sup>329</sup> HNDM *El Universal: periódico independiente político y literario*, 19 de diciembre de 1854, Ciudad de México.

<sup>330</sup> HNDM *El Universal: periódico independiente político y literario*, 19 de diciembre de 1854, Ciudad de México.

<sup>331</sup> HNDM *El Universal: periódico independiente político y literario*, 19 de diciembre de 1854, Ciudad de México.

<sup>332</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 78.

decía: “Para poner en escena esta sublime composición con todo el aparato que ella requiere, se ha construido todo lo necesario, entre lo que descuella el panorama de la vista de la ciudad de Granada, y una riquísima decoración gótica”.<sup>333</sup>

Luego de casi un año sin noticias de la señora Agustini, se anuncia en diciembre de 1855 su nuevo programa “Sebastopol en México”, en el no.1 de la segunda calle de San Francisco: “A costa de tiempo y dinero, ha logrado ofrecer a sus favorecedores vistas exactas de los principales hechos de armas que abrieron la campaña de Oriente, como la batalla de Inkerman en todas sus peripecias, y otras notables como cuadros históricos. [...] invitamos a nuestros lectores [...] a concurrir al panorama, donde es seguro que no se fastidiarán”.<sup>334</sup>

Se conoce a detalle el programa de la sexta exposición por un anuncio del 2 de febrero de 1856, que a modo de introducción resaltaba: “La propietaria de este sorprendente Panorama, que se afana por complacer al ilustrado público de esta capital, no vacila un momento para presentarle espectáculos que llenen su delicado gusto”. Las 16 vistas que entonces conformaban la exhibición eran:

Puntos avanzados de la Tchernaya (Crimea); incendio de la ciudad de Sebastopol, en la noche del 8 al 9 de septiembre; asalto a la Torre de Malakoff, el 8 de septiembre (Crimea); toma de Kestch por las tropas aliadas, el 24 de Mayo de 1855; los rusos destruyen en su retirada el material de guerra (Mar de Azof); ataque al pueblo de los Molinos por los rusos (Crimea); los milaneses rechazando heroicamente a los austriacos en 1848 (Rusia); entrada del ejército de Napoleón en Moskow, en 1812 (Rusia); interior de la cárcel de Riego, en Madrid (España); el puente de Brinde, efecto de Nieve (Francia); arsenal de Lorient, en Francia; Niza, en Italia; el Palacio Real de Madrid, en España; la Canebiere de Marsella, en Francia; el camposanto de Pisa, en Italia; Venecia en Italia; y la Plaza de Armas de la Habana [iluminación de fiestas reales] (Isla de Cuba).<sup>335</sup>

Los precios de entrada seguían siendo de uno y dos reales y los horarios de seis de la tarde a diez de la noche, además las funciones estarían acompañadas con música de órgano. El anuncio se remitía a la publicación de otro diario con fecha 26 de enero de 1856

---

<sup>333</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 17 de agosto de 1856, Ciudad de México.

<sup>334</sup> HNDM *El Republicano: periódico del pueblo*, 12 de diciembre de 1855, Ciudad de México.

<sup>335</sup> HNDM *El Ómnibus*, 2 y 4 de febrero de 1856, Ciudad de México.

y concluía diciendo que la empresaria pasaría dentro de poco al interior de la república. Una última copia del anuncio la encontramos el 13 de febrero de 1856.<sup>336</sup>

Pese a las dificultades para obtener información biográfica de la empresaria, se ha localizado su nombre en el apéndice “Trabajadoras”, del libro *Fotógrafos pioneros del Mississippi a la división continental: un diccionario biográfico, 1839-1865*, que lista nombres de unos tres mil fotógrafos y trabajadores en oficios relacionados (retocadores, coloristas, vendedores de aparatos y material fotográfico, creadores de panoramas en movimiento y diversiones ópticas como dioramas y linternas mágicas) de Canadá, Estados Unidos y México.<sup>337</sup> Cabe señalar que el libro incluye en la sección de espectáculos un anuncio en español con el título “Gran panorama Sebastopol en México”, propiedad de A. Malakoff, y ya que el programa del anuncio difiere del que ofreció la señora Agustini, puede ser que la empresaria hubiese traspasado su obra o que alguien más trabajara el mismo tema, tan popular en ese momento.<sup>338</sup>

Angelina Agustini no fue la única empresaria de panoramas, pues se tiene noticia de una segunda mujer dedicada a este oficio. Se trata de la señora Cirila Bagues, que el 3 de enero 1884 escribió al Gobernador del Distrito para “solicitar de su superior autoridad, la competente licencia para exhibir al público en esta capital un panorama con regalo, 2ª calle de las Damas, accesoria no. 8”.<sup>339</sup> El 18 de enero se aprobó su solicitud informándole que debía pagar el impuesto estipulado en el artículo 86 de la ley de dotación del fondo municipal. Desafortunadamente no se cuenta con más información sobre su espectáculo ni de su trayectoria.

### **2.1.5. Panoramas portátiles**

El 10 de agosto de 1857, don Marcial B. Guichard, natural de Francia, solicitó licencia para exhibir en la Alameda “un Panorama de movimiento cuya diversión exige para surtir buen

---

<sup>336</sup> HNDM *El Republicano: periódico del pueblo*, 13 de febrero de 1856, Ciudad de México.

<sup>337</sup> Peter E. Palmquist y Thomas R. Kailbourn, *Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide: A Biographical Dictionary, 1839-1865* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 683.

<sup>338</sup> Palmquist y Kailbourn, *Pioneer Photographers from the Mississippi...*, 681.

<sup>339</sup> AHCM Vol. 803, Exp. 701, 1884, 3 fojas.

efecto que se sitúe en un paraje público donde reciba la luz del sol”.<sup>340</sup> El empresario se comprometió a sujetarse a todas las prevenciones que dictara el Ayuntamiento y el 14 de agosto la Comisión de Paseos manifestó su aprobación, siempre que el empresario aceptara “pagar además de las contribuciones establecidas, quince pesos mensuales por razón del terreno que ha de ocupar, haciéndosele entender que esta concesión no le da derecho alguno, y que luego que V.E. tenga a bien suspender su permiso lo trasladará a otro punto avisándosele con una semana de anticipación”.<sup>341</sup>

El 7 de septiembre de 1857, acudió don Marcial Guichard a la Secretaría del Ayuntamiento acompañado de su intérprete, don Enrique Lutarpé, por medio de quien explicó que requería la licencia “para poner su Panorama, no solo en la Alameda, sino también en la Plaza de Armas, ó la Plazuela de Santo Domingo alternativamente, ó bien en la Plaza de San Juan en los días y por el tiempo que le convenga [...] en inteligencia de que el panorama es portátil y por lo mismo se pone a las horas convenientes del día y se quita de noche”.<sup>342</sup> El empresario manifestaba ser propietario de una curiosidad a la que llamaba "El mundo viviente", o panorama de movimiento, y quería exhibirlo en todas las plazas y parajes públicos de la capital, especialmente en la Plaza Mayor de Armas, comprometiéndose a no abarcar las calles ni entorpecer el tránsito.

El 12 de septiembre, la Comisión de Diversiones Públicas comunicó al Gobernador del Distrito que creía oportuno permitir al Sr. Guichard ubicarse en la Alameda, pero igualmente dijo: “más de ningún modo se puede acceder a su segunda solicitud de ponerlo en las plazas públicas porque esto podría traer graves inconvenientes y desgracias, que V.E. no dejará de conocer y que creo que no necesitan enumerarse, pero si evitar a toda costa”. El Gobernador aprobó el dictamen y el 18 de septiembre el Secretario del Ayuntamiento, Vicente Riva Palacio, avisó al empresario de su permiso, pero se desconoce su contenido.

Por otra parte, el 22 de julio de 1862, don Ildefonso Orellana manifestó: “deseando exhibir al público un panorama portátil, de vara en cuadro, los domingos por la tarde en la Alameda o atrio de la Catedral, cuyo cobro por cada persona será un octavo de real, A.V.E.

---

<sup>340</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 264, 1857, 6 fojas.

<sup>341</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 264, 1857, 6 fojas.

<sup>342</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 264, 1857, 6 fojas.

suplica se digne concederle el permiso que solicita”.<sup>343</sup> El caso se envió a la Comisión de Diversiones Públicas<sup>344</sup> la cual resolvió que por tratarse de un aparato tan pequeño se le permitiera exhibirlo “sin exigirle contribución de ninguna especie, por no estar comprendida esta clase de diversiones ambulantes en la ley que dotó el fondo municipal”.<sup>345</sup> La resolución se hizo pública junto a otras decisiones del Cabildo.<sup>346</sup> Y el 11 de agosto se informó al empresario que el gobierno estaba conforme “por ser [el panorama] un medio para que se ilustre el pueblo”.<sup>347</sup>

### **2.1.5. Panoramas universales**

Entre el 14 y 31 de diciembre de 1873, el diario francés *Le Trait d'Union* incluyó entre los avisos importantes la llegada del Grand Panorama Universal, espectáculo acompañado por música de piano y cuyo costo de entrada era de un real durante el día y dos durante la noche. Sobre su programa se anunciaba:

Todos los días una exposición de espléndidas vistas que representan los principales hechos modernos, permitiendo a todos conocer, sin viajar, los puertos, las ciudades testigos de los hechos históricos de la época contemporánea. Puertos principales. Buques. Luchas navales. Bloqueos. Batallas importantes de la guerra franco-prusiana. Incendios de las naves. Bombardeos. Episodios de guerra. Pesca de monstruos marinos. Vistas bíblicas.<sup>348</sup>

Sobre el desarrollo del espectáculo y también del propietario informa *El Monitor Republicano* el 28 de diciembre: “En los bajos de la casa núm. 17 de la calle del Coliseo ha establecido el Sr. Sanzrouve un elegante panorama que ya comienza a hacerse de moda. El salón está perfectamente dispuesto y adornado; las vistas son de grande ilusión óptica; hay una regular música todas las noches y el rato se pasa divertido”.<sup>349</sup> El último anuncio

---

<sup>343</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 316, 1862, 6 fojas.

<sup>344</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 04 de agosto de 1862, Ciudad de México.

<sup>345</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 316, 1862, 6 fojas.

<sup>346</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de agosto de 1862, Ciudad de México.

<sup>347</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 17 de agosto de 1862, Ciudad de México.

<sup>348</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 14,18, 19, 20, 24 y 31 de diciembre de 1873, Ciudad de México.

<sup>349</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 28 de diciembre de 1873, Ciudad de México.

conocido de este panorama es del 1 de enero de 1874, y parece haber sido el único que por esas fechas operaba en la ciudad de México.<sup>350</sup>

Es hasta 1883 cuando hay noticias de otro espectáculo titulado Gran Panorama Universal, en la calle de Betlemitas no. 2. Dependiendo del diario, los anuncios se publicaron en español o en francés. El primero aparece en *El Monitor Republicano* el 21 de octubre y 1 de noviembre, es breve y anuncia que adultos y niños podrán conocer por doce y seis centavos, respectivamente, las novedades del panorama.<sup>351</sup> Para el 11 de noviembre, los precios se actualizaron a un real para los adultos y medio real para los niños. El panorama abriría diariamente a las cuatro de la tarde, excepto los domingos que sería a las nueve de la mañana, y el cambio de vistas sería semanal, incluyendo entre las primeras veinte imágenes:

1. Los hebreos que salen de Egipto atraviesan el desierto.
2. Puerto marítimo de Malta.
3. Moctezuma prisionero de Hernán Cortés.
4. Verano en el mar.
5. Familia de Java en el momento de la erupción.
6. Vista general de Roma.
7. Jardín de la reina de Inglaterra, en Windsor.
8. La pesca milagrosa.
9. África.
10. La reina de Madagascar.
11. Bautismo de Enrique IV, rey de Francia.
12. Las bodas de Canaán.
13. La poesía de Homero.
14. Plaza de Constantinopla.
15. Combate de Melazzo. Gral. Garibaldi.
16. París de noche.
17. Terremoto en la isla de Isquia.
18. La silla de manos. Maqués. Marquesa.
19. El fin del mundo.
20. El juicio final.<sup>352</sup>

El programa de la siguiente semana se publicó el 18 de noviembre en el diario *Le Trait d'Union*.<sup>353</sup> Y el día 23 apareció en *El Monitor Republicano*, incluyendo imágenes de:

1. Burdeos, ciudad del buen vino.
2. Gran música en los jardines de Varsalles.
3. La Maraicheuse de París, Marée fraîche.
4. Eliezer y Rebeca.
5. El mar, Veracruz.
6. Sanson traicionado por Dalila, su mujer.
7. Java, vista tomada del Sur, antes de la erupción.
8. En los trigos, en los bosques.
9. Hernán Cortés recibe prisioneros.
10. Le Traineau, un ruso, una rusa.
11. Después de la guerra.
12. Ancone, puerto de mar.
13. Carreras de burros en el bosque de Boloña.
14. Castillo del Louvre, París.
15. Túnez,

---

<sup>350</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 1 de enero de 1874, Ciudad de México.

<sup>351</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 21 de octubre y 1 de noviembre de 1883, Ciudad de México.

<sup>352</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 11 de noviembre de 1883, Ciudad de México, [mi traducción].

<sup>353</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 18 de noviembre de 1883, Ciudad de México.

vista general. 16. Sitio de Cartagena. 17. Monte de San Bernardo. 18. Almuerzo a la orilla del Rin. 19. Vista general de Barcelona. 20. Nabucodonosor hace poner en una caldera a tres jóvenes que rehúsan a adorarlo.<sup>354</sup>

Para el 25 de noviembre se había renovado el programa, incluyendo las siguientes vistas:

1. Después de haber salido de Egipto. Los hebreos muriéndose de sed. Moisés hace salir agua de la Roca.
2. Marsella, puerto de mar.
3. Día de campo en el bosque de Boloña.
4. Venecia.
5. Iglesia de San Carlos, Java.
6. Vista general de Turín.
7. Columna Vendôme, París.
8. Juicio de Salomón.
9. Hernán Cortés se opone a los sacrificios humanos.
10. Flor de Mayo.
11. San Agustín, Tlalpan.
12. Caricaturas en los Estados Unidos.
13. Banquete ofrecido a Cristóbal Colón.
14. Ruinas de Java.
15. José vendido por sus hermanos.
16. La cosecha en la Bauce, Francia.
17. El Lago Mirror en Estados Unidos.
18. Un libro divertido.
19. Vista general de Mónaco.
20. La Resurrección de Lázaro.<sup>355</sup>

Las novedades del Gran Panorama Universal se anunciaron en el diario *Le Trait d'Union* el 2 de diciembre.<sup>356</sup> El mismo programa se publicó en *El Monitor Republicano* con las vistas:

1. Jesús alivia a los enfermos.
2. Sevilla.
3. La mañana al castillo de Blois, Francia.
4. Barcelona, pedido por el público.
5. Vista de Carvasel, París.
6. Romeo y Julieta en los jardines de Verona.
7. Cuerpo legislativo, París.
8. Castidad de Susana.
9. Glorieta de Chapultepec.
10. La diosa de Mabile, París.
11. El Calvario en San Agustín de las cuevas.
12. San Juan predicando en el desierto.
13. Obelisco de Loupsor, París.
14. Hernán Cortés apacigua la rebelión de su ejército.
15. Viena, capital de Austria.
16. Doña Marina en la tienda de Cortés.
17. Vista sur la Sein, París.
18. Burdeos, pedida por el público.
19. La hija de Herodías pidió a Herodes la cabeza de San Juan Bautista.
20. Vista general de Venecia.<sup>357</sup>

---

<sup>354</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 23 de noviembre de 1883, Ciudad de México.

<sup>355</sup> HNDM *La Patria*, 25 de noviembre de 1883, Ciudad de México.

<sup>356</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 2 de diciembre de 1883, Ciudad de México.

<sup>357</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 2 de diciembre de 1883, Ciudad de México.

### **2.1.6. Panoramas con regalo u obsequio**

El primer espectáculo en su tipo del que se tiene referencia es el “Panorama artístico con obsequio” instalado en el número 4 de la calle de Seminario, cuyo acceso tenía un costo de dos reales con obsequio, de un real sin obsequio y de medio real para los niños menores. En mayo de 1883, sus propietarios aseguraban: “Los concurrentes a nuestro espectáculo, de hoy en adelante podrán admirar un sinnúmero de vistas cuya originalidad y mérito garantizamos; también en la parte de los obsequios hemos recibido un vario surtido cuyos caprichosos juguetes y otros de valor incalculable ofrecemos a nuestros concurrentes”.<sup>358</sup>

El 17 de agosto del mismo año, don Emilio Baquedano solicitó en arrendamiento un terreno de dieciocho varas de largo por nueve varas de ancho en la Plaza de Armas, explicando que era “con el fin de en el mismo establecer un panorama con regalo, donde el público encontrará un atractivo”.<sup>359</sup> Las comisiones involucradas propusieron autorizar al empresario una superficie de 113.75 m<sup>2</sup> hacia el oriente del Zócalo donde establecer un salón provisional, forrado con lámina de zinc para mayor seguridad. El interesado debía pagar por quincenas adelantadas el impuesto de un centavo diario por metro cuadrado, más el impuesto por diversiones públicas; y comprometerse a entregar el terreno en las mismas condiciones en que lo había recibido, depositando cincuenta pesos en la Administración de Rentas Municipales, mismos que les serían devueltos tras la inspección final de la Dirección de Obras Públicas. Sin embargo, el 26 de octubre el Ayuntamiento informó que no era posible conceder el permiso a don Emilio Baquedano, pues el terreno ya había sido rentado a otro empresario y no se permitía más de un jacalón en la Plaza del Seminario.

### **2.1.7. Panoramas monumentales**

En 1843, se exhibió por primera vez un panorama en Milwaukee; y en 1884 hubo en Nueva Orleans otro de la Guerra Franco-Prusiana. Este último pertenecía a William Wehner, un inmigrante alemán establecido en Chicago que, con el respaldo financiero de los banqueros de aquella ciudad, puso en marcha su proyecto para exhibir panoramas de la Guerra Civil

---

<sup>358</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 4, 13 y 15 de mayo de 1883, Ciudad de México.

<sup>359</sup> AHCM Vol. 802, Exp. 670, 1883, 1 foja.

en Estados Unidos, estableciendo “el taller y rotonda de su American Panorama Company, en el 6th y Wells Street del centro de Milwaukee” **[Fig. 70]**.<sup>360</sup>

Para asegurar las provisiones de lienzo belga necesarias para los panoramas, Wehner contactó los servicios de August Lohr, un artista austriaco que en 1884 supervisó la instalación de un panorama alemán en la Exposición de Nueva Orleans. Fue también a través de Lohr que Wehner pudo “reclutar a un grupo de artistas europeos para trabajar en su empresa”.<sup>361</sup> Eran todos de habla alemana y especialistas en pintura de paisaje, animales y figura humana.<sup>362</sup> Se trataba, muy probablemente, de artistas “profundamente influenciados por la tradición académica alemana que para entonces se enseña en centros como Düsseldorf, Múnich, Viena y Berlín”.<sup>363</sup>

Antes que Wehner, los pintores escenográficos del teatro municipal alemán Louis Kindt y Thomas Gardner se asociaron para operar la Northwestern Panorama Company y abrieron una pequeña rotonda en Cedar Street (Kilbourn Ave), donde exhibían panoramas de la batalla de Vicksburg, así como de la Guerra Civil Gettysburg y Shiloh **[Fig. 71]**. Aunque ambas compañías trabajaron simultáneamente, Wehner estaba más interesado en su competencia internacional, por lo que comisionó a Friedrich Heine y August Lohr para supervisar la producción de panoramas de 1885 a 1889, mismos que circularían por ciudades como Buffalo, Nueva York y San Francisco, California.

El estudio de Wehner era un edificio octagonal de madera, recubierto con hierro corrugado y que medía 60 pies de alto por 130 de ancho. En su interior estaba dispuesto un enorme lienzo en el que trabajaba un equipo de artistas, accediendo a distintas plataformas a través de los andamios rodantes de un riel de tranvía. Además, podían observar el trabajo

---

<sup>360</sup> Merrill, Peter C. “Feodor von Luerzer: The American Odyssey of an Austrian Immigrant Artist” *Journal Kansas Quarterly* Vol. 25, junio 1993, [69-76] Disponible en: <http://tfaoi.org/aa/3aa/3aa93.htm>

<sup>361</sup> Peter C. Merrill, “What Happened to the Panorama Painters” en Sandra Butz-Siebers (ed.), *German Academic Artists in Wisconsin* (West Bend, Wisconsin: Galería de Bellas Artes de West Bend, 1989), 19-46.

<sup>362</sup> Cada artista fue contratado por su experiencia en distintas áreas de especialización de la pintura. De los paisajes de fondo se encargaban Bernhard Schneider, William Schnoter y Franz Biberstein, por su conocimiento topográfico; las figuras humanas dependían del trabajo de artistas como Theodor Breidwiser, Hermann Micholowsky, Franz Rohrbeck, Shultz y Paul Wilhermi; de Richard Lorenz y Peter se aprovechaba su habilidad para pintar caballos; y Friedrich Wilhelm Heine era bien conocido en Alemania por su buena reputación como pintor de batallas. Otros de los artistas involucrados eran Otto Dinger, Taddeus von Zukotynsky y Georg Petera. Merrill, “What Happened to the Panorama Painters”, 19-46.

<sup>363</sup> Merrill, “Feodor von Luerzer: The American Odyssey of an Austrian Immigrant Artist” *Journal Kansas Quarterly* Vol. 25, junio 1993, 69-76 [mi traducción]. Disponible en: <http://tfaoi.org/aa/3aa/3aa93.htm>

desde la escalera que conducía al centro de observación del panorama, sitio reservado a los espectadores [Fig. 72]. Como ejercicio los pintores panoramistas solían visitar el sitio que retratarían, así como dibujar y tomar notas testimoniales de los veteranos de guerra, si el tema así lo requería. Al parecer se auxiliaron además de proyecciones de linterna mágica, para visualizar sobre el lienzo la imagen ampliada de sus bocetos, antes de aplicar la pintura al óleo. Hecho que demuestra cómo los usos de la linterna mágica, que durante siglos funcionó como un espectáculo independiente, se extendieron y aplicaron a la producción de otros medios de entretenimiento.

Milwaukee fungió como centro productor de panoramas en América desde 1885. Algunos de los panoramas más destacados que comandó Wehner fueron: *Missionary Ridge* (1886) y *La Batalla de Atlanta* (1885-86).<sup>364</sup> Cuando en 1887 el empresario decidió cerrar la American Panorama Company, muchos de los pintores volvieron a Alemania, pero Lohr y Heine se asociaron para asumir la empresa y artistas como George Peter, Hermann Michalowski y Paul Wilhelmi se quedaron a trabajar para la nueva firma [Fig. 73]. El mismo año produjeron un exitoso y popular panorama de “Jerusalén en el día de la crucifixión”, en el que también colaboró la panoramista Amy Tesch Boos [Fig. 74]. Su esposo, el periodista Imre Boos, se incorporó como socio de la Milwaukee Panorama Company, junto con Paul Zabel. Lohr y Heine, que presentaron los estatutos de su empresa el 27 de septiembre de 1888. Dicha compañía produjo un panorama de “La entrada triunfal de Cristo en Jerusalén”, cuyas exhibiciones comenzaron el 1 de junio de 1889, rebasando los límites geográficos estadounidenses.<sup>365</sup>

El 22 de noviembre de 1890, August Lohr se presentó ante el Ayuntamiento de la ciudad de México como representante de la “Sociedad Panorámica de Milwaukee Estados Unidos”, con la intención de exhibir en algún paraje público el panorama sobre la entrada de Jesucristo en Jerusalén, por lo que solicitó licencia para construir una rotonda de 400

---

<sup>364</sup> George Wagner, “Panorama painting”, *Enciclopedia of Milwaukee*, (University of Wisconsin UW Milwaukee, National Endowment for the Humanities and Geater Milwaukee Foundation, 2016). Disponible en: <https://emke.uwm.edu/entry/panorama-painting/> [consultado el 15-08- 2019].

<sup>365</sup> Peter C. Merrill, "What Happened to the Panorama Painters" en Sandra Butz-Siebers (ed.), *German Academic Artists in Wisconsin* (West Bend, Wisconsin: Galería de Bellas Artes de West Bend, 1989), 19-46.

pies de circunferencia por 50 pies de altura (121.92 x 15.24 m) [Fig. 75].<sup>366</sup> El empresario promovía su espectáculo argumentando que se trataba de “una obra que embellecerá la ciudad y pasmará a sus habitantes, una distracción artística y elevada y enteramente nueva”.<sup>367</sup>

El 13 de febrero de 1891, la Comisión de Policía manifestó su entera aprobación para instalar el panorama, señalando que el espectáculo procuraría “distracción artística y elevada” al público de la capital mexicana, siendo “un elemento muy eficaz de instrucción objetiva”, y que este tipo de eventos se apreciaba “como una de las diversiones más interesantes al par que más tranquilas”, en las cultas naciones europeas y de Estados Unidos, por lo que no causaría desorden alguno. A juicio de las autoridades, un espacio conveniente para instalar el panorama era un terreno en la plazuela de San Juan, al lado Poniente del mercado, pues favorecería la imagen del barrio y tendría una concurrencia decente, sin molestia de los comerciantes y vecinos.

El permiso se otorgó con vigencia de un año, al cabo del cual debía devolverse el espacio tal como se había recibido. Al reunirse el Sr. August Lohr con las comisiones de Hacienda y Obras Públicas, determinaron el 6 de marzo que la cuota por arrendamiento sería de cuarenta pesos mensuales, y que los planos del edificio debían entregarse anticipadamente al Director de Obras Públicas para verificar que su construcción no interrumpiera el libre tránsito. Este fue uno de los pocos panoramas monumentales que se instalaron entonces en la ciudad de México, por lo que debió causar gran sensación en el público.

---

<sup>366</sup> Sobre August Lohr, Manuel Carballo señala: “Pocos son los detalles que conocemos de la vida de Lohr, nace en Munich en 1843 y muere en Berlín en 1819; participa, antes de su llegada a México durante cinco años en los salones Alemanes. Radicado en México a partir de 1887 se consagra a la pintura exclusivamente de paisajes; es un fino acuarelista y un pintor al óleo en el que predomina una cierta tendencia al dramatismo a base de fuertes contrastes de luz y sombra. August Lohr, después de treinta y tres años de vivir y realizar su obra en el país, regresa a su patria en 1918, un año antes de su muerte”. Manuel Carballo, *México ilustrado por Europa del Renacimiento al Romanticismo* (México: Banco Nacional de México, 1983), 57.

<sup>367</sup> AHCM Vol. 803, Exp. 791, 1890, 10 fojas.

## 2.2. Cosmorama

En 1841, François Beudant, en un desglose etimológico de varios términos, señaló: “Cosmorama trae su nombre de dos palabras griegas, cosmos y orama, es decir, vista del mundo o más bien vista de varios puntos del mundo”.<sup>368</sup> El cosmorama fue otro divertimento óptico que como explica Minici Zotti:

consistía en una serie de pequeñas vistas al óleo o a la acuarela que representaban los lugares más célebres del mundo; dichas vistas estaban introducidas en las paredes de la sala donde se exhibían, y estaban dotadas de unos mecanismos de lentes convexas que, por medio de unos espejos, los engrandecían, creando gran impacto visual entre el público asistente.<sup>369</sup>

Asimismo, en un diccionario de época se decía que: “Un cosmorama bien dispuesto, con pinturas bien ejecutadas y debidamente iluminadas, produce gran efecto, que ilusiona sobremanera”.<sup>370</sup> También se llamó cosmorama a la sala o local que se adaptaba para llevar a cabo las exhibiciones **[Fig. 76]**.

El inventor reconocido del cosmorama fue el abate Gazzera "quien presentó en París, en 1808, ochocientas vistas de monumentos y paisajes".<sup>371</sup> De acuerdo con Silvia Bordini: “La intención de Gazzera era ofrecer al público una representación pintoresca y completa del universo, a través de la visión de los lugares más célebres del mundo entero”.<sup>372</sup> Bordini añade que el cosmorama tuvo una rápida difusión, pues para 1815 se encontraba ya en Nueva York y en 1820 en Londres. Además, “en 1832 el abate Gazzava instala en la galería Vivienne su *Cosmorama*, que son paisajes del mundo entero y escenas históricas presentadas en relieve gracias a un juego de espejos de aumento”.<sup>373</sup>

---

<sup>368</sup> François Beudant, *Adiciones* 21 (1841), 476, citado por Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 110.

<sup>369</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen filmica...*, 237, citando a Minici Zotti, *Prima del Cinema. Le Lanterne Magiche* (Venecia: Marsilio, 1988), 99.

<sup>370</sup> F. López Serrano, *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine* (Madrid, 1999), 28, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 101.

<sup>371</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 101.

<sup>372</sup> Silvia Bordini, *Storia del Panorama: La visione totale nella pittura del XIX secolo* (Rome: Officina Edizioni, 1984), 282.

<sup>373</sup> Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, 30.

La prolífica difusión de cosmoramas demandó una enorme cantidad de estampas o vistas para su exhibición. Pequeñas láminas grabadas y pintadas en colores vivos, que representaban ciudades, paisajes, edificios, catástrofes naturales, temas históricos, religiosos o mitológicos, cuadros teatrales, alegorías y representaciones del universo fueron producidas por grabadores y editores europeos que adaptaron las imágenes a un formato adecuado para generar la ilusión óptica de ser espacios tridimensionales [Fig. 77, 78, 79 y 80].<sup>374</sup> Atender a la novedad fue una de las principales exigencias para el mercado de vistas, razón por la cual los editores enviaron a sus dibujantes a recorrer el mundo para generar nuevas estampas, contribuyendo así a la instauración de una tradición exploradora que más tarde se manifestaría en el uso de imágenes fotográficas iluminadas para los aparatos ópticos.<sup>375</sup>

### 2.2.1. El cosmorama en España: entre cajas ópticas, *tutilimundis* y *mundonuevos*

En España, la palabra “cosmorama” está intrínsecamente asociada a los términos *tutilimundi*, *tutilimundi* y *titirimundi*, así como *mundinovi*, *mondinovi*, *mundinovo* y *mundonuevo*.<sup>376</sup> Rafael Gómez Alonso aclara que “estos términos venían a significar la frase «tutti gli mondi», es decir, la impresión de poder observar, en una caja óptica, vistas de todo el mundo” [Fig. 81, 82 y 83].<sup>377</sup> Maya Ramos Smith afirma que el *tutilimundi*, *mundinovi* o *mundonuevo* se conocía desde el siglo XVII, y apareció por primera vez en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española en 1734, donde se le definía como:

Cierta arca en forma de escaparate, que traen a cuestras los saboyardos, la qual 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

---

<sup>374</sup> Para facilitar la colocación de las estampas al interior de la caja óptica, iban en su mayoría reforzadas sobre un cartón o un marco de madera. Además podían generarse efectos diorámicos (de iluminación) con las mismas estampas, generando huecos en las mismas con el recorte de puertas y ventanas o incisiones para simular luces y estrellas; luego la estampa se pegaba sobre un papel de seda de color en la que incidía la luz aplicada por detrás de la imagen generando efectos visuales como el tránsito del día a la noche. Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 113.

<sup>375</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 112-113.

<sup>376</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 411.

<sup>377</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 285 (nota 375).

figurillas anden al rededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hai que se ven por un vidrio graduado, que aumenta los objetos y van pasando varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas.<sup>378</sup>

Por su parte, Pío Baroja describe que:

Se llamaba tuti-li-mundi en España, un *cosmorama* portátil, un 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, y a veces el hombre que lo exhibía redoblaba con un tambor y explicaba las vistas de su pequeño escenario.<sup>379</sup>

Este tipo de gabinetes tuvieron como antecedente las llamadas cajas o cámaras ópticas, inventadas en el siglo XVII para que los artistas hicieran estudios sobre perspectiva “porque ofrecían a la vista ‘imágenes muy amplificadas y distantes, por medio de espejos y vidrios convexos’” [Fig. 84].<sup>380</sup> Además “la caja óptica permitía hacer creer a través de la visión de grabados debidamente manipulados (iluminados, traslúcidos, calados, perforados, etc.) que se había logrado lo que era tan anhelado: figurar y retener paisajes, escenas callejeras, monumentos, fiestas”.<sup>381</sup> Por lo mismo, la caja óptica se volvió objeto de entretenimiento, pues “tenía la ventaja añadida de que a través de los sistemas de iluminación artificial, las escenas podían pasar del día a la noche con inmediatez, algo que resultaba imposible a la imagen de la cámara oscura” [Fig. 85 y 86].<sup>382</sup>

También en 1734, se publicó por primera vez en Madrid el libro *Secretos de artes liberales y mecánicas* de Bernardo Montón, con instrucciones detalladas para que cualquier curioso pudiera construir arcas o cajas catóptricas y gabinetes o teatrillos, donde representar alamedas, palacios o jardines. A propósito, el autor explicaba:

---

<sup>378</sup> *Diccionario de Autoridades*, vol. II, Tomo 3 (España: 1734), 631, citado por Ramos Smith, en *Los artistas de la feria y de la calle...*, 156 y 157.

<sup>379</sup> Frutos Esteban, *Artifugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino* (Salamanca, 1999), 36, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 101.

<sup>380</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 375.

<sup>381</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 375.

<sup>382</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 375.

Mandarás hacer una caja cuadrada de pie y medio, o dos, [...] harás dos o tres agujeros redondos, para poder mirar en el fondo de la caja. Dentro de ésta pondrás lo que quisieres representar, ya sea de relieve o pintado. En fin tapa la caja por arriba con un pergamino, el cual debes lavar lo muchas veces en legía limpia, y clara, y clavarlo sobre una tabla, para que participe suficiente luz dentro de la caja.<sup>383</sup>

De acuerdo con Jesusa Vega, las máquinas ópticas gozaron de prestigio durante el gobierno de Carlos III porque él mismo era aficionado a este tipo de aparatos.<sup>384</sup> Aunque fue hasta mediados del siglo XVIII cuando abundaron en España, y a finales de la década de los cincuenta era común que se anunciara su espectáculo y se vendieran cajones con todo y estampas [Fig. 87].<sup>385</sup> Por ejemplo, en 1758, un año después de haberse reimpresso la obra de Montón, el *Diario Noticioso* informó que en la Calle de Majaderitos de Madrid, estaba:

Un sujeto forastero 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 (3-5, 1758). [...] Ofrece servir al público con cajas ópticas, muy diferentes de las que hasta aquí se han visto: añade que las hace proporcionadas, y cómodas para vistas de perspectivas; de modo, que sin la molesta necesidad de poner y sacar estampas, se pueden ver 6, 8, 16 o 32 mutaciones (13-6-1758).<sup>386</sup>

Entre 1758 y 1759 un abaniquero del Postigo de San Martín ofrecía sus servicios manufacturando cámaras oscuras y cajones catóptricos de buena calidad y a buen precio;<sup>387</sup> y en noviembre de 1761 un ebanista de la calle de Cantarranas decía poder hacer “todo género de cajas ópticas, dióptricas y catóptricas con toda perfección”.<sup>388</sup> Para marzo de 1758 ya se comerciaban en Madrid cajas ópticas importadas, siendo las londinenses las de mayor prestigio por la calidad de su fabricación. Por ello, el mercader don Benito Tramaría

---

<sup>383</sup> Montón, *Secretos de artes liberales y mecánicas...* (1734), 36.

<sup>384</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 353.

<sup>385</sup> En las cajas ópticas era posible recrear la vista, observando perspectivas arquitectónicas donde se apreciaban, por ejemplo: “varias órdenes de columnas con tal orden y simetría que causará admiración; y si en el centro se pone una vela encendida, se verán tantas luces que aparecerán más que las estrellas del cielo”. Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 333.

<sup>386</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 108.

<sup>387</sup> *Diario Noticioso*, 10 de febrero de 1758 y 28 de mayo de 1759, Madrid, citado por Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 375.

<sup>388</sup> *Diario Noticioso*, 30 de noviembre de 1761, Madrid, citado por Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 375.

instalado en la Puerta del Sol, tenía en venta “cajas catóptricas ejecutadas en Londres, de curiosa invención”.<sup>389</sup> Y en 1761 se comerciaba también una caja procedente de Roma, útil tanto para estampas como láminas pintadas en cristal.<sup>390</sup>

Las estampas utilizadas en las cajas ópticas recibieron el nombre de “vistas ópticas”, “vistas en perspectiva” o simplemente “vistas” (en Francia *vue d’optique* o *vue perspective*), eran grabados de formato horizontal, realizados en lámina de cobre de 300x450 mm, donde la imagen ocupaba unos 230x400 mm; después se hicieron en buril para comercializarse a escala, los primeros en hacerlo fueron los londinenses pero también sobresalió la producción de París, Augsburgo y Bassano.<sup>391</sup> Se dice que los editores parisinos Chereau, Basset y Huquier “inundaron toda Europa con las llamadas *Vistas de óptica*, destinadas a ser contempladas en los cosmoramas, y que se caracterizan por su vistosa aunque, por lo general, poco cuidada iluminación de vivos colores y la indicación en su parte superior del lugar representado en la vista, escrito en forma invertida” **[Fig. 88 y 89]**.<sup>392</sup> La iluminación se realizaba con escasos colores como naranja, negro, verde y amarillo; con todo, las estampas de mayor calidad tanto en materiales como en elaboración fueron las inglesas porque:

al dedicarse casi exclusivamente a temas topográficos, se solicitaba a dibujantes competentes que se desplazaran al lugar a sacar la vista; luego se contrataba a grabadores, estampadores, y sobre todo iluminadores que no desmerecieran este trabajo. Dada su voluntad de competir en el mercado internacional, rápidamente se adaptaron a las medidas estándar, de modo que fue fácil su penetración en todos los países, a pesar de ser las más caras.<sup>393</sup>

Las estampas solían representar “asuntos bíblicos, escenas de batallas y fortificaciones, episodios de la historia romana, alegorías de los cinco sentidos, etc.; y sobre todo predominaron las vistas de ciudades de todo el mundo”.<sup>394</sup> En el caso de estas últimas, a veces no era tan precisa la información y una ciudad se confundía con otra, algunas eran

---

<sup>389</sup> *Diario Noticioso*, 4 de marzo de 1758, Madrid, citado por Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 375.

<sup>390</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 376.

<sup>391</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 375, 379.

<sup>392</sup> V.V. A.A., *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid* (Madrid: Sociedad Española de amigos del Arte, 1926), 32.

<sup>393</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 380.

<sup>394</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 380.

copias de otras estampas y otras más sí estaban tomadas del natural, como las estampas de la familia Remondini en Bassano, que produjo vistas españolas de Toledo, Madrid y Granada.<sup>395</sup>

Las cajas ópticas evolucionaron y algunos anuncios constatan que, en la segunda mitad del siglo XVIII, se comercializaron diferentes modelos. Por ejemplo, un anuncio del 10 de noviembre de 1761, decía: “Se vende un cajón óptico de nueva invención en donde contiene diversas mutaciones de gusto y por fuera tiene una vistosa perspectiva de arquitectura, éste se ilumina de noche y de día se ve con la luz natural”.<sup>396</sup> En marzo de 1762 se ofertaba también un cajón óptico con “cristales finos y doce estampas de buen gusto”, que era fácilmente transportable porque se desarmaba con facilidad y podía llevarse “en el suelo de un cofre”.<sup>397</sup>

En 1809, cuando el cosmorama llevaba ya nueve años de vida, circulaba por Valencia el folleto de mano, impreso en la oficina de Miguel Esteban y Cervera, que anunciaba un espectáculo callejero titulado *La óptica del ciego de la Embrolla, y del mundi-novi en España*, del que se decía: “¿Quién no querrá, 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? [...] Vengan al Mundi-novi en España, y un ciego hará, que ustedes vean más con un ojo, que con los dos”.<sup>398</sup> La condición de ciego que recalca el anunciante se concatena con el caso posterior del famoso ciego Pedro Costa, que en 1822 mostraba su tutilimundi durante una corrida de toros en Madrid, acompañado de un lazarillo que le advertía de la proximidad del novillo.<sup>399</sup>

El empresario que en 1809 dirigía *La óptica del ciego de la Embrolla*, acompañó la exhibición de imágenes con satíricos relatos sobre varios temas, entre ellos la presencia napoleónica en España. Además, insistía en señalar: “No son menester sillas: arrodillados y

---

<sup>395</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 380-381.

<sup>396</sup> *Diario Noticioso*, 10 de noviembre de 1761, Madrid, citado por Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 377.

<sup>397</sup> *Diario Noticioso*, 12 de marzo de 1762, Madrid, citado por Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, 377.

<sup>398</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 108-109.

<sup>399</sup> Varey, *Cartelera de los títeres...*, 329-330, citado por Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 241.

en pie apliquen ustedes, el ojo, descuidados, que Juan Antonio les guardará las espaldas”.<sup>400</sup> El ofrecimiento del guardaespaldas nos remite a la burlona estampa *Tutilimundi*, que Goya realizó hacia el año 1820, donde un espectador embelesado en el espectáculo queda vulnerable a las bromas de otros [Fig. 90].<sup>401</sup>

En gran parte de Europa, los cajones ópticos fueron una diversión exclusiva de los estratos sociales más altos y de mayor poder adquisitivo; aunque el perfil de los exhibidores era más bien humilde, Jesusa Vega sostiene: “Sí podemos constatar que en España, como en el resto del continente, fue creciente el número de gentes ambulantes que portaban un cajón óptico, donde el curioso podía mirar pagando una pequeña cantidad de dinero” [Fig. 91].<sup>402</sup> Sin lugar a dudas, “el tutilimundi se convirtió en un instrumento característico del entretenimiento popular del siglo XVIII no sólo en la mayor parte de Europa, sino también en Estados Unidos, Japón y China”.<sup>403</sup>

El cosmorama de Juan Poret, instalado en la calle del Caballero de Gracia, parece haber sido el primero en su tipo que se presentó en Madrid.<sup>404</sup> Dio funciones del 7 de septiembre de 1828 al 3 de marzo de 1829, con vistas de Roma, Valencia, Río de Janeiro, Tadmor, Palmira, Constantinopla, Suiza, México, San Petersburgo y Sevilla; y del 10 de octubre de 1829 al 21 de febrero de 1830, con vistas del Palacio Real de París, el paso del Río Fluvia por el Sr. Don Fernando VII, la vista grande de Madrid, las pirámides de Egipto, etc. En 1829 el empresario decía tener un espectáculo de cosmorama y nietorama; y en 1830 pidió permiso para presentar imágenes devocionales durante la cuaresma, pero no se

---

<sup>400</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 109.

<sup>401</sup> Fue hasta 1899 cuando el *Diccionario de Autoridades* consolidó la definición de “mundonuevo” como “Cajón que contiene un cosmorama portátil o una colección de figuras en movimiento, y se lleva por las calles para diversión de la gente”. *Diccionario de Autoridades* (1899), 682, citado por Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 108.

<sup>402</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, 410.

<sup>403</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, 409 (nota 139), citando a Richard Balzer. *Peepshows. A Visual History* (Nueva York: Harry N. Abrams, Inc, 1998).

<sup>404</sup> Esto se ha sugerido en base a un artículo publicado el 15 de noviembre de 1828, que al parecer se refería al mismo cosmorama de Juan Poret diciendo: “[...] Nadie ignora que este espectáculo es el primero que de este género 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, En esta exposición se presenta el magnífico jardín de Tullerías, que tanto agradó a los espectadores y solicitado diariamente; además Cartagena, Londres, la feria de Moscú, un paisaje y el Prado, que subsistirá para prueba de la identidad de los objetos”. Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 239-240.

lo concedieron.<sup>405</sup> El empresario sostenía que se trataba de un espectáculo “muy apreciado en los países extranjeros y [una diversión] muy instructiva, pues en media hora se hace un viaje de lo más agradable, recorriendo poblaciones y países extraños con una propiedad original”.<sup>406</sup>

También en 1829 se anunciaba en Valencia la venta de “una óptica muy buena y su correspondiente colección de países”, que bien podía ser un cosmorama, en casa del maestro carpintero Joaquín Lucía.<sup>407</sup> Al año siguiente José Lapuerta llevó a Valencia exhibiciones de panorama y cosmorama, donde mostraba “con la mayor perfección y exactitud (...) vistas de las ciudades más principales de Europa, con las particularidades más notables en ellas, como monumentos antiguos y modernos, ruinas, volcanes, &c”.<sup>408</sup> Algunas de sus vistas representaban:

Roma, con todos sus monumentos; la iglesia de San Pedro, con su iluminación; el puerto de Burdeos, el palacio del rey de Suecia y el puerto de Estocolmo; las ruinas del templo del Sol, en Palmira; la gran parada del rey de Inglaterra, cerca de Londres; una reproducción imaginaria del Templo de Salomón; el puerto de Tolón, el palacio y jardín de las Tullerías; el palacio del Emperador de la China, en Japón; las fortalezas y el viejo palacio del Kremlin; la pesca de atún en el golfo de Nandol.<sup>409</sup>

En 1832, el cosmorama se dio a conocer en Barcelona, con tal éxito, que “propició tanto el establecimiento de artistas autóctonos especializados en la realización y exhibición de vistas cosmorámicas como la aparición de cosmoramas portátiles que eran explotados por exhibidores ambulantes”.<sup>410</sup> Muchas de las personas que en Madrid actuaban como exhibidores de cosmorama decían pertenecer a una clase social desfavorecida y desempleada,<sup>411</sup> que se valía de un carro de vistas ópticas como recurso último para que

---

<sup>405</sup> Varey, *Cartelera de los títeres...*, 361-362, citado por Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 239-240.

<sup>406</sup> Varey, *Cartelera de los títeres...*, 361, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 103.

<sup>407</sup> *Diario de Valencia*, 3 de diciembre de 1829, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 102.

<sup>408</sup> *Diario de Valencia*, 30 de noviembre de 1830, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 103.

<sup>409</sup> *Diario de Valencia*, 12 de diciembre de 1830 y 1º de enero de 1831, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 103.

<sup>410</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 101.

<sup>411</sup> Por ejemplo, Facundo Martín, que al parecer era propietario de una tienda, recibió el 28 de agosto de 1849 una licencia para exponer públicamente un cajón con vistas de cosmorama y linterna mágica, pero de acuerdo con su solicitud pretendía “emplear a un hombre que esté sin ocupación para ocuparse de él en los

mendigos, enfermos o discapacitados pudieran obtener algún sustento.<sup>412</sup> Sin embargo, se sospecha que algunas personas, ajenas a esas situaciones, también optaron por exhibir cosmoramas por ser un trabajo de poca dificultad [Fig. 92].<sup>413</sup>

Entre los abundantes personajes dedicados a este oficio, Rafael Gómez Alonso, ha dado a conocer los siguientes nombres: Pedro Hernández que en 1849 mostraba una “una óptica portátil con vistas de cosmorama” construida por él mismo, aparato al que en 1852-1853 se refería como “titirimundi” y que exhibía por las noches por estar equipado con luces artificiales; Victoriano y Ramón López que exhibían un cosmorama “con el fin de proporcionarse su subsistencia”, en 1850 y 1852 respectivamente; Vicente Rocaberti, que en 1853 y 1861 exhibió por las calles “un carrito [o caja] con vistas de países y figuras de aumento” a la vez que tocaba un órgano; Ildefonso García Quijada que, en 1853, 1861 y 1863, mostraba un titirimundi para sostener a su familia. Estuvieron también Pedro Ruiz, quien con 69 años de edad e inutilizado de la vista a causa de la Guerra de Independencia sólo le quedaba exhibir un cosmorama; Felipa Gil Sanz, única mujer conocida en este gremio, que en 1863 enseñaba un cosmorama “con vistas no prohibidas” en los puntos acostumbrados; y Gabriel Sánchez, padre de familia y enfermo, que entre 1864 y 1866 obtuvo licencia para mostrar “su carrito de vistas llamado Mundo Nuevo”.<sup>414</sup>

Los cosmoramas fueron sumamente populares en España y experimentaron significativas transformaciones, no sólo en cuestiones de portabilidad, sino también por la variedad de eventos o noticias que se veían representados en sus vistas, más allá de las ciudades y sus monumentos [Fig. 93]. En febrero de 1848, por ejemplo, se anunciaba en Madrid un nacimiento-cosmorama en cuya exhibición se realizaba también un sorteo con

---

parajes más concurridos de la capital”, es decir, arrendar el aparato óptico a otra persona. Con todo, el 22 de octubre siguiente solicitó una nueva licencia para establecerse con su cosmorama (seguramente portátil) en la Plazuela de Oriente, Plaza Mayor o el Prado, permiso que le fue concedido en una semana. Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 240-241.

<sup>412</sup> Un caso de este tipo tuvo lugar en Madrid el 19 de mayo de 1849, con un personaje llamado Diego López: “Dicho señor era invidente, y para subsistir, pretendía buscarse la vida con las funciones de caja óptica llamada titirimundi por cuyos vidrios de aumento se observaban vistas. Su solicitud se le concedió conforme a que se situara sólo en plazas y que hiciera enterar al resto de ciegos de este tipo de solicitud para que pudieran hacer lo mismo”. Archivo de la Villa. Sección Corregimiento. Legajo 2-161-17, citado por Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 240.

<sup>413</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 239.

<sup>414</sup> Todos estos casos se encuentran reunidos y debidamente referenciados, junto con otros más, en la investigación de Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 241-244.

los boletos de entrada.<sup>415</sup> Destacó también el *Cosmorama de Leopoldo*, que en 1850 exhibió 18 vistas;<sup>416</sup> y el cosmorama de Gregorio Sáez, activo en Madrid en fechas alternativas durante 1839, 1840, 1841, 1842 y 1847.<sup>417</sup> Además de mostrarse en la vía pública los cosmoramas se incluyeron a veces en los teatros, por ejemplo, en 1853 el *Diario de Avisos* de Madrid anunció que en el teatro Apolo había “un gabinete de física, reducido por ahora a un cosmorama, cámara oscura y máquina eléctrica”.<sup>418</sup>

La ciudad de Valencia también fue sede de una generosa cantidad de espectáculos de cosmorama, los cuales han sido minuciosamente estudiados por la investigadora Carmen Pinedo Herrero. En su recopilación destaca el cosmorama de la beneficencia o *Viaje de ilusión*, que entre 1836 y 1842 exhibió vistas importadas de París, que retrataban paisajes, puentes, iglesias, fuentes, templos, palacios, ruinas, actividades productivas, escenas bíblicas, puertos, ciudades e interiores de monumentos de lugares como Saboya, Suiza, Normandía, Argel, París, Génova, Londres, Escocia, Madrid, Toledo, Burdeos, Cádiz, Egipto, Venecia, Roma y Copenhague. El cosmorama fue elogiado por la completa ilusión que producía, al punto de que el espectador creía estarlo contemplando todo verdaderamente asomado a una ventana.<sup>419</sup>

A finales de febrero de 1836 el renovado repertorio del *Viaje de ilusión* en Valencia, incluyó entre sus vistas el palacio de las cortes de Madrid, Nápoles visto desde el mar, el

---

<sup>415</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 240.

<sup>416</sup> Entre las vistas más sobresalientes estaba: el interior del Tribunal de la Inquisición y la bella Cornelia Bororquia que fue quemada viva en la plaza de Sevilla, la recepción del cuerpo de Napoleón por Luis Felipe y la corte de Francia, la vista del Prado y del museo, una familia de titiriteros en una posada y una gitana leyendo la buena ventura a una muchacha. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 19-01-1850, citado por Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 242-243.

<sup>417</sup> Durante esos años el cosmorama de Sáez exhibió una enorme cantidad de vistas realizadas por artistas españoles y extranjeros, entre ellas: Granada y su Alhambra, Burdeos y su magnífico puente, Sala del diván en el Cairo, Palacio del rey de Nápoles, Alameda de Paula en La Habana, Defensa de París en 1814, la hermosa Judith; la ciudad de Vitoria y la torre inclinada de Pisa, la Villa de Medina en Arabia con el sepulcro de Mahoma y un hermoso paisaje de Suiza; el interior del Real Palacio de Madrid en la heroica defensa del 7 de octubre; la vista de Sevilla, Constantinopla, el último terrible huracán de la Habana, el volcán Etna en Sicilia, el Puente colgante en Cubiác cerca de Burdeos, el Tunel, camino subterráneo debajo del río Támesis en Londres, y otras. Esta información fue recabada del *Diario de Madrid* y *El Diario Oficial de Avisos de Madrid* durante los años señalados anteriormente, las referencias detalladas se encuentran contenidas en la obra de Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 245-246.

<sup>418</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 110.

<sup>419</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 104-105. La información completa y detallada sobre los cosmoramas activos en la ciudad de Valencia se encuentra de las páginas 100 a la 110.

claustro de San Juan de los reyes, en Toledo, la cascada del Rhin, en Luffenbourg (Suiza), el interior de las iglesias de San Esteban del Monte, en París, y una vista de México.<sup>420</sup> Asimismo, en febrero de 1847, reubicado en el primer piso del número 37 de la plaza de San Francisco, su programa *Maravillas del mundo* incluyó además de las murallas de Babilonia, el Coloso de Rodas, Versalles y la plaza de Tullerías: “una vista general de Londres, la catedral de Milán, la gran plaza de Méjico, el Palacio Real de Ámsterdam; la puerta del muelle y el castillo de Bellver, en Palma de Mallorca; Venecia y la cueva de Santa Genoveva” [Fig. 94].<sup>421</sup>

Un poema publicado el 3 de agosto de 1890, en el diario mexicano *El Monitor Republicano*, hacía gala de ser España una nación en la que nada faltaba: “¡Diversiones! No se diga:/ romerías, cosmoramas,/ farolitos de colores, *carrousel*, toros, regatas,/ globos hechos de políticos/ a figura y semejanza”.<sup>422</sup>

### 2.2.2. Tutilimundis y cosmoramas en México

La referencia más antigua, localizada hasta ahora, sobre el tutilimundi en la Nueva España, corresponde al villancico de Navidad que Joseph Gavino Leal (ca. 1700-1750) compuso para el oficio de maitines en la catedral de Valladolid en 1748, el cual llevaba por título *Totili Mundi*. La inusual letra del villancico mencionaba entre sus rimas el nombre de algunos cerros, quintas y haciendas, el tianguis y la catedral, como elementos que enriquecían la buena fama de la provincia.<sup>423</sup> La composición decía:

Tambien bustedis verán  
Mundi-novi in Mechoacan,  
esti Cerri de Quinsei,  
Haciendi de Atapanei,  
esti Cerri de Penguati,  
con muchi Ori, y muchi Plati,

---

<sup>420</sup> *Diario de Valencia*, 27 de febrero de 1839, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 105.

<sup>421</sup> *Diario de Valencia*, 14 de febrero de 1847, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 105.

<sup>422</sup> HNNDM *El Monitor Republicano*, 3 de agosto de 1890, Ciudad de México.

<sup>423</sup> Mónica Pulido Echeveste, “El Nuevo Portal de Belén. Imaginarios urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal” en *Conformación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España* (México: UNAM, 2016: 125-126.

mas no le sirve de nadi,  
como il Poeta peladi:  
esti il Quinta, il Rinconi,  
San Petri, la Conchichioni,  
Canteri, Ranchi, Labori,  
Mundi novi, Mundi novi.  
Cuesti Civitas famosa,  
Cuesti Tianguis, muchi cosa,  
Cuesti la Iglesia Mayori,  
con el vieco, e suo Cantori:  
Il valienti Campuzani,  
con Iusef il Zurijani,  
Cuesti il pobri de Braviti,  
qui istá adorando il Chiquiti,  
y li está diciendo assi:  
Tata nuevo, quere a mi?  
Dame me yo mio Señori,  
Mundo novi, Mundo novi.<sup>424</sup>

La historiadora Hilda Calzada recupera del Archivo General de la Nación (AGN) un documento de 1786, donde consta la solicitud del linternista ciego, Francisco Antonio de Oroquieta, para exponer públicamente un totilimundi, ya fuera por las calles o en alguna casa, ayudado por alguien para transportar el cajón de su espectáculo.<sup>425</sup>

De la documentación revisada del siglo XIX, se rescata el caso de un empresario español, natural de la ciudad de Lugo, que en 1816 se presentó ante el Ayuntamiento solicitando licencia para exhibir “una diversión compuesta de vidrios planos y graduados, unos muñecos pequeñitos, para darlos a ver por medio real a cada persona, en cada vez que

---

<sup>424</sup> Gavino Leal, *Letras de los villancicos...* Año de 1748, s/p, citado por Mónica Pulido Echeveste, “El Nuevo Portal de Belén. Imaginarios urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal” en *Conformación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España* (México: UNAM, 2016: 135.

<sup>425</sup> Hilda Calzada Martínez, “Maromeros y titiriteros en la Nueva España...”, 58, citando AGN, Indiferente General, f. 3. La autora señala que no el documento no es muy claro al referirse a un ayudante del linternista, y por lo mismo queda en duda si el cajón referido es el de la linterna mágica o el totilimundi.

se repita”.<sup>426</sup> Su nombre era José Paulino Miñore, manifestó estar casado, tener corta fortuna y haber construido el espectáculo que pretendía mostrar con el capital obtenido de la venta de “todos los muebles, efectos y otras prenderillas” que habitualmente comerciaba.<sup>427</sup> En la misma solicitud relató haber sido favorecido antes por licencia del señor intendente corregidor don José Juan Tagoaga, para establecer su diversión en la calle de San Francisco, frente a la Profesa, y por el señor conde de Heras, para trasladarse al Portal del Espíritu Santo. Es claro que apelaba a estas autoridades intencionalmente para legitimar su actividad, con el afán de conseguir permiso en un sitio conveniente para explotar su diversión. En vista de que se le mandaba a los barrios de puentes afuera, Miñore objetó diciendo: “Usted verá que en estos extramuros la gente que hay es poca, muy pobre, que muchos no tienen para pan ¿y han de tener para títeres? y que yo estoy expuesto a una contingencia por lo lejos, o porque no tan pronto se halla un auxilio por allá; y porque me atrasaré enteramente con andar hoy aquí, y mañana allí”.<sup>428</sup>

En su propósito de convencer a las autoridades, Miñore se extiende en describir las condiciones en que se desarrollaban sus funciones:

Y por cuanto esta diversión es tan corta por no tener variación, que no dura arriba de una hora cada vez que se repite; que las personas que hoy entran, es contingente que vuelvan. Este es bastante motivo para conocer que yo en nada perjudico al Coliseo, por cuanto [al buen] orden si U. gusta de informarse de los dos Alcaldes que estaban viniendo todas las noches adentro, el uno de la Calle Real, y el otro del Puente Colorado, pues no admito ni consiento ni aun palabras descompuestas, y que la gente que entra inmediatamente se sienta, y así se mantienen hasta salir a la calle y por no tener otro arbitrio ni otro principal que lo expuesto desde el día que U. me suspendió estoy pereciendo yo y toda mi familia con los demás que están agregados a mí: por tanto. A. V. suplico me conceda su licencia en

---

<sup>426</sup> La referencia que hace el empresario a una colección de muñecos pequeñitos sugiere que su espectáculo era un *tutilimundi* o *titirimundi*, ya que: “Según la investigación de Buezo (1994: 83), el término se aplicó en un primer momento para designar el cajón con figuras móviles, denominado anteriormente como retablo, y la expresión deriva del italiano: *totilimundi*, *tutilimundi* (corrupciones del *tutti li mondi*), *titirimundi* (el cruce de títere con la expresión anterior), *mondi novi*, *munidnovi* (*sic.*) o *mundinuevo* (de «mondo nuevo»”. Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, 411 (nota 142), citando a Catalina Buezo. 1994-95. “El arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco”, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, núms. 6-7, pp. 81-91.

<sup>427</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 27, 1816, 6 fojas.

<sup>428</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 27, 1816, 6 fojas.

el lugar en donde estoy Calle de D. Juan Manuel mientras hallo otro paraje a donde me convenga y halle otra accesoria, o lo que sea más cómodo [...].<sup>429</sup>

Al final de la solicitud el empresario pide que se comisione al alcalde del cuartel para que cuide y cele el lugar de trabajo del exhibidor, para su mayor tranquilidad. No deberíamos juzgar exagerada la petición de don José Paulino Miñore, pues es sabido que, desde el siglo XVI, a los artistas callejeros y portadores de espectáculos:

se les confinó a una situación marginal, determinada por su oficio y su naturaleza errante, entre [...] truhanes o vagabundos de mala vida, siempre en la frontera con el burdel, la taberna y el hampa. Sus luchas por el derecho a trabajar y por un lugar digno dentro de la sociedad tuvieron lugar en tres frentes: en el ámbito profesional, contra los privilegios de los teatros oficiales; en los ámbitos social y religioso, contra la marginación de la sociedad, y la condena –y en ocasiones la persecución– de la Iglesia.<sup>430</sup>

De acuerdo con Maya Ramos Smith, el tipo de espectáculo al que Miñore se refería era un teatrillo portátil o totilimundi, del cual “le impedían sacar provecho, pues se le había quitado de la elegante calle de San Francisco frente a la iglesia de la Profesa [...] lo que, además de afectar considerablemente sus ganancias, lo exponía a otros peligros”.<sup>431</sup> Sin embargo, la persistencia de dicho empresario en su petición respecto al espacio en que le convenía laborar, valió para que le permitieran situarse en “los barrios que siguen desde la Calle de la Merced a la Calle del Relox, y de Santo Domingo al norte”, determinando que el cartel sería la única forma permitida de anunciarse, por lo que debía abstenerse del uso de tambor, y concluir su espectáculo antes de las diez de la noche.<sup>432</sup>

A partir de la tercera década del siglo XIX, los espectáculos de cosmorama abundaron en la ciudad de México. A finales de marzo de 1833, *El Fénix de la Libertad* avisaba que el señor don Carlos Susan, propietario del Gran Cosmorama, había vuelto a la capital luego de una gira por la república, estableciéndose de nuevo en el número 4 del portal de los Agustinos. Su primer programa tenía vistas de la ciudad de Londres y Burdeos, el combate de Argel por la escuadra francesa, el templo de Diana en Grecia y la

---

<sup>429</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 27, 1816, 6 fojas.

<sup>430</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 51.

<sup>431</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 144.

<sup>432</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 144.

laguna Mayor en Italia.<sup>433</sup> El 19 de abril exhibía: “La gran batalla de Austerlitz; el combate de Navarino; el interior del palacio real de París; la ciudad de Madrid; el exterior de la catedral de Milán; y el puerto de Tolon, cuando la salida de la escuadra de Argel”.<sup>434</sup> El 25 de abril y el 2 de mayo: el interior y frente de la catedral de San Pedro así como la plaza de Roma, la procesión del papa y la ciudad de París [Fig. 95 y 96].<sup>435</sup> El 17 de mayo las novedades eran: “El templo de Diana; la ciudad de Moscú en invierno; el sepulcro de Napoleón; Napoleón en Santa Elena [...] y la ciudad de Stokolmo”.<sup>436</sup> Las funciones eran diarias, de seis de la tarde a diez de la noche, con un costo de dos reales para adultos y uno para niños de hasta siete años.

Por su parte, Enrique de Olavarría y Ferrari menciona que, en los últimos días de 1833 y los primeros de 1834, fue de gran novedad el Gran Cosmorama que se estableció en la casa número 15 de la calle de Plateros, que según dice era el primero que se presentaba en grandes proporciones.<sup>437</sup> El 13, 14 y 17 de agosto de 1839, había en el número 3 de la calle de Cadena un cosmorama con “muchas vistas de varias partes del mundo y las ilusiones ópticas de varias transparencias de vistas movedizas”.<sup>438</sup> La entrada costaba uno y dos reales, y el cambio de vistas se hacía cada ocho días.<sup>439</sup>

El 31 de diciembre de 1850 y el 2 de enero de 1851 se anunció el estreno de un Gran Cosmorama, que daría funciones en la primera calle de San Francisco número 3, de once de la mañana a diez de la noche.<sup>440</sup> El propietario era don Carlos Ducange, que el día 3 de enero solicitó su licencia a fin de comenzar funciones el día 5. El representante de la Comisión de Diversiones Públicas que pasó a reconocer el local comentó: “aunque he encontrado que es un poco reducido, he visto por otra parte que está bien anguloso para presentar en él las diversiones que se solicitan”.<sup>441</sup> La licencia fue concedida el 10 de enero, pero hay anuncios desde día 8, así como del 10 y 11 de enero, que informan la apertura

<sup>433</sup> HNDM *El Fénix de la Libertad*, 28 y 31 de marzo de 1833, Ciudad de México.

<sup>434</sup> HNDM *El Fénix de la Libertad*, 19 de abril de 1833, Ciudad de México.

<sup>435</sup> HNDM *El Fénix de la Libertad*, 25 de abril y 2 de mayo de 1833, Ciudad de México.

<sup>436</sup> HNDM *El Fénix de la Libertad*, 17 de mayo de 1833, Ciudad de México.

<sup>437</sup> De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 321.

<sup>438</sup> Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (en adelante UMSNH), Morelia, Michoacán, *Diario del Gobierno*, 13, 14 y 17 de agosto de 1839, Ciudad de México.

<sup>439</sup> HNDM *Diario del Gobierno*, 18 de agosto de 1839, Ciudad de México.

<sup>440</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de diciembre de 1850 y 2 de enero de 1851, Ciudad de México.

<sup>441</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 204, 1851, 4 fojas.

diaria del cosmorama “de las seis de la tarde hasta las diez de la noche, excepto los miércoles y sábados, que se presentará el Poliorama y microscopio [de gas hidrógeno]. Los días festivos se abrirá el Cosmorama de las once de la mañana a las diez de la noche”.<sup>442</sup> Anuncios del 17, 21 y 29 de enero mencionan que el cosmorama contenía “quince hermosísimas vistas”.<sup>443</sup> Y los últimos anuncios localizados, del 16 y 19 de febrero, advertían de una renovación con vistas de la Hacienda de Fresnillo, Chapultepec, el Vesuvio, Marsella, Murcia, el Palacio Real de Madrid, el Lago mayor, el Palacio de justicia de Nueva York, la Plaza de Parigord, el Tunnel de Londres, el Boulevard de París, Frascati, Roma, Stanzlad, Suiza, Cerfú, San Petersburgo y Rusia.<sup>444</sup>

El 14 de mayo de 1864 se le otorgó licencia al italiano don Vicente Furiati: “que teniendo un Cosmorama y unos Enanos que exhibir al respetable público de esta ciudad en el local destinado para este respecto que es el número 2 de la segunda calle de San Francisco por la moderada cuota de un real por cada niño y dos reales por las demás personas...”.<sup>445</sup> Para 1868, Francisco Cabal solicitó al Ayuntamiento de la Ciudad de México una licencia “para poner y anclar un cosmorama ambulante tanto de día como de noche [...] [con el afán de] proporcionarse de una manera honesta la subsistencia para sí y la de una numerosa familia”.<sup>446</sup> Asimismo, en noviembre de 1872 algunos diarios hicieron comentarios positivos del cosmorama establecido en la plazuela de Guardiola, planta baja de la casa del Sr. García Torres.<sup>447</sup> Pues tenía “muy buenas vistas de ciudades de Europa y América y de notables sucesos contemporáneos”.<sup>448</sup> Se desconoce quién era el propietario, pero del cosmorama se dijo: “Hay en él vistas de ciudades [...] en que las calles no tienen lodo, ni hay polvo, ni billeteros: en que no se ve gente pobre, ni existen *fruteros* que mortifiquen con sus gritos, &c., &c. Por dos reales, se pueden contemplar todas estas cosas...que solo pintadas es posible ver”.<sup>449</sup> Evidentemente, el énfasis que se hacía en el contenido de las imágenes respondía a la idea de modernidad como mundo nuevo, con relucientes ciudades de renovada infraestructura y alto nivel de desarrollo.

---

<sup>442</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 08, 10 y 11 de enero de 1851, Ciudad de México.

<sup>443</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 17, 21 y 29 de enero de 1851, Ciudad de México.

<sup>444</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 16 y 19 de febrero de 1851, Ciudad de México.

<sup>445</sup> AHCM Vol. 800, Exp. 345, 1864, 1 foja.

<sup>446</sup> AHCM Vol. 800, Exp. 413, 1868, 1 foja.

<sup>447</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 21 de noviembre de 1872, Ciudad de México [mi traducción].

<sup>448</sup> HNDM *La Voz de México*, 20 de noviembre de 1872. México, Ciudad de México.

<sup>449</sup> HNDM *La Bandera de Juárez*, 20 de noviembre de 1872, Ciudad de México.

Especial relevancia tuvieron los cosmoramas expuestos por don José Peschle entre 1839 y 1872 y José María Miranda en 1873, así como el Cosmorama Moderno de 1887, que por su amplia documentación trataremos a detalle más adelante. Ahora es momento de mencionar al empresario don Agustín Real, que el 30 de mayo de 1873 solicitó licencia para establecer un “panorama” en la calle de Santa Teresa la Antigua, bajos del no. 13. El permiso le fue concedido sin impuesto alguno, pues a petición suya el Secretario del Ayuntamiento expuso la desfavorable situación en que se encontraba: “siendo en la actualidad casi improductible el ejercicio de pintor que ejerce para atender al sostenimiento de su familia por lo expuesto pretende poner en el mismo local de su establecimiento un corto Panorama al público [...]. Suplica le exceptúen de todo pago”.<sup>450</sup>

Aunque el empresario hizo referencia a un panorama no hay noticias de su contenido, y al cabo de un año se habló de su cosmorama instalado en la Alameda, junto a otros entretenimientos infantiles como títeres, pequeños ferrocarriles y velocípedos. El 16 de julio de 1874 se explicó que debido a las constantes lluvias el empresario no había podido pintar y arreglar el exterior de su local para hacerlo llamativo, pero ofrecía muchas vistas variadas que los niños podían disfrutar por el costo de medio real. Enseguida se informaba también: “Más adelante podrá ofrecer al público el dedicado mexicano Sr. Real, una exposición de figuras grandes de movimiento, que a juzgar por las que hemos visto, nada dejan que desear en su género, y las familias podrán complacerse con un espectáculo sencillo pero bien arreglado, que será una prueba de los conocimientos e inteligencia de su autor”.<sup>451</sup> Finalmente se instaba al Ayuntamiento a ocuparse de arreglar el pavimento ya deteriorado de los dos cuarteles que alojaban las diversiones, para mayor comodidad de los propietarios y sus familias, que bien lo merecían por aportar contribuciones.<sup>452</sup>

También destaca el caso de don Antonio Hoyos, que en vista de las pocas ganancias obtenidas con su cosmorama en la Alameda y estando por vencer su licencia, solicitó el 25 de enero de 1875, un permiso para cambiarse al atrio de la catedral, donde pretendía permanecer por dos meses con su cosmorama “que en forma de kiosko ochabado, mide

---

<sup>450</sup> AHCM Vol. 801, Exp. 506, 1873, 2 fojas.

<sup>451</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1874, Ciudad de México.

<sup>452</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1874, Ciudad de México.

ocho varas de diámetro [6.68 m]”.<sup>453</sup> Su expediente se complementa con un llamativo plano, al parecer litográfico, de lo que sería el “kiosko ochabado” muy parecido a una gran rotonda [Fig. 97]. A pesar de ello el Cabildo determinó responder “se acordó sin lugar”, lo que podría significar que el permiso fue negado, coincidiendo con la falta de anuncios del espectáculo.

El 8 de julio de 1891 se informó en el diario *La Patria*, que la Colonia Francesa hacía los preparativos para una fiesta el 14 de julio, que tendría lugar en el Tivoli del Eliseo, donde habría “juegos y bailes infantiles, prestidigitación, cosmorama, acróbatas y otras diversiones”.<sup>454</sup> El requisito de entrada al evento era la adquisición de un boleto para la rifa tómbola de objetos donados por miembros de la Colonia, además habría colecta para los pobres y un baile de dos mil invitados, incluyendo al Presidente de la República.

También muy promovido fue el programa de diversiones ofrecidas desde el 15 de mayo de 1892 en la Hacienda de la Castañeda, una finca ubicada en Mixcoac y descrita como “el lugar más bonito por sus preciosos jardines y por la variedad de atractivos que ofrece a su numerosa concurrencia”.<sup>455</sup> Por una entrada general de 25 centavos se podía disfrutar de: “Regatas en el lago, columpios, volador, tiro al blanco, juegos de raqueta y de pelota, cosmorama, fantasmagoría y vistas disolventes”.<sup>456</sup> El cosmorama estaba en el “salón particular sólo para invitados”, junto con los columpios, boliches, tiro al blanco, esgrima y billar.<sup>457</sup> Anuncios del 29 de enero, 19 de febrero y 12 de marzo de 1893 comprueban que para entonces continuaba exhibiéndose,<sup>458</sup> pero una reseña del 4 de abril describió que estaba “casi a oscuras” y que a falta de novedades los invitados se habían ido temprano.<sup>459</sup> Hacia el 21 de mayo el cosmorama seguía funcionando ordinariamente.<sup>460</sup> Y el

---

<sup>453</sup> AHCM Vol. 801, Exp. 555, 1876, 2 fojas.

<sup>454</sup> HNDM *La Patria*, 8 de julio de 1891, Ciudad de México.

<sup>455</sup> HNDM *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, 29 de enero de 1893, Ciudad de México.

<sup>456</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 15 de mayo de 1892, Ciudad de México.

<sup>457</sup> HNDM *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, 9 de octubre de 1892, Ciudad de México.

<sup>458</sup> HNDM *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, 29 de enero, 19 de febrero y 2 de marzo de 1893, Ciudad de México.

<sup>459</sup> HNDM *La Voz de México*, 4 de abril de 1893, Ciudad de México.

<sup>460</sup> HNDM *El Teatro Cómico*, 21 de mayo de 1893, Ciudad de México.

20 de agosto se anunció el estreno de nuevos jardines, obsequiando tandas de cosmorama y más.<sup>461</sup>

***Don José Peschle y su Gran Viage Pintoresco en cosmorama (1839-1872)***

Un caso especialmente fascinante sobre la exhibición de cosmoramas en México es el del empresario italiano don José Peschle, originario de Friuli (Italia), quien el 10 de mayo de 1842 declaró por escrito ante el Ayuntamiento de la ciudad de México que visitaba la capital mexicana por segunda vez, con el objetivo de “poner a la expectación publica en la Calle de San Francisco [...] un elegante Cosmorama, ó Viage pintoresco, conteniendo varias vistas de las principales ciudades de Europa y otras buenas pinturas...”.<sup>462</sup> Motivo por el cual solicitó la licencia correspondiente, comprometiéndose “a conservar el orden y decoro necesario en esta clase de distracciones, cobrando solamente dos reales por persona y durante la expectación todos los días hasta las diez horas de la noche”.<sup>463</sup> La Comisión de Diversiones Públicas dio su aprobación el 20 de mayo, a condición de que el empresario pagara seis pesos de contribución a los bandos municipales cada fin de mes.

De la primera ocasión en que Peschle visitó México, se conservan un par de anuncios de la segunda exposición de vistas del “Gran Viage Pintoresco”, publicados en el *Diario del Gobierno de la República Mexicana* el 11 y 12 de agosto de 1839, y cuyo mensaje era:

El propietario de este hermoso espectáculo tiene el honor de participar al ilustrado público, que se hallan a la espectacion pública las vistas siguientes. 1a. El incendio de Nueva-York en el año de 1836. —2a. Ciudad de Constantinopla, capital del imperio Turco —3a. La hermosa Catarata del río Niágara en el Norte-América. —4a. Ciudad de Venecia construida en medio del mar sobre las lagunas. —5a. El palacio real en Paris. —6a. Plaza con la estatua ecuestre del emperador Pedro el Grande, en San Petersburgo. —7a. La

---

<sup>461</sup> HNDM *El Teatro Cómico*, 20 de agosto de 1893, Ciudad de México.

<sup>462</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 104, 1842, 4 fojas.

<sup>463</sup> AHCM Vol. 797, Exp. 104, 1842, 4 fojas.

cámara de los representantes en el capitolio de Washington. —8a. Vista de la bahía frente de Porzuoli siete millas de Nápoles.<sup>464</sup>

Las funciones tendrían lugar todos los días en los bajos del número 3 de la segunda calle de San Francisco, de diez de la mañana a dos de la tarde, y de cinco a diez de la noche. Con un costo de entrada de cuatro reales y de dos para los niños de hasta diez años. Asimismo, y con el fin de atraer el interés del público, el empresario completó su anuncio diciendo:

Por demás estaría el recomendar la naturalidad, las bellezas artísticas, y el gran efecto que contiene este VIAGE PINTORESCO, y nada podría certificar tanto esta verdad incuestionable como la experiencia propia y el convencimiento de todos los que lo hayan visitado. Si asistiésemos a los periódicos extranjeros de los diversos países que he visitado, podría presentar los más grandes elogios; más esto no me toca, el público decidirá y el propietario se contenta con lo que deja expresado.<sup>465</sup>

Aunque no se cuenta con un anuncio de la primera exposición de vistas, sí se tiene en cambio la reseña periodística correspondiente, publicada el 8 de agosto de 1839:

Hemos visto la primera exposición de las vistas del cosmorama que se anunció en la calle de San Francisco, y ciertamente hasta hoy no hemos tenido en México cosa mejor. Ya en las figuras humanas como en los paisajes, ciudades y elementos, todo es natural, bellísimo, y desempeña perfectamente la ilusión óptica; especialmente la erupción del volcán en el mar, tiene un mérito singular; aquel fuego, lo parece de tal modo, que cuesta trabajo persuadirse que no existe en realidad. El mar, el cielo, las estrellas, todo, repetimos, es tan propio, que sorprende de una manera agradable y satisfactoria. Sirva este aviso para que nuestros compatriotas no sean engañados con otra especie de mamarrachos que se anuncian pomposamente, y sepan cual es el espectáculo cuyo mérito artístico le hace digno de observarse.<sup>466</sup>

---

<sup>464</sup> Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la UMSNH, Morelia, Michoacán, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 11 y 12 de agosto de 1839, 577. Ejemplar 759 de Publicaciones periódicas antiguas nacionales.

<sup>465</sup> Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la UMSNH, Morelia, Michoacán, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 11 y 12 de agosto de 1839, 577. Ejemplar 759 de Publicaciones periódicas antiguas nacionales.

<sup>466</sup> Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la UMSNH, Morelia, Michoacán, *Diario del Gobierno*, 8 de agosto de 1839.

Afortunadamente se conservan más anuncios del segundo periodo de actividad de don José Peschle en México. El primero aparece publicado en el *Diario de la República Mexicana* el 30 de agosto de 1842 y es exactamente igual al anuncio de 1839, excepto porque la sexta vista fue sustituida por una de la “Batalla Naval del Nilo en Egipto”.<sup>467</sup> La tercera exposición del “Gran Viage Pintoresco” se anunció el 6 de septiembre, con un repertorio enteramente nuevo y descriptivo que incluía las siguientes vistas:

1ª La horrible destrucción de la torre de Babilonia, ocasionada por el fuego. 2ª Los hermosos palacios de Louvre y las Tullerías en la corte de París. 3ª Vista general de la ciudad de Nápoles, tomada desde la bahía. 4ª Vista de Londres y del puente sobre el Támesis. 5ª Ciudad de Palermo en Sicilia, fundada por los fenicios y conocida en la antigüedad por Panermus. 6ª El nuevo volcán visto de día: su erupción fue en medio del mar, y las lavas que arrojaba constantemente formaron un islote cerca de Sicilia en el año 1831.<sup>468</sup> 7ª La hermosa plaza de Pisa en la Toscana, con la torre diagonal, que tanto llama la atención á los viajeros y gesta la admiración de los artistas. 8ª El patio de la Alhambra en Granada, donde se hallan recuerdos de las costumbres de la época de su construcción.<sup>469</sup>

Con exposiciones diarias y sin cambios en la ubicación, costos y horarios, el cosmorama anunció el 17 de septiembre de 1842 que su cuarta exposición de vistas mostraría:

1ª La erupción del Vesubio en Nápoles, acaecida en el año de 1789, y la procesión nocturna que en ella se hizo en rogación para que cesase el horroroso fuego que despedía. 2ª Vista del estrecho de Gibraltar, tomada desde la colina conocida por la Silla de la Reina de España. 3ª Ciudad de Washington, capital de los Estados-Unidos del Norte de América. 4ª La isla apagada que formó el nuevo volcán, de la cual tomaron posesión los ingleses. 5ª Ciudad de Granada con la Alhambra, su llano y su sierra nevada. 6ª Batalla de Rivoli: Napoleón á caballo, acompañado de su estado mayor, y ordenando al general Lassal las

---

<sup>467</sup> Alfonseca Arredondo, “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal...”, 109-110.

<sup>468</sup> La erupción de un volcán en el mar cerca de Sicilia aconteció realmente en 1831, y veinte años después se presentó una vista del suceso en el cosmorama de la posada de San Francisco en Valencia. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 162.

<sup>469</sup> HNDM *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 6 de septiembre de 1842, Ciudad de México.

maniobras de una acción en donde obtuvieron la victoria. 7ª Ciudad de Trieste, vista por la parte del Norte. 8ª Versalles, palacio de recreo de los reyes de Francia, cerca de París.<sup>470</sup>

La quinta exposición fue anunciada el 23 y 24 de septiembre informando que el programa incluiría ocho vistas completamente nuevas:

1ª La apoteosis del sepulcro de Napoleón en la Isla de Santa Elena. 2ª Vista general de París, tomada desde el jardín de S. Cloud. 3ª El Rio Nilo en Egipto, con la Mezquita suiza. 4ª Ciudad de Viena, capital de Austria, con sus paseos y el palacio del emperador. 5ª Ciudad de Múnic, capital de Baviera. 6ª Vista nocturna, ó interesante por la refracción de la luna, del célebre mausoleo de Rousseau. 7ª Ciudad de Baltimore, en los Estados-Unidos de Norte América. 8ª Las casas de recreo de los embajadores europeos cerca de Constantinopla.<sup>471</sup>

Finalmente, el 1 de octubre del mismo año se dio aviso de la sexta exposición del cosmorama de Peschle, con un programa renovado cuyas vistas eran:

1ª Ciudad y puerto de la Habana. 2ª Plaza y Catedral de México. 3ª Batalla naval de Navarino. 4ª Tormenta y naufragio de un buque arrojado sobre una roca, por el ímpetu del huracán. 5ª La colosal esfinge y la pirámide en Egipto, reputada por una de las siete maravillas del mundo. 6ª El serrayo del gran sultán sobre el canal de Constantinopla, en donde da audiencia a los embajadores. 7ª San Petersburgo, capital de Rusia. 8ª Pesio, antigua ciudad romana que fue destruida por la inundación del mar, de la que solo quedaron los templos de la Basílica, Neptuno y Ceres.<sup>472</sup>

Cada exposición del “Gran Viaje Pintoresco” constaba de ocho vistas que se renovaban más o menos cada semana. El interés del empresario por ofrecer un espectáculo novedoso y llamativo para el público, lo llevó a incluir en su último programa una vista de la plaza y catedral de México. Sobre este espectáculo en particular, la historiadora Raquel Alfonseca Arredondo enfatiza que:

Las vistas ofrecían la posibilidad de pasear con la imaginación, provocaban admiración y alentaban a los aventureros a viajar para conocer las maravillas que les eran presentadas de manera novedosa, no el balde también se llamaba el entretenimiento «viaje

---

<sup>470</sup> HNDM *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 17 de septiembre de 1842, Ciudad de México.

<sup>471</sup> HNDM *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 23 y 24 de septiembre de 1842, Ciudad de México.

<sup>472</sup> HNDM *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 1 de octubre de 1842, Ciudad de México.

pintoresco»; la creatividad y maestría de los que pintaban estas «postales» iluminadas hicieron de ella una distracción muy concurrida y sobre todo poco costosa.<sup>473</sup>

Luego de la función que don José Peschle ofreciera en octubre de 1842, transcurren siete años sin noticias del empresario. Es hasta que José Antonio Rodríguez menciona las funciones de linterna mágica que daba en Puebla un anónimo personaje en 1849, cuando la identidad de Peschle queda al descubierto por un anuncio tan idéntico del que sólo él podía ser autor.<sup>474</sup> Dos años después, como consta en los anuncios del 31 de marzo, 2 y 3 de abril de 1851, don José Peschle estaba de nuevo en la ciudad de México y abrió un nuevo local en la calle del Coliseo Viejo para dar funciones del “Gran Viage Pintoresco”, cobrando dos reales la entrada. Aunque al parecer no se trataba ya de un espectáculo de cosmorama, pues en su anuncio refiere: “se hallan a su expectación las más interesantes vistas, ejecutadas por los mejores artistas para el efecto de este Panorama, de manera que su naturalidad es la más completa en la representación de todos los objetos, y por lo mismo ha recibido los justos elogios en las diversas partes de Europa y América”.<sup>475</sup>

Desconocemos cuánto tiempo más permaneció don José Peschle dando funciones en la ciudad de México, pero se sabe que entró al país por tercera vez el 4 de septiembre de 1869, como consta en la lista de pasajeros del vapor inglés “Tyne” que arribó ese día al puerto de Veracruz. Se menciona igualmente a Josefa Peschle, pero hasta ahora desconocemos quién era y si tenía algún parentesco con el empresario.<sup>476</sup> Lo cierto es que el 7 de noviembre de 1872, fecha en que Peschle presentó su solicitud al Ayuntamiento de la ciudad de México, dijo tener setenta años y trabajar para sostén suyo y de su familia.<sup>477</sup>

Declaró que su empresa se reducía a un panorama de ocho vistas que había logrado instalar en un pequeño local, y que por aprovechar la temporada se había resignado a pagar los cuarenta y nueve pesos mensuales que le impusieron como contribución municipal. Pero habiendo sabido que además debía pagar doce reales diarios se vio en la necesidad de

---

<sup>473</sup> Alfonseca Arredondo, “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal...”, 111.

<sup>474</sup> “Tercera exposición de vistas en el Gran Viaje Pintoresco” en *El Noticioso*, 10 de febrero de 1849, 4, Puebla, citado por Rodríguez, en *El arte de las ilusiones...*, 110.

<sup>475</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de marzo, 2 y 3 de abril de 1851, Ciudad de México.

<sup>476</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 4 de septiembre de 1869, Ciudad de México.

<sup>477</sup> AHCM Vol. 800, Exp. 483, 1872, 9 fojas.

exponer que era una cuota demasiado alta para los ingresos que podía generar su pequeño espectáculo, a diferencia de las ganancias que obtenían los teatros.

En su favor detalló que su local podía albergar tan sólo ocho personas por función pues era ese el número de asientos que tenía; y que el público permanecería por mucho entre una y tres horas, dejando en el mejor de los casos tres o cuatro pesos por noche. En el mismo tenor el empresario argumentó: “estas exhibiciones no deben considerarse como diversiones públicas sino como entretenimientos para los niños, que a la vez que los divierte los instruye en el conocimiento del panorama y puntos notables del mundo”.<sup>478</sup> Por último, don José Peschle adjuntó los recibos que comprobaban cuánto había pagado por exhibir su panorama en otras ciudades mexicanas donde había estado.

El 15 de noviembre el inspector que dio la “vista de ojos” al local de panorama informó: “en atención a ser ésta una diversión que por su clase no puede producir sino insignificante producto al empresario [...] por razón de que los niños que forman una mayor concurrencia sólo pagan un real [...] opino porque en justicia se debe imponer al Sr. Peschle la mitad de la cuota que se le ha fijado; y creo que no sin sacrificio podrá cubrirla”.<sup>479</sup> El 22 de noviembre la Sala de Comisiones dijo que “considerando la pobreza del interesado” se le eximiría de todo pago por su panorama en la Plazuela de Guardiola, pero las autoridades superiores no aprobaron el dictamen y el 16 de diciembre resolvieron hacer el cobro por la cantidad que constaba en su expediente, sin quedar claro si hubo o no una reducción.

Con todo, los recibos de pago que Peschle anexó a su solicitud dan cuenta de una parte de su ruta trashumante por el país: el 4 de noviembre de 1870 se le concedió un permiso de quince días para explotar su panorama en la casa 357 de la calle de Juárez, en Jalapa; partió de Orizaba el 21 de abril de 1872, luego de haber dado exhibiciones de cosmorama; y el 24 de agosto del mismo año se le otorgó licencia para establecer un panorama público en la calle de la Carnicería y Alhóndiga, en Puebla.<sup>480</sup>

---

<sup>478</sup> AHCM Vol. 800, Exp. 483, 1872, 9 fojas.

<sup>479</sup> Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, índice 800, Exp.483, 1872, citado por Rodríguez, “Cap. X. Otros ilusionistas: Gostkowski, Peschle, Miranda...”, en *El arte de las ilusiones...*, 178.

<sup>480</sup> AHCM Vol. 800, Exp. 483, 1872, citado por Rodríguez en *El arte de las ilusiones...*, 178-179.

Este fue el itinerario del empresario italiano a partir de su desembarque en el puerto de Veracruz y de camino a la ciudad de México. Y aunque por ahora no contamos con más información de su programa y fortuna en esos lugares, no hay duda de que fue uno de los empresarios más constantes y activos en la exhibición de espectáculos ópticos en México.

***El cosmorama y otros espectáculos ópticos de José María Miranda (1856-1873)***

Otro de los casos de los que se ha encontrado generosa información es el del empresario José María Miranda, que tuvo en México una larga trayectoria como exhibidor de espectáculos ópticos. El primero del que tenemos noticia llevaba por título “El mundo en miniatura y sus costumbres”, estaba ubicado en el número 19 de la Calle de Tacuba y tenía un costo de entrada de dos reales.

Sus propietarios, J. M. Miranda y J. I. Pérez, advirtieron al público que su programa se renovarían cada quince días, y el 28 de mayo de 1856 anunciaron que la tercera exposición de vistas estereoscópicas mostraría monumentos de Roma como la Basílica de San Pedro, el convento de Termes, el monte Testacio, el Arco de Tito, la Fuente de Trevi, el interior y exterior de El Coliseo y la Fuente de Moisés; además del Panorama de Roma; el Boulevard de los italianos, en París; y la Plaza de Barcelona [Fig. 98]. Los empresarios concluían diciendo: “Omitimos hacer el elogio de las escogidas vistas que hoy se presentan, porque siendo, si no de superior mérito a las ya presentadas, al menos de igual están calificadas por el público, al cual tributamos las más rendidas gracias por la manera con que ha premiado nuestros esfuerzos, excediendo a nuestras esperanzas”.<sup>481</sup>

Las vistas estereoscópicas consistían en un par de imágenes “casi idénticas excepto por unas leves variantes en su perspectiva, se contempla con cada ojo por un conducto distinto [del estereoscopio], produciendo la sensación de presentar una sola imagen de gran relieve”.<sup>482</sup> El primer estereoscopio lo construyó F.A. Elliot en 1837 y después se diversificó en visores tanto privados como públicos, estos últimos eran “instalados generalmente en una columna y provistos de mecanismos que permitían la sucesión de las vistas”.<sup>483</sup> En la Exposición Universal de Londres en 1851 se presentó el primer

---

<sup>481</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de mayo de 1856, Ciudad de México.

<sup>482</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 119.

<sup>483</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 119.

estereoscopio con vistas fotográficas y los visores se difundieron exitosamente como distracción doméstica con imágenes de paisajes, narraciones, caricaturas de crítica, etc.

Un anuncio publicado el 1 de julio de 1856 se refería al mismo espectáculo diciendo:

Este panorama, dirigido por el hábil artista D. José M. Miranda, continúa llamando la atención del público. Jamás ha habido suceso más bien merecido. Imposible sería reunir en espacio tan pequeño mayor número de objetos agradables y curiosos. El salón del panorama tiene algo de encantado y es difícil imaginarse un sitio más bello. Se hace actualmente una nueva exhibición de vistas, que merecen llamar la atención aún más que las anteriores.<sup>484</sup>

Transcurrieron dos meses en los que el espectáculo siguió dando funciones, aunque no hemos encontrado los respectivos anuncios. Es hasta el 23 y 24 de octubre cuando se informa de la duodécima exposición de “El mundo en miniatura y sus costumbres”, instalado en la misma dirección. Se advierte del prodigio con que las vistas se tomaron del natural, incluyendo la del pueblo de Dolores, y “sacando de la historia los mejores retratos de las personas principales”.<sup>485</sup> El programa especifica que habría vistas estereoscópicas del panorama de Rouen, el panorama de Maguncia y el molino de viento Montmartre, en Francia; el monumento de George Louvier, un café en los Campos Elíseos, caballos a la entrada del jardín de las Tullerías, la puerta de un costado de Nuestra Señora, la iglesia de San Juan, y la fachada al norte del Louvre, en París; el panorama de Berna, y la estatua de Juan Jacobo Rousseau, en Suiza; y la Catedral de Colonia, en Alemania. Asimismo, mencionaba una serie de vistas “panópticas” que mostrarían: las Tullerías y el Circo, en París; la vista de Porus, en Grecia; la vista de Lisboa, en Portugal; una cárcel en Venecia; la Caverna Azul, en Nápoles; la Torre de Londres, así como el Támesis y Gibraltar.<sup>486</sup>

El 20 de febrero de 1857, a petición del comisionado de Diversiones Públicas, el contador y el tesorero del Ayuntamiento informaron que la contribución que se cobraba al panorama de la calle de Tacuba era de un peso diario, correspondiente a cuatro entradas, excepto los días que el empresario comprobaba no haber dado funciones. El 5 de mayo el

---

<sup>484</sup> HNDM *El Republicano: periódico del pueblo*, 1 de julio de 1856, Ciudad de México.

<sup>485</sup> HNDM *El Ómnibus*, 23 y 24 de octubre de 1856, Ciudad de México.

<sup>486</sup> HNDM *El Ómnibus*, 23 y 24 de octubre de 1856, Ciudad de México.

Ayuntamiento resolvió perdonar a don José María Miranda el adeudo municipal que tenía por su cosmorama y, atendiendo a las razones expuestas por el empresario, las autoridades resolvieron exceptuarlo de todo pago durante dos años a partir de esa fecha.<sup>487</sup>

Luego transcurrió un periodo de diecisiete años en que no tenemos noticias de Miranda, hasta que en 1873 solicitó una nueva licencia para abrir un cosmorama en la ciudad de México, enfatizando que había tenido que hacer muchos sacrificios, “tanto pecuniarios como de personal trabajo, para lograr su objeto, después del incendio que sufrió hace dos años en su establecimiento del mismo estilo y en donde quedó casi arruinado”.<sup>488</sup> A propósito José Antonio Rodríguez afirma que los empresarios padecían a veces por los altos impuestos, el poco público, y las inesperadas tragedias: “Este fue el caso de José María Miranda, quien, desde 1857, se había especializado en vistas tanto patrióticas como piadosas, algunas tomadas a partir del daguerrotipo”.<sup>489</sup>

Cuando J.M. Miranda solicitó su licencia en 1873, alegó en su favor que el nuevo local donde estaría su cosmorama (esquina de las calles de San José el Real y Cinco de Mayo) era muy reducido y contendría poco público, por lo que pidió que su impuesto de rentas fuese ínfimo. El permiso le fue concedido el 26 de marzo eximiéndolo de todo pago durante un año, favor al que el empresario respondió el 4 de abril en una carta de agradecimiento:

nunca olvidaré ese rasgo de generosidad que se ha usado conmigo con lo cual indudablemente se ha dado una prueba de la protección y amparo que esa ilustre Corporación se propone impartir al artista que aunque humilde, forma parte mínima de esos seres, que con su trabajo y constantes estudios, tienen por mira contribuir a la paz universal dispensando en los corazones el amor a lo bello y lo noble.<sup>490</sup>

El empresario comenzaba su carta disculpándose por no haberla enviado antes pues “ocupaciones muy urgentes” se lo habían impedido. Es factible suponer que, contando ya con la licencia de su espectáculo y en espera sólo de la respuesta sobre su contribución, se entregó mientras tanto al arreglo de su local y a gestionar los anuncios en los diarios, pues

---

<sup>487</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 262, 1857, 5 fojas.

<sup>488</sup> AHCM Vol. 801, Exp. 496, 1873, 4 fojas.

<sup>489</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 179.

<sup>490</sup> AHCM Vol. 801, Exp. 496, 1873, 4 fojas.

apenas un día después de haber recibido la resolución municipal, un anuncio redactado por el director de *La Iberia* informaba:

GRAN PANORAMA. El inteligente escultor D. José M. Miranda ha establecido uno en la esquina de San José el Real y Cinco de Mayo, cerca del sitio donde hace dos años había puesto otro y se le quemó. El de ahora presenta a Jesús en el Gólgota, y 25 hermosas vistas de diferentes partes del mundo. Iremos a verlas, y entretanto deseamos al laborioso artista el buen éxito que merece.<sup>491</sup>

Al otro día, el diario francés *Le Trait d'Union* dijo que se trataba de “una gran exposición de arte en forma de Cosmorama, en la que se ofrece al público el gran épico de la acción apasionada de Cristo [...] una colección de vistas de México en el momento de la conquista, así como los episodios principales y las principales batallas de la última guerra franco-prusiana”.<sup>492</sup> Del incendio del “panorama artístico”, se dijo: “Lejos de decepcionarse por esta desgracia, Miranda ha redoblado sus esfuerzos y hoy puede presentar al público un espectáculo digno de la atención de todos los amantes de lo bello”.<sup>493</sup>

Asimismo el diario titulado *El Pájaro Verde* publicó un extenso anuncio donde se detallaba el programa de la “Gran exposición artística en estilo de cosmorama” a cargo de don José María Miranda, quien incluyó una copia del mismo en su solicitud de licencia. El texto daba inicio relatando que dos años antes había logrado con mucho esfuerzo establecer un “panorama artístico” del Nacimiento de Jesús y, después de algunas exitosas funciones, el fuego consumió del todo su empresa. Pero renovadas sus energías y confiado en el favor del público comenzó la construcción de uno nuevo para representar el pasaje bíblico de Jesús en el Gólgota. Por la entrada general de dos reales y de uno para los niños el público podría apreciar una composición original de treinta figuras de bulto que representarían las escenas de “aquella sublime y tiernísima tragedia”. La exhibición se completaría con veinticinco hermosas vistas de diversas partes del mundo, las cuales cambiarían cada semana y en un salón bien iluminado habría interpretaciones de piano en vivo. Se anunciaba también el estreno próximo de vistas de México en tiempos de la Conquista (basadas en descripciones de autores famosos) y una colección de batallas y episodios de la

---

<sup>491</sup> HNDM *La Iberia: periódico de literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*, 27 de marzo de 1873, Ciudad de México.

<sup>492</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 28 de marzo de 1873, Ciudad de México [mi traducción].

<sup>493</sup> HNDM *Le Trait d'Union*, 28 de marzo de 1873, Ciudad de México [mi traducción].

guerra franco-prusiana. Las funciones comenzarían a las seis de la tarde el 25 de marzo de 1873.<sup>494</sup> Al parecer el mismo texto circuló en volantes para contribuir a la publicidad del espectáculo.<sup>495</sup>

El editor de *El Monitor Republicano* publicó el 10 de abril de 1873 una breve reseña donde expresó su admiración al observar las figuras de bulto en el cosmorama del hábil escultor Miranda, cuya obra denotaba mucho estudio y trabajo. En el mismo sentido decía: “El Sr. Miranda que no desconoce las leyes de la perspectiva ha exhibido al público no una aglomeración de figuras más o menos bien trazadas, sino un cuadro verdaderamente artístico. [...] Nuestras bellas lectoras y personas del buen gusto, no deben privarse de concurrir al espectáculo que les ofrece el Sr. Miranda”.<sup>496</sup>

El clásico anuncio de la “Exposición artística en estilo de cosmorama” fue publicado también en *El Correo del Comercio* el 11 de abril, 8 de mayo y 22 de julio de 1873. Además, el ejemplar del 13 de abril incluyó un comentario, posiblemente del editor, sobre la perfección de las figuras y la buena ejecución de las vistas exhibidas en el ‘Panorama de San José el Real’, las cuales eran:

Monte Calvario, palacio de Pilatos, panorama de Londres, palacio real en París, sala del trono en las Tullerías, cámara de Luis XIV, salón de Marte, sala de baile, la comunión general, galería de las batallas, recámara de M. Antonieta, antecámara de los embajadores, Alhambra de Granada, el Niágara, el Papa con sus cardenales, panorama de Roma, panorama de Constantinopla, galería del vaticano, la gran roca de Atenas, convento de Santa Trulina\*, puente de los suspiros, puente viejo de Praga, Suiza, el bautismo del Señor, templo de Neptuno y Versalles.<sup>497</sup> **[Fig. 99]**

Anuncios consecutivos fueron publicados en *El pájaro verde*, el 19, 22 y 26 de mayo y 22 de julio, donde el empresario agradecía al público mexicano por la protección y buena acogida que había dispensado a su establecimiento. También informaba que desde el 4 de mayo exhibiría en su cosmorama un nuevo repertorio patriótico sobre la batalla del 5

---

<sup>494</sup> HNNDM *El Pájaro Verde*, 28 de marzo y 9 de abril de 1873, Ciudad de México.

<sup>495</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 180.

<sup>496</sup> HNNDM *El Monitor Republicano*, 10 de abril de 1873, Ciudad de México.

<sup>497</sup> HNNDM *El Correo del Comercio*, 13 de abril de 1873, Ciudad de México.

de mayo de 1862. La entrada seguía costando uno y dos reales, las vistas se cambiaban cada semana y seguía expuesto un magnífico cuadro del Calvario, pero de lo nuevo se decía:

Este hermoso cuadro representa el panorama general de aquella memorable jornada con el ejército invasor y nada se ha omitido para representar aquel hecho de armas tan heroico, con toda fidelidad y exactitud histórica, congratulándome con que el ilustrado público quedará satisfecho de contemplar aquel episodio que honrará eternamente a nuestra querida patria.<sup>498</sup>

Una vez repasada la trayectoria de Miranda se puede resumir que su primer espectáculo consistió en vistas estereoscópicas y después compuso un “panorama artístico” del que no se sabe más que de su incendio. Por último, es notable que aun cuando su solicitud de licencia menciona un cosmorama, algunos anuncios se refieren al espectáculo como panorama. En este tenor José Antonio Rodríguez explica que:

Si el cosmorama era el nombre del espectáculo que en México se le daba a los distintos mecanismos, según los bautizaba cada exhibidor, en este caso podría haber ocurrido algo parecido y tratarse de una combinación de linternas mágicas o bien vistas estereoscópicas (nuevamente por la referencia a las “figuras de bulto”), no necesariamente de lienzos pintados. [...] El cosmorama en este caso era una combinación múltiple de diversos mecanismos y aparatos, tanto ópticos como pictóricos, que producían el acto ilusorio. Una saturación de recursos para la fascinación pública.<sup>499</sup>

### ***El Cosmorama Moderno de 1887***

También muy llamativo fue el Cosmorama Moderno, que el 25 de octubre de 1887 anunció “una gran exhibición de vistas diorámicas, panorámicas, estereoscópicas y disolventes representando diversos lugares de los países del mundo, escenas de guerra y de óperas, grupos humorísticos, interiores de edificios y de monumentos”, en la esquina de la calle de San Juan de Dios y plaza de Morelos, por un precio de entrada de medio real. El cosmorama abría diario a partir de que oscurecía y los domingos y días festivos desde las cinco de la tarde. También por esas fechas la empresa ofrecía entre sus curiosidades el “Floriscopio” y “Teatro Mignon”, mientras preparaba “otro precioso juguete denominado

---

<sup>498</sup> HNDM *El pájaro verde*, 19, 22 Y 26 de mayo de 1873, Ciudad de México.

<sup>499</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 182 y 184.

‘La fiesta de los Duendes’” con más de mil figuras en movimiento. Concluía el anuncio diciendo que eran sus espectáculos tan agradables que debían las familias acudir para distraerse gustosamente.<sup>500</sup>

Cuatro días después el mismo anuncio se publicó en *El Tiempo*, señalando que el programa incluía curiosidades artísticas y científicas. Además, el redactor del diario afirmaba, “no dudamos que el propietario de esta inocente y agradable diversión obtendrá muy buenos resultados, pues el público concurrirá con gusto al cosmorama moderno”.<sup>501</sup> El 29 de febrero de 1888, *El Diario del Hogar* dijo del mismo cosmorama: “Contiene vistas hermosísimas el que está establecido en esquina del Mirador de la Alameda y Mariscal, y el infatigable empresario ve premiados sus afanes, pues todas las noches tiene *casa llena*. El precio es de seis centavos *por persona*”.<sup>502</sup> Es evidente la rebaja del precio de entrada y podemos suponer que continuó dando funciones los meses siguientes, pero volvemos a tener noticias suyas hasta el 1 de noviembre de 1888, que por ser festivo mostraría: “El pescado-mono, rareza del reino animal. El mundo de los muertos, gran vista de panteón alumbrada por la luna con la aparición de esqueletos y fantasmas”.<sup>503</sup>

Para el 11 de diciembre, el cosmorama seguía operando en la misma dirección.<sup>504</sup> Y al final del año, como estrategia para atraer clientes, el empresario publicó: “Los niños que ocurran al Cosmorama el día del año nuevo serán obsequiados con un aguinaldo”.<sup>505</sup> Anuncios del 13 de enero y 2 de febrero prueban que el cosmorama permaneció en el mismo lugar, sin variar costos ni horarios.<sup>506</sup> El 1 de mayo, *El Diario del Hogar* informó: “En el Cosmorama Moderno diariamente se está exhibiendo la ciudad de Jerusalén, en miniatura, juntamente con otras preciosas vistas. Las personas piadosas pueden ir allí a conmovirse con los diversos pasos de la pasión de Jesucristo”.<sup>507</sup> Y entre el 11 de mayo y

---

<sup>500</sup> HNDM *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, 25 de octubre de 1887, Ciudad de México.

<sup>501</sup> HNDM *El Tiempo*, 29 de octubre de 1887, Ciudad de México.

<sup>502</sup> HNDM *El Diario del Hogar*, 29 de febrero de 1888, Ciudad de México.

<sup>503</sup> HNDM *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, 1 de noviembre de 1888, Ciudad de México.

<sup>504</sup> HNDM *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, 30 de diciembre de 1888, Ciudad de México.

<sup>505</sup> HNDM *El Diario del Hogar*, 30 de diciembre de 1888, Ciudad de México.

<sup>506</sup> HNDM *El Diario del Hogar*, 13 de enero y 3 de febrero de 1889, Ciudad de México.

<sup>507</sup> HNDM *El Diario del Hogar*, 1 de mayo de 1889, Ciudad de México.

el 20 de agosto, se avisó que habría “Conferencias objetivas diarias sobre historia de Tierra Santa”.<sup>508</sup>

El 13 de noviembre de 1889, a casi dos años de estar funcionando el Cosmorama Moderno, una nota editorial se refirió al cosmorama como una diversión infantil atrayente y recreativa, que por ínfimo precio ofrecía la experiencia de un viaje alrededor del mundo con una comodidad superior a la de cualquier empresa trasatlántica, “porque el viajero no se mueve de su sitio”.<sup>509</sup> La misma nota ahondaba en la descripción del espectáculo diciendo:

Asomándose a un cristal, de los muchos que tiene aquel cosmorama, puede asistirse a una corrida de toros en Sevilla, parar de golpe al salón de las máquinas en el campo de Marte, pasearse en la avenida de los Tilos, penetrar a la catedral de Milán, subir a la torre Eiffel, llegar a la luna, y por último después de ver todo lo que encierra las cajillas cuadrangulares del diorama, salir a la calle, saboreando el refresco con que el empresario obsequia a sus espectadores. Es decir, un positivo viaje alrededor del mundo, hasta con provisiones y alimentos.<sup>510</sup> [Fig. 100]

Queda constancia de que el anuncio general del Cosmorama Moderno siguió publicándose en *La Voz de México* en noviembre de ese año, pero se desconoce por completo el nombre del propietario y cuánto tiempo más dio funciones en la capital mexicana.<sup>511</sup> Llama la atención que en el último testimonio sobre dicho espectáculo se enfatizan sus cualidades para simular un viaje, característica que comparte con el nombre del cosmorama que en Valencia se presentó como *Viaje de ilusión*, y con el *Gran Viage Pintoresco*, de Peschle.

### **2.3. Diorama**

El éxito alcanzado por los panoramas motivó la producción de variados espectáculos ópticos, que eran considerados como imitaciones del panorama, pero se distinguieron por

---

<sup>508</sup> HNDM *La Voz de México*, 11 de mayo, 5, 7, 16 y 27 de junio, 18 y 20 de agosto de 1889, Ciudad de México.

<sup>509</sup> HNDM *La Voz de México*, 16, 17, 20 y 22 de noviembre de 1889, Ciudad de México.

<sup>510</sup> HNDM *El Municipio Libre*, 13 de noviembre de 1889, Ciudad de México.

<sup>511</sup> HNDM *La Voz de México*, 16, 17, 20 y 22 de noviembre de 1889, Ciudad de México.

sus adaptaciones técnicas. Uno de los más sobresalientes fue el diorama: consistía en el montaje de lienzos transparentes pintados por ambas caras, que al ser iluminados por luces coloreadas daban visibilidad a uno y otro paisaje, haciéndolo pasar gradualmente del día a la noche, con transiciones casi imperceptibles.<sup>512</sup> El lienzo medía aproximadamente 22 metros de largo por 14 metros de alto y el efecto transitorio de imágenes era progresivo, pues “mientras una imagen desaparecía lentamente, en su lugar aparecía una nueva”.<sup>513</sup> El lienzo se colocaba al interior de un edificio, donde se controlaban los efectos e incidencia de la luz en la tela, pues de eso dependía la iluminación alterna de cada sección de la pintura **[Fig. 101]**.<sup>514</sup>

En el diseño original el diorama requería de un escenario giratorio o de butacas móviles que hacían girar al espectador “dando la impresión de que el cuadro que acababan de ver se deslizaba hacia un lado y que poco a poco aparecía otro ante sus ojos”.<sup>515</sup> El montaje se completaba disponiendo frente al diorama desde objetos hasta cursos de agua corriente y animales vivos.<sup>516</sup> Debido a los altos costos de instalación se requería de un público numeroso que costeara la recuperación de gastos.<sup>517</sup>

Jacques Mandé Daguerre y Charles-Marie Bouton, célebres pintores franceses que habían colaborado con Prévost en la elaboración de panoramas, inauguraron un local el 11 de julio de 1822, en el número 4 de la calle Sanson, actual calle de Douane, detrás de la plaza de la República **[Fig. 102]**.<sup>518</sup> Juntos “ofrecieron á la curiosidad del público de París [...] el primer diorama que se ha conocido, reproduciendo el interior de la catedral de Cantobery” **[Fig. 103]**.<sup>519</sup> Uno de los cuadros más exitosos representaba una misa de medianoche, comenzando con la vista diurna de una iglesia con sillas vacías, que al caer la tarde se llenaba de feligreses, curas y monaguillos, para finalmente quedar iluminada

---

<sup>512</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 111.

<sup>513</sup> Pons i Busquet, *El cine: historia de una fascinación*, 81.

<sup>514</sup> Pons i Busquet, *El cine: historia de una fascinación*, 97.

<sup>515</sup> Varey, *Cartelera de los títeres...*, 39, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 111.

<sup>516</sup> C. Amiard-Chevrel, “Aux sources d’une typologie: représentations de Paris du romantisme au naturalisme”, en *Images de la ville sur la scène aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 16, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 111.

<sup>517</sup> Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 11.

<sup>518</sup> Comment, *Le XIX siècle des panoramas*, 30.

<sup>519</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 137.

únicamente por candiles y velas durante la celebración [Fig. 104].<sup>520</sup> La aparición gradual de cada escenario se lograba con el adecuado manejo de luces dirigidas, que junto con el acompañamiento musical generaban en el espectador una sensación de realismo. Igualmente importantes fueron los cuadros del Templo de Salomón, la isla de Santa Elena, el barrio de Montmartre y algunos paisajes italianos.<sup>521</sup>

En el diorama de Daguerre “se mostraban maravillosas panorámicas tridimensionales construidas a base de lienzos pintados e iluminados con gran destreza. Él era experto en el manejo teórico y práctico de las leyes ópticas; de hecho, diseñaba las pinturas para su diorama con una cámara oscura, ampliándolas posteriormente”.<sup>522</sup> El escritor Honoré Balzac fue testigo del diorama de Daguerre y en una carta de 1822 dijo: “He visto el diorama... es la maravilla del siglo, una conquista del hombre que nunca me había podido imaginar”.<sup>523</sup> Desafortunadamente el diorama se incendió y aunque fue restaurado en 1839, un segundo incendio lo destruyó del todo.<sup>524</sup> Hasta México llegaron noticias del desafortunado suceso, pues el 25 de octubre de 1849 *El Monitor Republicano* publicó: “Dos veces en el espacio de quince años ha devorado el incendio el Diorama de MM. Daguerre y Bouton. Uno de los colaboradores de estos dos distinguidos artistas, M. Lebron,<sup>525</sup> va a hacerlo revivir, no ya en París, sino en América donde se dispone a exhibir diversos grandes lienzos”.<sup>526</sup>

---

<sup>520</sup> En una nota explicativa del funcionamiento del diorama, publicada en un diario mexicano en 1892, se decía a propósito de los dioramas de Daguerre: “Se cita sobre todo su *Misa de media noche*; una iglesia oscura, simplemente iluminada por la lámpara del Santuario, y todas las sillas vacías. Sucesivamente la iglesia se ilumina, aparecen los fieles y bien pronto se asiste á la solemnidad de la fiesta, y multitud de asistentes llenan las naves’. Entendemos que hará como unos veinte años se exhibió por primera vez ese diorama en México”. HNDM *La Voz de México*, 16 de septiembre de 1892, Ciudad de México.

<sup>521</sup> J. Huget, en *Historia de la fotografía valenciana* (Valencia, 1990), 21, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 111, 113.

<sup>522</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 211.

<sup>523</sup> Honoré Balzac, carta a Laure Surville (París, 1822), citado por Pons i Busquet, *El cine: historia de una fascinación*, 81.

<sup>524</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 111.

<sup>525</sup> Cabe mencionar que M. Lebron era también un pintor de panoramas, pues el mismo artículo al que nos hemos referido señala: “Hemos visto en su taller dos lienzos notables de 40 pies de largo sobre 25 de ancho, destinados a formar un espléndido panorama; el uno representa el interior de la barricada de San Antonio (en Junio de 1848), las casas agujeradas por las balas de cañón y de fusil, y la de la esquina de la calle de la Roquette envuelta en las llamas del incendio. El otro lienzo representa la plaza de la Bastilla y la entrada del boulevard ocupados por la división del general Perrot, y no puede ser más magnífico y prestigioso, ni de una verdad más admirable”. HNDM, *El Monitor Republicano*, 25 de octubre de 1849, Ciudad de México.

<sup>526</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 25 de octubre de 1849, Ciudad de México.

En 1841, Beudant refirió que la etimología del diorama era “vista divina, magnífica, grandiosa, sublime”.<sup>527</sup> Un año después, José Vanderlepe publicó que se trataba del “más perfecto y completo de todos los espectáculos de dicha clase”, pues por medio de la perspectiva y el manejo de la luz podía representar cualquier sitio con mucha exactitud, al grado de producir “una ilusión tan completa que nada deja que desear al espectador, el cual se cree realmente transportado al lugar que allí contempla, y tiene que esforzarse mucho para persuadirse que lo que mira no es más que una copia del paraje que tiene a la vista” [Fig. 105].<sup>528</sup>

En 1845 Javier Urrutia describió el diorama como una pintura animada, que podía representar “un cielo de alguna manera cambiante, con modificaciones de luz y sombras, que muestra, como en la naturaleza, la marcha imponente y regular de los astros y la trayectoria errante de las nubes”.<sup>529</sup>

Por sus cualidades y efectos, el diorama adquirió gran importancia en los decorados de la escenografía teatral en París. El escenógrafo utilizaba una mezcla de pinturas opacas y transparentes para elaborar los cuadros-diorama, y conseguir así “todos los juegos de luz imaginables, desde la niebla hasta el claro de luna, así como la animación de los paisajes gracias a los efectos de olas o llamas”.<sup>530</sup> Además, el diorama también tuvo una difusión itinerante, pues de acuerdo con Peter Burke “los saboyanos se transformaron en vendedores ambulantes, violinistas, flautistas, organilleros, adivinadores o animadores con un diorama colgado a sus espaldas y una mascota atada a una cuerda”.<sup>531</sup>

### **2.3.1. El diorama en España: Madrid, Valencia y Cádiz**

En 1869, el *Diccionario de la Real Academia Española* definió el diorama como “[un] artificio óptico que consiste en ver desde la oscuridad cuadros alumbrados por la luz

---

<sup>527</sup> F.S. Beudant, *Tratado elemental de Física* (Madrid: Nicolás Arias, 1841), 477, citado por Frutos Esteban en *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 126.

<sup>528</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 137.

<sup>529</sup> Javier Urrutia, *Memoria descriptiva del Panorama* (Cádiz: Imp. de la Revista Médica, 1845), 3, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 38,40.

<sup>530</sup> J.J. Roubine, “La grande magic”, en J.J. Jomaron, *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, 612, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 114.

<sup>531</sup> Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, trad. Antonio Feros (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 155.

natural”.<sup>532</sup> El francés José Gabrier fue el primero en exhibir un diorama en Madrid en 1826 y un informe dijo sobre el espectáculo: “según noticias de personas inteligentes, no pasa de un mero entretenimiento óptico, que si bien es muy sencillo e inocente, ni excita en grande interés ni ofrece al público género alguno de instrucción útil y beneficencia...”.<sup>533</sup>

En 1838, el escenógrafo Juan Blanchard instaló junto a la Platería de Martínez un diorama que mostraba el interior del Monasterio del Escorial.<sup>534</sup> El programa de mano aseguraba que el diorama estaba hecho “con una exactitud capaz de sostener la competencia con la misma realidad”. Y el *Semanario Pintoresco Español* destacó entre los elementos que contribuían al realismo del espectáculo el humo del incienso que se difuminaba en las altas bóvedas.<sup>535</sup> En 1842, José Vanderlepe detalló que el diorama mostraba “el suntuoso monasterio del Escorial, con el panteón de los reyes, el coro y su bellísima iglesia, oyendo al mismo tiempo sus magníficos órganos, cuyos sonidos completan la ilusión”.<sup>536</sup> Fue ampliamente recomendado por el cronista De Mesonero Romanos en 1844.<sup>537</sup> Se sabe por último, que en 1914, se expuso en el palacio de Bellas Artes del parque del Retiro.<sup>538</sup>

Debido a los altos costos que implicaba la instalación de un sistema de diorama, tal como había sido inventado, se optó por adaptar el efecto de cambios de luz a espectáculos más pequeños pero igualmente vistosos. Las vistas diorámicas, por ejemplo, se elaboraban “recortando en láminas ventanas y puertas, fuentes y estrellas, sobre las que posteriormente se pegaba un papel de seda de color. Así, cuando la luz incidía por detrás, esos orificios se iluminaban, transformando la escena”.<sup>539</sup>

En 1840, en Valencia, la *Galería topográfica* en la casa del barón de Petrés, mostró dos vistas diorámicas: una con el puerto de Venecia y el palacio del Dux, y otra con la

---

<sup>532</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid, 1869), 281, citado por Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 125-126.

<sup>533</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 113.

<sup>534</sup> J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española* (Madrid, 1923), 282, citado por Carmen Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión*, 113.

<sup>535</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 126.

<sup>536</sup> Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal...*, 137.

<sup>537</sup> De Mesonero Romanos, *Manual Histórico-Topográfico, administrativo y artístico de Madrid* (Madrid, 1844), 395-396, citado por Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 126.

<sup>538</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 113.

<sup>539</sup> Frutos Esteban, *Artifugios para fascinar. Colección Basilio Martin Patino* (Salamanca, 1999), 38, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 78.

escena histórica de la muerte de Raquel y sorpresa de Alfonso VIII.<sup>540</sup> Y, en 1854, José Barrera expuso vistas diorámicas del Misissippi, del Gran Canal de Venecia y exterior de San Marcos, la entrada de la capilla de Enrique VIII de Inglaterra, una serenata nocturna en Venecia, Napoleón revisando sus tropas, y transportado a la isla de Santa Elena.<sup>541</sup>

Los efectos diorámicos podían añadirse también a “fotografías retocadas con acuarela, que según la proyección de luz, y gracias a una serie de incisiones y rayaduras, varían de aspecto, apareciendo diversos personajes inexistentes en la fotografía original, o trocando las vistas diurnas en nocturnas”.<sup>542</sup> Exhibiciones con este tipo de soportes recibieron el nombre de diafanoramas, al parecer se exhibieron Madrid desde 1850. El Museo Romántico de la capital española resguarda 46 diafanoramas que datan de 1875 [Fig. 106 y 107].<sup>543</sup>

### **2.3.2. Espectáculos de Diorama en México**

El primero del que se tiene noticia hasta ahora en la ciudad de México es “El Gran Diorama con Cuadros Químicos de Daguerre”, propiedad de don Francisco Milán de la Roca, quien gestionó una licencia “para poner a la expectación pública unas vistas de diorama” entre el 6 de octubre y el 9 de noviembre de 1843. La Comisión de Diversiones Públicas le otorgó el permiso a condición de que pagara por semanas adelantadas la contribución de dos reales por función, cuota que le fue impuesta “atendidas las circunstancias de la mucha concurrencia, localidad y precios de entrada, [...] que hacen conocer que es productiva esa especulación”.<sup>544</sup>

El local del diorama estaba en el número 4 del Portal de Mercaderes y fue verificado por el Prefecto del Centro, quien después informó:

que hay en aquel espectáculo varios intermedios de absoluta oscuridad pero que esto lo exige la naturaleza misma del objeto de la diversión; que se guarda el orden debido, sin que se hubiese advertido falta alguna a él en los concurrentes que se portan con decencia

---

<sup>540</sup> *Diario Mercantil*, 2 de julio de 1840, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 114.

<sup>541</sup> *Diario Mercantil*, 24 de noviembre de 1854, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 114.

<sup>542</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 115.

<sup>543</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 115.

<sup>544</sup> AHCM Vol. 798, Exp. 117, 1834, 3 fojas.

y circunspección, y que si pudiere haber faltas que no sea posible notar es de creer que los padres de familia y demás interesados en los que concurren tomen las medidas de precaución conducentes a evitarlas.<sup>545</sup>

Aun así, se concluyó que la comisión de Diversiones Públicas continuaría vigilando y avisaría a la prefectura de cualquier irregularidad. Mientras tanto, un anuncio del 1 de noviembre anunciaba la apertura del “Gran Diorama con Cuadros químicos de Daguerre de París. Espectáculo enteramente nuevo en esta capital y en toda la república”.<sup>546</sup> El anuncio era realmente extenso y detallado, comenzaba por describir el tipo de espectáculo diciendo:

Esos grandiosos cuadros que han causado admiración de la Europa y de los Estados- Unidos, por el efecto sorprendente y por la ilusión completa que producen, pasando del día a la noche, siguiendo todas las gradaciones de luz, presentándose escenas enteramente distintas en la misma tela, efecto obtenido por la descomposición de la luz, nuevo procedimiento de pintura inventada por el célebre Daguerre.<sup>547</sup>

Enseguida describía muy a detalle cada uno de los cuatro cuadros que compondrían la exhibición, empezando por uno del interior del monasterio de Monserrate, en Cataluña, una de las iglesias españolas más ricas y decorada con arabescos dorados y las materias más preciosas, incluyendo 74 lámparas suspendidas alrededor de la Virgen de Monserrat en el altar mayor, también revestida de ornamentos. Su efecto diorámico quedaba así explicado:

La iglesia se vé primeramente de dia; pasa por todas las modificaciones de luz hasta la noche. Entonces las lámparas se alumbran, derramando un vivo resplandor sobre el santuario, al mismo tiempo que se apercibe la claridad de la luna, que penetra por entre los balaustres y por la puerta de la iglesia que se halla á la derecha. Aquí la escena cambia completamente, representando el episodio histórico que tuvo lugar en 1808, cuando los franceses entraron en España. La iglesia antes vacía, se llena de catalanes armados, que acuden en motín en medio de la noche, guiados por un sacerdote revestido de las

---

<sup>545</sup> AHCM Vol. 798, Exp. 117, 1834, 3 fojas.

<sup>546</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 1, 4, 7, 11 y 12 de noviembre de 1843, Ciudad de México.

<sup>547</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 1, 4, 7, 11 y 12 de noviembre de 1843, Ciudad de México.

sagradas insignias, que con un crucifijo en una mano y un puñal en la otra escita su patriotismo, y les hace jurar guerra de muerte contra los invasores de la patria.<sup>548</sup>

El segundo cuadro representaba el derrumbamiento de una montaña en el Valle de Goldó, Suiza, la noche del 2 de septiembre de 1806. El cuadro experimentaba una transición gradual hacia la noche, seguida de una violenta tempestad de copiosa lluvia con relámpagos y truenos, en medio de la cual una parte de la montaña de Rutiberg se desploma violentamente sepultando por completo el pueblo y el lago de Goldó. La vista concluía dejando ver tan solo las hachas encendidas de los pocos sobrevivientes que milagrosamente escaparon del desastre. El propietario resaltaba el final de este cuadro diciendo: “La luz de las antorchas por un lado alumbrando la única casa que ha quedado en pie, y la vacilante claridad de la luna por otro, formando un contraste sorprendente”.

En el tercer cuadro se veía el interior de la Iglesia de San Esteban en París y la celebración de la misa del Gallo. La iglesia se caracterizaba por la delicadeza y elegancia con que había sido construida, y su efecto diorámico era descrito como sigue:

Vista de día se halla desierta, las sillas vacías, dos personas solas, de pie, están contemplando sus bellezas. Luego va llegando la noche por grados, y a medida que oscurece, la claridad de la luna penetra por las ventanas y por la galería superior, con tal ilusión, que no se puede describir; es preciso verlo. El altar mayor se alumbra, aparece el sacerdote acompañado de dos acólitos, celebrando el oficio divino, y las sillas y la iglesia, antes vacías, se ven llenas de gente, que asisten a la misa del Gallo, con acompañamiento de órgano.<sup>549</sup>

El cuarto y último cuadro mostraba la inauguración del templo de Salomón en Jerusalén. Comenzaba con la vista diurna del magnífico templo rodeado de otros lujosos palacios, y después de varias modificaciones de luz la vista se tornaba de noche por lo cual se encendían las lámparas al interior del templo, despidiendo una intensa luz que llegaba hasta la plaza de Jerusalén. Había en ella un pueblo multitudinario que acudía para adorar el Arca de la Alianza, recién depositada en el tabernáculo, todo con música sagrada.

---

<sup>548</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 1, 4, 7, 11 y 12 de noviembre de 1843, Ciudad de México.

<sup>549</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 1, 4, 7, 11 y 12 de noviembre de 1843, Ciudad de México.

Los intervalos del espectáculo se amenizaban con un armonioso melodium descrito como “instrumento de un mérito raro por la perfección y la dulzura de sus voces”.<sup>550</sup> Las funciones eran a las cinco de la tarde y las ocho de la noche, pero el salón abría media hora antes para el acceso del público, que si era puntual vería el espectáculo completo. El costo de entrada era de cuatro reales para los adultos y de dos para los niños menores de siete años, el doble de lo que cobraban la mayoría de espectáculos. El mismo anuncio apareció el 21 de noviembre en el *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, y continuó publicándose sin cambio alguno en el diario *El Siglo Diez y Nueve* durante los meses de noviembre y diciembre de 1843, así como en enero de 1844.<sup>551</sup>

Los empresarios de espectáculos ópticos se dieron a la itinerancia, pues mucho del mérito de su trabajo consistía en ser el entretenimiento de novedad en cada lugar al que llegaban. Algunos tenían la atención de anunciar su partida con anticipación, para promocionar también las últimas funciones de su espectáculo. Así lo hizo don Francisco Milán, pues el 7 de abril de 1844 publicó un aviso donde informaba: “Los propietarios del Diorama tienen el honor de participar al ilustrado público de esta capital, que habiendo determinado trasladarse a Puebla, se cerrará definitivamente dentro de muy breves días”.<sup>552</sup> Así sabemos que el empresario tenía un socio, cuyo nombre se desconoce porque entonces sólo uno de los propietarios solicitaba la licencia. Y aunque el diorama dio sus últimas funciones del 7 al 9 de abril, en el número 2 de la Callejuela entre la Diputación y el portal de las Flores, no hay duda de que era el mismo porque fue el único en su tipo por esa época.

Un anuncio del 4 de junio hace constar que para entonces ya se encontraba dando funciones de diorama en Puebla, en el número 14 de la calle de la Victoria; difundiendo el mismo programa a través de un diario local.<sup>553</sup> Podemos suponer que permaneció allí varios meses o acaso haya visitado otras ciudades, pero al año siguiente volvió a la ciudad de México para exponer las nuevas vistas diorámicas que le habían llegado, en el número 9 de la calle de la Palma, pues el Ayuntamiento le concedió licencia el 11 de febrero de 1845.<sup>554</sup>

---

<sup>550</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 1, 4, 7, 11 y 12 de noviembre de 1843, Ciudad de México.

<sup>551</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 1, 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 17, 18 y 21 de noviembre; 24, 25, 28, 29 y 30 de diciembre de 1843; y 1, 4, 5, 7, 8 y 9 de enero de 1844, Ciudad de México.

<sup>552</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de abril de 1844, Ciudad de México.

<sup>553</sup> HNDM *El Mercurio Poblano*, 4 de junio de 1844, México, Puebla, Puebla.

<sup>554</sup> AHCM Vol. 798, Exp. 155, 1845, 4 fojas.

Aunque no se han encontrado anuncios del mismo mes en que obtuvo su permiso, se conserva uno del 19 de marzo que empezaba explicando:

Deseosos los propietarios del Diorama que todas las personas de gusto puedan satisfacer su curiosidad, asistiendo a este espectáculo tan instructivo como deleitable, y siempre solícitos en complacer a un público que para ellos se ha mostrado tan benigno, se han determinado a bajar el precio de la entrada a dos reales, desde el sábado de Gloria; advirtiendo, que estos NUEVOS CUADROS sólo permanecerán expuestos muy pocos días.<sup>555</sup>

Los novedosos cuadros de los que se hablaba eran: la Catedral de Córdoba, en España; la Plaza Real de Sevilla y procesión del Corpus (con efecto de luna y luces de noche); la ciudad de Nápoles y el Vesubio (viendo de noche el famoso volcán en erupción); y la Basílica de San Pedro en Roma **[Fig. 108, 109 y 110]**. Del efecto diorámico en el cuadro del templo más grandioso de la cristiandad, se decía: “Al llegar la noche, alumbrándose todos sus altares, y llenándose sus inmensas naves de un numeroso pueblo, la ilusión es tal, que se cree el espectador transportado a su recinto. ¡Quién, pues, no querrá ver la reina, la madre de todos los templos católicos, a tan poca costa, sin necesidad de emprender el viaje a Roma!”.<sup>556</sup> Las funciones serían todos los días a las ocho de la noche, con funciones extraordinarias a las cuatro de la tarde los domingos y días festivos. Además los intermedios del espectáculo serían amenizados con piezas escogidas de un piano de cola y madera de palo de rosa, de la fábrica londinense Collard y Collard, que los propietarios tenían en venta.<sup>557</sup>

El mismo anuncio se publicó el 27 de marzo y todo abril en el diario *El Siglo Diez y Nueve*.<sup>558</sup> Asimismo, el 9 de mayo se avisó que el diorama daría su última función el día 12 del mismo mes, debiendo cerrar definitivamente. El horario de las exhibiciones era el mismo y el costo de entrada de dos y cuatro reales, pero por tratarse de la función de cierre los empresarios prepararon un programa especial que incluiría los cuatro primeros cuadros de su diorama y el magnífico cuadro de la Basílica de San Pedro, explicando que:

---

<sup>555</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de marzo de 1845, Ciudad de México.

<sup>556</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de marzo de 1845, Ciudad de México.

<sup>557</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de marzo de 1845, Ciudad de México.

<sup>558</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo, 2, 3 y 21 de abril de 1845, Ciudad de México.

A solicitud de varias personas, que no han visto los primeros cuadros que estuvieron de manifiesto en el portal de Mercaderes número 4, y de otras muchas que desean volverlos a ver, por el recuerdo agradable que les dejaron, por su mérito superior, que hizo que fuesen recibidos con entusiasmo; se expondrán por muy pocos días y por última vez en esta capital, debiendo salir muy pronto para el interior de la república.<sup>559</sup>

Es esta la última noticia que tenemos de don Francisco Milán y su socio, pues no contamos con más anuncios que den cuenta del prometido tránsito que harían por el país. Sin embargo, podemos deducir que tuvieron buena fortuna al inaugurar las exhibiciones de diorama en México, pues no tardarían demasiado en llegar más empresarios de su gremio.

### ***El diorama de don José Ma. Ahedo y don Clemente Ayllón***

En 1846, el prefecto del centro avisó al gobernador del distrito que había concedido licencia a don José Ma. Ahedo y a su socio, don Clemente Ayllón, para presentar un espectáculo de vistas de diorama.<sup>560</sup> Es muy probable que dichos empresarios fueran los autores del anuncio publicado el 11 de noviembre del mismo año, informando que las funciones de cosmorama y diorama suspendidas a causa de las lluvias serían reanudadas, mostrando entre sus vistas: el frontispicio y el interior de la Catedral, la Plaza de la Constitución iluminada con los fuegos de artificio, el interior de San Francisco, y la luneta principal de la Alameda. El espectáculo cerraría con la presentación infantil de una pieza patriótica titulada “La mexicana”; y los costos de entrada serían de dos reales para adultos y un real para niños de hasta diez años.<sup>561</sup>

### ***Gran Diorama de la calle de Vergara en 1847***

El 8 de mayo de 1847 se anunció que un Gran Diorama acababa de llegar a la capital con una colección de hermosas vistas, que exhibiría diariamente de ocho a diez de la noche en el nuevo teatro de la calle de Vergara, casa de los Baños junto al gran Teatro Nacional, cobrando 4 reales por persona.<sup>562</sup> La siguiente función se anunció el 19 de mayo, con un

---

<sup>559</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de mayo de 1845, Ciudad de México.

<sup>560</sup> AHCM Vol. 798 Exp. 162, 1846, 2 fojas.

<sup>561</sup> HNDM *El Republicano*, 11 de noviembre de 1846, Ciudad de México.

<sup>562</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 8 de mayo de 1847, Ciudad de México.

programa que incluía exposición de diorama, panorama y autómatas.<sup>563</sup> Dicha oferta se mantuvo igual, reiterando que habría variación de vistas, con funciones entre el 23 y el 31 de mayo, según informó el *Diario del Gobierno de la República Mexicana*.<sup>564</sup> De manera simultánea *El Monitor Republicano* difundió anuncios para las funciones del 27, 30 y 31 de mayo, y para el 3 y 6 de junio de 1847, las últimas de las que se tiene noticia.<sup>565</sup>

La rápida diversificación y difusión de los espectáculos ópticos propició que los exhibidores hicieran funciones combinadas, con cuantos aparatos tenían a la mano. Poco después de que se produjeron industrialmente y en formatos más pequeños, comenzaron a ser comercializados en negocios de productos importados. Por eso José Antonio Rodríguez comenta: “Los aparatos de proyección se hicieron tan populares que el público podía adquirirlos”.<sup>566</sup> Aunque naturalmente eran costosos, y por ende, objetos de lujo [Fig. 111].

Queda al menos una noticia de que, en abril de 1855, en la ciudad de México, un gran diorama de doce vistas con valor de treinta y cinco pesos era el primer premio de una tómbola, promovida por los dueños de la mercería y librería del Gran Valle, en el número 25 de la calle del Coliseo Viejo. La tómbola tendría mil boletos, que serían obsequiados a los clientes que hicieran compras de cinco pesos. La siguiente lista incluye en orden los premios más valiosos de la tómbola: un gran diorama, de treinta y cinco pesos; un libro de misa de lujo y con su estuche, de treinta pesos; una cafetera de vapor de porcelana adornada, un reloj de mesa y un borrego de juguete en movimiento de veinticinco pesos cada uno; y dos cuadros dorados de tema religioso, de veinte pesos.<sup>567</sup>

#### ***“Diorama de París” de don Carlos Susan en 1854***

El 9 de agosto de 1854, don Carlos Susan solicitó licencia para exhibir su “Diorama de París”, junto al número 19 de la calle de Tacuba. El encargado de diversiones públicas inspeccionó el local y el 12 de agosto aprobó el permiso a condición de que el dueño pagara

---

<sup>563</sup> HNDM *Diario de Gobierno de la República Mexicana*, 19 de mayo de 1847, Ciudad de México.

<sup>564</sup> HNDM *Diario de Gobierno de la República Mexicana*, 22, 23, 24, 25, 30 y 31 de mayo de 1847, Ciudad de México.

<sup>565</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 28 y 29 de mayo; 2 de junio de 1847, Ciudad de México.

<sup>566</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 121.

<sup>567</sup> HNDM *El universal: periódico independiente político y literario*, 23 y 28 de abril de 1855, Ciudad de México.

una contribución municipal.<sup>568</sup> La primera exhibición se anunció del 26 al 29 de agosto: habría funciones cada noche y temprano en días festivos, junto al número 19 de la calle de Tacuba. El espectáculo sería renovado los domingos y jueves de cada semana y el programa incluiría “vistas de las principales ciudades y puntos de las cinco partes del globo”.<sup>569</sup> Más tarde se aclaró que se mostrarían vistas de monumentos, y que la entrada costaría un real a los adultos y medio real a los niños.<sup>570</sup>

No se tienen noticias del Diorama de París en los tres años siguientes pero, el 16 de junio de 1857, don Carlos Susan solicitó a la Comisión de Diversiones Públicas permiso para colocar un circo mecánico en “el zócalo de la columna que se empieza a construir en la plaza de la Constitución o sea principal de esta capital”; argumentando que sus pagos de renta servirían para aliviar los crecidos y necesarios gastos que tenía aquel lugar. En su expediente consta que ya antes había establecido ese espectáculo en la Alameda, para diversión de los niños, pero el 1 de julio la comisión dictaminó:

como el interesado ha manifestado verbalmente [...] que desea que la máquina esté en ejercicio hasta las diez de la noche cuando haya concurrencia que desee divertirse, la comisión opina que para este caso se debe sujetar D. Carlos Susan a iluminar abundantemente el referido zócalo para evitar desórdenes, contribuyendo así a la iluminación mayor de toda la plaza que hoy está bien escasa.<sup>571</sup>

Sin embargo, el 7 de julio se informó al empresario que dicho dictamen había sido reprobado, por lo que, el 15 de julio, don Carlos Susan expuso en una nueva solicitud: “deseo poner otra vez el Circo Mecánico y también un Diorama en la misma glorietta de la Alameda que me concedió entonces el Exmo. Ayuntamiento [...] o si no fuese posible esta misma cualquier otro lugar de la Alameda que crea conveniente designarme”.<sup>572</sup> El día 21 del mismo mes le fue otorgada la licencia con la condición de que debía pagar quince pesos mensuales más otras contribuciones por arrendamiento del terreno; y al día siguiente se le informó que solo podrían dormir en la Alameda dos hombres previamente contratados por

---

<sup>568</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 238, 1854, 3 fojas.

<sup>569</sup> HNDM *El Universal: periódico independiente político y literario*, 16 al 29 de agosto de 1854, Ciudad de México.

<sup>570</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de agosto de 1854, Ciudad de México.

<sup>571</sup> AHCM, Vol.799, Exp.272, 1857, Fojas: 1.

<sup>572</sup> AHCM, Vol.799, Exp.273, 1857, Fojas: 3.

él para cuidar su máquina; que el terreno del espectáculo debía estar cercado para evitar accidentes; y que debía colocar a la vista del público un letrero que dijera la duración y precio de su diversión.

Todo parece indicar que el circo mecánico al que se refería el empresario era una diversión de caballitos, pues, el 27 de julio, don Carlos Susan se inconformó con hacer girar su máquina quince minutos cuando otros lo hacían solo diez, cuestión que resolvería el Comisionado de Paseos. No contamos con anuncios del diorama ni del circo mecánico, pero no hay duda de que su propietario era el mismo.<sup>573</sup> Como se explica más adelante, aparecerían luego los teatros pintoresco-mecánicos que exhibían vistas con figuras móviles.

### ***Diorama Artístico Mexicano en la Plazuela de Santo Domingo***

El 1 de julio de 1892, Manuel Algara y Francisco Gutiérrez Cortina expusieron que habían constituido en la capital una sociedad anónima “para construir un diorama auténtico nacional con objeto de exhibir en él vistas de hechos y costumbres del país para llevarlo a la futura Exposición Universal de Chicago”, juzgando conveniente exponerlo antes en la Plaza de Santo Domingo, por lo cual solicitaron al Ayuntamiento una licencia de seis meses para instalarlo.<sup>574</sup> Por entonces se publicaba en el diario *La Voz de México* una relación de los asuntos tratados en Cabildo, y la petición de los empresarios de diorama también se mencionó en dicha lista el día 2 de agosto.<sup>575</sup>

La licencia les fue concedida y entonces presentaron los planos de construcción a la Comisión de Obras públicas, con un terreno de “cuatro mil pies ingleses cuadrados, que equivale próximamente a la superficie de un cuadrado de diez y nueve metros veintiséis centímetros por lado”.<sup>576</sup> La Comisión de Obras y la de Policía aprobaron las proporciones del terreno el 29 de julio, y la Comisión de Hacienda estableció que debían pagar cincuenta pesos mensuales a la Administración de Rentas Municipales.<sup>577</sup> Entre el 22 y 24 de agosto

---

<sup>573</sup> En 1854 don José Carrillo pidió permiso también para instalar en el paseo de la Orilla un circo mecánico que según refiere era similar al de don Carlos Susan. AHCM Vol. 799, Exp. 229, 1854, 4 fojas.

<sup>574</sup> AHCM Vol. 804, Exp. 816, 1892, 20 fojas.

<sup>575</sup> HNMD *La Voz de México*, 2 de agosto de 1892, Ciudad de México.

<sup>576</sup> AHCM Vol. 804, Exp. 816, 1892, 20 fojas.

<sup>577</sup> La Comisión de Hacienda dictaminó en la Sesión de Cabildo del 2 de agosto de 1892 que el pago por arrendamiento sería de cincuenta pesos mensuales. HNMD *La Voz de México*, 25 de agosto de 1892, Ciudad de México.

se estableció que los concesionarios debían conservar en perfecto estado de aceptación el interior y exterior del edificio construido para el diorama; y el día 26 se les otorgó la licencia.<sup>578</sup>

El 3 de septiembre se hizo público que por un costo de entrada de veinticinco centavos podría contemplarse en el Diorama Artístico Mexicano la siguiente colección de cuadros:

1. El Valle de México: vista general de la amplia zona cuya parte céntrica ocupa la metrópoli, presentando los diversos accidentes que la caracterizan y las galas naturales que la hermosean.
2. La batalla del 2 de abril, asalto y toma de Puebla por las fuerzas republicanas en 1867.
3. El 8 de septiembre de 1848 en Chapultepec y
4. La Noche Triste, derrota del ejército de Hernán Cortés por el esforzado Cuithahuac.<sup>579</sup>

El 16 de septiembre de 1892, el diario *La Voz de México* proporcionó al público mexicano una traducción de *L'Optique*, de Fulgence Marion, para explicar la naturaleza y funcionamiento del diorama, porque un espectáculo así estaba próximo a exhibirse en la plaza de Santo Domingo. Se explicaba en la nota que la etimología del diorama tenía relación con “ver a través”, y era una invención de Daguerre. La instalación consistía en un cuadro vertical pintado por ambos lados iluminado desde un piso superior, luego desde atrás por la luz de una ventana cuyas hojas estarían cerradas en un primer momento, y abiertas después mientras bajaba la luz de la pantalla. Esa alternancia en la forma de iluminar los lienzos en telas transparentes generaba efectos con gradaciones de luz que se sustituían una y otra vez de forma maravillosa.<sup>580</sup>

El 4 de octubre, Francisco Gutiérrez Cortina, a nombre de la Compañía del Diorama Artístico Mexicano, informó que el pabellón estaba terminado y pidió autorización para empezar las exhibiciones.<sup>581</sup> El documento más descriptivo del edificio es el informe de la

---

<sup>578</sup> Una publicación del diario dio a conocer entre los acuerdos del Cabildo: “La concesión al señor Don Manuel Algara para el establecimiento de un diorama, donde se exhiban cuadros de costumbres y tipos nacionales, en la plazuela de Santo Domingo”. HNDM *La Voz de México*, 1 de septiembre de 1892, Ciudad de México.

<sup>579</sup> HNDM *La Voz de México*, 13 de septiembre de 1892, Ciudad de México.

<sup>580</sup> HNDM *La Voz de México*, 16 de septiembre de 1892, Ciudad de México.

<sup>581</sup> Una publicación del 8 de octubre informó a su vez: “El diorama. Parece que esta divertida exhibición dará principio el día 12 de octubre del presente. La barraca que se ha estado levantando en Santo Domingo está casi concluida”. HNDM *La Voz de México*, 8 de octubre de 1892, Ciudad de México.

verificación realizada el 11 de octubre de 1892. Especifica que el acceso principal tenía 1.80 m de luz y estaba en la fachada sur del edificio, conectado a un vestíbulo de 8 x 3.50 m con una escalera que comunicaba a un pasillo a 4 m de altura, donde la concurrencia podía distribuirse sin molestias. Un balcón servía de observatorio para apreciar el diorama, cuya iluminación estaba estratégicamente dispuesta; y el piso bajo tenía una pieza con vista al exterior donde planeaban disponer un restaurante. Según los planos arquitectónicos, la estabilidad del edificio le permitiría soportar una carga máxima de sesenta personas en el observatorio, pues su estructura consistía básicamente en entramados de madera cubiertos con forros o mantas. Por ende, el revisor concluyó: “Pero como la obra ha sido ejecutada por extranjero perito en esta clase de construcciones provisionales, el que suscribe no encuentra inconveniente en que se conceda el permiso correspondiente, exigiendo tan solo que no se admita a la vez mayor número de personas que el indicado más arriba”.<sup>582</sup>

También el Consejo de Salubridad y la Comisión de Teatros acudieron a reconocer el edificio, concluyendo que tenía “la disposición y distribución que comúnmente se da en Europa y Estados Unidos a los que se destinan a un objeto semejante...”.<sup>583</sup> Con una escalera cómoda, de fácil acceso y con barandillas ligeras que guiaban el tránsito del espectador. Y suponiendo que se hicieran funciones nocturnas advirtieron: “solo se puede usar de luz eléctrica para evitar los peligros de incendio que otro sistema pudiera producir, atendiendo a la naturaleza de los materiales con que está hecha la construcción, por más que otra clase de luz no produciría el efecto que allí es preciso buscar”.<sup>584</sup> La misma restricción se dio a conocer unos días después en el diario *La Voz de México* entre las resoluciones tomadas en la sesión de Cabildo del 14 de octubre.<sup>585</sup>

Se autorizó el inicio de las funciones y, aunque no se cuenta con ningún anuncio, se sabe que el Diorama permaneció allí durante un año, pues el 14 de septiembre de 1893 se advirtió a los empresarios que su permiso había vencido y debían desocupar la Plazuela de Santo Domingo en quince días. En vista de que para el 29 de septiembre el diorama seguía allí, y la proximidad de las fiestas de noviembre volvía urgente desocupar la plaza, las

---

<sup>582</sup> AHCM Vol. 804, Exp. 816, 1892, 20 fojas.

<sup>583</sup> AHCM Vol. 804, Exp. 816, 1892, 20 fojas.

<sup>584</sup> AHCM Vol. 804, Exp. 816, 1892, 20 fojas.

<sup>585</sup> HNDM *La Voz de México*, 16 de octubre de 1892, Ciudad de México.

Comisiones de Policía y Obras Públicas dieron un plazo improrrogable de ocho días para que la empresa se retirara, el 20 de octubre de 1893.<sup>586</sup>

## **2.4. Poliorama**

La explosión de espectáculos ópticos incorporó a su ya amplia nomenclatura el poliorama, que en cuestiones técnicas consistía en la iluminación de vistas al modo del cosmorama y el diorama, con la particularidad temática de representar *polis*, es decir, vistas de ciudades. En Madrid, por ejemplo, fue a mediados del siglo XIX cuando se anunciaron grandes exposiciones de poliorama.<sup>587</sup> Su popularidad también se expandió hacia la producción industrial, al ser patentado por el fabricante de juguetes parisino, Pierre-Henri-Amand Lefort, con el nombre de poliorama panóptico en 1849 [Fig. 112 y 113]. Su mecanismo era el siguiente:

Esta caja, construida en madera y cartón y equipada con una lente capaz de abarcar los dos ojos, permitía ver cómo una litografía, montada sobre un bastidor de madera, iba cambiando de iluminación ante la mirada atónita del observador. El efecto diorámico o disolvente se conseguía al iluminar, por transparencia o reflexión, una imagen fija: dependiendo de cómo incidiera la luz en la litografía, se descubría la vista de día -si se dejaba la tabla superior abierta-, por la tarde -con la tabla cerrada- o de noche -si se situaba una fuente luminosa detrás del aparato-.<sup>588</sup> [Fig. 114]

### **2.4.1. Espectáculos de poliorama en México**

La primera noticia conocida hasta ahora sobre un espectáculo de poliorama en la capital mexicana proviene de un anuncio publicado el 28 de enero de 1851. El autor recomendaba ampliamente el espectáculo de poliorama, cosmorama y microscopio, aparatos todos donde se podrían apreciar vistas de paisajes, edificios y animales de todos colores y tamaños. Por lo mismo, argumentaba: “Lo más que puedo hacer es [...] invitar al respetable público á que gaste sus cuatro reales los miércoles y los sábados y su peseta los demás días: si no sale

---

<sup>586</sup> AHCM Vol. 804, Exp. 816, 1892, 20 fojas.

<sup>587</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 260.

<sup>588</sup> Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa*, 114.

satisfecho no será culpa mía, y le quedará el consuelo de que en peores cosas suele gastarse el dinero y el tiempo”.<sup>589</sup>

Otra mención del poliorama en la ciudad de México data de 1857, año en que don Emilio Galván solicitó la licencia correspondiente para establecer su espectáculo en la calle del Coliseo Viejo. El Ayuntamiento respondió a su petición imponiéndole una contribución excesiva, motivo por el cual el 17 de mayo respondió por escrito el empresario: “siendo muy cortos los beneficios por causa de las circunstancias y crecidos gastos, suplico a V.E. se sirva de mandar hacer las investigaciones que juzgue oportunas a fin de que se modere notablemente la demasiado fuerte contribución que ha tenido a bien imponerme”.<sup>590</sup> Sin embargo, el expediente inconcluso y la falta de anuncios sugieren que el permiso no fue concedido. En casos como este es muy probable que los empresarios probaran suerte al interior de la República, visitando otras ciudades y provincias.

Si bien son los únicos casos localizados hasta ahora sobre la exhibición de poliorama, otro tanto se puede decir de su popularidad en el ámbito literario, pues quedan más ejemplos del uso narrativo del término en las publicaciones periodísticas del siglo XIX. Por ejemplo, el 18 de mayo de 1847, en el diario *La Colonia Española* se publicó un relato titulado “Las cuatro estaciones”, donde el autor que firma como Luis Alfonso establece un símil entre el espectáculo de poliorama y el viaje en tren, además de referirse al panorama en la forma que sigue:

El tren se deslizaba por los aires con rapidez extraordinaria; el paisaje corría en sentido inverso que nosotros, como un inmenso poliorama que se desarrollara con prontitud vertiginosa; de vez en cuando pasaban blancas nubecillas de arremolinados vapores, que después se ennegrecían y se perdían por fin diluidas en la atmósfera: era el humo de la máquina.

El paisaje y nuestra marcha tenían algo extraordinario, de que yo no sabía darme cuenta; el panorama que se desplegaba, aunque tan rápidamente, a mi vista, parecía presentar sucesivamente valles extensos y feroces, altísimas montañas de abruptas rocas, ríos caudalosos, llanuras areniscas y áridas, costas pobladas de naves diversas, campos fecundados por un sol canicular, comarcas enteras sepultadas en la nieve, quintas,

---

<sup>589</sup> HNDM *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de enero de 1851, 111, Ciudad de México.

<sup>590</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 263, 1857, 1 foja.

cortijos, chozas, ciudades populosas, aldeas miserables, castillos colgados sobre las peñas, fábricas lanzando el negro aliento del vapor, vegetaciones colosales y prepotentes [...].<sup>591</sup>

Una referencia similar aparece publicada en el diario *La Patria*, el 27 de julio de 1888. El autor del texto describe sus impresiones del paisaje a bordo del tren a Calpulalpan diciendo: “El paisaje el camino, los hermosos panoramas que el tren en su marcha va descubriendo, como un espléndido u movible poliorama, recrearían nuestra vista y habrían de dar al ánimo esa libertad en que se siente bullir, cuando nos alejamos de los centros sociales donde las formas nos abruman con su peso insoportable de cortesías y conveniencias”.<sup>592</sup>

Por otra parte, en mayo de 1873, el redactor de *La Bandera de Juárez* usó el término para resaltar las habilidades verbales y literarias del escritor y orador Guillermo Prieto, diciendo:

Su vos [*sic*] es sonora, conmovedora y simpática; arde en su alma el entusiasmo; su estilo es rico, florido, pintoresco, y revela el instinto del ritmo armonioso; en su prosa se descubre la esencia de la poesía [...] un tropel de ideas asalta su imaginación, las inicia, las mezcla en un vertiginoso poliorama y deja adivinar más de lo que dice; es todo inspiración, efusión y espontaneidad, y por esto es un improvisador brillante, arrebatador, eminente.<sup>593</sup>

Necesarias eran también las habilidades verbales de improvisación y elocuencia para los exhibidores de espectáculos ópticos, cuya misión era complementar las imágenes que mostraban con asombrosas narraciones que pudieran cautivar al público, tal como lo haría el guía de un viaje.

## **2.5. Teatro pintoresco-mecánico**

El teatro pintoresco-mecánico era un espectáculo que combinaba la exhibición de vistas con marionetas, figuras de movimiento y pinturas animadas, “escenas en perspectiva, figuras

---

<sup>591</sup> HNDM *La Colonia Española*, 18 de mayo de 1874, 4, Ciudad de México.

<sup>592</sup> HNDM *La Patria*, 27 de julio de 1888, 2, Ciudad de México.

<sup>593</sup> HNDM *La Bandera de Juárez*, 28 de mayo de 1873, 4, Ciudad de México.

recortadas y elaboradas *mise-en-scène*".<sup>594</sup> Próximo a los espectáculos de cosmorama y diorama incluía "efectos luminosos, cromáticos y atmosféricos, como «la aurora y la puesta de sol, tempestades, rayos y truenos»".<sup>595</sup> Entre los exhibidores conocidos en la ciudad española de Valencia está el señor Cramer que llegó en 1817 y luego en 1820 para mostrar figuras mecánicas y vistas de ciudades a las que se refería como "Noches pintorescas y mecánicas", habiendo estado antes en Barcelona, Cádiz, Lisboa y la Coruña.<sup>596</sup> Además se instaló al año siguiente en el no. 23 de la calle de las Avellanas, donde ofrecía una colección de pinturas animadas con distintas mutaciones.<sup>597</sup> Para entonces, su repertorio incluía una representación de Plutón y Proserpina bajando a los infiernos, un baile diabólico y una lluvia de fuego con incendio.<sup>598</sup> Se sabe que en 1817 ofreció en Alicante la vista en relieve del puerto de Breut en Nápoles, por donde entraban y salían embarcaciones.<sup>599</sup> Y en Valencia expuso la vista septentrional del puerto de Cádiz, con los principales edificios de la ciudad, incluyendo el castillo de San Sebastián, el cuartel de Santa Elena, la alameda, el telégrafo en una torre de la catedral y la torre Tavira, entre otros.<sup>600</sup>

Ya principios del siglo XIX se tiene noticia de un exhibidor que en 1807 presentó en la Sala del Parador, en Segovia, un "Espectáculo pintoresco y mecánico" del cual se decía: "Todos los objetos que adornan estos cuadros están animados, los hombres, los caballos, carros, coches y barcas tienen los movimientos que les son propios; los efectos de la luz no dejan nada que desear para hacer la ilusión perfecta".<sup>601</sup> Ese mismo año Jean-Baptiste Gazail exhibió un teatro pintoresco-mecánico en la ciudad de Valladolid y al año siguiente en Madrid, con vistas de numerosas ciudades y la representación de una tempestad.<sup>602</sup>

Su espectáculo se conocía como Teatro de Pedro, por la semejanza del artefacto y su contenido con el que había inaugurado Mr. Pierre –personaje también conocido como Pedro y Pierrot, cuyo verdadero nombre era Jean-Pierre Claude– en París, el 16 de mayo de

---

<sup>594</sup> Varey, *Los títeres y otras diversiones...*, 42, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 66.

<sup>595</sup> Varey, *Los títeres y otras diversiones...*, 42, citado por Carmen Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 66.

<sup>596</sup> Varey, *Los títeres y otras diversiones...*, lámina no. 10, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 68.

<sup>597</sup> *Diario de Valencia*, 23-06-1821, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 68.

<sup>598</sup> *Diario de Valencia*, 03-11-1821, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 69.

<sup>599</sup> *Diario de Alicante*, 09-01-1817, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 69.

<sup>600</sup> Varey, *Cartelera de los títeres...*, 306, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 69.

<sup>601</sup> Citado en Frutos Esteban, *Artifugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*, 38, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 72.

<sup>602</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 71.

1802.<sup>603</sup> En 1817, el aparato fue puesto en venta en Madrid donde posiblemente lo compró el maestro ebanista Marcos Latronche, pues en 1823 exhibió un espectáculo titulado “El mundo en miniatura, o teatro pintoresco mecánico”, que entre otras cosas mostraba una escena del puente de la Trinidad en Florencia, “por el cual un número de personas a pie y a caballo y todo género de coches caminarán al paso que las lanchas con sus remeros atraviesan el río”.<sup>604</sup> Anunció además un cuadro “donde se presentará un cazador que tira a una liebre, su perro la saca de entre las matas, y se la trae a su amo, volviéndose este con su presa”.<sup>605</sup> Al fallecer Latronche el artefacto quedó administrado por su viuda Josefa Beya.

Por otra parte, en noviembre de 1843, se presentó en Valencia el señor Dromal, llevando consigo el “Teatro pintoresco-mecánico del Sr. Pierre”, de quien decía ser sobrino y heredero. Presentó cuantiosas vistas de ciudades, edificios y puertos, así como tempestades, naufragios, la erupción del Vesubio y el Diluvio Universal, navíos y carruajes, además de una escena en Suiza donde la gradual salida del sol dejaba ver luego “al pastor conducir su ganado, al molinero poner su molino en movimiento, en fin todo lo que puede caracterizar una mañana campestre”.<sup>606</sup>

Los casos antes citados son especialmente relevantes para esta investigación por la similitud temática que guardan con un espectáculo presentando en México, entre 1831 y 1834, por el señor Perinor, personaje cuya actividad se explicará a detalle enseguida. Las remarcadas coincidencias sugieren que el teatro pintoresco-mecánico exhibido en México era muy parecido al que se mostraba en España, y que la obra de Mr. Pierre fue modelo para la creación de artefactos similares que se extendieron por el mundo.

### ***El teatro pintoresco-mecánico del Sr. Perinor en México***

El 2 de abril de 1831 el diario *El Sol* informó que al día siguiente por la noche habría en la plaza nacional de gallos una “Función extraordinaria” para representar la milagrosa aparición de la Virgen de Guadalupe en un teatro pintoresco y mecánico: invención de gran mérito y artefacto sin igual. Por ende se aseguraba: “La maquinaria, la exactitud del país, la

---

<sup>603</sup> Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 71.

<sup>604</sup> Varey, *Los títeres y otras diversiones...*, lámina no.11, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 71.

<sup>605</sup> Varey, *Los títeres y otras diversiones...*, lámina no.11, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 71.

<sup>606</sup> *Diario Mercantil*, 9 de diciembre de 1843, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 73.

perspectiva, la verdad de los movimientos de la multitud de gente de a pie y a caballo, merecerán la aprobación del ilustrado público mexicano”.<sup>607</sup>

El mismo aviso aclaraba que el panorama o mundo en miniatura ocuparía todo el ancho del teatro, pues los coches y caballos que formaban parte de la instalación eran proporcionados al tamaño del edificio. El espectáculo constaba de diversos números, pues del propietario se decía: “El señor Perinor, reconocido hacia este público, redoblará sus esfuerzos para hacerse más digno de sus sufragios, y ejecutará una serie de experimentos y equilibrios los más hermosos de su arte”.<sup>608</sup> Más aún, se prometía al público concluir la función con las “sombras impalpables o carreras aerogimnásticas”, por medio de las cuales aparecerían diversas figuras extrañas: “unas saliendo de una nube tomarán la figura que les corresponden y desaparecerán en el aire, o tragándose las la tierra: otras se presentarán a una larga distancia y se convertirán en una grandeza extraordinaria; otras ejecutarán varias pantomimas, cuyo detalle omito por ser difuso”.<sup>609</sup>

El 20 de abril se avisó en el mismo diario que la última función del panorama tendría lugar en el Teatro Provisional de las Moras, representando además de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, las cercanías de México con trajes, coches y escenas relativas al país. La función estrenaría nuevas figuras y el señor Perinor habría de efectuar entre otros actos: “el equilibrio del trompo: la flecha: los palos chinoscos: las plumas del pavorreal: la casa de las aves &c.: la cajita de la destreza...”.<sup>610</sup> Se anunciaba también que en el número 18 de la calle de San Bernardo había en venta un completo surtido de vidrios planos y de colores recién llegados de Europa, de muy buena calidad y bajo costo.

Un par de meses después un nuevo anuncio invitaba a contemplar en la calle de Zuleta no.14 la primera exhibición de un panorama que representaba: “...una vista de Italia por el puente de San Mauricio, con figuras y trajes nuevos, moviéndose por resortes como la que inventó el famoso Pierre en París; el paso de los caballos, el movimiento de los carruajes pasando sobre dicho puente y otros caminos harán una ilusión completa”.<sup>611</sup> La función se vería complementada con los actos del señor Perinor, que “anhelando merecer la

---

<sup>607</sup> HNNDM *El Sol*, 2 de abril de 1831, Ciudad de México.

<sup>608</sup> HNNDM *El Sol*, 2 de abril de 1831, Ciudad de México.

<sup>609</sup> HNNDM *El Sol*, 2 de abril de 1831, Ciudad de México.

<sup>610</sup> HNNDM *El Sol*, 20 de abril de 1831, Ciudad de México.

<sup>611</sup> HNNDM *El Sol*, 4 de junio de 1831, Ciudad de México.

continuación de la bondad del público, quien se ha dignado honrarle en las últimas noches, ha dispuesto varios experimentos de mucha dificultad para llenar la función que se verificará el domingo 5 del corriente”.<sup>612</sup>

José Antonio Rodríguez intuye que su teatro pintoresco y mecánico sería “una suerte de espectáculo con autómatas y pequeñas vistas panorámicas”.<sup>613</sup> Aunque en otro momento propone también que se trataba de una proyección en movimiento por medio de linternas.<sup>614</sup> La naturaleza del espectáculo queda tanto más esclarecida en el anuncio del 13 de junio cuando el empresario describe: “Panorama de autómatas, vista del puente de San Mauricio en Italia, viéndose al vivo, hombres, animales y carruajes, pasando en dicho puente y varios caminos. Estas máquinas han merecido en París la aprobación de los inteligentes en la maquinaria”.<sup>615</sup> La función comenzaría a las ocho de la noche y los costos de entrada serían de 3 reales en patio y 6 en luneta, pues el señor Perinor completaría el espectáculo con equilibrios, juegos chinescos y los más bonitos juegos de manos como la repulsión mágica, la vela misteriosa, la tortilla de huevos en un sombrero, entre otros.

En la misma dirección y sin cambio en los costos anunció el señor Perinor los días 2 y 9 de julio que su local estaría provisto de iluminación con gas hidrógeno, donde realizaría equilibrios, juegos de manos, experiencias divertidas y escenas de imitación. Asimismo informaba: “Se terminará la función con el panorama animado o el mundo en miniatura: el autor de esta maquinaria fue premiado por diversos soberanos del viejo continente, viéndose al vivo hombres, animales y carruajes con tanta perfección hasta distinguirse los caballos de sobrepaso y camperos”.<sup>616</sup>

Un aviso del 7 de septiembre previno a los lectores sobre la función del día siguiente, disculpándose por la falta del brillante alumbrado en la función anterior, pues el ingeniero encargado de hacer el gas hidrógeno había quedado repentinamente indispuerto a causa de un accidente. El empresario agradecía igualmente la indulgencia del público con la promesa de haber tomado todas las precauciones para evitar que se repitiera el hecho, pues su mayor propósito era merecer la aprobación de la audiencia y contar con su benigna

---

<sup>612</sup> HNDM *El Sol*, 4 de junio de 1831, Ciudad de México.

<sup>613</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 84.

<sup>614</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, en *La linterna mágica en México*, 37.

<sup>615</sup> HNDM *El Sol*, 12 de junio de 1831, Ciudad de México.

<sup>616</sup> HNDM *El Sol*, 2 de julio de 1831, Ciudad de México.

protección. Por lo que dirigía sus esfuerzos en renovar su repertorio con lindos juegos de manos y ofrecer en el panorama animado nuevas figuras, entre ellas el cazador de liebres, la silla de manos, infantería, coches y ganado lanar en camino.<sup>617</sup>

Un anuncio del 16 de octubre de 1831 demuestra que el señor Perinor continuó mostrando el panorama animado o mundo en miniatura haciendo gala de su lograda manufactura, y completando el espectáculo con juegos de manos a los que llamaba las botellas mágicas, el vaso de cerveza, la paloma asiática y el reloj sin dueño; lo mismo que con recreaciones de química sobre el oxígeno que despiden las hojas verdes, la experiencia de las flores encerradas en una recámara, los efectos del galvanismo y la electricidad voltaica.<sup>618</sup> Para la función del 30 de octubre estaba prevista una función de física divertida que incluiría metamorfosis y gazoología, además de recreaciones químicas sobre las aplicaciones de la lámpara de gas hidrógeno a diferentes artes y su reacción al contacto con un pliego de papel. Demostraría el señor Perinor el modo de ganar albures y otros números a los que llamaba las cartas obedientes, los pesos invisibles, los pesos tragados y los dos botes. La presentación finalizaría con “el panorama de los alrededores de México por el monte de Tepeyac adornado con figuras de bronce moviéndose por resortes, vestidos con trajes al estilo del país; los dos cazadores a caballo y a pie; muchas figuras y coches cruzando la escena por diferentes caminos”.<sup>619</sup>

Transcurre un mes sin más noticias del espectáculo hasta que un aviso publicado el 7 de diciembre menciona que un accidente ha sido la causa de haber suspendido las funciones. Si bien no ofrece los detalles del percance, el empresario enumera que las novedades próximas a presentar han de incluir:

algunos equilibrios [...] que por su complicación con la física, química, y destreza, superan a lo que se ha visto hasta ahora sobre este punto; se distinguirán el vaso de cerveza, el pañuelo encantado, las cartas autómatas [...] en química la lámpara de gas con un pliego de papel, dos bonitas experiencias con la máquina neumática, la primera sobre el peso del aire, la segunda la congelación del agua [...] el pistoletazo de bolsa y de gas el cual se carga con gas y se dispara con la chispa eléctrica [...] concluirá con la combustión del acero en el

---

<sup>617</sup> HNDM *Registro Oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 7 de septiembre de 1831, Ciudad de México.

<sup>618</sup> HNDM *El Sol*, 16 de octubre de 1831, Ciudad de México.

<sup>619</sup> HNDM *El Sol*, 29 de octubre de 1831, Ciudad de México.

gas oxígeno, *id.* del fósforo en el mismo gas, produciendo una luz tan resplandeciente como la del sol. Se terminará la función con el panorama o el mundo en miniatura, viéndose al vivo hombres, animales y carruajes [...] cruzar la escena.<sup>620</sup>

Como dejan notar los últimos anuncios el panorama o mundo en miniatura parece haber pasado a segundo término en el espectáculo del señor Perinor, cuya amplia instrucción en materias de física y química le permitieron la constante renovación de su espectáculo manteniéndose activo en la capital del país hasta el año siguiente. El 5 de enero de 1832 anunciaba juegos chinescos, destreza de rostros o engaños a ojos vistas, recreaciones químicas y ascensión de un globo aerostático lleno de gas hidrógeno, concluyendo como de costumbre con el panorama.<sup>621</sup> A finales del mes prometía además gazoología, recreaciones químicas, magia blanca, el pato músico, el peso bailador, las cartas sabias, una recreación con el magnetismo y el panorama vista de un puente.<sup>622</sup>

El 11 de febrero anunció el empresario la presentación del mundo en miniatura y una gran fantasmagoría, programa del que se dijo:

Este espectáculo ya ventajosamente conocido en la capital, tanto por ser divertido e instructivo, como por el mérito de la invención, excederá a todo lo que se ha visto hasta ahora sobre este punto, y cuya variedad sorprenderá a los concurrentes; el sr. Perinor empezará con unos juegos de manos incomprensibles, tales son, las onzas volantes, los naipes gigantes, las cartas obedientes, el azúcar y el café, &c. En seguida el panorama animado, vista de una puente con casas de campo, muchos coches, gente a pie y a caballo, embarcaciones y paseos en el agua. Se terminará la función con la fantasmagoría, la cabeza de Medusa, el esqueleto tocando el tambor, la rosa de amor, el diablo y la bruja, griegos y turcos en Misolongi, la calavera paseándose, la hechicera de amor, un monstruo escapado de los infiernos, la sombra del profeta Samuel, un día de máscara, un serafín, la más hermosa [vista] de México y el rapto de Lisis y Zéfiro.<sup>623</sup> **[Fig. 115 y 116]**

---

<sup>620</sup> HNDM *Registro Oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 7 de diciembre de 1831, Ciudad de México.

<sup>621</sup> HNDM *Registro Oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 5 de enero de 1832, Ciudad de México.

<sup>622</sup> HNDM *El Sol*, 21 de enero de 1832, Ciudad de México.

<sup>623</sup> HNDM *El Sol*, 21 de enero de 1832, Ciudad de México.

Se sabe por José Antonio Rodríguez que las funciones continuaron en la calle de Zuleta y, para abril de 1832, “Périnor todavía ofreció nuevos divertimentos combinados: desde un juego de manos hasta ‘el mono obediente’, seguido de una escena de maroma con la fantasmagoría [...] unos fantasmas ambulantes y caricaturas muy risibles, la sombra paseándose, la cabeza de Medusa, el sepulcro, un día de máscara”.<sup>624</sup> En agosto del mismo año otro anuncio informó que se incluirían hermosas vistas de Santa Anita, pues:

El Sr. Perinor en vista de la benigna acogida que una concurrencia elegante y lúcida se dignó darle en sus últimas funciones, y a petición de varias personas, se propone dar este día dos funciones en los términos siguientes: [...] una multitud de juegos de manos que sorprenderán al espectador más atento y más instruido, siguiendo con unos selectos experimentos y terminando con el panorama o el mundo en miniatura, cuya variedad de objetos [...] y escenas pintorescas forma una perspectiva digna de la atención de los protectores de las bellas artes.<sup>625</sup>

Se advertía también que era posible apartar lugar a las personas que compraran sus boletos con anticipación, haciéndoles un descuento. Y se daba a conocer anticipadamente que el próximo programa constaría de “equilibrios a imitación del famoso chino Samasama, la rueda de coche, la palangana, &c. Enseguida unos juegos de manos muy divertidos, terminando con el panorama o perspectiva animada...”.<sup>626</sup>

La falta de noticias imposibilita conocer el itinerario inmediato del señor Perinor por territorio mexicano, pero dos años después los anuncios en diarios locales revelan su presencia en la ciudad de Jalapa, Veracruz. Publicaciones del 24 al 31 de enero y del 2 al 22 de febrero en *El Procurador del Pueblo* informan: “Acaba de llegar a esta ciudad el muy conocido pintor y decorador Andrés Perinor, discípulo de la academia real de ciencias y bellas artes de París, autor del famoso panorama que por espacio de tres años se presentó en México en el hermoso salón alumbrado con gas, en la calle de Zuleta”.<sup>627</sup>

Es claro que el empresario se propuso probar fortuna en una nueva ciudad y los diarios contribuían a su promoción al señalar que la exactitud de sus pinturas había llenado

---

<sup>624</sup> *El Sol*, México, 04-04-1832, p.4036, citado por Rodríguez, en *El arte de las ilusiones...*, 85.

<sup>625</sup> HNDM *El Sol*, 17 de agosto de 1832, Ciudad de México.

<sup>626</sup> HNDM *El Sol*, 17 de agosto de 1832, Ciudad de México.

<sup>627</sup> HNDM *El Procurador del Pueblo*, 24, 26, 27, 29 y 31 de enero, 2, 9, 12, 14, 16, 18 y 22 de febrero de 1834, Jalapa, Veracruz.

de admiración a cuantos conocían su trabajo. Para sacar provecho de sus cualidades artísticas mientras instalaba su panorama, Perinor se propuso ocuparse como pintor, anunciándolo los diarios de la forma que sigue: “Este individuo [...] ofrece retratar al pastel, imitando al óleo en tafetán, a las personas que gusten ocuparlo, por el moderado precio de ocho pesos cada uno; advirtiendo que perderá el estipendio si el retrato no sale perfectamente parecido al original”.<sup>628</sup>

Sin duda se trataba de un personaje de habilidades versátiles, bien instruido en experimentos científicos y en el arte de la pintura, razón por la cual José Antonio Rodríguez lo reconoce como un prestidigitador y físico francés.<sup>629</sup> Es importante aclarar que las demostraciones científicas no fueron exclusivas del señor Perinor y que en muchos casos se combinaron con la exhibición de espectáculos ópticos, pero tuvieron su origen en las tertulias científicas cortesanas del siglo XVIII en Europa, inclinándose paulatinamente hacia la espectacularidad.

Retomando el caso de los teatros pintoresco-mecánicos quedan por mencionar en la ciudad de México al menos tres empresarios dedicados a la exhibición de instalaciones con vistas, autómatas y diversas figuras en movimiento representando alguna escena. El primero de ellos fue el italiano don Pedro Bona, que si bien daba otro nombre a su espectáculo, era este de la misma naturaleza que el que hemos tratado antes.

### ***La máquina enciclopédica de D. Pedro Bona en 1853***

El 20 de octubre de 1853, don Pedro Bona, mecánico natural de Roma, solicitó licencia para presentar al público una maquina enciclopédica o miscelánea en la calle de la Acequia número 26. Una semana después, el encargado de verificar su local informó que se trataba de una diversión sencilla y que por sus dimensiones no requería más que de una sala, por lo mismo el público no podría aglomerarse sino aparecer de vez en vez, evitando así desorden alguno. El 31 de octubre el permiso le fue otorgado, y adjunto a su expediente quedó un anuncio de la “Interesante exposición mecánica” donde se vería una multitud de figuras en movimiento dispuestas en la forma que sigue:

---

<sup>628</sup> HNDM *El Procurador del Pueblo*, 24, 26, 27, 29 y 31 de enero, 2, 9, 12, 14, 16, 18 y 22 de febrero de 1834, Jalapa, Veracruz.

<sup>629</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 84.

el paisaje representa el castillo de Roca-forte en Italia, a cuyo lado derecho hay un puente demasiado concurrido: otro al izquierdo, pasa el vapor por el camino de fierro y figuras por todos lados: a lo lejos se ve la montaña del Vesubio de Nápoles, o el Volcán que brota fuego: debajo de este, en la llanura, se ven multitud de figuras, algunas de ellas trabajando, otras comiendo, bebiendo, bailando, cortando ramos y tomando frutas de los árboles, edificios de fierro, molino y bomba que anda con agua natural &c.: la salida del Sol, y la Luna que nace, crece y mengua como la del cielo.<sup>630</sup> [Fig. 117]

El empresario evitaba dar más detalles del programa, argumentando que era para tener la satisfacción de sorprender más al público adulto e infantil, que por uno o medio real lo honraran con su presencia cualquier día de la semana. El anuncio finaliza con una nota dirigida a escultores y público en general que pudieran interesarse en comprar finísimos ojos de esmalte para figuras y prótesis. La tipografía del cartel era obra de Manuel Jiménez, del Instituto Literario, en la ciudad de Toluca, donde quizás estuvo el empresario en 1852. Lo último que se sabe de don Pedro Bona es que su espectáculo fue anunciado en los primeros días de noviembre de 1853 en el diario *El Universal*, refiriendo: “De hoy en adelante está expuesta al público una gran máquina enciclopédica con figuras, todas en movimiento, en una sala debajo de la casa nueva núm. 26 calle de la Acequia, desde las seis de la tarde hasta las diez de la noche”.<sup>631</sup>

#### ***El teatro mecánico con vistas nacionales de don Agustín de Orellana en 1854***

Se sabe por último que el 22 de febrero de 1854 don Agustín Orellana pidió licencia para exhibir en la bodega exterior contigua al no.13 de la calle de las Ánimas, un espectáculo histórico de su propia invención, donde mostraría: “vistas nacionales desde el tiempo de la Conquista hasta nuestros días, en un teatro mecánico con figuras de movimiento que animan los acontecimientos, deseando presentar al público varias funciones en las noches de los días de la inmediata cuaresma y tardes de los días festivos”.<sup>632</sup>

---

<sup>630</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 220, 1853, 6 fojas.

<sup>631</sup> HNDM *El Universal: periódico independiente político y literario*, 3 y 5 de noviembre de 1853, Ciudad de México.

<sup>632</sup> AHCM Vol. 799, Exp. 234, 1854, 4 fojas.

## 2.6. Ciclocosmorama universal

A fines del siglo XIX hubo también en la capital mexicana un espectáculo denominado “Ciclo Cosmorama Universal”, cuya propietaria era doña Enriqueta H. de Brest. El 20 de enero de 1898 daba sus primeras funciones en la calle de la Profesa, de seis de la tarde a diez de la noche, y por 25 centavos el público podría ver treinta vistas de España y los inventos de Edison.<sup>633</sup> Anuncios más breves, del 6 y 10 de febrero, se referían al espectáculo como: “Great Attraction. Ciclo cosmorama universal. Viajes pintorescos y excursiones por todo el mundo”.<sup>634</sup> Exactamente igual lo anunció *El Diario Español* el 18 y 24 de febrero; *El Popular* el 25 y 28 de febrero y el 1 de marzo; *La Voz de México* el 3 de marzo y nuevamente *El Popular* del 4 al 7 de marzo. Por su parte el semanario *El Hijo del Ahuizote* publicó el 13 de marzo que se trataba el Ciclo Cosmorama exhibiría “bonitas vistas de todas partes del mundo todas las noches”.<sup>635</sup>

El mismo día, otro diario dio aviso de la exhibición de un “Ciclo Cosmorama” en el Teatro Nacional, con funciones de 6 a 10 de la noche.<sup>636</sup> La disparidad de la ubicación y el empalme de los horarios sugieren que se trataba de un espectáculo distinto al de Enriqueta H. de Brest que, pese a la competencia, siguió anunciando su espectáculo de “Viajes pintorescos y excursiones por todo el mundo”, en el mismo local.<sup>637</sup> Anuncios del 16, 22 y 29 de marzo, en *La Voz de México*, y del 24 de marzo, en *El Correo Español*, dan cuenta de los espectáculos simultáneos de Ciclo Cosmorama que hubo entonces en la ciudad.

Durante los meses de abril y mayo la empresaria alternó sus anuncios entre los diarios *La Patria*, *El Correo Español*, *El Popular*, *El Municipio Libre* y *El Tiempo*.<sup>638</sup> En este último anunció entre el 5 y 10 de mayo que el Ciclo Cosmorama conocido como “Exposición Imperial” tendría nuevas vistas cada semana.<sup>639</sup> Por la publicación del 10 de mayo en *El Municipio Libre*, se sabe que la Sra. Enriqueta solicitó se le eximiera del

---

<sup>633</sup> HNDM *La Patria*, 20 de enero de 1898, Ciudad de México.

<sup>634</sup> HNDM *La Voz de México*, 6 y 10 de febrero de 1898, Ciudad de México.

<sup>635</sup> HNDM *El Hijo del Ahuizote: México para los mexicanos*, 13 de marzo de 1898, Ciudad de México.

<sup>636</sup> HNDM *La Voz de México*, 13 de marzo de 1898, Ciudad de México.

<sup>637</sup> HNDM *El Correo Español*, 15 de marzo de 1898, Ciudad de México.

<sup>638</sup> HNDM *La Patria* (3 de abril de 1898), *El Correo Español* (13, 17 y 23 y 30 de abril; 10, 11, 19, 29 y 31 de mayo), *El Popular* (25-29 de abril; 2, 7, 11 y 12 de mayo), *El Tiempo* (28 de abril, 1, 2, 4, 14, 22, 24, 26 y 29 de mayo), Ciudad de México.

<sup>639</sup> HNDM *El Tiempo*, 5, 6, 7 y 10 de mayo de 1898, Ciudad de México.

impuesto para la Administración de Rentas Municipales, pero el Ayuntamiento no accedió a su petición.<sup>640</sup>

El 10 y 11 de mayo, el diario *The Two Republics* anunció que las vistas del espectáculo de doña Enriqueta estaban en venta, refiriendo: “Una excepcional oportunidad de ganar dinero. Llame y vea el Cosmorama con una amplia variedad de hermosas vistas seleccionadas, que durante su exposición en esta ciudad se han encontrado con tanta aprobación que se venderán a bajo precio”.<sup>641</sup> Aun así continuaron los anuncios hasta diciembre de 1898.<sup>642</sup>

---

<sup>640</sup> HNMD *El Municipio Libre*, 10 de mayo de 1898, Ciudad de México.

<sup>641</sup> HNMD *The Two Republics*, 10 de mayo de 1898, Ciudad de México [mi traducción].

<sup>642</sup> HNMD *El Correo Español* (3, 7 y 9 de junio), *El Popular* (12 de junio) y *El Tiempo* (2, 14 y 24 de junio; 2, 24 y 26 de julio; 21 de agosto; 2, 11, 25, 29 de septiembre; 9, 16 y 27 de octubre; 18 de noviembre; y 7 de diciembre de 1898), Ciudad de México.

### Capítulo 3.

## DE VIAJEROS Y VIAJANTES EN LAS IMÁGENES

### *¿Los espectáculos ópticos son pre-cinematográficos?*

Con frecuencia las investigaciones sobre espectáculos ópticos se han enfocado en describir sus cualidades como aparatos tecnológicos<sup>643</sup>; mientras que otras han preferido abordar su dimensión social como agentes en la conformación de la cultura visual.<sup>644</sup> Lo cierto es que, en su incorporación a la Historia, la amplia variedad de aparatos fue aglutinada por unos y otros autores bajo el título de espectáculos “pre-cinematográficos”, dando por hecho que estuvieron encaminados a la consecución del cine.<sup>645</sup> Luego de que, en el *Primer seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine* (Girona, 1999), se discutiera la obsolescencia del término, otros autores propusieron un estudio autónomo de los espectáculos ópticos.<sup>646</sup>

---

<sup>643</sup> M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* (París, Francia: Presses Universitaires de France, 1982); F. P. Liesegang, *Dates and Sources: A Contribution to the History of the Art of Projection and to Cinematography* (Londres, Inglaterra: Magic Lantern Society of Great Britain, 1986); H. Hecht, *Pre-cinema History: An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the moving image before 1896* (Londres, Inglaterra: Bowker-Saur, 1993); V. Tosi, *El cine antes de los Lumières. Los orígenes de la cinematografía científica* (México: UNAM, 1993); C. A. Zotti Minici, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo* (Bologna, Italia: CLUEB, 1998); L. Mannoni, *The great art of light and shadow. Archaeology of the cinema* (Exeter, Inglaterra: University of Exeter Press, 2000); D. Robinson, S. Herbert y R. Crangle, *Encyclopedia of the Magic Lantern* (Londres, Inglaterra: The Magic Lantern Society of Great Britain, 2001); N. J. Wade, “Philosophical Instruments and Toys: Optical Devices Extending the Art of Seeing”, *Journal of the History of the Neurosciences*, 13 (1), 2004; L. Enticknap, *moving image technology. from zoetrope to digital* (Londres, Inglaterra: Wallflower Press, 2005); M. Heard, *Phantasmagoria: the secret life of the magic lantern* (Hastings, Inglaterra: The Projection Box, 2006); y S. Bottomore, “Entertainment Media Before Cinema”, *Reviews. Early Popular Visual Culture* (2008).

<sup>644</sup> F. Millingham, *Por qué nació el cine* (Buenos Aires, Argentina: Nova, 1945); F. J. Frutos, *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996); S. Bordini, *Storia del Panorama. La visione totale della pittura nel XIX secolo* (Roma: Nuova Cultura, 2009); D. Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y cine digital* (Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2009); G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla Luce dei Lumières* (Venecia: Marsilio, 2009), entre otras.

<sup>645</sup> H. El-Nouty, *Théâtre et pré-cinema: essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle* (París, Francia: Nizet, 1978); Hecht, *Pre-cinema History*; Frutos, *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*; y Zotti Minici, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*.

<sup>646</sup> V. Toulmin y S. Poople (eds.), *Visual delights two: exhibition and reception* (Eastleigh, Inglaterra: John Libbey Eurotext, 2005); S. Bottomore, “Entertainment Media Before Cinema”, *Reviews. Early Popular Visual Culture* (2008). La bibliografía referida en esta nota y las anteriores inmediatas son citadas en el artículo:

Aunque al principio el término “pre-cine” haya dado cobijo a un amplio corpus de espectáculos ópticos, funcionó también como un velo que impedía reconocer las cualidades de un fenómeno único y distinto del cine. En este sentido, Gian Piero Brunetta afirma que: “No se trata de un trayecto lineal, teleológicamente orientado, sino más bien de una serie de modalidades y de metamorfosis en la representación del mundo y en la visión de la que es posible indicar las interacciones y las dinámicas en la mitad y a lo largo del periodo”.<sup>647</sup> El investigador Virgilio Tosi también disiente del afán por situar los orígenes del cine en épocas tan antiguas como sea posible, yendo desde la linterna mágica, las sombras chinescas y las fantasmagorías, hasta los frescos de Giotto, la antigua Grecia y las pinturas rupestres de Altamira, por lo que manifiesta:

De inmediato salta a la vista la tentativa casi unánime de los historiadores, por buscar los orígenes del cine en una retrospectiva de los antecedentes de la cultura humana, como si tuvieran temor de presentar el fenómeno del cine como simple introducción de una tecnología. [...] Comienza una carrera regresiva en la historia para quien llegue más lejos en el hallazgo de los precursores del cine, para demostrar –al menos así lo creen– que el hombre ha soñado y deseado siempre el cine. Al no poderlo inventar por falta de tecnología, había realizado tentativas en una especie de sustitutos.<sup>648</sup>

De más interés resulta para el autor la propuesta de que “el cine fue en origen, el experimento de algunos investigadores motivados, antes que nada, por razones científicas. Estos fueron, entonces, más allá al imaginar el singular destino que con el tiempo hubieran tenido sus descubrimientos sobre el análisis y la síntesis del movimiento...”.<sup>649</sup> En 1988, J. Pons i Busquet señaló: “por sus aplicaciones y sus procedimientos técnicos, la linterna mágica es uno de los más claros precedentes del cine, ‘tanto en espectáculo, técnica y lenguaje audiovisual, como por sus utilidades (pedagógica, mágica, publicitaria,

---

Rocío González de Arce Arzave, “Representaciones fílmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional”, *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, núm. 16 (enero-junio 2018): 119-120. Disponible en: [https://www.academia.edu/36510057/Los\\_caifanes\\_pensada\\_desde\\_el\\_guion.\\_A\\_50\\_a%C3%B1os\\_de\\_su\\_entreno?fbclid=IwAR1z-UVBU4NI6Owfr3I\\_2PLUsNoWH6HYoTfZaNumspCsOgK4FvO6cuDWLD8](https://www.academia.edu/36510057/Los_caifanes_pensada_desde_el_guion._A_50_a%C3%B1os_de_su_entreno?fbclid=IwAR1z-UVBU4NI6Owfr3I_2PLUsNoWH6HYoTfZaNumspCsOgK4FvO6cuDWLD8)

<sup>647</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière Por un mapa europeo del navegar visionario* (Valencia: Ediciones Episteme, S.L., 1997), 4.

<sup>648</sup> Tosi, *El cine antes de Lumière*, 13.

<sup>649</sup> Vincent C., *Historia del cine* (Milán: [s.e.], 1949), 3-4, citado por Tosi, *El cine antes de Lumière*, 17.

informativa, diversión doméstica, espectáculo público, etc.)”<sup>650</sup>. Ciertamente es posible identificar aspectos similares en la dinámica de exhibición de la linterna mágica y el cinematógrafo, pues este último retomó de la primera su vocación de entretenimiento colectivo y algunos recursos de ambientación.

Aunque las imágenes contenidas en los espectáculos ópticos se ordenaban en programas temáticos, con transiciones que sugerían metamorfosis y trayectos, su disposición aún distaba mucho del montaje cinematográfico, donde la meditada seriación de elementos confluye en pos de una narrativa. Dicho lo anterior, es evidente que los espectáculos ópticos funcionaron de forma independiente y trazaron sus caminos sin pensar en el cine como aspiración final, pues no había modo de perseguir algo que para entonces era totalmente desconocido. Vale la pena pensar más bien en la labor de los espectáculos ópticos como difusores de imágenes, o como catálogos en movimiento que se presentaban a multitudinarios espectadores.

Por lo tanto, este capítulo está dedicado a examinar las tradiciones visuales, literarias y performáticas con las que los espectáculos ópticos estuvieron vinculados. Al analizar las descripciones y testimonios es notorio el símil que se hacía entre la vivencia ofrecida con la tecnología de estos aparatos y la experiencia del viaje, por lo que cabe preguntarse cuáles fueron los recursos discursivos y los repertorios de imágenes que los fabricantes y empresarios aprovecharon para emular la travesía y “transportar” a sus espectadores a otros espacios y tiempos.

### **3.1 El espectáculo como acontecimiento**

La multiplicidad de utilidades que tuvo la linterna mágica estuvo intrínsecamente relacionada con la evolución técnica del aparato y la renovación de sus contenidos. Al principio abarcaba temas tan diversos como “viejos cuentos rescatados de la tradición oral, panfletos políticos antinapoleónicos, críticas sociales, historias piadosas, y [...] costumbres

---

<sup>650</sup> Carmen Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2004), 86, citando a Pons i Busquet, “La primera historia del cine”, *Magazine*, 5 de abril de 1998.

de la vida cotidiana” [Fig. 118 y 119].<sup>651</sup> Pero para la segunda mitad del siglo XIX, en España y otros países europeos, el espectáculo fue decayendo hasta convertirse en un mero juguete que la industria adaptó para el público infantil: las placas que al principio estaban pintadas a mano pasaron a la litografía en color y luego a la fotografía. Con su inserción en el hogar, funcionó como medio privado para el consumo de imágenes, se utilizó como recurso didáctico para enseñar a los niños el alfabeto y como refuerzo visual en la instrucción religiosa [Fig. 120 y 121].<sup>652</sup> No hay que perder de vista que, originalmente, la mayoría de espectáculos ópticos eran colectivos y pertenecían al ámbito de diversiones públicas; de allí que, si el cine tiene elementos en común es porque desde su fase de arranque echó mano de las estrategias que otros entretenimientos venían implementando.

Por ejemplo, para compensar la falta de sonido, el cine se auxilió de la música y de la figura del narrador que relataba el contenido de las imágenes. En épocas anteriores, el linternista hacía de maestro de ceremonias mientras un par de ayudantes atraía la atención del público, mediante una puesta en escena que combinaba las proyecciones con la recitación de textos y la interpretación de alguna melodía musical. Además, algunos programas de mano distribuidos entre los asistentes incluían textos e ilustraciones de la función.<sup>653</sup> Recordemos que, sobre todo en las primeras épocas de auge, la linterna mágica “fue un espectáculo colectivo del que las autoridades religiosas y civiles recelaban por la necesidad de mostrar las imágenes en salas oscuras donde se juntaban personas de ambos sexos, y porque en la improvisación del linternista, lo que contaba no coincidía con los libretos que le habían autorizado”.<sup>654</sup> Bernardo Riego sugiere que, las propias imágenes daban pie a la posibilidad de cambiar aspectos de la historia cada vez que se mostraban. De forma semejante, las proyecciones cinematográficas de finales del siglo XIX estuvieron acompañadas de un

---

<sup>651</sup> Bernardo Riego Amézaga, “Contemplando el mundo a la luz de la linterna mágica”, *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, Núm. 49, 1999: 21, 24. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02585174444847495354480/ima0015.htm>

<sup>652</sup> Cabe aclarar que el uso de la linterna mágica con fines pedagógicos comenzó tempranamente, pues desde 1780 el físico francés Jacques Alexandre Charles la utilizaba para sus clases en la Escuela de Louvre y del Conservatorio Nacional francés. Igualmente fue utilizada en la Sorbona desde 1864 y países como Francia, Inglaterra y Alemania consideraron su utilidad para conferencias y cursos. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 83-84.

<sup>653</sup> Frutos Esteban, “Introducción” en *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 13.

<sup>654</sup> Riego Amézaga, “Contemplando el mundo a la luz de la linterna mágica”, 24.

“explicador”, cuyo discurso daba sentido a lo que se veía en pantalla “pero también, dependiendo de su humor, cambiaba la narración en cada sesión”.<sup>655</sup>

Los espectáculos que aquí nos ocupan formaban parte de una oferta más o menos variada de diversiones públicas como las maromas, los títeres, el teatro, las corridas de toros, las peleas de gallos, el circo, etc., todos ellos inscritos en el sistema administrativo de diversiones públicas del Ayuntamiento de la Ciudad de México durante el siglo XIX. Si bien los espectáculos ópticos fueron recibidos con mayor simpatía por parte de las autoridades mexicanas desde finales del siglo XVIII, por considerarlos educativos y con cualidades artísticas o científicas, comparten con otros géneros de espectáculos el carácter público e itinerante, compitiendo además con ellos por ganar clientela. Desde pequeñas salas o locales oscurecidos, ruinas de conventos, teatros modernos, ferias y plazas, hasta monumentales carpas o rotondas, abrigaron a niños y adultos que acudían a entretenerse y saciar su curiosidad a cambio de un poco de dinero. La dimensión vívida del evento resulta casi inaccesible, salvo por algunos testimonios dispersos en fuentes de la época, que describen los espacios, las imágenes, la impresión causada en los espectadores e incluso algunos diálogos.

Para darnos una idea del modo en que un linternista efectuaba su espectáculo es muy útil el libro *La linterna mágica, donde se ve el mundo y algo más* (1833), traducido del italiano por don Francisco de Lacueva, cuya primera vista refiere:

Atencion, señores, que comienzo: la primera vista que presento es la casa de los pobrecitos Locos. Á estas palabras del astuto piemontés que enseña la curiosa Linterna, se levanta un sordo murmullo entre los circunstantes. Uno de ellos después de haber dicho entre dientes, *preciso es que este hombre esté borracho*, añade en vos alta: *amigo ¿dónde teneis la cabeza? habeis equivocado el vidrio, porque esa no es la casa de los Locos, sino el Globo Terráqueo, lo que poneis a la vista.* –Tenga V. un poco de paciencia, señor mío, respondió el Ciceron,<sup>656</sup> y verá que no me he equivocado. Callaron todos y prosiguió así:

---

<sup>655</sup> Riego, *La construcción social de la realidad...*, 55-56.

<sup>656</sup> Según una nota del traductor “llaman *cicerones* en Roma y en otras ciudades de Italia á unos hombres, cuyo oficio es enseñar las antigüedades y cosas dignas de verse”. *La Linterna mágica: donde se ve el mundo y algo más*, trad. D. Francisco Lacueva (Madrid: Imprenta de D. J. Espinosa, 1833), 101. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171677>

Vean Vds. Aquellos salvajes, que, según su costumbre, se aplastan la cabeza cuando son niños, apretándola entre dos tablitas, puestas una por delante y otra por detrás; y cuya cara parece por lo mismo de todo en todo nuestros nochebuenos. [...] (*También nosotros, dijo uno de los espectadores, nos echamos a perder los costados, y nos estropeamos los pies por hacer buena figura*). [...]

Allí están el chino con la mollera pelada, y un moñito enmedio como la cola de un ratón; y su mujer con los pies reducidos por coquetería al tamaño de un dedo pulgar, en términos de que no pueden sostener su persona. [...] Vean Vds. Á otro [indiano] tostado por los ardores del sol, que devotamente se hinca clavos en el cuerpo en acto de penitencia. [...] Allí se ve á una [mujer] que no enseñaría la barbilla aunque para cubrirla tuviera que levantarse las faldas; y aquí a otra que descubre las espaldas y los pechos, y los enseña aun a quien no quiere verlos.

Vean Vds., señores, aquellos palacios de mármol; y reparen en esas casitas de madera que se hacen y deshacen según acomoda. Miren aquellas tiendas que van y vienen en procesión con los que habitan [...] En otra parte ecsije [*sic*] el decoro que el esclavo meta á su amo la comida en la boca. [...] Dicho esto, el piamontés muda de vidrio, y los espectadores le aplauden diciendo: *¡Viva la casa de los Locos!*<sup>657</sup>

Podemos imaginar al linternista partir de la proyección de un globo terráqueo al que llama “la casa de los locos”, porque enseguida referirá las costumbres más descabelladas que practican los habitantes de diferentes regiones del mundo.<sup>658</sup> El espectáculo prosigue y en las páginas inmediatas podemos leer: “Presento á Vds. en segundo lugar nada menos que una Soberana, dice el sagaz piamontés. A fin de que comprendan mejor sus estrañas vicisitudes, convendrá que la deje hablar”.<sup>659</sup> Enseguida, la voz se traslada a dos monedas falsas y un collar que cuentan al público las peripecias de su historia. Al iluminarse la quinta placa se hace presente la sombra de Pericles, que como visitante oculto se introduce

---

<sup>657</sup> *La Linterna mágica: donde se ve el mundo y algo más*, 1-10.

<sup>658</sup> Destaca la manera exagerada y ridiculizada como se presentan las costumbres que son ajenas a la lógica del mundo occidental, revelando así la relación con lo otro. Este caso se relaciona, por ejemplo, con la propuesta de Edward Said, quien sostiene que: “Oriente no es solo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo Otro”. Edward W. Said, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes (México, D.F.: Penguin Random House, 2016), 19-20.

<sup>659</sup> *La Linterna mágica: donde se ve el mundo y algo más*, 11.

en el gran teatro de la ópera para escribir una relación sobre espectáculos de buen gusto; mientras la sexta y última vista reviven al sabio Sócrates, que como fantasma visita la tierra para reprender y abofetear a quienes hacen erróneas proposiciones. Excusado en este último personaje “el historiador de la linterna” o “vendedor de charlas” decide poner fin a la función, antes que correr el riesgo de errar en su discurso y ser amonestado por el sabio filósofo.<sup>660</sup>

El contenido antes descrito corresponde a un relato por cada vista, por lo que pueden leerse de forma independiente; así queda claro que el libro no tenía el propósito de ser una guía para el linternista sino de ficciones que exponen realidades que por medio del espectáculo resultarían menos incómodas al público.<sup>661</sup> Su forma literaria explica que la obra se mantuviera vigente por largo tiempo, pues “en 1935 aún aparecía en los catálogos editoriales como libro de cuentos”.<sup>662</sup> Con todo, las narraciones invitan a imaginar al linternista como un ente capaz “de crear la vida, de evocar y exorcizar la muerte: el simple rayo luminoso que, como un soplo vital, se posa sobre los muros y sobre cualquier tipo de superficie, crea realidades ilusorias que aspiran a ser más verdaderas que lo verdadero, a producir una condición de indistinción absoluta entre la realidad y la ilusión”.<sup>663</sup>

Entre 1895 y 1900 Lorenzo Trujillo Marín recorrió la República Mexicana con su exhibición itinerante conocida como Exposición Imperial, que mostraba vistas de linterna mágica por medio de un proyector estereoscópico.<sup>664</sup> El 21 de abril de 1895, el semanario *El Mundo* elogió sus imágenes de Egipto y el Río Nilo “con sus aguas quietas, inmóviles,

---

<sup>660</sup> *La linterna mágica, donde se ve el mundo y algo más*, 1-100.

<sup>661</sup> El sentido de crítica que tenían estos relatos queda sugerido con la nota inicial del traductor, quien dice: “Aunque realmente no hay cosa más hermosa en el mundo que la verdad desnuda, y por lo mismo, debiera agradar á los hombres sobre todas; por desgracia del jénero humano, las mas de las veces se presentan a su forma ofuscada tan deforme, que no hay quien pueda mirarla sin horror. De aquí la necesidad de vestirla y disfrazarla de mil modos para hacerla tolerable, y aun grata [...] Habiéndome parecido muy gracioso el traje con que la ha cubierto el autor de la Linterna mágica, y pareciéndome que, vestida con él, no será mal mirada por mis compatriotas, deseoso de contribuir á su diversión é instrucción á un tiempo, me he aventurado a presentársela en su propio idioma, ilustrando con notas algunos puntos”. Nota del traductor Francisco Lacueva, *La linterna mágica: donde se ve el mundo y algo más*, [s.p].

<sup>662</sup> Riego Amézaga, “Contemplando el mundo a la luz de la linterna mágica”, 24.

<sup>663</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 8-9.

<sup>664</sup> La “Exposición Imperial” o *Kaiser Ausstellung* fue de los espectáculos más populares en su tipo, desde su arribo a México se presumía que las grandes fotografías de colores naturales que traía consigo habían merecido la aprobación del público en ciudades como París, Barcelona, Roma, Madrid, y La Habana. *Diario del Hogar*, año XIV, núm. 172, México, D.F., domingo 7 de abril de 1895, 2, citado por Leal y Flores (et.al.), *Anales del cine en México, 1895-1911...*, 109.

transparentes; con sus muelles de toscas piedras, cargados de negros y mercancías”.<sup>665</sup> El autor de la nota, Claudio Frollo, escribió sobre la Exposición Imperial:

Ir a ella, es viajar; es embarcarse para un mundo desconocido. [...] Sabemos que nadie ha de arrojarnos de cabeza en la maravillosa fuente de las abluciones; que somos libres para retirarnos del sol, cuando queme mucho; que el Valle de los reyes no se ha hecho para acostarnos en él la noche de la muerte; que esos hombres dados de betún, lustrosos y brillantes no han de obligarnos a que entremos con ellos en el Nilo, a la hora del baño y de la siesta. Somos absolutamente libres para cerrar los ojos, para ausentarnos si se nos antoja. De modo que resulte alegre el entretenimiento de ver Egipto.<sup>666</sup>

La incorporación de elementos –luzes, movimientos, olores y sonidos– a la ambientación del espectáculo, pretendía generar una experiencia sinestésica e inmersiva. Por ejemplo, “en la Exposición Universal de 1889 se exhibía el “*Panorama de la Compañía Transatlántica de Vapores*” con una verdadera cubierta de barco donde los espectadores parecían verdaderos pasajeros, y en el que se percibía hasta olor marítimo, de alquitrán”.<sup>667</sup> De forma similar, descripciones periodísticas sobre el excepcional *Panorama de Tierra Santa*, instalado en Cádiz en 1903, remarcan lo fascinante de ver eclipsado el interior del teatro por la magnificencia de sus detalles.<sup>668</sup> Subsecuentes notas señalan la precisión y destreza con que fue realizada la obra, se dice que al interior “hay quien apura los dos reales y permanece viendo el panorama más de una hora, molestando con sus impertinencias al cicerone, que a veces suda tinta asediado por preguntas que le ponen en un brete, pues sobre Tierra Santa él no sabe más que lo que le han hecho aprender de memoria”.<sup>669</sup>

Con el traslado de los espectáculos ópticos a pequeños aparatos, surgieron a finales del siglo XIX una serie de publicaciones cuyo contenido pretendía auxiliar el consumo privado de imágenes. En 1878 el fotógrafo y publicista estadounidense Edward L. Wilson (1838-1903) produjo el libro *Wilson's Lantern Journeys: a Series of Descriptions of Journeys at*

---

<sup>665</sup> *El Mundo*, Semanario Ilustrado, tomo I, núm. 16, México D.F., domingo 21 de abril de 1895, 2, citado por Leal y Flores (et.al.), *Anales del cine en México, 1895-1911...*, 110.

<sup>666</sup> *El Mundo*, Semanario Ilustrado, tomo I, núm. 16, México D.F., domingo 21 de abril de 1895, 2, citado por Leal y Flores et.al., *Anales del cine en México, 1895-1911...*, 110.

<sup>667</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 204-205.

<sup>668</sup> *Diario de Cádiz*, 11 de julio de 1903, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 70.

<sup>669</sup> *El Titirimundi*, no. 4, 30 de julio de 1903, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 71.

*Home and Abroad including the Centennial Exhibition, for use with Views in the Magic Lantern or the Stereoscope*; motivado por el deseo de compartir las maravillas que veía durante sus viajes y convencido de que “la linterna mágica y el estereoscopio serían mucho más agradables e instructivos a su manera, por ejemplo, si cuando miramos las bellas imágenes que la bendita fotografía produce para esos instrumentos, también pudiéramos tener a mano algo de información sobre los lugares y cosas que estamos viendo”.<sup>670</sup>

Wilson fungía como editor de la revista *Philadelphia Photographer* desde 1864, y en 1881 realizó un viaje a Medio Oriente. Se dice que “usaba regularmente sus diapositivas para desarrollar la idea de que, gracias a su conferencia, el público en realidad estaría viajando”.<sup>671</sup> De allí que el autor, como si fuera un linternista, informa a sus lectores:

Esta noche viajaremos por arte de magia desde Havre a París, luego París, el Louvre, Luxemburgo, Versalles, Rouen, Fontainebleau; Los Alpes vía el Lago de Thun, Interlaken, Grimsel, Grindelwald, Lauterbrunnen, Glaciar del Ródano, Andermatt, Paso de San Gotardo, a orillas del Lago Mayor; desde allí a Schaffhausen, Zúrich, Lucerna, Fluelen, Friburgo, Lausana, Ginebra, Mont Blanc, Chamouni, Martigny, San Bernardo, Zermatt, etc., dejándonos en el precipicio pico de Mont Cervin, uno de los más gloriosos de los Alpes.<sup>672</sup>

**[Fig. 122, 123, 124 y 125]**

Tan solo en el primer recorrido se describen vistas panorámicas de ciudades, arcos del triunfo, plazas, iglesias, catedrales, palacios, puentes, galerías, museos, salones y teatros; bajorrelieves, esculturas, monumentos y estatuas; así como lagos, valles y glaciares. Entre muchos otros itinerarios, se ofrecía una visita a la Exposición de París en 1878. El segundo volumen del libro amplía la posibilidad de contemplar las vistas fotográficas en un touroscopio o grafoscopio.<sup>673</sup> Wilson recalca que su obra puede ayudar a los viajeros a

---

<sup>670</sup> “Prefacio” en Edward L. Wilson, *Wilson's lantern journeys: a series of descriptions of journeys at home and abroad, for use with views in the magic lantern or the stereoscope* (Philadelphia: Benerman & Wilson, 1880) [mi traducción]. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2027/uva.x002417076>

<sup>671</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound* (Columbia: Columbia University Press, 2007), 59, la traducción es mía.

<sup>672</sup> Wilson, *Wilson's lantern journeys...*, 5.

<sup>673</sup> El grafoscopio es una especie de visor para contemplar fotografías panorámicas, tiene la forma de una caja rectangular y una de sus caras es la pantalla por la que circula gradualmente una imagen, en tanto se hace girar una especie de manivela. El Museo del Prado en Madrid conserva en la actualidad un grafoscopio único en su tipo, con una vista continua de la Galería Central del Museo del Prado entre 1882 y 1883. Su contenido es accesible a través de un recurso multimedia en el sitio web del museo. “Grafoscopio”, Museo Nacional del Prado [consultado el 18-11-2019] disponible en:

recordar información sobre los lugares visitados y enseguida expresa con plena seguridad: “Y si uno no ha tenido la oportunidad de visitar estos lugares y cosas, puede, con la ayuda de las imágenes y la referencia a este libro, hacer agradables viajes ilusorios y permitirse hablar inteligiblemente con los viajeros más viejos”.<sup>674</sup>

El estilo narrativo empleado por Wilson, aludiendo a un “nosotros”, le funciona “para vincular a la audiencia con el profesor, creando una sensación de experiencia compartida”.<sup>675</sup> Por ende, es notable a lo largo de su obra una estrategia narrativa del tipo:

Después de que los peligros y las novedades de un viaje a través del océano hayan terminado, ¡qué contento está de ver en la distancia la primera aparición de la tierra! Habiendo pasado mentalmente por esta experiencia, ahora nos encontramos navegando en el puerto de Havre, en Francia. Nuestra embarcación está a toda vela, o a todo vapor, porque muchos objetos interesantes nos esperan en la costa extranjera, y olvidando todos los destinos de los últimos días, dejamos la vieja y buena nave, y en pocos minutos nos encontramos en el tren ferroviario a París.<sup>676</sup>

Las narraciones para la linterna pudieron funcionar como un (sub)género literario, a medio camino entre la narrativa del diario de viaje o la crónica histórica y los diversos usos que el arte dramático hizo de los narradores. Del género narrativo, que tuvo su origen en el género épico, retoma el papel del narrador para presentar hechos legendarios que se presentaban como verdaderos, o basados en la verdad, combinando la narración con la descripción y el diálogo. En cuanto a la contraparte dramática, los presentadores parecen herederos de una larga tradición de las puestas en escena. Su papel como mediadores entre el público y las imágenes proyectadas, recuerdan a los *festaiuolos* florentinos: personajes secundarios que introducían o explicaban las escenas representadas en piezas de teatro o durante la escenificación de cuadros vivientes.<sup>677</sup>

---

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-grafoscopio/722c13b2-8f3c-42a0-a1ab-1374bbca9d5f>

<sup>674</sup> Wilson, “Prefacio”, en *Wilson’s Lantern journeys...*, 3 [mi traducción].

<sup>675</sup> Altman, *Silent Film Sound*, 61 [mi traducción].

<sup>676</sup> Altman, *Silent Film Sound*, 59-60 [mi traducción].

<sup>677</sup> Michael Baxandall señala la relación entre la figura del *festaiuolo* y la composición de los cuadros de historia en el Renacimiento. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (Buenos Aires: Ampersand, 2016), 99-101.

### **3.2. El vínculo entre los espectáculos ópticos y la literatura de viajes**

La amplia gama de espectáculos ópticos presentes en México durante el siglo XIX y desde un par de siglos antes en Europa, refleja el deseo y la inquietud por saber, ver y conocer cómo era el mundo: sus ciudades, paisajes, habitantes, monumentos, etcétera; y qué pasaba en el mundo, desde desastres naturales hasta guerras, así como el cotidiano vivir de diversas y lejanas culturas. Por eso los dueños de dichos espectáculos aseguraban que a través de sus diversiones el público podría verse "como por encanto, transportado a regiones extrañas, de las cuales podrá tener el mismo conocimiento que si las hubiera recorrido".<sup>678</sup>

También la literatura de viajes fue un medio fundamental para satisfacer este deseo, con detalladas narraciones que pronto se complementaron con grabados, y dieron origen a maravillosos álbumes sobre las más diversas regiones del globo. A finales del siglo XVI se fortaleció como género, pronunciándose como instrumento tanto de ocio como de ilustración. Ya para el siglo XIX, leer era considerado también como una forma de viajar y la literatura inspiró la realización de nuevos viajes, "como ocurrió en el caso de muchos viajeros alemanes que siguieron las huellas de Humboldt hasta Latinoamérica".<sup>679</sup>

Su capacidad para transportar al lector a lugares remotos sin abandonar su hogar o exponerse a las dificultades propias de cualquier travesía, fue continuada por espectáculos como la linterna mágica, las cajas ópticas y los cosmoramas. La combinación de imágenes y narraciones verbales ayudaba a simular recorridos donde el público podía admirar sobresalientes hechos históricos y monumentos "de ciudades que venían siendo celebradas por su magnificencia o en las cuales venía a darse culto a los aspectos más cotidianos de la vida social, de las batallas, de las ceremonias religiosas o civiles, de los particulares eventos notables, como puede ser una ascensión en globo Montgolfier o una luminaria para la entrada o llegada de cualquier embajador".<sup>680</sup>

Sobre el paralelismo entre los relatos de viajes y las vistas ópticas, Jesusa Vega afirma que a partir de la década de los cuarenta, la fuerte competencia en la publicación de

---

<sup>678</sup> *Diario Mercantil*, 7 de abril de 1860, citado por Pinedo Herrero en *El viaje de ilusión...*, 76.

<sup>679</sup> Ottmar Ette, *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*, trad. Antonio Ángel Delgado (México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2001), 31.

<sup>680</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 408, citando a Minici Zotti (ed), *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema* (Bassano: Mazzota, 1988), 34.

coleccion de viajes coincidió con el auge en la comercialización de vistas ópticas. La demanda de estampas para los espectáculos ópticos llegó a ser tan grande que los grabadores y editores europeos se vieron en la necesidad de estandarizar el formato para producir series urbanas y paisajísticas, con inscripciones que podían modificarse fácilmente. Dichas imágenes consistían esencialmente en “grabados pintados en colores vivos y montados sobre un cartón, a veces reforzado por un marco de madera”.<sup>681</sup>

El éxito de la literatura de viajes se vio rebasado por el de las estampas, las cuales proporcionaban al espectador “una experiencia visual que superaba por mucho las ilustraciones que acompañaban al texto impreso y que, además de completar la información, trataban de crear la ilusión del desplazamiento”.<sup>682</sup> La modalidad de exhibición pública y privada de los espectáculos ópticos, les permitió reunir públicos de diferentes estratos sociales, ya que tanto los espectadores más instruidos como aquellos que eran analfabetos podían disfrutar de las estampas, acompañados en cualquiera de los casos por un narrador que los guiaba en cada destino, ofreciéndoles “una aventura excitante y educativa de viaje con el gasto mínimo, sin ningún riesgo y sin ningún imprevisto”.<sup>683</sup> El contenido de ese viaje mental era asimilado a tal grado que –se decía– algunos personajes confundían los recuerdos de su vivencia en el espectáculo con aquellos de sus verdaderos viajes. Aunque a otros por el contrario “como José Viera y Clavijo, que creían en la utilidad del viaje, les parecía imposible que se pudiera vivir una verdadera experiencia a través de la lectura y, por extensión, suponemos de la estampa”.<sup>684</sup>

El viaje mismo era una oportunidad de adquirir estampas, como un acto de apropiación del espacio para su posterior remembranza. En 1756 el joven Juan Jerónimo Rivero (hijo de un comerciante gaditano) realizó un viaje por las diferentes cortes de Europa, donde reunió estampas, mapas y perspectivas, que mostraban en su mayoría vistas de ciudades con sus edificios y monumentos más sobresalientes:

---

<sup>681</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 78.

<sup>682</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 408.

<sup>683</sup> “Carta del castellano de Avilés a un amigo suyo en Madrid, sobre la presente guerra de Alemania, la corte y estado del Rey de Prusia su vida, tropa, gobierno etc.”, fechada en Oviedo el 14 de diciembre de 1757 [...]. (*Epistolario* 1870: 184-193), citado por Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 409.

<sup>684</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 409.

Por ejemplo de Roma compró aquellas donde se veía la Fontana de Trevi, la iglesia de San Martín junto al arco de Septimio Severo en el Foro, la Basílica de Santa María Maggiore, la vista general de San Pedro del Vaticano, el Palacio del embajador de Venecia, la Columna Trajana y el Hospital del Santo Espíritu. También hizo acopio de imágenes de Florencia, Génova, Versalles, La Haya, Londres... De esta última compró vistas de parajes pintorescos y elegantes cercanos al Támesis.<sup>685</sup>

Aunque las estampas antes referidas provenían de enormes tiradas –facilitadas por nuevos mecanismos de reproducción de la imagen– y se pretendía distribuir las a bajo costo, eran más finas que aquellas a las que podían acceder los sectores menos ilustrados. La renovación constante del corpus de imágenes también era un elemento crucial, “por estar destinadas a atender la demanda de un público muy amplio que consideraba este bien de consumo un medio de colmar su curiosidad, de evocar un recuerdo, o de sorprender y suscitar sensaciones”.<sup>686</sup> En todo caso, la eficacia del viaje virtual proporcionado por los espectáculos ópticos tiene su ejemplo más claro en que se trataba de “una aventura que, para los burgueses que se iban para el Grand Tour, “podía tener una función propedéutica”, pero para la mayoría de los espectadores “constituían la única ocasión para viajar de toda su existencia”.<sup>687</sup> Dicho de otro modo:

Desde finales del siglo XVIII, se llevó a cabo una revolución referida a las formas de viajar, elaborándose la nueva experiencia de alcanzar metas turísticas, y gracias a la utilización de panoramas se contribuyó a despertar una conciencia geográfico-turística paralela a la creada por las narraciones de lecturas de viajes imaginarios y fantásticos. Los ciudadanos urbanos estaban saturados de ver siempre los mismos monumentos que les rodeaban en las ciudades y encontraban en los viajes nuevos escenarios que satisfacían su ocio y tiempo libre. Pero no todas las personas tenían el privilegio de poder hacer largos viajes, con lo que su necesidad de viaje lo van a cubrir, en cierto modo, los espectáculos visuales.<sup>688</sup>

---

<sup>685</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 381.

<sup>686</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 382, citando a Alberto Milano (ed.), *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique* (Milán: Mazzota, 1990), 13-15.

<sup>687</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 409-410.

<sup>688</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 201.

El mundonuevo fue de los primeros espectáculos enfocados en simular una experiencia de viaje, con las imágenes contenidas en su caja ofrecía:

Pequeños Grand Tours a través de los diferentes continentes, contituyendo [sic.] y fijando los estereotipos y un modelo de viaje más tarde desarrollado a lo largo del siglo XVIII por otros espectáculos ópticos (los Panoramas, los Dioramas, los Cosmoramas, los Kaiserpanoramas, y después los Estereoscopios), pero también retomado y valorizado por Jules Verne en *La vuelta al mundo en ochenta días*, cuya fuente de inspiración, con toda probabilidad, era la del espectáculo de Diorama, Cosmorama, o Poliorama Panóptico.<sup>689</sup>

Mucho del contenido de los espectáculos ópticos y la literatura de viajes tenía como origen común la realización previa de verdaderos viajes, llevados a cabo por personajes de perfiles sumamente diversos, pues como señala Nicola Savarese:

El siglo XVII da a conocer un nuevo tipo de viajero: no es solamente el mercader, misionero o soldado sino un caminante más curioso, que se desplazaba sin finalidades aparentes y que a su regreso, sin ser misionero o literato, publicaba su propia experiencia en relaciones repletas de todo tipo de información. Entre esos viajeros se encontraban nuevos oficios: embajador, guía, representante comercial y, por qué no, el espía.<sup>690</sup>

Durante el Siglo de las Luces, el viaje se instauró como una actividad de prestigio, y aún antes, pues “para las élites de la Europa del siglo XVII, todo hombre joven y bien nacido debía completar su educación y su cultura en Italia, a través de un ritualizado *grand tour*, acompañado por un preceptor o camarada de viaje”.<sup>691</sup> Los protagonistas de esta práctica eran jóvenes ingleses provenientes de familias ricas, para quienes el Gran Viaje era el mejor y más efectivo medio de adquisición de conocimiento, una experiencia instructiva que superaba incluso los estudios universitarios.

La travesía podía durar de uno a cinco años y daba inicio con el paso de Dover a Calais, para ir luego a París y más tarde a Venecia, considerada una ciudad de tentaciones mundanas. En Italia, era de gran valor visitar Florencia y desde luego Nápoles, donde se

---

<sup>689</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 9.

<sup>690</sup> Nicola Savarese, *Teatro eurasiático Danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente*, trad. Marguerita Pavia (México: Escenología A.C., 2001), 148.

<sup>691</sup> Marie-Noëlle Bourguet, “Escritura del viaje y construcción científica del mundo. La libreta de Italia de Alexander von Humboldt”, *Redes* 1, núm. 28 (noviembre 2008), 81.

habían descubierto las antiguas ciudades romanas de Pompeya y Herculano, sepultadas por la erupción del Vesubio en el siglo I d.C. y cuyas excavaciones contaban con patrocinio inglés. El volcán mismo era una de las mayores atracciones de la ciudad y algunos viajeros ascendieron incluso al cráter.<sup>692</sup> Pero el destino italiano más cotizado era Roma, donde los viajeros podían admirar las antiguas ruinas y deleitarse sin prisa con la basílica de San Pedro.<sup>693</sup> Aunque el trayecto no estaba libre de incomodidades y peligros: posadas con alimañas, estrechos senderos por los montes alpinos, bandidos y piratas, había viajeros que extendían su ruta hacia la Europa de habla alemana.<sup>694</sup>

En el siglo XVIII, “la práctica del viaje aristocrático y pedagógico se diversificó y especializó para responder a una variada gama de intereses...”.<sup>695</sup> Ya desde mediados de siglo hubo grandes proyectos de exploración apoyados política y económicamente por instituciones europeas, que resultaron en enormes colecciones de flora, fauna y minerales, más tarde incorporadas a museos, jardines botánicos y zoológicos.<sup>696</sup> Además, eventos como la expedición de Napoleón a Egipto propiciaron un aumento en las exploraciones arqueológicas, la investigación de antigüedades y afluencia de turistas por el Valle del Nilo, así como expediciones en busca de las ciudades perdidas de Mesopotamia.<sup>697</sup> Más aún, con la llegada de la fotografía, los destinos sobre los que se había hecho mayor énfasis, entre ellos Egipto, fueron visitados de forma multitudinaria para capturar un retrato más fiel de las antiguas ciudades.<sup>698</sup>

---

<sup>692</sup> Bourguet hace evidente que la bibliografía sobre el *grand tour* ha reservado un papel secundario al viaje de los hombres de ciencia; como ejemplo menciona la travesía de Humboldt por Italia, que a sabiendas del gran interés anticuario que había por Nápoles, Pompeya y Herculano, centró su atención en aspectos mineralógicos e hizo repetidos ascensos al cráter del Vesubio para realizar mediciones magnéticas. Bourguet, “Escritura del viaje y construcción científica del mundo...”, 84, 89-90.

<sup>693</sup> Peter Gay, *La edad de las luces* (Nederland: Time-life international, 1980), 96-99.

<sup>694</sup> Peter Gay, *La edad de las luces*, 87, 89.

<sup>695</sup> Bourguet, “Escritura del viaje y construcción científica del mundo...”, 81.

<sup>696</sup> Edgar Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales en el viaje a Veracruz de Manuel Payno”, *Literatura Mexicana* 23.2, 2012: 8.

<sup>697</sup> Brian Fagan, *Precursores de la Arqueología en América*, trad. Mayo Antonio Sánchez García (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 140.

<sup>698</sup> Un ejemplo claro de esta práctica fue el viaje a Egipto que en 1850 realizaron Maxime Du Camp y Gustave Flaubert. El primero se dedicó a fotografiar la majestuosa arquitectura para compilar después un álbum, mientras que “Flaubert escribió cartas de viaje desde Oriente con el fin de publicarlas como libro de viajes, describiendo en ellas un mundo exótico y a la vez antiguo”. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 268-269.

Los espectáculos ópticos fungieron como traductores de información, amalgamando cualidades de la imagen y el relato, o dicho de otro modo “en lugar de excluirse, la letra y la imagen son parte del mismo proyecto: la imagen destaca la belleza y la espectacularidad, su posibilidad de ser exhibida en un ambiente sediento de estímulos visuales, mientras la letra destaca la profundidad y la densidad histórica de dichas imágenes”.<sup>699</sup> En este sentido, Edgar Mejía señala que “medios como los dioramas, y sobre todo los panoramas, establecieron un doble vínculo con la literatura de viaje, porque por un lado, sus vistas eran alimentadas por los viajeros que recorrían los territorios y buscaban los “puntos de vista” y por otro, se convertían en un sustituto del viaje”.<sup>700</sup>

La literatura de viajes también tuvo una importante presencia en México, pues incluso antes de que se afanzara una producción nacional ya había ejemplares extranjeros dispersos en bibliotecas privadas del territorio mexicano. Sirvan de muestra los títulos que actualmente se pueden encontrar en acervos como la Biblioteca Pública de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en la ciudad de Morelia. El repositorio cuenta con nueve títulos del siglo XVIII y diez del siglo XIX, publicados todos en francés y con un enfoque científico, histórico o geográfico principalmente, aunque también destacan temas de historia natural, costumbres, gobierno, religión, comercio, artes y antigüedades. En los ejemplares dieciochescos, se incluyen travesías como: los viajes al interior de la América meridional (Charles Marie de la Condamine, París, 1745; y M. George Juan Antoine de Ulloa Amsterdam, Leipzig, 1752); viaje a la Lousiana y el norte de Nuevo México (Antoine Simone Le Page du Pratz, París, 1758); viaje a Sicilia y Malta (M. Brydone, Ámsterdam, 1776); viaje alrededor del mundo desde el hemisferio austral (Jacques Cook, París, 1778); viaje a Italia (Joseph Jérôme de la Lande, París, 1786); viaje a la antigua Grecia (Jean Denis Barbié du Bocage y Jean-Jacques Barthélem, París, 1790); viaje al interior de África (1791); y el viaje de dos franceses en Alemania, Dinamarca, Suecia, Rusia y Polonia (París, 1796).

Por su parte, las publicaciones decimonónicas describen un viaje a la parte oriental de la tierra firme desde la América meridional (François Joseph de Pons París, 1806); viaje a Nuevo México, Arkansas, Kansas, el interior de la Lousiana occidental y una excursión al

---

<sup>699</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 21.

<sup>700</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 17.

Mississippi (Pike, París, 1812); viaje a México (M. Beulloch, París, 1824); viaje a Lile de Francia, India e Inglaterra (P. Brunet de Nantes, París, 1825); viaje a Holanda y Bélgica (Ramón de la Sagra, París: 1839); viaje al imperio de Brasil (N. X., Tours, 1858); y viaje a Roma (Jean Gaume, París, 1864). Del mismo periodo destacan títulos como *Viaje pintoresco alrededor del mundo* (París: 1834), editado por Dumont D'Urville; *Viaje pintoresco en ambas Américas: resumen general de todos los viajes de Colón, Las Casas, Oviedo, Gomara, Garcilazo de la Vega, Acosta, etc.* (París, 1836) de Alcide Dessalines d'Orbigny, con imágenes como la vista de la Habana, el Palacio Sans-Soucis en Haití, Haití antes de la gran victoria, vista de San Pedro en Martinica, vista de Cayennel, puerto de Paramaribo, Plaza de San Victorín en Bogotá; y finalmente, *Viaje pintoresco en Asia y África: resumen general de viajes antiguos y modernos* (París, 1839) de J.-B. Eyriés, igualmente ilustrado con grabados calcográficos que retratan modos de vida de los pobladores, paisajes y vistas de ciudades.

De acuerdo con Carolina Depetris, la publicación de “viajes pintorescos” fue frecuente durante los siglos XVIII y XIX<sup>701</sup>; y se trata de obras “en donde los viajeros dan a conocer de forma verbal y gráfica realidades que resultan distantes y extrañas a un público mayormente europeo, bastante amplio, no necesariamente especialista pero sí interesado”.<sup>702</sup> Según Alain Corbain, dichos libros “se incrementarán en numerosos países y manifestarán su apogeo a mediados del siglo XIX por el desarrollo de las grandes comunicaciones: el uso del ferrocarril conllevará a que los viajes que realicen los grandes escritores sea más abundante; tal es el caso de Víctor Hugo, Baudelaire, Gauthier o Nerval.<sup>703</sup>

Aunque la definición de lo “pintoresco” empezó en 1792 con la obra *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and Sketchng Landscape*, de William

---

<sup>701</sup> Para el caso de América podemos pensar en obras como *Atlas pintoresco: vista de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, de Alexander von Humboldt (1810); *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, de Carl Nebel (1836); *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836*, de Frederick Waldeck (1838); *El viaje pintoresco en Brasil* (1827-35) de Johan Moritz Rugendas; o en la compilación *Voyage pittoresque dans les deux Amériques Résumé général de tous les voyages de Colomb, Las Casas, Oviedo, Gomara, Garcilazo de la Vega, etc.* dirigida por M. Alcide d'Orbigny (París, 1841).

<sup>702</sup> Carolina Depetris, “Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck”, *Península* 4, núm. 2 (2009): 14.

<sup>703</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 201-202.

Gilpin,<sup>704</sup> el uso del vocablo se afianzó cuando el malestar entre la Francia napoleónica y Gran Bretaña impidió a los jóvenes ingleses realizar el Grand Tour, encaminándolos a la exploración de la parte celta de su país y las Tierras Altas de Escocia, en busca de un pasado épico. En la época se entendía que lo pintoresco abarcaba “elementos distintivos de regiones extrañas, sobre todo las costumbres y el paisaje, organizados armónicamente en textos e imágenes para el público europeo”.<sup>705</sup> Por ende, el viaje pintoresco estaba estrechamente vinculado con la observación estética de la naturaleza y el encuentro de ambientes susceptibles de ser pintados<sup>706</sup>; por lo que literalmente “lo pintoresco lleva al viajero a ver el paisaje ya no sólo en función de sí mismo, sino de otras obras de arte”.<sup>707</sup>

La popularidad del término propició que algunos espectáculos ópticos –en especial cosmoramas y teatros pintoresco-mecánicos– lo añadieran a su nombre para ser más atractivos.<sup>708</sup> Otra idea promovida por los *Viajes pintorescos* fue la de observar el paisaje desde puntos de vista privilegiados, y los más interesados en llegar a esos sitios clave fueron los hacedores de imágenes para espectáculos ópticos, que pretendían retratar la ciudad desde una notable perspectiva. Del análisis de sus estampas se puede inferir que:

Tan habitual como la sugerencia de contemplar la ciudad desde el mar, desde un puente o desde la orilla de un río, lo es la recomendación de observar la ciudad, en su conjunto desde un punto de vista elevado –un campanario, la cúpula de una iglesia, un castillo, la cima de un monte: es decir, lugares todos ellos donde los pintores de panoramas

---

<sup>704</sup> Yaret Verónica Sánchez Barón, “El México decimonónico a través de la mirada de Carl Nebel. Imaginarios sobre alteridad-identidad” (tesis de licenciatura, UNAM ENES Morelia, 2019), 29.

<sup>705</sup> Blanca Azalia Rosas Barrera, “La mirada costumbrista de Rugendas”, *Revista BiCentenario*, núm. 22 (enero-marzo de 2014): 73 [consultado el 18-11-2019]. Disponible en: <http://revistabicentenario.com.mx/wp-content/uploads/2014/04/La-mirada-costumbrista-de-Rugendas.pdf>

<sup>706</sup> Depetris, “Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck”, 14-15.

<sup>707</sup> Pablo Diener, “La pintura de paisajes entre los artistas viajeros” en *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (México: Fomento Cultural Banamex, 1998), 152.

<sup>708</sup> Sobre este hecho Frutos Esteban concluye que “estas diversiones cambiaban de nombre a lo largo de su existencia” (Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa...*, 111). Al respecto, Gómez Alonso explica que: “El utilizar estos nombres sólo era para atraer la atención del espectador, es decir, su originalidad radicaba en dar un nombre nuevo a espectáculos que ya funcionaban anteriormente con otros nombres...” (Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen filmica...*, 260). Como lo indican otros casos, también “era habitual emplear la palabra “panorama” para designar espectáculos que nada tenían que ver con aquel, ya que incluso “en programas de teatritos y barracas callejeras encontramos el nombre de panoramas” (F. López Serrano, *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine* (Madrid, 1999), 35, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*,129).

realizaban sus trabajos-. De este modo, la vista podía abarcar campos, bosques, montes, lagos o playas rodeando los edificios.<sup>709</sup>

La euforia por el viaje y los descubrimientos emanados de cada exploración, desembocaron en el surgimiento de copiosas publicaciones que difundían el conocimiento adquirido. Con este propósito, Leopoldo Bremón fundó en 1878 la revista *El viajero ilustrado hispano-americano*, estampada en una imprenta de Barcelona. Detalladas descripciones referían el aspecto, la historia y las costumbres de cuantiosas ciudades, con grabados españoles y extranjeros de “panorámicas y vistas de lugares, monumentos, edificios y otras construcciones, tipos y escenas pintorescas, así como retratos de personajes y de viajeros célebres...”.<sup>710</sup> A partir de 1880, la publicación se autonombró “revista universal de viajes” y sus entregas quincenales dieron a conocer, de la pluma de trotamundos y especialistas, un viaje al centro de África, las erupciones del Vesubio, una excursión al Niágara y un viaje a las regiones árticas, entre otras travesías.

Tan sólo el primer número, del año 1880, incluía estampas como: el teatro de San Carlos en Nápoles, un aguador de Córdoba, la casa de una familia de negros en los Estados Unidos, el palacio de Miramar, la fuente de Andrómeda en La Granja, el acueducto de Mérida, una vista de Para y una torre de la pagoda de Vilnour.<sup>711</sup> La revista se difundió por algunas de las principales capitales de Europa y América, llegando incluso a Filipinas. En lo que respecta al público, “aunque sus principales destinatarios fueron personas viajeras y acomodadas, también se propuso ser una revista dirigida a las familias por su carácter de álbum pintoresco y la publicación de episodios costumbristas”.<sup>712</sup>

El objetivo de la revista era dar a conocer los descubrimientos geográficos de las diversas regiones del planeta, lo mismo que las prácticas de sus habitantes y los recursos potenciales de explotar. En su afán de comunicar los más recientes descubrimientos, la revista incluyó relatos como el viaje de Montevideo a Santa Rosa de Chile a través de las

---

<sup>709</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 155-156.

<sup>710</sup> Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, *El viajero ilustrado hispano-americano* (descripción) [consultado el 10-11-2019] y disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004190475&lang=en>

<sup>711</sup> *El viajero ilustrado hispano-americano*, Año III, 15 de enero de 1880, Núm. 13, 1-15 [consultado el 10-11-2019] disponible en: <https://archive.org/details/PResE0161880>

<sup>712</sup> *El viajero ilustrado hispano-americano* (descripción) Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España [consultado el 10-11-2019].

Pampas y la cordillera, realizado por M. Desiré Charnay, experimentado viajero francés que para entonces ya había publicado *Ciudades y ruinas americanas: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itzá, Uxmal* (1863) y *México: recuerdos e impresiones de viaje* (1863). Los testimonios de su viaje a Yucatán y al país de los lacandones fueron incluidos en el libro *América Pintoresca Descripción de viajes al nuevo continente por los más modernos exploradores Carlos Wiener, Doctor Crevaux, D. Charnay, etc.* (Barcelona, 1884), editado por Montaner y Simon e ilustrado con grabados de los siguientes viajes: al Río de las Amazonas y a las cordilleras, de Cayena a los Andes, a México y América Central, y a la América Equinoccial: Colombia-Ecuador.

La gran variedad de espectáculos ópticos no sólo sirvieron para entretener a su público. Las formas de mostrar las imágenes y sugerir movimiento contribuyeron a configurar mentalmente otras experiencias visuales, reales e imaginarias. En México, evidencia de ello es la común adopción que nuevas publicaciones hicieron del nombre de espectáculos ópticos. El 23 de septiembre de 1872, un diario informó que en Aguascalientes había comenzado a publicarse “un periódico diminuto” titulado *El Panorama*<sup>713</sup>; una revista de tipos y costumbres sociales.<sup>714</sup> En marzo de 1875, se anunció la publicación del libro *Panorama de las ciencias, las letras y las artes. Tesoro de los conocimientos humanos*, obra enciclopédica realizado durante diez años por Ildelfonso Estrada y Zenea, donde compiló “toda la clasificación científica de los conocimientos humanos, progresos, descubrimientos, o inventos [...], hallándose representados en él todos los instrumentos de las ciencias y maravillas que el hombre ha creado, así como los retratos de los principales hombres ilustres de todas las naciones”.<sup>715</sup>

Una segunda evidencia de esa apropiación la encontramos en el escritor costumbrista Manuel Payno. Según el análisis de Edgar Mejía, el autor reflejaba en sus crónicas la noción del viaje como “repositorio de descripciones y acumulación de vistas. De ahí que uno de los gestos que se repita con frecuencia en el texto sea el de la búsqueda de ‘puntos de vista’ desde la diligencia, las torres de las catedrales, calles elevadas o desde

---

<sup>713</sup> HNDM *El Ferrocarril*, 23 de septiembre de 1872, Ciudad de México.

<sup>714</sup> HNDM *El Correo del Comercio*, 25 de septiembre de 1872, Ciudad de México.

<sup>715</sup> HNDM *La Colonia Española*, 31 de marzo de 1875, Ciudad de México.

cerros”.<sup>716</sup> Con seguridad afirma: “Nada hay comparable a este *panorama* magnífico en [San Juan de Ulúa]. Las murallas, las alas, las cúpulas de las iglesias parece que están edificadas sobre el verde cristal de las aguas...”.<sup>717</sup> El tono de sus descripciones y la reiterada alusión a espectáculos ópticos, hacen más que evidente que el autor los conocía bien. En la narración de su viaje a Veracruz dice, por ejemplo: “La plaza del mercado, concluida recientemente [...] me agradó más que la de México, pues que la triple portada que tiene presenta una, aunque pequeña, *vista óptica* desde la plaza de San Agustín”.<sup>718</sup> Asimismo refiere que el pueblo de Río Frío “presenta un hermoso pero melancólico paisaje, muy semejante a esas pintorescas láminas de los Alpes que solemos ver en los *dioramas*”.<sup>719</sup>

Edgar Mejía afirma que el uso de la nomenclatura de los espectáculos ópticos se volvió convencional en la literatura de viajes. Payno la empleó también para referirse a la rapidez con que se difumina el paisaje yendo a bordo de un bote, lo mismo que al andar en una diligencia “es menester verlo todo rápidamente como un *cosmorama*, como una *visión óptica* que no puede describirse y que sin embargo deja en el alma un recuerdo grato...”.<sup>720</sup> Una experiencia semejante se tenía durante el trayecto en un ferrocarril, uno de los progresos industriales más sobresalientes que se introdujeron a principios del siglo XIX, cuyas ventanillas eran el medio por el cual el pasajero se relacionaba fugazmente con el paisaje. En este sentido, Elena Dagrada afirma:

[El ferrocarril] se convierte sobre todo en el lugar en el que se forja la mirada ‘panoramática’ (el término lo utilizan desde Schivelbush hasta Dolf Serbenger, que hacen referencia a los Panoramas de Barker)<sup>721</sup> ya que el paisaje del ferrocarril, que se puede

---

<sup>716</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 14.

<sup>717</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 139-140 [énfasis del autor].

<sup>718</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 14, citando a Manuel Payno, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” en *Obras completas I. Crónicas de viajes. Por Veracruz y otros lugares* (México: CONACULTA, 1996), 128 [énfasis del autor].

<sup>719</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 57 [énfasis del autor].

<sup>720</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 119 [énfasis del autor].

<sup>721</sup> Elena Dagrada considera que la introducción del ferrocarril desempeñó un papel fundamental en el proceso conocido como “panoramización” de la mirada, de ahí aclara que: “La expresión es de Dolf Sternberger, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, cit. que, más concretamente, habla de la panoramatización del mundo y de la percepción panoramática para describir las modificaciones de la percepción que se produjeron en Europa durante el siglo XIX, según las cuales, el ser humano vería indistintamente lo que en un principio sería distinto. Schivelbush retoma esta expresión en su estudio sobre la llegada del tren y el viaje ferroviario...”. Elena Dagrada, “Las transformaciones de la mirada en los orígenes

observar desde la ventanilla de un tren a alta velocidad, asume las características de un panorama. Movimiento y velocidad impiden que se capten los detalles, pero este impedimento se compensa gracias a una visión de conjunto que de otro modo no sería accesible.<sup>722</sup>

La simulación de dicha experiencia fue trasladada a los *Hale's Tours* “creados por George C. Hale en 1904, formaban parte de las atracciones en los parques de diversiones. Estaban contruidos como vagones de tren donde se proyectaban películas aderezadas por efectos especiales (de movimiento, viento o sonidos), creando la ilusión del viaje. (N. del T.)”.<sup>723</sup> Además, durante la década de 1890 hubo conferencistas de viajes que continuamente incluían imágenes de ferrocarriles durante la proyección de diapositivas estereoscópicas, para mostrar el paisaje norteamericano de una forma más efectiva. De hecho “John Sttodard y otros conferencistas presentaron estos viajes como alternativas al turismo para quienes carecían de tiempo, dinero o fortaleza para tales empresas. Ofreciendo versiones personales de sus aventuras, estos viajeros del mundo se convirtieron en figuras con las que la audiencia podía identificarse y obtener vicariamente experiencia y disfrute”.<sup>724</sup>

### **3.3 Los temas y las fuentes visuales**

Conviene ahora realizar un desglose temático, de las imágenes que más se difundieron a través de los espectáculos ópticos, activos en la ciudad de México durante el siglo XIX. Los ejemplos de cada núcleo dialogan con casos que otros autores han recopilado, en España principalmente, sobre el mismo periodo. Al mismo tiempo, se alude a las tradiciones iconográficas y de producción de imágenes, con las que estaría vinculado cada tema o episodio representado. Del amplio corpus expuesto destacan los siguientes motivos:

---

del cine y el nacimiento de la subjetividad”, en *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció* (Girona: Fundació Museu del Cinema- Colecció Tomàs Mallol- Ajuntament de Girona, 2008), 65.

<sup>722</sup> Dagrada, “Las transformaciones de la mirada...”, 68.

<sup>723</sup> Charles Musser, “El género de viaje en 1903-1904. Hacia una narrativa ficcional”, trad. Georgina Torello, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 2 (diciembre de 2016): 234 (nota 11). Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/97>

<sup>724</sup> Musser, “El género de viaje en 1903-1904. Hacia una narrativa ficcional”, 234.

### 3.3.1. Las ciudades

Las vistas de ciudades fueron el motivo más representado en los espectáculos ópticos, aunque la predilección por el tema se conformó desde siglos anteriores, cuando la ferviente curiosidad por otras urbes era saciada a través de atlas urbanísticos que compendaban vistas panorámicas y mapas de ciudades del mundo. En 1572, por ejemplo, se publicó en Colonia el primero de seis volúmenes del atlas *Civitates Orbis Terrarum*, editado por George Braum y Frans Hogenberg, que incluía grabados de cerca de quinientas ciudades de Europa, África y América, tales como: Ámsterdam, Barcelona, Bruselas, el Cairo, Cádiz, Cusco, Florencia, Estambul, Londres, Lisboa, Milán, París, Praga, Roma, Sevilla, Toledo y México. Las láminas que ilustraban el atlas representaban las urbes vistas a vuelo de pájaro; sesenta y tres de ellas fueron hechas por el grabador y viajero Joris Hoefnagel (1542-1600) que tomaba sus bocetos *in situ*; además cada estampa incluía textos que resaltaban la importancia de la ciudad ilustrada [Fig. 126 y 127].<sup>725</sup> Atlas de este tipo incentivaron el interés de los europeos, que al saber las condiciones de cada lugar podían dirigir estratégicamente su poder adquisitivo.

La representación de las ciudades fue muy común durante la primera mitad del siglo XIX, por el intenso crecimiento que experimentaron a partir de la Revolución Industrial. Muchas de las urbes gozaban de fama internacional “por sus valores históricos o artísticos, o por su interés paisajístico”, pero también eran atractivas por “los avances técnicos, los distintos modos de vida en cada ciudad, las actividades productivas, los lugares destinados al ocio, los testimonios de la historia del arte, los episodios bélicos o los acontecimientos políticos”.<sup>726</sup> Espectáculos como el titulimundi o mundonuevo y el cosmorama, se especializaron en mostrar abundantes retratos generales de las urbes, así como los sitios más representativos al interior de estas, de modo que el espectador podía reconocer el sitio

---

<sup>725</sup> Joaquín Gil Sanjuán y Juan Antonio Sánchez López, “El flamenco Joris Hoefnag el pintor de las capitales andaluzas del Quinientos” en M. B Villar García y P. Pezzi Cristóbal eds., *Los Extranjeros en la España Moderna* Actas del I Coloquio Internacional celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002 (Málaga: Universidad de Málaga, 2003), 344. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/830936.pdf>

<sup>726</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 146.

al que pertenecían ciertos monumentos: castillos, templos, plazas, puertos y obeliscos; además de jardines, catedrales, monasterios, etcétera.<sup>727</sup>

Al público mexicano del siglo XIX se le ofreció un programa internacional de imágenes urbanísticas, en representaciones diurnas y nocturnas. Las más numerosas correspondían a ciudades italianas (Roma, Milán, Nápoles, Turín, Trieste, Boloña, Palermo, Venecia, Pisa), seguidas por las ciudades españolas (Madrid, Sevilla, Granada, Cádiz, Murcia, Valencia, Barcelona) y las ciudades francesas (París, Niza, Marsella y Burdeos) [Fig. 128 y 129]. Otras metrópolis europeas igualmente populares fueron Suiza, Escocia, Viena, Londres, Baviera, Estocolmo, Lisboa, Moscú, San Petersburgo y Constantinopla. Hubo lugar también para una vista de la isla de Java, el archipiélago de Malta, y el estrecho de Gibraltar; para ciudades africanas como Túnez y Egipto; y ciudades americanas como México, Cuba, Nueva Orleáns, Washington y Baltimore. Aunque la fama de dichas ciudades respondía a motivos muy diversos:

Se trata en casi todos los casos, de ciudades de considerable tamaño: además de las muy pobladas Londres y París, Constantinopla, por ejemplo, contaba desde 1830 con unos quinientos mil habitantes; Nápoles, con más de cuatrocientos mil, y San Petersburgo con unos trescientos mil. Las ciudades representadas son importantes, además, por su riqueza histórica y monumental, como Roma, Venecia, Florencia o Atenas; por ser grandes capitales, centros de relaciones diplomáticas, como San Petersburgo, Constantinopla, París, Berlín o Viena; importantes plazas de comercio, como Londres o Amsterdam; puertos como Marsella o Burdeos, o lugares dotados de un gran interés paisajístico, como Nápoles.<sup>728</sup>

La popularización de espectáculos ópticos y su afianzamiento social estuvieron precedidos por una sólida tradición pictórica, de la que conviene destacar –como antecedentes más cercanos a la producción de vistas ópticas– la inclinación por la pintura paisajística del siglo XVII y el *vedutismo* italiano del XVIII. Las vistas de ciudades heredaron sobre todo, un manejo de la perspectiva de tradición renacentista.<sup>729</sup> Para Martina

---

<sup>727</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 409, citando a Martina Corganti. 1990. “Vedute ottiche e vedutismo”, en Alberto Milano (ed.), *Viaggio in Europa...*, 29-34.

<sup>728</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 147-148.

<sup>729</sup> Cesare De Seta, *La ciudad europea del siglo XV al XX: orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*, trad. I. Morán García (Madrid: Ediciones Akal, 2002), 147-148.

Corgnati, la *veduta* pretende ser una representación fiel o precisa de un paisaje o ambiente, para dar testimonio de los lugares reales. Por ende, la autora sostiene que existe una consonancia entre “las vistas ópticas producidas en Europa entre 1750 y 1830 [...] y el *vedutismo* contemporáneo, de modo que las primeras pueden ser tomadas como la versión más divulgativa y venida a menos, en cuanto a la calidad estética, del mismo *vedutismo*”.<sup>730</sup> Entre los principales exponentes de dicha corriente estuvieron Giovanni Paolo Pannini (1691/2-1765) y Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en Roma, así como Giovanni Antonio Canal, mejor conocido como Canaletto (1671-1786), y Francesco Guardi (1712-1793) en Venecia.<sup>731</sup> Por otra parte, los ingleses fueron el público más interesado en la venta y coleccionismo de *vedutas* (vistas), por lo que en su estancia en Inglaterra (entre 1746 y 1755) Canaletto “encontró a sus principales clientes, aristócratas británicos, a quienes sus paisajes les hacían revivir el *Grand Tour*”.<sup>732</sup>

Aparatos como la linterna mágica, los cajones ópticos y el diorama, sacaron provecho a sus mecanismos para generar vistas donde los paisajes migraban rápidamente del día a la noche o de una estación del año a otra; esa posibilidad de comprimir el tiempo permitió que en México también se mostraran vistas como *Verano en el mar*, *La ciudad de Moscú en invierno* y *La mañana al castillo de Blois, Francia* [Fig. 130 y 131]. Más tarde, la popularidad de las ciudades como tema de representación se expandió a soportes como la tarjeta postal y las “tomas de vistas” que realizaron los Lumière en el cine de los primeros tiempos.<sup>733</sup> Asimismo, no es casual que el mundonuevo dieciochesco que resguarda el Museo del cine de Turín tenga justo cuarenta vistas de óptica, la misma cantidad que mostraban los Lumière en sus programas iniciales [Fig. 132].<sup>734</sup>

---

<sup>730</sup> Martina Corgnati, “Veduteottiche e vedutismo”, en Alberto Milano (ed.), *Viaggio in Europa...*, 29-34, citado por Vega González, *Ciencia, arte e ilusión...*, 382.

<sup>731</sup> McRae Books, *El pequeño gran libro del arte*, trad. Eva García Martos (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2005), 625.

<sup>732</sup> Viictoriia Charlles, *1000 Acuarelas de los Grandes Maestros* (New York: Parkstone International, 2018), 323.

<sup>733</sup> Sobre este hecho Pinedo Herrero señala que “las primeras películas de los hermanos Lumière son básicamente ‘tomas de vistas’ inscritas en la categoría de paisajes urbanos y fuertemente influidas por la imaginería de la tarjeta postal, derivada en gran medida de las vistas expuestas en cosmoramas, dioramas, panoramas y otros espectáculos de carácter óptico. De hecho, se conservan postales panorámicas que recogen la idea del cosmorama, así como tarjetas transparentes basadas en el principio del diorama”. Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 146.

<sup>734</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 9.

Los acontecimientos históricos y personajes ilustres también contribuyeron notablemente a la fama de las ciudades. Aunque en estos casos las urbes aparecen como telones de fondo, no dejan de mostrar aquello que les daba valor a sus habitantes, como nos recuerdan las vistas que Richard Kagan llamó comunicébricas.<sup>735</sup> Por eso no faltaron vistas de la reina de Madagascar; el bautismo de Enrique IV, rey de Francia; el banquete ofrecido a Cristóbal Colón; y el cuerpo legislativo de París. En 1831, un teatro pintoresco mecánico presentó en México una recreación de la milagrosa aparición de la Virgen de Guadalupe, mientras otros programas ofrecían mostrar hechos y costumbres del país. En México sobresalieron imágenes alusivas a la conquista, entre las que se podía ver a Hernán Cortés recibiendo prisioneros; Hernán Cortés se opone a los sacrificios humanos; Cortés apacigua la rebelión de su ejército; Doña Marina en la tienda de Cortés; Moctezuma prisionero; y la Noche Triste, derrota del ejército de Hernán Cortés por el esforzado Cuitláhuac [Fig. 133]. Sobre conflictos bélicos de la época sólo se mostró una vista del 8 de septiembre de 1848 en Chapultepec y la batalla del 2 de abril de 1867, cuando las fuerzas republicanas efectuaron el asalto y toma de la ciudad de Puebla.

Los paisajes y vistas de ciudades conservaron su protagonismo en los espectáculos ópticos, embellecidas por los efectos lumínicos que se habían incorporado a su mecanismo. En 1831, un teatro pintoresco-mecánico presentó un “panorama animado” o “mundo en miniatura” de los alrededores de México por el Tepeyac; en 1833 otro panorama mostró El mar en Veracruz; y en 1892, un diorama exhibió El Valle de México. Igual de atractivas debieron ser las vistas de la Plaza y Catedral de México, que un cosmorama presentó en 1842; y aún más las vistas “iluminadas con fuegos de artificio” del diorama que, en 1846, incluyó el frontispicio e interior de la Catedral, el interior del templo de San Francisco, la luneta principal de la Alameda, y la Plaza de la Constitución. No quedó sin verse la emblemática Hacienda de Fresnillo, que un cosmorama dio a conocer en 1851; ni la

---

<sup>735</sup> Sobre la producción de imágenes comunicébricas el autor refiere que “Braun y Hogenberg, los editores de *Civitates*, animaron a sus colaboradores, como por ejemplo Joris Hoefnagel, a salpicar sus paisajes urbanos de elementos folclóricos y escenas genéricas que permitieran vislumbrar los atuendos, las costumbres y el carácter de los residentes en las ciudades que retrataban. [...] Si las vistas corográficas se centraban en la *urbs*, las vistas comunicébricas se aferraban a la *civitas*, al elemento humano de las ciudades...”. Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispanico 1493-1780* (Madrid: El Viso, 1998), 173.

Glorieta de Chapultepec, San Agustín (Tlalpan) y El Calvario en San Agustín de las cuevas, que incluyó el Gran Panorama Universal de 1883.

### ***México visto por el mundo a través de los espectáculos ópticos***

Las imágenes más exhibidas en México y que mayor fascinación causaron en el público eran, evidentemente, las escenas europeas y del lejano oriente, dejando en planos ulteriores la representación de monumentos del propio territorio. Necesario fue entonces que las imágenes abandonaran su contexto local, por lo cual escritores como Manuel Payno insistieron en inscribir el paisaje mexicano (rural y urbano) en el mercado internacional de imágenes, “ya no se trata solo de enunciar la exuberancia, la fertilidad de la tierra y el progreso material de las ciudades, sino, sobre todo, de exaltar su espectacularidad y su posibilidad de ser exhibidas ante públicos nacionales y extranjeros”.<sup>736</sup>

Mientras en México se afianzaba el consumo de imágenes a través de espectáculos ópticos, nuestro país ya incursionaba en otros programas en el extranjero. Basta recordar que en 1825 se inauguró en Londres el monumental panorama de México, o que “los fotógrafos bostonianos Whipple y Black anunciaron en el *Boston Herald*, en octubre de 1850, su “Gran exhibición óptica de vistas disolventes” donde mostraban unas vistas de linterna mágica de los gigantes de Tula y los restos de esa ciudad,<sup>737</sup> pero no mucho más”.<sup>738</sup> Dos años después se inauguró en Cádiz el célebre cosmorama del profesor Nicola Calyo, que luego de 18 años recorriendo el territorio anglo-americano y otras partes del mundo, visitaba nuevamente la ciudad para mostrar detalladas vistas, de siete pies de largo por cinco de ancho. En junio de 1852 su programa incluía la vista “Horroroso naufragio del navío María Juana, en el golfo de México”, y entre sus elogios el autor aseguraba: "Todas son de la más exacta semejanza y de un acabado tan prolijo, que agrada lo mismo miradas de cerca que con la ilusión óptica; a diferencia de lo que acostumbra a poner en los cosmoramas, bautizándolo con un nombre cualquiera".<sup>739</sup>

---

<sup>736</sup> Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 17.

<sup>737</sup> “Whipple’s Grand Optical Exhibition of the Dissolving Views”, *Boston Herald*, 25 de octubre de 1850, reproducido en Sally Pierce, *Whipple and Black, Commercial Photographers in Boston*, The Boston Athenaeum-Northeastern University Press, Boston, Massachusetts, 1984, 18.

<sup>738</sup> Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 49.

<sup>739</sup> *El Comercio*, 5 de junio de 1852, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 120, 122.

### 3.3.2. Las guerras

Otro lugar prominente en los espectáculos ópticos lo tuvo la representación de la guerra. A través de soportes como los panoramas y cosmoramas, el público mexicano del siglo XIX pudo contemplar algunos de los principales conflictos bélicos, que otros países habían sorteado en épocas recientes. El acontecimiento extranjero más remoto que se mostró fue el *Combate de Melazzo* (15 de octubre de 1718) en la región de Sicilia, un reñido enfrentamiento —enmarcado en la Guerra de la Cuádruple Alianza— donde el ejército español venció a las tropas austriacas.<sup>740</sup> Sin embargo, el papel protagónico lo tuvieron las batallas expansionistas comandadas por Napoleón Bonaparte. Muchos de los cuadros de pintura histórica expuestos en los Salones durante 1810 conmemoraban sus hazañas militares, y desde 1799 las rotondas del *Jardin des Capucins* habían mostrado vistas alusivas a sus victorias. El mismo Napoleón “impulsó la construcción de un nuevo panorama en los Campos Elíseos, donde se expondrían vistas de las grandes batallas de la revolución y del Imperio: esta rotonda, encargada a Céléria, no pudo llevarse a cabo, por el declive napoleónico, a partir de 1812”.<sup>741</sup>

Con todo, en México se pudieron ver episodios como la *Batalla de Rivoli* (14 de enero de 1797), con “Napoleón á caballo, acompañado de su estado mayor, y ordenando al general Lassal las maniobras de una acción en donde obtuvieron la victoria [sobre el ejército austriaco]”.<sup>742</sup> Igualmente conocida fue la *Batalla naval del Nilo* (1 y 2 de agosto de 1798), ocurrida cuando Napoleón viajó a Egipto para apoderarse de la ruta británica de acceso a la India, y donde la flota francesa quedó destruida casi por completo, como se apreciaba en las pinturas que registraron el suceso.<sup>743</sup> Tampoco faltó *La gran batalla de Austerlitz* (2 de diciembre de 1805), conocida como “batalla de los tres emperadores”

---

<sup>740</sup> Dolores Luna-Guinot, *Desde Al-Andalus hasta Monte Sacro* (United States of America: Trafford Publishing, 2013), 288.

<sup>741</sup> Silvia Bordini, *Storia del Panorama...*, 193-194, 198, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 169.

<sup>742</sup> HNDM *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 17 de septiembre de 1842, Ciudad de México.

<sup>743</sup> Entre las obras más sobresalientes que representaron el evento se encuentra *La batalla del Nilo*, de Nicholas Pocock (1808); *Mañana después de la batalla del Nilo*, de Robert Dodd (c. 1815); *Batalla del Nilo*, de Thomas Whitcombe (1816); *La batalla del Nilo: destrucción del L'Orient*, de Mather Brown (1825); *La destrucción del L'Orient en la batalla del Nilo*, de George Arnald (1827); y *La batalla del Nilo*, de Thomas Luny (1830).

porque entre los ejércitos beligerantes estuvo el de Napoleón, el de Francisco II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (Austria), y el de Alejandro I, zar de Rusia. El acontecimiento fue retratado por pintores como François Gérard, en su obra *Napoleón en la batalla de Austerlitz* (1810).

La vista de *Napoleón en Santa Elena* representaba al general en la isla del Atlántico a la que los británicos lo desterraron el 15 de julio de 1815, y desde donde dictó sus memorias. Una referencia visual de este tema es la pintura de Francois-Joseph Sandmann, *Napoleón en Santa Elena* (c.1820) [Fig. 134]. Las representaciones de Napoleón como emperador sobrepasaron la fecha de su muerte (1814) pues en 1842 un cosmorama exhibió en México la apoteosis del sepulcro de Napoleón en la Isla de Santa Elena; episodio que recuerda la pintura *Apoteosis de Napoleón* (1807) de Andrea Appiani [Fig. 135]. Para tener una idea del tipo de reacciones que las vistas napoleónicas suscitaban en el público mexicano, resulta sugerente la narración de un espectáculo de sombras chinescas que en 1810 presentaba:

–Esa tropa ó porción de gente –exclamaba el apuntador– que hace funciones de cuadrúpedos ó esclavos, son los reyes de Baviera, Sajonia, Witenberg, Wesfalia, Holanda, Prusia, etc., etc., que sacan en triunfo al gran Protector de la Confederación del Rhin. Ved cómo descubre su imperial catadura el grandísimo Napoleón, y cómo recibe con la sonrisa, de Majestad satisfecha, las mil arengas que le tributan esos serviles!

Uno de los espectadores daba en el codo á su compañero, que tenía al lado, diciéndole en voz baja y al oído:

–Cómo hay sufrimiento para esto?

Y el interrogado le contestaba:

–Porque el despotismo, resultado funesto del mucho poder, así lo exige.

Pasaba el carro triunfal del déspota admirado, y luego veíase desfilar un ejército numeroso compuesto de los vasallos de aquellos humillados reyes, con sus pendones y banderas de pintado miriñaque, que ostentaban diversos y emblemáticos jeroglíficos, todos cercados ‘de cabezas de carneros degollados chorreando sangre’, explicando el apuntador, que aquel formidable ejército era una parte pequeña de la fuerza imperial del poderoso Napoleón; y comentando los espectadores la triste suerte de aquellos pobres vasallos, tratados por el Capitán del Siglo peor que mansos borregos, que eran sacrificados á sus

desmedidas ambiciones, causando no pocas lástimas en los concurrentes sensibles; y arrancando no pocas frases de indignación á los amantes de la libertad.<sup>744</sup>

Finalmente, queda claro que “héroe o villano, Napoleón ocupa un papel protagonista, en el imaginario de la época, y este protagonismo es reflejado tanto por el teatro como por todo tipo de espectáculos populares”.<sup>745</sup> Tan solo en Valencia, las vistas napoleónicas se difundieron ampliamente entre 1809 y 1860, a través de cosmoramas, panoramas, neoramas, teatros pintoresco-mecánicos, cuadros disolventes y fantasmagorías [Fig. 136]. Entre los episodios más célebres destacaron: la entrada de los franceses en Moscú y el incendio de la ciudad en 1812; Napoleón y su ejército transportando cañones por el monte nevado de San Bernardo para pasar a Italia; él mismo pasando revisión a sus tropas; su llanto por la muerte del general Desaix; la iluminación de París en festejo por el nacimiento de su hijo; su exilio en Elba y Santa Elena; la muerte y funerales de Bonaparte; y las vistas de algunos monumentos asociados a él, como la casa de Suez donde se alojó, la iglesia de Los Inválidos a donde se trasladaron sus restos, la iglesia de la Magdalena, y el arco del triunfo de l'Étoile.<sup>746</sup>

Entre otras vistas bélicas que se mostraron en la ciudad de México estaba *La batalla naval de Navarino* (20 de octubre de 1827), un combate entre la flota otomana y egipcia contra las flotas británica, francesa y rusa, donde esta última alianza resultó vencedora. La batalla se desarrolló en Navarino (actual Pilos) durante la guerra de independencia de Grecia y “desde las dos hasta las seis de la tarde, la tranquila y aplacerada bahía de Navarino se transformó en un infierno de incendios, humos y explosiones donde millares de hombres morían a cañonazos”.<sup>747</sup> El suceso fue representado por pintores especializados en marinas, como el armenio Iván Aivazovski en 1846, y los franceses Auguste Mayer y Garneray, en 1848 y 1827, respectivamente [Fig. 137].

Otra de las vistas que se exhibían en 1833 llevaba por título *El combate de Argel por la escuadra francesa*, un episodio de la conquista de Argelia que inició en 1830 y que no tardaron mucho en circular por los teatros pintoresco-mecánicos y panoramas de

---

<sup>744</sup> L. González Obregón, *La vida en México en 1810* (México: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1911, 90-91.

<sup>745</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 172.

<sup>746</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 170-172.

<sup>747</sup> Víctor San Juan Sánchez, *Breve historia de las batallas navales del Mediterráneo* (Madrid: Ediciones Nowtilus S.L., 2018), [s.p.].

Valencia.<sup>748</sup> Un episodio menos conocido fue ‘la terrible batalla dada por los españoles comandados por el general Ena, en la isla de Cuba (1851)’, un enfrentamiento con piratas del que salieron victoriosos.<sup>749</sup> En 1854, durante la Guerra de Crimea, las fuerzas turcas efectuaron un ataque sorpresa para frenar la tentativa rusa de tomar la ciudad de Calafat, que habían tenido sitiada durante cuatro meses. En agosto del mismo año, un panorama dio a conocer en México una vista titulada ‘Batalla de Calafat entre Rusia y Turquía’; hecho que demuestra el interés de los empresarios por renovar sus contenidos e informar al público sobre los hechos más recientes. De este modo, los espectáculos ópticos eran un medio de comunicación que acercaba al mundo en tiempo y distancia, de una forma aún más completa que la que ofrecían los diarios. Además de las caricaturas y grabados de época que ilustraron el evento, destacan obras como la litografía de A. Provost *Combat de Kalafat au village de Tzitati (Citaté)* (1854).<sup>750</sup>

En diciembre de 1855, se mostró en México un notable panorama sobre la *Batalla de Sebastopol* (17 de octubre de 1854 - 9 de septiembre de 1855), ciudad que fungía como principal base rusa en Crimea y fue sitiada durante once meses por las fuerzas inglesas, francesas y otomanas hasta su caída, luego de seis bombardeos y dos asaltos a la ciudad.<sup>751</sup> Actualmente la ciudad de Sebastopol conserva un panorama monumental, reconstruido entre 1951 y 1954 por el artista ruso Franz Roubaud, para honrar la resistencia de sus defensores **[Fig. 138]**.<sup>752</sup> La popularidad de la Guerra de Crimea, y la rapidez con que

---

<sup>748</sup> En 1830 y 1843, un teatro pintoresco-mecánico presentó en la Balda (Valencia) una vista titulada El bombardeo de Argel; en 1845 el neorama de Giménez mostró el asalto y toma de Constantina; en 1850 un panorama exhibió El bombardeo de Tánger, ocurrido seis meses antes; y otros espectáculos más representaron escenas similares en 1851. Véase Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 175.

<sup>749</sup> José García de Arboleya, *Manual de la isla de Cuba: Compendio de su Historia, geografía, estadística y administración* (Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1852), 65.

<sup>750</sup> Provost, A., "Combat de Kalafat au village de Tzitati (Citaté)" (1854). Prints, Drawings and Watercolors from the Anne S.K. Brown Military Collection. Brown Digital Repository. Disponible en: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:239345/>

<sup>751</sup> En la realización de panoramas bélicos destacó la labor del coronel Jean Charles Langlois, quien produjo entre 1839 y 1860 obras como: "La batalla de Malakoff", "La batalla de Navarino", "La toma de Argel", "La batalla de Moscova", "El incendio de Moscú", "La batalla de Eylau", "La toma de Sebastopol", "La batalla de Solferino", etc. Estos lienzos medían 120 metros de longitud por 14 metros de altura, y estaban instalados en una rotonda construida al efecto en los campos Elíseos con motivo de la Exposición de 1855". Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen filmica...*, 203.

<sup>752</sup> El Panorama "Defensa de Sebastopol 1854-1855" representa el asalto aliado a la batería de Malakhov el 6 de junio de 1855, se exhibe en una rotonda construida especialmente para contenerlo y que es el Museo Estatal de Defensa Heroica y Liberación de Sebastopol. El panorama fue creado a partir de la propuesta de un Comité para la restauración de monumentos de la Defensa de Sebastopol en 1901, con motivo del

México recibió noticias del suceso, se manifestaron también en las abundantes vistas que se exhibían en Valencia desde 1855, a través de cosmoramas, cicloramas, panoramas, obras de teatro y gabinetes de figuras de cera.<sup>753</sup>

En 1861, un panorama exhibió episodios de la Guerra de Marruecos, también conocida como Guerra de África. La pugna inició en 1859 por un conflicto fronterizo con España y “la guerra consistió, básicamente, en el avance sobre Tetuán de una serie de tropas embarcadas en Algeciras y desembarcadas en Ceuta, al mando O’Donell. Tras la ocupación de Tetuán, la victoria de Wad-ras, el 23 de marzo de 1860, abrió el camino de Tánger. Un mes después, el 26 de abril, se firmó el tratado de Tetuán, que dio fin a la guerra”.<sup>754</sup> Finalmente, sobresalieron episodios y batallas importantes de la Guerra Franco-Prusiana (19 de julio de 1870- 10 de mayo de 1871), entre el Segundo Imperio francés y el Reino de Prusia, apoyado por la Confederación Alemana del Norte y los reinos aliados de Baden, Baviera y Württemberg. En 1873, un cosmorama dio a conocer algunas vistas en México y un panorama las ofreció también en marzo.<sup>755</sup> Pero no sucedió así en la Exposición Universal de París de 1878, pues en el ámbito artístico “hubo muchas controversias y problemas de censura por cuestiones políticas e ideológicas; la medida más

---

cincuenta aniversario. El artista encargado, F.A. Roubaud, fundó también la escuela nacional de batalla y pintura panorámica y aunque el estallido de la Segunda Guerra Mundial destruyó parte de la obra pictórica y arquitectónica, lograron asegurar los lienzos que más tarde servirían de base para su restauración, y posterior apertura el 16 de octubre de 1954. Además, el mismo museo conserva un diorama titulado "Guerra subterránea de minas en Sebastopol", de los artistas B.N. Belyaev y V.I. Grandi. Panorama “Defensa de Sebastopol 1854-1855”, Institución Presupuestaria del Estado Federal “Reserva Museo Histórico Militar de Sebastopol” [consultado el 10-12-2019] disponible en: <http://sevmuseum.ru/objects/%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%be%d1%80%d0%b8%d1%87%d0%b5%d1%81%d0%ba%d0%b8%d0%b9-%d0%b1%d1%83%d0%bb%d1%8c%d0%b2%d0%b0%d1%80/panorama/panorama-history/>

<sup>753</sup> Entre los episodios de la Guerra de Crimea que se mostraron en Valencia estaban: el sitio y bombardeo de Sebastopol, vistas de Sebastopol y Valaklava, la entrada de los aliados en Sebastopol, “el desembarco del ejército aliado en Crimea, la batalla de Alva, el ataque de Sebastopol por mar y tierra, las batallas de Inkermann y de Cernaja, el asalto a la torre de Malakoff y la toma y destrucción de Sebastopol”. Véase Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 175-176.

<sup>754</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 176.

<sup>755</sup> Carlos Díaz Dufoo, sucesor de Manuel Gutiérrez Nájera en la dirección de la Revista Azul, publicó una descripción detallada de las escenas mostradas en la linterna mágica sobre la guerra franco-prusiana. En su texto mencionaba, entre otras cosas “[...] borbotones de sangre hirviente, y oscuros domos de pólvora, y corceles encabritados, y punzantes perfiles de lanzas esgrimidas por un torvo escuadrón alígero, y brillazones de incendios que asoman sus flámulas bermejas en el límpido espejo de una corriente de agua...”. Petit Bleu (Carlos Díaz Dufoo, “Azul pálido”, *Revista Azul*, 26 de abril de 1896: 16, citado por Ángel Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica” en *La linterna mágica en México*, 56-57.

discutida fue la prohibición de exhibir cuadros con escenas referidas a la reciente guerra franco-prusiana”.<sup>756</sup>

Como propone Carmen Pinedo, la guerra también funcionó como un motor de viaje, que no sólo implicaba a los soldados de los grandes ejércitos, sino que permitió la participación de científicos, topógrafos y artistas, cuyo papel llegaría a ser esencial para otros procesos de conformación del conocimiento y los modos de ver.<sup>757</sup> Cabría reflexionar, por ejemplo, que “los métodos empleados por los pintores de panoramas bélicos se basaban en la ciencia de reproducción del territorio, alimentada desde el siglo XVIII por la compilación de catastros, enriquecida por la tradición topográfica de la vista a vuelo de pájaro, regular o exacta, y por la ampliación temática proporcionada por la pintura de paisaje”.<sup>758</sup> Sin duda, la vigencia de la guerra como tema, propició una continuidad en la producción de imágenes con un código de representación, donde el evento debía quedar inmortalizado en el momento más álgido de la batalla.

### **3.3.3. Episodios bíblicos**

Los pasajes bíblicos que se mostraron en México a través de panoramas, cosmoramas y dioramas, incluyen episodios muy conocidos de la historia veterotestamentaria, narrados en libros como Génesis, Éxodo, Jueces, Reyes, y Daniel. Siguiendo ese orden, la primera vista en aparecer es *El diluvio universal* (Génesis 6, 5-23), que un panorama mostró en agosto de 1854 [Fig. 139]. Aunque el tema ya había sido largamente representado en la tradición pictórica, las posibilidades visuales del panorama permitieron que se experimentara de manera renovada.<sup>759</sup> De hecho, veinte años antes de que el episodio se presentara en México, un espectáculo de sombras chinescas lo representó en la ciudad de Cádiz en cuatro partes:

---

<sup>756</sup> Luis Angel Sánchez Gómez, “Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006): 196.

<sup>757</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 169.

<sup>758</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 174, citando a Silvia Bordini, *Storia del Panorama...*, 198.

<sup>759</sup> En orden cronológico, algunas representaciones pictóricas sobre El Diluvio Universal son: *The Flood* (1508-1515) de los frescos realizados por Michelangelo Bounarroti en la Capilla Sixtina; el óleo *The Great Flood* (c 1450-1499) que resguarda el Rijksmuseum de Amsterdam; *The flood* de Carlo Saraceni (1579-1620); *The Great Flood* (1864) de Aivazovsky; *The Great Flood* (1595) de Joachim Wtewael; y *The Great Flood* (c 1600) de Adam Elsheimer.

En la primera se manifestará una lluvia muy densa acompañada de tempestad, viéndose a la gente vagando y huyendo de la catástrofe que temen por la subida de las aguas, cosa que se verifica hasta que todos quedan sepultados y cubiertos los montes más altos. En la segunda el Arca fluctúa sobre las aguas; la presentación del arco iris y la ejecución de los distintos quehaceres que Noé da a cada uno de sus hijos. En la tercera parte, la salida del Arca de varias aves y cuadrúpedos y la aparición de Luzbel. En la cuarta se verá hacer por las sombras de las figuras varias y distintas faenas de la mayor dificultad, como cortar leña, conducirla y soltarla, encender la hoguera, llevar el Ara y hacer el sacrificio del cordero; todo según nos lo ha transmitido la Sagrada Escritura.<sup>760</sup>

En noviembre de 1843, se presentó en Valencia el Teatro pintoresco-mecánico del Sr. Pierre, instalado en el teatro de la calle del Horno del Vidrio, no. 2. El director del espectáculo era el señor Dromal (que decía ser sobrino del difunto Pierre) y en diciembre del mismo año incluyó una vista del Diluvio Universal, descrita en su anuncio como sigue:

Al correr el telón se ve la ciudad de Jezabeth, situada en Armenia, cerca del monte Ararat: se ve el arca de Noé todavía en su astillero, con la galería de comunicación, en la cual se verá una pareja de todos los animales que existen sobre la tierra, la familia de Noé terminará la comitiva, y un poder superior cierra la puerta: entonces es cuando principia el diluvio que sumerge a todo el universo; se ve gradualmente oscurecer el cielo; el trueno se deja oír a lo lejos; la lluvia cae a cántaros: no habrá más luz que la de los relámpagos, por medio de la cual se percibe a los desgraciados ahogarse sin remedio; el agua sube progresivamente, y acaba por cubrir la cumbre de las más altas montañas.<sup>761</sup>

El aporte más significativo de estos espectáculos es que, a diferencia de la representación estática a la que se veía limitada la pintura, se podían animar algunos elementos de la composición o aplicarles gradaciones de luz para aumentar su efecticismo. Otro episodio sumamente popular, tomado también del primer libro de la Biblia, es el de José vendido por sus hermanos (Génesis 37, 12-36), cuyas representaciones muestran habitualmente a José siendo sacado del pozo o llevado por los mercaderes, mientras sus

---

<sup>760</sup> *Diario Mercantil de Cádiz*, 23 de febrero y 9 de marzo de 1834, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 172, 174.

<sup>761</sup> *Diario Mercantil*, 17 y 19 de diciembre de 1843, citado por Pinedo Herrero, en *El viaje de ilusión...*, 73.

hermanos cuentan el dinero recibido en pago.<sup>762</sup> No muy distinto debió ser el cuadro que un panorama exhibió en México en 1883, acompañado de la vista Eliezer y Rebeca (Génesis 24, 1-58), pasaje donde Abraham encomienda a su siervo Eliezer viajar donde sus parientes en busca de una esposa para Isaac, deteniéndose el siervo en un pozo del camino y determinando como señal divina que la joven elegida habría de ofrecerle agua y también a los camellos que llevaba consigo, siendo este último el momento más representado.<sup>763</sup>

El mismo panorama, que en 1883 se ubicaba en la calle de Betlemitas, exhibió un par de cuadros donde podía verse a los hebreos atravesando el desierto luego de abandonar Egipto y a Moisés haciendo brotar agua de una roca para que no muriesen de sed (Éxodo 17, 1-7).<sup>764</sup> La abundancia de placas de linterna mágica con episodios de la vida de Moisés, destacan la relevancia de su papel como libertador del pueblo elegido.<sup>765</sup> Del libro de Jueces destacó el cuadro de Sansón traicionado por Dalila, su mujer (Jueces 16), un tema del que abundaron esculturas, relieves de capitel para columnas, grabados, ilustraciones de

---

<sup>762</sup> Este episodio fue incluido en manuscritos iluminados del siglo XV, así como en grabados del siglo XVI y XVII, entre los que destaca *Joseph sold by his brothers into Egypt* (1574) de Daniel Lindtmayer, y *La historia de Joseph* (1546) de Georg Pencz. Aún más abundantes fueron las representaciones pictóricas, entre ellas *Joseph sold into slavery by his brothers* (1602) de Damiano Mascagni; *Joseph Sold by his Brothers* de Francesco Maffei (1657-58); *Joseph being sold by his brothers* (c. 1710) de Francesco Trevisiani; *Joseph sold by his brothers* (1744) de Balthasar Beschey; el fresco *Joseph sold by his brothers* (1817) de Johann Friedrich Overbeck; *Children of Jacob sell his brother Joseph* (1855) de Konstantin Flavitsky; y *Joseph Sold into Slavery by his Brothers* (1900) de Károly Ferenczy.

<sup>763</sup> Entre las pinturas que ilustran dicho pasaje se encuentran: *Rebeca y Eliezer* (1553) de Zelotti Battista; *Rebeca en el pozo* (1580-85) de Paolo Veronese; *Rebecca and Eliezer at the Well* (1655-57) de Carlo Maratta; *Eliezer y Rebecca* (1648) de Nicolas Poussin; *Rebeca y Eliezer* (1652) de Bartolomé Esteban Murillo; *Rebeca y Eliezer* (1660) de Salomon de Bray; *Eliezer y Rebeca en el pozo* (1670) de Johann Carl Loth; *Rebeca en el pozo* (ca. 1700) de Benedetto Lutti; *Rebeca en el pozo* (1708-1713) de Giovanni Antonio Pellegrini; *Rebecca en el pozo* (1751) de Giandomenico Tiepolo; *Eliezer y Rebeca* (1701) de Charles Antoine Coypel; *Rebeca en el pozo* (ca. 1720) de Nicolò Grassi; *Rebeca en el pozo* (ca. 1740) de Giovanni Battista Piazzetta; así como *Rebecca et Eliézer* (1883) de Alexandre Cabanel.

<sup>764</sup> Mucho más abundantes son las representaciones pictóricas del segundo evento, retratado en obras como: *Moisés saca agua de la roca* (c.1500) de Fra Filippo Lippi; *Moses striking water from the rock* (1577) de Jacopo Tintoretto; *Moisés hace brotar el agua de la roca* (1580-1600) de Scipione Compagno; *Moisés y el agua de la roca* (1600) de Gioacchino Assereto; *Moisés hace brotar agua de la roca* (1649) de Nicolas Poussin; *Moisés y el agua de la roca* (1668) de Juan Antonio de Frías y Escalante; *Moisés haciendo brotar agua de la roca* (1670) de Bartolomé Esteban Murillo; y *Los israelitas en el desierto con Moisés haciendo brotar agua de la peña de Horeb*, atribuido a Hendrik van Balen the Elder (Belgian, 1575–1632).

<sup>765</sup> La propuesta del Éxodo que Anthony Smith hace en *Chosen peoples* y la apropiación observada en la exposición “El éxodo mexicano, los héroes en la mira del arte”, nos muestran que las escenas de Moisés no apelaban únicamente al interés religioso sino que tenían una vigencia en cómo se imaginaba a México como una nación moderna. Anthony D. Smith, *Chosen peoples* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

textos bíblicos, más tarde óperas y por su puesto pinturas.<sup>766</sup> Más impactante debió ser el cuadro diorámico de la Inauguración del templo de Salomón en Jerusalén (1 Reyes 8, 1-9) exhibido en 1843 y del que decía su propietario:

El cuarto visto de día, representa el magnífico templo que el rey Salomón hizo construir en Jerusalén, rodeado de otros palacios no menos magníficos. Después de haber pasado por todas las modificaciones de luz, llega la noche, y entonces las lámparas del interior del templo se encienden, esparciendo al interior una luz intensa, a cuyo resplandor se descubre la plaza de Jerusalén llena de un pueblo inmenso, que acude a adorar el *Arca de la Alianza* que se acaba de depositar en el tabernáculo. Para completar la ilusión, se oyen los melodiosos acentos de una música sagrada.<sup>767</sup>

No es extraño que el empresario titulara su espectáculo “Gran Diorama con Cuadros Químicos de Daguerre”, pues en 1822 cuando Daguerre y Bouton dieron a conocer el diorama en París resaltaron cuadros como el del Templo de Salomón, que desafortunadamente quedaron destruidos a causa de dos incendios.<sup>768</sup> En el espectáculo de Daguerre “se mostraban maravillosas panorámicas tridimensionales construidas a base de lienzos pintados e iluminados con gran destreza. Él era experto en el manejo teórico y práctico de las leyes ópticas; de hecho, diseñaba las pinturas para su diorama con una cámara oscura, ampliándolas posteriormente”.<sup>769</sup> Su éxito fue tal que, el 12 de diciembre de 1830 y 1 de enero de 1831, el panorama y cosmorama de José Lapuerta anunció en Valencia la pronta exhibición de “una reproducción imaginaria del Templo de Salomón”.<sup>770</sup>

---

<sup>766</sup> Dicho pasaje bíblico fue abundantemente representado en obras pictóricas como: *Samson and Delilah* (1495) de Andrea Mantegna; *Samson and Dalila* (primer cuarto del siglo XVI) de Francesco Morone; *Samson and Delilah* (ca. 1528-1530) de Lucas Cranach el Viejo; *Samson and Delilah* (1537) de Lucas Cranach el Joven; *Delilah betraying Samson, and turns him over to the Philistines* (1571-1610) de Caravaggio; *Samson and Delila* (ca. 1580) de Joos van Winghe; *Samson and Delilah* de Michele Rocca (1666-1752); *Samson and Delilah* (1660-86) atribuido a Giovanni Battista Lucini; *Samson and Dalila* (antes de 1753) de Antoine Pesne; *Samson en Delila* (entre 1705 y 1826) de un seguidor de Luca Giordano; *Samson breaking his bands or Samson and Delilah* (ca. 1784) de John Francis Rigaud; *Sansón y Dalila* (último cuarto del siglo XVIII) atribuido a José Juan Camarón y Meliá; *Samson und Delila* (1875) de Hans Canon; así como *Samson and Delilah* (1877) de Jacopo Tintoretto.

<sup>767</sup> HNMD *El Siglo Diez y Nueve*, 1, 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 17, 18 y 21 de noviembre; 24, 25, 28, 29 y 30 de diciembre de 1843; y 1, 4, 5, 7, 8 y 9 de enero de 1844, Ciudad de México.

<sup>768</sup> J. Huget, en *Historia de la fotografía valenciana* (Valencia, 1990), 21, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 111, 113.

<sup>769</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 210-211.

<sup>770</sup> *Diario de Valencia*, 12 de diciembre de 1830 y 1º de enero de 1831, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 103.

Cabe mencionar que en 1883 un panorama mostró en México el Juicio de Salomón (1 Reyes 3, 16-28) episodio donde suele retratarse al rey entronizado ordenando a un verdugo asesinar al niño vivo, mientras la verdadera madre interviene desesperada para impedirlo, aún a costa de renunciar a su hijo [Fig. 140].<sup>771</sup>

Los dos últimos episodios veterotestamentarios que se mostraron en 1883 fueron: ‘Nabucodonosor hace poner en una caldera a tres jóvenes que rehúsan a adorarlo’ (Daniel 3)<sup>772</sup> y ‘La castidad de Susana’ (Daniel 13).<sup>773</sup> A propósito de este último episodio, José Antonio Rodríguez comenta:

Muy probablemente el mismo exhibidor que había permanecido en Puebla hasta 1849 sea el mismo que encontramos en septiembre de ese mismo año instalado en la capital, en el número 13 de Coliseo Viejo. El mismo proceso de exhibición (“una gran máquina enciclopédica por la cual se imprime el movimiento”) y las mismas vistas son ofertadas (los funerales de Napoleón...), aunque ahora podía ser conocida *La castidad de Susana* sorprendida en el baño por dos ancianos de Babilonia, dato que nos dejan ver que también se realizaban reproducciones de pinturas para ser vistas por medio de la linterna.<sup>774</sup>

Probablemente la inclusión de imágenes piadosas en los entretenimientos favoreció la permisividad de los empresarios para explotar su espectáculo, pues a mediados de 1870 ocurre “la concertación Estado-Iglesia y la búsqueda de un pacto de estabilidad social, mediante el cual ambos poderes se comprometen en la búsqueda del orden y progreso

---

<sup>771</sup> El episodio ha quedado registrado en formatos tan variados como ilustraciones de la Biblia o de las Crónicas de Núremberg; altorrelieves de capitel en el Palacio Ducal de Venencia, realizado por Pietro Lamberti o Nanni di Bartolo; grabados de Boetius Adams Bolswert y Gustave Doré, y desde luego numerosas pinturas: *Juicio de Salomón* (1505) de Giorgione; *The Judgment of Solomon* (1518-19) de Raffaello Sanzio; *El juicio de Salomón* (1581) entre los frescos de Francesco da Urbino en la biblioteca de El Escorial; *Juicio de Salomón* (1609-10) de José de Ribera; *The Judgment of Solomon* (1617) de Peter Paul Rubens; *The Judgment of Solomon* (ca. 1625) de Valentin de Boulogne; *The Judgment of Solomon* (1640) de Leonaert Bramer; *The Judgment of Solomon* (1649) de Nicolas Poussin; y *Juicio de Salomón* (1828) de Franz Caucig.

<sup>772</sup> El pasaje bíblico refiere que los jóvenes fueron arrojados a un horno de fuego ardiendo del cual salieron ilesos, pues durante el suplicio los acompañaba un ángel protector, prueba de que el Dios verdadero estaba con ellos. Obras como *Hananías, Azarías y Misael* (1863) de Simeon Solomon, ilustran dicho evento.

<sup>773</sup> Entre las numerosas obras que ilustraron dicho episodio destacan: *Susana y los viejos* (1560-65) de Tintoretto; *Susana y los viejos* (1609-10) de Peter Paul Rubens; *Susana y los viejos* (ca. 1610) de Artemisia Gentileschi; *Susana y los viejos* (1614) de Pieter Lastman; *Susana y los viejos* (1617) de Guercino; *Susana y los viejos* (1663) de Claudio Coello; *La casta Susana* (1800) de Joseph Flaugier; y *Susana y los viejos* (1890) de Lovis Corinth.

<sup>774</sup> “Nueva diversión” y “Nuevas vistas”, *El Universal. Periódico independiente*, México, 27 de septiembre y 25 de noviembre de 1849, 4, citado por Rodríguez, “Espectáculos para la visión...”, 49.

nacional”.<sup>775</sup> De esa reciente fase de asocianismo surge la idea de “sostener, difundir y avivar las ideas morales y religiosas” en las actividades cívicas de la sociedad católica.

Abundaron por igual algunos episodios del Nuevo Testamento, comenzando por un Panorama del Nacimiento de Jesús, “escena tan venerada como conmovedora del nacimiento del fundador de la Cristiandad” que el empresario José María Miranda exhibió unos días en la ciudad de México, poco antes de ser arrasada por un incendio en 1871.<sup>776</sup> Desde luego el tema no era nuevo entre los espectáculos ópticos, en febrero de 1848 se anunciaba en Madrid un nacimiento-cosmorama<sup>777</sup> y desde 1801 podía verse en la capital española a cambio de dos reales “una preciosa óptica, sin lente, compuesta de varias visualidades curiosas e instructivas, siendo las primeras de la creación del mundo y nuestros primeros padres Adán, Eva y Noé; y otras de la Sagrada Escritura, nacimiento y muerte de nuestro Señor Jesu-Christo, con varias, perspectivas de bosques, jardines, salones y ruinas” [Fig. 141].<sup>778</sup> Aún en 1903, el monumental *Panorama de Tierra Santa* instalado en Cádiz contaba entre sus cuadros *El nacimiento del Mesías*, mismo que el cicerone describía diciendo: “A lo lejos se ven los pastores que vienen a adorar y el camino de enfrente es el camino que conduce a Belén. Copia exacta del natural, reducido de tamaño”.<sup>779</sup>

La mayoría de las vistas bíblicas referidas a continuación fueron exhibidas en 1833 en el panorama de la calle de Betlemitas. Entre sus cuadros podía verse a San Juan [Bautista] predicando en el desierto y a la hija de Herodías pidiendo a Herodes la cabeza del predicador. Algunas escenas más mostraron a Jesús aliviando a los enfermos, su intervención en Las bodas de Caná<sup>780</sup>, La pesca milagrosa<sup>781</sup> y la Resurrección de Lázaro

---

<sup>775</sup> Cecilia Bautista García, *Las disyuntivas del Estado y la Iglesia en la consolidación del orden liberal, México, 1856-1910* (México: El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011), ebook.

<sup>776</sup> HNDM *El Pájaro Verde*, 28 de marzo y 9 de abril de 1873, Ciudad de México.

<sup>777</sup> Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 240.

<sup>778</sup> *Diario de Madrid*, 4 de marzo de 1801, citado por Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 264.

<sup>779</sup> *El Titirimundi*, No. 4, 30 de julio de 1903, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 72.

<sup>780</sup> Entre las obras pictóricas de este pasaje bíblico destacan: *Bodas de Caná* (1475-80) de Jerónimo Bosch; *Las bodas de Caná* (1561) de Tintoretto; *Las bodas de Caná*, de Paolo Veronese (1562-63); *Las bodas de Caná* (siglo XVI) de Leandro Bassano; *Las bodas de Caná* (1660) de Juan de Valdés Leal; *Las bodas de Caná* (1665-1675) de Bartolomé Esteban Murillo; *Las bodas de Caná* (siglo XVIII) de Willem van II Herp; y *Bodas de Caná* (1819) de Schnorr von Carolsfeld Julius. Según Schenone: “Generalmente, la escena se desarrolla en una amplia estancia donde hay una larga mesa alrededor de la cual están sentados los novios en uno de los

[Fig. 142, 143, 144 y 145].<sup>782</sup> En marzo de 1891, el monumental panorama de Milwaukee tuvo como tema la Entrada de Jesucristo en Jerusalén<sup>783</sup>, y ya en 1873, don José María Miranda había exhibido el panorama Jesús en el Gólgota: el gran épico de la acción apasionada de Cristo<sup>784</sup>; por último, el panorama de Betlemitas incluyó entre sus cuadros El fin del mundo y El juicio final [Fig. 146, 147 y 148].<sup>785</sup>

Aunque algunos empresarios se especializaban en la exhibición de vistas religiosas, era común que se mostraran en épocas específicas del año, de acuerdo con el ciclo litúrgico. En Valencia, por ejemplo, el cosmorama de la Posada de San Francisco mostró en abril de 1851 “[una vista] del Calvario, en el momento en que nuestro Señor Jesucristo recibe un golpe de lanza”.<sup>786</sup> En mayo de 1855 otro anuncio promovía en Madrid: “La Pasión y Muerte de J.C. en Recoletos. La Samaritana, entrada a Jerusalén, la Cena, la Oración del

---

extremos y Jesús en el otro, pues algunos autores estiman que el Señor ocupó un lugar poco calificado y alejado tanto de los recién casados como del maestresala. María está de pie o sentada junto a su Hijo, señalando las tinajas y también los Apóstoles que sólo debían ser tres o cuatro: Pedro, Andrés, Felipe y Natanael a quienes había llamado días antes”. Héctor H. Schenone, *Iconografía del Arte Colonial Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1998), 136.

<sup>781</sup> Oras pictóricas como *The miraculous draft* (1706) de Jean-Basptiste Jouvenet; *Miroculous catch of fish* (1716-30) de Jan van Orley; *El milagroso bosquejo de peces* (1726-86) de Jacob Andries Beschey; *Pesca milagrosa* (1762) de Anton Losenko; y *The miraculous draught of fish* (ca. 1780) de Petrus Norbertus van Reysschoot, retratan dicho pasaje bíblico.

<sup>782</sup> Sobre este episodio bíblico comenta Schenone: “En el siglo XVI se abandonaron las fórmulas usadas en siglos anteriores, que muestran al difunto fajado y amortajado, sostenido por los discípulos que lo han sacado de la sepultura. A partir de esa época se prefirió representarlo en el suelo, como surgiendo lentamente de la muerte o saliendo de un sarcófago en el momento que Cristo lo vuelve a la vida. Se ve también a los Apóstoles sosteniendo aún la lápida, a las hermanas arrodilladas y a varios de los asistentes cubriéndose la nariz con el manto a causa del olor que sale de la tumba”. Schenone, *Iconografía del Arte Colonial Jesucristo*, 161. Dichos elementos pueden verificarse en obras pictóricas como *La resurrección de Lázaro* (siglo XIV) de Giotto di Bondone; *La resurrección de Lázaro* (1455) de Albert van Ouwater; *Resurrección de Lázaro* (1480) de Geertgen tot Sint Jans; *Tríptico con la resurrección de Lázaro* (ca. 1530-35) atribuido a Aertgen van Leyden; *Resurrección de Lázaro* (1540) de Francesco de’ Rossi; *La resurrección de Lázaro* (1600-1800) de Peter Paul Rubens; *Resurrección de Lázaro* (1673-78) de Michael Angelo Immenraet; y *La resurrección de Lázaro* (1857) de León Bonnat.

<sup>783</sup> Algunas pinturas representativas sobre este pasaje son: *Entrada de Jesús en Jerusalén* (1320) de Pietro Lorenzetti; *Entrada a Jerusalén* (siglo XIV) de Giotto; y *Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén* (entre 1780 y 1790) de Juan de Miranda.

<sup>784</sup> Equivalentes a este pasaje son las representaciones sobre la crucifixión de Cristo, como la pintura *Crucifixión* (1565) de Tintoretto. La abundancia de placas de linterna mágica registradas en la base de datos LUCERNA comprueba la popularidad del tema, cuyos imágenes más recientes incluyen fotografías de relieves dentro de algunas catedrales.

<sup>785</sup> Sobre este pasaje es significativa la obra *The last judgment* (1536-1541) ejecutada por Michelangelo Bounarroti en la Capilla Sixtina, así como la pintura en dos paneles donde Jan van Eyck representó *La Crucifixión y El Juicio Final* (ca. 1440).

<sup>786</sup> *Diario Mercantil*, 13 de abril de 1851, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 109.

Huerto, los Azotes, subida al Calvario, Jesús en el Calvario, muerte de J.C., la Resurrección, viaje a Tierra Santa, sitio de Sebastopol y otras de doble efecto”.<sup>787</sup>

Los pasajes religiosos representados en placas de linterna mágica varían en detalle, la abundancia de figuras depende del pasaje representado y la escena principal ocupa un lugar central en el primer plano de la composición. Cuando la imagen no está coloreada en tonos pastel, las figuras delineadas en negro o escala de grises sobresalen en un fondo blanco o atmósfera difuminada que semeja neblina. Una luz cenital enfatiza la acción: Jesús impone sus manos para sanar a los enfermos ante un público expectante que atestigua el milagro, o flota sobre un fondo negro en medio de nubes y encendidos rayos. En algunos casos es notable la reutilización de una imagen como modelo, aunque haya sido recortada y modificada en sus colores.

### **3.3.4. Fenómenos naturales**

En este género de vistas, el evento más emblemático fue la erupción del Vesubio en 1789. Tan sólo en Valencia el Vesubio se pudo apreciar “ya sea en calma, como aparece en el neorama de la calle del Empedrado en 1836 y en el cosmorama de Leopoldo en 1851, ya en erupción, como en el neorama de Rancher en 1832<sup>788</sup>, el poliorama de Pla en 1853 y el teatro pintoresco-mecánico de Dromal, en 1843”.<sup>789</sup> El 29 de mayo de 1834 el *Cosmo-Neorama de París* o *Templo de la Ilusión* instalado en Cádiz (calle del Jardinillo, no. 5) presentó una vista titulada ‘El volcán de Nápoles y el mismo cuando cesó la erupción’.<sup>790</sup> En noviembre de 1853 en la misma ciudad, el *Cosmorama Universal* de Juan Rover contaba entre sus vistas una de Nápoles con efecto de día y El volcán Vesubio con efecto de noche **[Véase Fig. 109]**.<sup>791</sup>

Alexander Humbolt, acompañado por el químico Gay-Lussac (1778-1850), viajó por Italia entre abril y octubre de 1805 (pasando por Turín, Milán, Florencia y Roma) con

---

<sup>787</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1 de mayo de 1855, citado por Gómez Alonso, *Arqueología de la imagen fílmica...*, 233.

<sup>788</sup> Según el anuncio del 18 de noviembre de 1832 en el *Diario de Valencia*, la vista del volcán ofrecida entonces por el señor Rancher en su Neorama de París, correspondía a la erupción del Vesubio en 1822.

<sup>789</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 162.

<sup>790</sup> Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 104.

<sup>791</sup> Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 124, 126.

el propósito de investigar el magnetismo terrestre y la composición del aire. Además “irán a observar el Vesubio, por el cual se había reavivado su curiosidad a raíz de las ascensiones andinas y por la reciente reactivación del volcán italiano en septiembre de 1804 [Fig. 149 y 150]”.<sup>792</sup> En las representaciones el volcán solía ocupar todo el cuadro o estar al fondo de las vistas urbanas de Nápoles, ciudad donde una procesión suplicaba por el cese del fuego. Otros fenómenos volcánicos de la época se difundieron a través de vistas como: la ciudad de Java tomada desde el sur antes de la erupción en 1816; una familia de Java en el momento de la erupción; así como una vista diurna del volcán en medio del mar, cuya lava formó un islote apagado cerca de Sicilia del cual tomaron posesión los ingleses [Fig. 151]. Este último evento seguía mostrándose veinte años después por medio del cosmorama de la posada de San Francisco en Valencia, refiriéndose al volcán “que apareció en 1831, y desapareció en el mismo año”.<sup>793</sup>

Igualmente popular entre las vistas del cosmorama de Peschle (octubre de 1842) era el naufragio de un buque arrojado sobre una roca por el ímpetu del huracán.<sup>794</sup> En Valencia, por ejemplo, “en 1821, Cramer ofrecía la vista de una tempestad en el mar ‘con pérdida de una embarcación por el fuego del cielo, los truenos, relámpagos, rayos y lluvia’, con una ‘furiosa tempestad’ concluía el espectáculo de Alegría, en 1822; una tempestad y naufragio en el mar Negro formaba parte [...del] neorama de la calle del Emperador, en 1836”.<sup>795</sup> En 1843, el teatro pintoresco-mecánico del Sr. Pierre mostró el cuadro ‘Gran tempestad en el mar’ donde podía verse “el rompimiento de un navío hecho pedazos por el rayo, y a dos desgraciados marineros salvarse a nado y subir a las rocas vecinas; a otros trepar en una cuerda echada por los habitantes del puerto; algunos son socorridos por otras embarcaciones” [Fig. 152 y 153].<sup>796</sup> Además, en 1781 Philippe Jacques de Louterbourg inventó en Londres un teatrillo de efectos llamado Eidophusikon, mismo que exhibió en Valencia en el mes de febrero. Detalladas escenas en miniatura compuestas de numerosas

---

<sup>792</sup> Bourguet, “Escritura del viaje y construcción científica del mundo...”, 83.

<sup>793</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 162-163.

<sup>794</sup> HNDM *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 1 de octubre de 1842, Ciudad de México.

<sup>795</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 162.

<sup>796</sup> *Diario Mercantil*, 28 de noviembre de 1843, citado por Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 73.

figuras mecánicas, recreaban desde el alba y la puesta del sol hasta fenómenos naturales, incluyendo la escena “que representaba una tempestad sobre el mar y un naufragio”.<sup>797</sup>

La vista del incendio de Nueva York que Peschle mostró en su cosmorama, fue exhibido también en Cádiz, en 1852, a través del cosmorama pintado por Nicolino Calyo, describiéndolo como “el gran incendio de Nueva York, en 1835, en el que las llamas consumieron cerca de 700 edificios”.<sup>798</sup> En octubre de 1842, el cosmorama de Peschle mostró una vista de Pesio, “antigua ciudad romana que fue destruida por la inundación del mar, de la que solo quedaron los templos de la Basílica, Neptuno y Ceres”.<sup>799</sup> Eventos más recientes, como el terremoto de la isla de Isquia (ocurrido el 28 de julio de 1883), también se dieron a conocer en noviembre del mismo año en el Gran Panorama Universal de la calle de Betlemitas, prueba de la eficacia de los espectáculos ópticos como medio de información intercontinental.<sup>800</sup>

### **3.3.5. Vistas de costumbres y escenas prohibidas**

En los programas de vistas, generalmente mixtos, de los espectáculos ópticos que se dieron cita en la capital mexicana, hubo cuadros de costumbres como: día de campo y carreras de burros en el bosque de Boloña, almuerzo a la orilla del Rhin, la cosecha en la Bauce en Francia, corrida de toros en Sevilla, y la procesión del Corpus. También hubo lugar para una vista del salón de las máquinas en el campo de Marte, y de un par de referencias literarias como la poesía de Homero y a Romeo y Julieta en los jardines de Verona.

Imágenes de temas galantes o eróticos, aparentemente menos abundantes, se exhibieron en sesiones privadas de linterna mágica para evitar la censura [Fig. 154 y 155]. Además del testimonio sobre reuniones de este tipo organizadas por Felipe de Orleáns a principios del siglo XVIII, fue bien sabido que el siciliano Giuseppe Balsamo (Conte di Cagliostro) se hizo famoso por mostrar escenas de abierto contenido sexual en la corte de

---

<sup>797</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 66-67.

<sup>798</sup> *El Comercio*, 5 de junio de 1852, citado por Garófano Sánchez, *Los espectáculos visuales del siglo XIX...*, 120, 122.

<sup>799</sup> HNDM *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 1 de octubre de 1842, Ciudad de México.

<sup>800</sup> A los fenómenos naturales de causa divina como el *Diluvio Universal*, se sumaría el incendio de la torre de Babilonia, exhibido por Peschle en septiembre de 1842, semejante quizás a la placa de linterna mágica *The tower of Babel* (c. 1910) diseñada por Gustave Doré.

Luis XVI. Imágenes similares forman parte de colecciones privadas en México, demostrando el velado consumo que tuvieron durante el siglo XIX.<sup>801</sup> Al parecer, las funciones nocturnas de títeres y coloquios estuvieron más vigiladas, pues a principios de 1893, el diario *La Libertad* publicó el siguiente comunicado: “Exitamos con tal motivo á la prefectura para que exija á los gendarmes que asisten á esos espectáculos, que cumplan sus deberes evitando todo desorden, pues en esas reuniones se cometen excesos, y no precisamente por la clase pobre, que no deben tolerarse en ninguna reunión que revista el carácter de pública”.<sup>802</sup>

En relación a las reflexiones de Walter Benjamin sobre el deseo –propio de la cultura visual de la modernidad– de tomar posesión de los objetos a través de las imágenes, Jonathan Crary comenta que:

No por casualidad, el estereoscopio se hizo cada vez más sinónimo de imaginiería erótica y pornográfica a lo largo del siglo XIX. [...] Algunos han especulado que el estrecho vínculo entre el estereoscopio y la pornografía fue en parte responsable de su defunción social como modo de consumo visual. En torno al cambio de siglo, las ventas del dispositivo menguaron, supuestamente porque se lo asociaba con contenidos «indecentes».<sup>803</sup>

Por su parte, David Freedberg hace un cuestionamiento sobre el deseo que suscitan algunas imágenes de acuerdo a su contexto, sean o no pornográficas. Para el autor es claro que “las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta”.<sup>804</sup> El deseo que provocan las imágenes eróticas o pornográficas depende de la disposición del espectador

---

<sup>801</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 185, citando a F. Millingham, *Por qué nació el cine* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1945), 245-246.

<sup>802</sup> *La Libertad*, Año I, Tomo I, No. 3, Morelia, 28 de enero de 1893, citado por Tania Celina Ruíz Ojeda, “La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia 1896-1914”, p.74.

<sup>803</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008), 168.

<sup>804</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992), 19.

para contemplarlas, por lo general en privado, ocultándose para evitar la censura o el juicio derivados de una falta de pudor.<sup>805</sup>

Una vez que ha sido explorado tanto el origen historiográfico de los espectáculos ópticos como la variedad de contenidos iconográficos que pusieron a disposición del público mexicano durante el siglo XIX, queda por reflexionar qué papel desempeñaron a nivel social, más allá del entretenimiento; es decir, de qué manera influyeron en la conformación del conocimiento y de la cultura visual de la época. Asimismo, se reserva un espacio para exponer las condiciones en las que laboraban los empresarios de espectáculos ópticos, partiendo de su faceta de viajeros.

### **3.4. La imagen como “medio” para conocer el mundo y el surgimiento del “iconauta”**

Las imágenes pintadas sobre vidrio o lienzo e impresas más tarde en forma de estampas, fueron la materia prima de los espectáculos ópticos, cuyos aparatos funcionaron como “medios portadores”. Sin importar que se trate de imágenes como ejemplares únicos o producidos en serie, Hans Belting sostiene que “las propias imágenes pueden considerarse como medios del conocimiento, que de otra forma se manifiestan como textos”.<sup>806</sup> Según el autor “el medio, en primer término, nos coloca ante la posibilidad de percibir las imágenes de tal modo que no las confundimos ni con los cuerpos reales ni con las meras cosas”.<sup>807</sup> A su vez, el cuerpo se constituye como medio, portador viviente de recuerdos y fantasías generadas a partir de la experiencia.

Para Belting, la historia de las imágenes es inseparable de la historia de las tecnologías y medios que le han servido como portadores; además sugiere no perder de vista que la producción de imágenes es en sí misma un acto simbólico, del que se desprende una interacción y percepción simbólica presente en nuestras acciones. En el caso de los espectáculos ópticos, era crucial que existiera una concordancia entre medios y usuarios, pues en la experiencia de viaje virtual: “Simultáneamente intercambiamos idealmente el

---

<sup>805</sup> Freedberg, *El poder de las imágenes...*, 396.

<sup>806</sup> Belting, *Antropología de la imagen*, 15.

<sup>807</sup> Belting, *Antropología de la imagen*, 16-17.

lugar en el que nos encontramos por el lugar al que nos conducen las imágenes. De este modo, el *aquí y ahora* se transforma en un *allá y ahora* donde solo podemos estar presentes si escapamos espiritualmente de nuestro cuerpo”.<sup>808</sup>

La ola de experiencias proporcionada por dichos viajes dio pie a la conformación de imaginarios y al surgimiento de un portador de los mismos, por eso Jesusa Vega señala que: “Podemos reconocer entonces la irrupción de una nueva figura, la del turista sedentario, personaje diverso y curioso, beneficiario directo de estas lecturas e imágenes que pasaron a ser del dominio público”.<sup>809</sup> Los consumidores de imágenes difundidas a través de espectáculos ópticos, cumplen con el perfil de lo que Gian Piero Brunetta denomina “iconautas” o “viajantes en las imágenes”, espectadores potenciales que precedieron al *Homo cinematographicus*.<sup>810</sup>

El iconauta u “hombre visionario” tenía el poder de moverse en la “iconosfera”, es decir el espacio de las imágenes, donde se alimentaba emotiva y culturalmente. Lo invadía el impulso de viajar al descubrimiento de lugares lejanos y el deseo de abarcar con la mirada tantos tiempos y espacios como le fuera posible. Al participar de los medios propios de la modernidad, que transitaban entre espacios de la alta cultura y la cultura popular, el iconauta se sentía parte de un mismo ojo colectivo, donde estaba inscrita su propia memoria y su propio saber. Por eso Jesusa Vega señala que: “A diferencia de la lectura, el ‘iconauta’ apenas había puesto un pie en la calle cuando se encontraba en situación de emprender su viaje guiado”.<sup>811</sup>

Los espectáculos ópticos fueron medios propicios para que el iconauta viajara visualmente evadiendo las fronteras políticas del mundo. Siempre dispuesto a la fascinación, viajaba entre imágenes reales y simbólicas cuyo lenguaje comprendía de forma natural, pues podía reconocerlas por separado y conjuntarlas mentalmente. Para él las imágenes eran el verdadero medio de comunicación, porque el conocimiento gradual que le proporcionaban del mundo lo acercaba un poco más a la totalidad de la visión a la que

---

<sup>808</sup> Belting, *Antropología de la imagen*, 40.

<sup>809</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 408.

<sup>810</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...* 2.

<sup>811</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 409.

aspiraba.<sup>812</sup> En este tenor Brunetta explica que “los trayectos con que las imágenes populares penetran en el espacio mental del hombre europeo y lo conducen al contacto visivo de mundos y realidades próximas y lejanas, habitadas y construidas por sus semejantes, se multiplican de forma infinita”.<sup>813</sup>

La curiosidad de quienes se reunían alrededor de los espectáculos ópticos quedaba satisfecha tanto si acudían para divertirse, como para sacar provecho del descubrimiento de nuevos territorios. Brunetta afirma que al segundo caso pertenecían los burgueses, pues ávidos de poseer el mundo veían en los viajes visuales una forma de apropiación cultural.<sup>814</sup> El autor sostiene que los espectáculos ópticos reconfiguraron la práctica de mirar y ampliaron desmesuradamente los poderes de la visión, al punto de intentar asir físicamente aquello que alcanzaba con la vista. En este sentido, Brunetta sostiene que “el ver es un acto sinestésico, que implica en diferente medida a todos los sentidos. Y además de los sentidos, las pasiones, las emociones, el intelecto, el alma”.<sup>815</sup>

Colecciones estandarizadas de imágenes cultas y populares circularon desde la Península Ibérica hasta Siberia y más tarde a las Américas a través de los espectáculos ópticos, jugando un papel fundamental en la conformación “de la imaginación popular europea por algunos siglos y modificando al mismo tiempo formas, lugares, modalidades de la visión y la percepción del mundo”.<sup>816</sup> El ejercicio contemplativo de las imágenes condujo a los iconautas a un tránsito constante por distintos modos de ver, involucrando el uso de máquinas de la visión tan variadas como los fenaquistiscopios, aletoscopios, praxinoscopios y kinetoscopios, que “como verdaderas metáforas del ojo, habían conseguido fijar y acoger en su interior las imágenes del mundo y permitir medirlo, visitarlo y contarlo con un discurso visivo y no verbal tan sólo”.<sup>817</sup>

El mayor atractivo de los viajes virtuales facilitados por espectáculos ópticos, era que podían llevar al espectador de un lugar a otro sin salir de la sala o tomar un tren. Era una experiencia tan inmersiva que ese vistazo al mundo le permitía al público conocer gran

---

<sup>812</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 2-3.

<sup>813</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 5.

<sup>814</sup> Vega González, *Ciencia, Arte e Ilusión...*, 410, citando Brunetta, *Il viaggio dell'i icononatura...*, 258 y 247; y Minici Zotti, *Il mondo nuovo...*, 34.

<sup>815</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 7-8.

<sup>816</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 5.

<sup>817</sup> Brunetta, *El largo viaje del iconauta...*, 6.

cantidad de países, en especial europeos y de Oriente, de los que se iba formando ciertas ideas.<sup>818</sup> Al respecto, Carmen Pinedo Herrero sostiene que los espectáculos ópticos “aparecen estrechamente relacionados con una experiencia del espacio y del tiempo, así como la configuración de un nuevo imaginario, y de una forma de mirar inédita hasta entonces”.<sup>819</sup>

### **3.5. Cargar con todo y partir hacia el nuevo mundo: retos y desventuras de los exhibidores**

En repetidos anuncios y notas periodísticas del siglo XIX, se hace énfasis en la experiencia de “viajar sin viajar”, participando de un instructivo viaje libre de peligros e incomodidades. Es de notar que allí radica la principal diferencia con el viaje real, pues era prácticamente inevitable que los empresarios de espectáculos ópticos, habituados a la itinerancia, no estuvieran expuestos a incontables vicisitudes para ofrecer a otros un viaje libre de ellas. En un plano local, “la necesidad del viaje y de cargar con los espectáculos de plaza en plaza era claramente económica; aunque también obedecía a la búsqueda de nuevos espectadores a quienes llevarles las novedades para obtener más ganancias”.<sup>820</sup> Es evidente que un espectáculo podía permanecer en un mismo sitio por una temporada larga cuando contaba con un amplio repertorio de imágenes o tenía la oportunidad de renovarlo constantemente, de modo que no perdiera público; en caso contrario, los empresarios se veían en la necesidad de recorrer regiones más amplias hasta que otros factores, entre ellos la competencia, los llevaron a plantearse el viaje a otro continente. Sin duda, no fueron los primeros en probar fortuna de esta manera, pues como bien señala Maya Ramos:

las distancias y los retos que la geografía imponía jamás limitaron la actividad de los grupos itinerantes; desde que el Nuevo Mundo se incorporó al mapa del planeta, la tradición internacional empezó a dejarse sentir también en las Américas, con un intenso intercambio que alcanzó su cima durante el siglo XVIII. Solos o en grupos, los itinerantes

---

<sup>818</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 201-202.

<sup>819</sup> Pinedo Herrero, *El viaje de ilusión...*, 78.

<sup>820</sup> Rodríguez, *El arte de las ilusiones...*, 176.

llegaron constantemente a diversos puntos del continente [...] donde difundieron las tradiciones europeas.<sup>821</sup>

Aunque desconocemos el costo que tenía para los empresarios transportar por barco el equipo para montar su espectáculo, sobre todo si eran de gran formato, queda constancia de la llegada de algunos aparatos a puertos mexicanos. Por ese entonces los diarios publicaban avisos sobre los barcos próximos a zarpar a diferentes destinos, sobre las naves recién llegadas, así como las listas de pasajeros y mercancías a bordo; de modo que los habitantes podían enterarse de la llegada de algún familiar o de productos extranjeros. Así se sabe, por ejemplo, que en diciembre de 1848 entró al Puerto de Sisal la barca *Wave*, procedente de Nueva York, con “55 cajas que componen un Cosmorama”, propiedad de Mr. J. Colombet.<sup>822</sup> En este mismo fenómeno se enmarca el hecho de que en agosto de 1857 un diario notifica que Blas Franco “tiene de venta vistas de cosmorama y vidrios de aumento [...] en la esquina de la Serpiente, accesoria núm. 1.”<sup>823</sup> Igualmente se informó (en octubre de 1875) que el vapor americano *City of Mérida* había desembarcado en Veracruz con “10 bultos conteniendo un panorama” a nombre de R.C. Ritter.<sup>824</sup> El hombre en cuestión aparece en el directorio comercial de Veracruz como “R.C. Ritter & Co. Importadores de productos americanos y alemanes, y comerciantes de la comisión y de la expedición.”<sup>825</sup>

Con todo y lo romántica que pueda parecer la idea de hacerse a la mar para buscar fortuna en otro continente, no hay que olvidar que “en cada gira, imprevisiblemente, se podían dar buenas o malas condiciones, y todo el tiempo había que enfrentar las contingencias que podían plantear la geografía, el tiempo y el clima, los peligros de los viajes, los accidentes de trabajo, las autoridades y las circunstancias históricas”.<sup>826</sup> Para la época en la que los empresarios de espectáculos ópticos viajaron a México, ya existían sólidos puentes de información que les permitían viajar menos a ciegas, aunque no por eso su tránsito en el país dejaba de ser una sorpresa. Un ejemplo especialmente útil para

---

<sup>821</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 56.

<sup>822</sup> HNDM *El Fénix*, 10 de abril de 1849, Campeche, Campeche.

<sup>823</sup> HNDM *Periódico Oficial del Estado de Yucatán. Las Garantías Sociales*, 21 de agosto de 1857, Mérida, Yucatán.

<sup>824</sup> HNDM *El Correo del Comercio*, 29 de octubre de 1875, Ciudad de México.

<sup>825</sup> HNDM *The Two Republics*, 17 de febrero de 1875, Ciudad de México.

<sup>826</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 129.

aproximarnos a la experiencia de los recién llegados, es la carta que un anónimo viajero publicó en 1860 para hacerle saber a un amigo del interior sus primeras impresiones en la capital:

Después de siete días consecutivos de rodar en diligencia por entre cuevas y barrancas, y pantanos, y lagunas, que han dado en la idea de llama camino; habiendo sido robado quince veces en los siete días [...] héteme, por fin, en la capital de la República, en esta México tan ponderada, y que soñamos los de por allá como un primor, como una de esas ciudades fantásticas y encantadoras de palacios de cristal y jardines de esmeraldas, que se refieren en los cuentos árabes. Yo al entrar por la calzada de Vallejo y después de haber estendido agradablemente la vista por el estenso valle alfombrado e verdura y entrecortado por risueñas arboledas, estiraba tamaño pescuezo por la portezuela del carruaje, ansioso de admirar todas las bellezas que traía concebidas en mi imaginación; pero te aseguro que más de una vez tuve que esconderme apresurado, ya porque me ahogaba cierto olorillo que á decir verdad no era de rosa, ya porque me disgustaba la perspectiva de paredes derrumbadas o acequias inmundas. Seguimos rodando, penetramos al interior de la ciudad, y ya entonces ví descorrer rápidamente ante mis ojos, como en un panorama, suntuosos edificios y multitud de gentes y de coches que atravesaban por las calles. Paróse la diligencia, estábamos en la posada. Me apee en el acto ansioso de salir por fin de aquel molesto cajón en que había venido empacado por tantos días.<sup>827</sup>

El texto deja entrever el asombro del viajero al contrastar sus expectativas con la realidad, a través de su propia vivencia. A medida que avanza en su relato, comparte el desconcierto que le causa no encontrar en los diarios más que noticias del extranjero, así como tiendas de productos importados:

Muchas noticias de Europa; pero del país estaban tan atrasados como el barbero; no sabían nada [...] es cosa original, y que me ha llamado la atención en este México: aquí todo el mundo sabe lo que pasa en el extranjero; todos tienen en la punta de los dedos las últimas noticias de Londres, de Paris y hasta de Pekin; pero de lo que ocurre aquí, entre nosotros mismos, nadie sabe nada, no hay ni quien pregunte; y se ve, tan poco ocurre... o

---

<sup>827</sup> HNDM *La sociedad*, 15 de marzo de 1860, Ciudad de México.

será quizás por el ningún interés que de suyo ofrece este negocio; porque efectivamente, ¿qué le importa á un mexicano que el diablo cargue con este país desventurado? [...]

Y ha llegado á tal el cansancio, el hastío que los mexicanos tienen de su tierra, que en todo se advierte el deseo de *estranjarse*: para que una cosa sea buena, es preciso que venga de otra parte; lo de aquí no sirve, lo de aquí no tiene mérito ninguno. Todo es del Louvre, de Paris, de Versalles, de Lóndres, de Manchester: almacenes, tiendas, sastrerías, todo es de fuera.<sup>828</sup>

Las observaciones del viajero sobre una marcada tendencia a las noticias y productos del exterior, explica que México haya sido un terreno fecundo para algunos empresarios de espectáculos ópticos que mostraban imágenes de aquellas magníficas ciudades, por lo que hubo quienes recorrieron el país y otros que volvieron del extranjero tras renovar su programa. Con todo, no hay que olvidar que así como tenían éxito en sus negocios, “la buena fortuna podía trocarse de repente en adversidad, ya que dependían de factores tan cambiantes como el tiempo, pues las lluvias, tempestades e inundaciones afectaban considerablemente a los que trabajaban al aire libre, así como las épocas de sequía, hambre y epidemias que perjudicaban a todos”.<sup>829</sup>

El viajero al que nos hemos referido antes no oculta la miseria de la que es testigo y tampoco los repetidos robos de los que fue víctima durante su trayecto hacia la capital, dos problemas directamente relacionados con la inestabilidad social y política del país.<sup>830</sup> Las guerras civiles habían dejado altos saldos de soldados heridos y lisiados cuya desfavorable condición física los orillaba a pedir limosna y a trabajar vendiendo billetes de lotería.<sup>831</sup> Hacia 1848, vagos y ociosos pululaban por las calles aprovechando el desorden en la ciudad para robar, asunto del que la prensa expresaba: “...La capital se encuentra plagada

---

<sup>828</sup> HNDM *La sociedad*, 15 de marzo de 1860, Ciudad de México.

<sup>829</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 129.

<sup>830</sup> David Branding ha denominado “el decenio trágico” a la década de 1840, por la desorganización del estado, las recientes pérdidas territoriales (Texas en 1836) y la invasión Norteamericana de 1848. Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales...”, 7.

<sup>831</sup> A mediados del siglo XIX en la ciudad de México, un total de 8963 trabajadores se distribuían de mayor a menor cantidad en criadas, cargadores, criados, aguadores, abogados, billeteros, médicos cirujanos, evangelistas, repartidores de impresos, farmacéuticos, agentes de negocios, pintores escultores y grabadores, corredores de número, escribanos, agrimensores, arquitectos, ingenieros civiles, flebotomianos, dentistas y médicos. María Gayón Córdova, *Condiciones de vida y de trabajo en la ciudad de México en el siglo XIX* (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988), 38.

de malhechores de todos los calibres, de vagos y mal entretenidos, que en todas direcciones y a todas horas atacan a los ciudadanos pacíficos y los despojan de cuanto pueden, ya con notoria violencia, ya con ardides y engaños...”.<sup>832</sup>

En este tenor, merecen especial mención dos casos particularmente desafortunados para exhibidores de espectáculos ópticos. El primero de ellos corresponde al fraude del que fueron objeto unos empresarios italianos que viajaban por Monterrey exhibiendo un pequeño panorama, pues “algunos malvados aprovechándose de su ignorancia les dieron moneda falsa, llegando a reunir los italianos siete pesos falsos”.<sup>833</sup> El redactor de la nota calificaba de infame el acontecimiento y señalaba con preocupación “¿Qué dirán de México, las naciones extranjeras?”. Por las mismas fechas (23 de marzo de 1884) ocurrió un hecho aún más grave, un exhibidor de panorama oriundo de Guadalajara fue asesinado en la población de Tlalpuhajua, a manos del hombre que le servía de mozo. De acuerdo con el testimonio publicado en *El Monitor Republicano*, el empresario y su ayudante habían llegado a la población hacía quince días, alquilando un local para el espectáculo. La repentina ausencia del empresario Enrique Domínguez, causó intriga entre los pobladores que veían al mozo andar por su cuenta y con cierta inquietud, mismo que dijo al arrendador “que su patrón había ido a El Oro, mineral inmediato a éste, con objeto de arreglar local para transportarse”.<sup>834</sup> Dos días después algunas personas vieron al mozo partir rumbo a Tepetongo, llevando consigo “tres animales de carga, [...] dos cilindros u organitos, un reloj de bolsa, una pistola, un sombrero galoneado, otro reloj grande marino y varios objetos de fácil transporte”.<sup>835</sup> Con crecidas sospechas por la usencia de los inquilinos, el arrendador resolvió contratar a un juez para embargar los bienes habidos en el local hasta que sus dueños acudieran a saldar su deuda. Al visitar el lugar en cuestión encontraron repetidos indicios de un crimen y el cuerpo del empresario sepultado allí mismo.

Además de los peligros a los que estaban expuestos los agentes –ya fueran locales o extranjeros– durante su tránsito por el país, tenían que cumplir con las normas establecidas por el cabildo o ayuntamiento de cada ciudad. El investigador Juan Pedro Viqueira Albán enumera una variedad de espectáculos callejeros que incluían títeres, maromas, exhibición

---

<sup>832</sup> *El Siglo XIX*, 1 de junio de 1848, citado por Gayón Córdova, *Condiciones de vida y de trabajo...*, 36.

<sup>833</sup> HNDM *La Patria*, 21 de marzo de 1884, Ciudad de México.

<sup>834</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 27 de marzo de 1884, Ciudad de México.

<sup>835</sup> HNDM *El Monitor Republicano*, 27 de marzo de 1884, Ciudad de México.

de animales exóticos, equilibristas en la cuerda floja, entre otros, que fueron prohibidos en 1750, y en favor de los cuales abogó en 1821 un síndico del ayuntamiento, por considerarlos necesarios para evitar que los pobladores se inclinaran a vicios como la embriaguez y el juego. Aunque se autorizó su práctica, fueron confinados a los barrios periféricos de la ciudad bajo vigilancia constante.<sup>836</sup> Las autoridades supervisaban diversos entretenimientos pretextando comprobar que el contenido no atentara contra las buenas costumbres, teniendo por verdadera preocupación combatir cualquier intento de rebelión.<sup>837</sup> Desde finales de 1812 hubo mayor permisividad a la actividad de entretenimientos callejeros y “debido a la crisis general, el gobierno no sólo volvió a aceptar las contribuciones en efectivo que algunos artistas ofrecían, sino que en ocasiones las exigió al extender las licencias para los nuevos espacios que se abrían”.<sup>838</sup> En el caso mexicano, Maya Ramos menciona que “la proliferación de espectáculos registrada especialmente en el último cuarto del siglo XVIII y el primero del XIX, indican sin duda que el trabajo, si no muy lucrativo, daba cuando menos para mantener pobremente a las familias que de él vivían”.<sup>839</sup>

A lo largo del siglo XIX, la ciudad de México tuvo un constante flujo migratorio del interior del país y la mayoría de la población vivía en condiciones precarias, desocupada o subempleada.<sup>840</sup> Las diferencias salariales también eran muy evidentes, pues una criada podía ganar 24 pesos anuales y un tenedor de libros hasta 3000 pesos, es decir, 125 veces el salario de la primera. En 1862 los trabajos con salarios más altos eran el de cajero, dependiente de aduana y muelle, dependiente de correspondencia y dependiente de almacén y mostrador, que iban de 600 a 300 pesos anuales mínimos y de 3000 a 1200 pesos anuales máximos. En contraste estaban los jornaleros de artes, que ganaban de 4 reales a 3 pesos al día, y los gañanes o peones de 2 a 5 reales.<sup>841</sup> Si tenemos en cuenta que en la época cada peso equivalía a 8 reales, es evidente que para que un peón asistiera a la función de un espectáculo óptico tendría que invertir el sueldo total de un día de trabajo, mientras que a

---

<sup>836</sup> Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?...*, 219-220.

<sup>837</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 82.

<sup>838</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 80.

<sup>839</sup> Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle...*, 145.

<sup>840</sup> Gayón Córdova, *Condiciones de vida y de trabajo...*, 34, 311.

<sup>841</sup> Gayón Córdova, *Condiciones de vida y de trabajo...*, 39-40, citando a Pérez Hernández, José Ma., *Estadística...*, *op cit*, pp.158-159.

una criada completaría la entrada guardando el salario de cuatro días. El ejercicio –aunque especulativo– deja en claro que, al menos en las primeras décadas del siglo XIX, el grueso de la población no podía permitirse asistir a la mayoría de espectáculos que hemos referido, contexto en que cobra sentido que en 1816 el empresario español José Paulino Miñore expresara en su solicitud: “Usted verá que en estos extramuros la gente que hay es poca, muy pobre, que muchos no tienen para pan ¿y han de tener para títeres?”.<sup>842</sup>

---

<sup>842</sup> AHCM Vol. 797, Exp.27, 1816, 6 fojas.

## CONCLUSIONES

La gran variedad de espectáculos ópticos que se ofertaron en la ciudad de México durante el siglo XIX se presentó de manera simultánea junto con muchas otras diversiones públicas, tales como maromas, circos, títeres, obras de teatro, funciones cómicas, volatines, exhibiciones de animales exóticos o personas deformes, luchas de fieras, peleas de gallos, bailes, demostraciones científicas, actos de prestidigitación y ascensiones aerostáticas. Pese a la notoria amplitud de opciones, el despliegue visual de los espectáculos ópticos y la mayor permisividad que manifestaron las autoridades, les permitieron posicionarse como los entretenimientos más atractivos durante un siglo entero. El papel de los espectáculos ópticos en México fue determinante para la conformación de una nueva cultura visual en el siglo XIX, con implicaciones que se extienden hasta nuestros días.

Por una parte, los espectáculos influyeron eficazmente en el lenguaje literario y en las costumbres de la población, que adoptó la perspectiva panorámica y se hizo partidaria de las ascensiones aerostáticas que permitían observar la ciudad “a vuelo de pájaro”. Así como en la literatura de viajes, la subida a la montaña es un momento esencial, porque desde lo alto el viajero puede contemplar el paisaje y dominarlo con la vista. Los productores de imágenes para espectáculos ópticos definieron puntos de observación para bocetar vistas ópticas en perspectiva, vistas panorámicas y aéreas. Por ejemplo, el *Panorama de México*, realizado por Pedro Gualdi en 1842, fue tomado desde la torre de San Agustín. Como sellos distintivos de un lugar, resaltaron elementos arquitectónicos como faros, torres, cúpulas o campanarios, y elementos naturales como picos montañosos o colinas. En consecuencia, persisten en las ciudades actuales dispositivos arquitectónicos como torres, castillos, colinas, miradores o “panoramas”, cuya función es permitir que la mirada del visitante pueda abarcar el paisaje de un vistazo.

Asimismo, marcó nuevas pautas en la producción de imágenes nacionales, en especial en la pintura y la litografía. Inclusive, hacia 1858, el explorador Desiré Charnay creó –a base de cinco imágenes en blanco y negro– la primera fotografía panorámica de la ciudad de México, uno de los principales atractivos del *Illustrated London News* en 1863. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando la presencia de espectáculos ópticos en

México era más que evidente, se incrementó la publicación de llamativos álbumes con estampas litográficas que retrataban sitios emblemáticos de la capital. Viajeros como Phillips, Egerton y Nebel produjeron obras de este tipo, incluyendo algunas provincias del país; luego destacaron publicaciones como *Monumentos de Méjico* (1841), de Pedro Gualdi; *Mexico illustrated* (1848), editado en Londres; *Álbum pintoresco de la República Mexicana* (1850), de Julio Michaud; *México y sus alrededores* (1855), de Jean Decaen; *México pintoresco. Colección de las principales iglesias y de los edificios notables de la ciudad. Paisajes de los suburbios* (1855) y *Álbum Mexicano. Colección de paisajes, monumentos, costumbres y ciudades principales de la Republica* (editado entre 1875 y 1855), de autor desconocido; y *México pintoresco, artístico y monumental* (1882), de Manuel Ribera Cambas. Obras como la del señor Decaen fueron previamente anunciadas en los diarios; uno de los redactores invitaba al público a contemplar entre sus estampas el panorama de Tacubaya, a la vez que sugería acompañar las imágenes con artículos descriptivos, históricos o de costumbres. La producción de dichas publicaciones y la literatura costumbrista de la época, abonaron a la integración del paisaje mexicano al mercado internacional de imágenes.

Entre las principales funciones que tuvieron los espectáculos ópticos, destaca su labor para satisfacer la curiosidad y añoranza de los habitantes por otras regiones del mundo. Además de ser para el espectador un medio para sorprenderse, entretenerse y recrear la vista, desempeñaron una función educativa al mostrar otras realidades culturales y comunicar noticias sobre sucesos más o menos recientes de otros países. La aparición misma de estos espectáculos despertó la simpatía de las autoridades, al considerarlas oportunas para que los habitantes se informaran de los avances de la ciencia, tuvieran honestas formas de distracción y se mantuvieran alejados de los vicios y el juego.

Los espectáculos ópticos se convirtieron en medios para viajar virtualmente, más allá de lo que contaban los diarios o los libros de viajes reservados para unos cuantos, así como los gabinetes de maravillas y las Exposiciones Universales. Las imágenes, como recursos visuales, incentivaron la imaginación y alentaron a otros a viajar. La eficaz simulación de travesías que procuraron los espectáculos ópticos, causaba en los espectadores la sensación de que realmente habían visitado y conocido recónditos lugares. En consecuencia, surgió un nuevo espectador, el “viajero inmóvil” que, gracias a las

máquinas de su tiempo, podía ver más allá de lo inmediato, configurando mentalmente nuevos imaginarios y experiencias visuales. Naturalmente dispuesto a la novedad, el iconauta o “viajante en las imágenes”, consentía ser conducido una y otra vez a los lugares que estas representaban.

Aun cuando algunos espectáculos tendían a la exhibición de imágenes concretas – como los panoramas centrados en las urbes–, había empresarios especializados, por ejemplo, en vistas religiosas; otros en cambio, manejaban un programa mixto de imágenes y reservaban la exhibición de escenas bíblicas a épocas específicas del año, según el ciclo litúrgico. Si bien casi todos los temas provenían de tradiciones pictóricas anteriores, los espectáculos ópticos explotaron sus propias posibilidades técnicas para ofrecer una versión renovada de episodios bien conocidos. La incorporación de música, elementos animados y luces, les permitió mostrar imágenes más dinámicas, con mutaciones en el paisaje.

Además de la comunicación más o menos objetiva de acontecimientos y lugares de diversas regiones del mundo, espectáculos como la linterna mágica y las fantasmagorías exhibieron temas polémicos, a través de la ficción y la sátira de personajes bien conocidos. De modo que, las narraciones producidas para el uso privado de linternas mágicas, podrían clasificarse como un (sub)género literario entre la narrativa del diario de viaje o la crónica histórica y el arte dramático, pues los narradores combinaban dichas fuentes para construir relatos, a veces improvisados, que acompañaran las imágenes.

Testimonios de época vertidos en diarios y obras literarias, además de estampas, pinturas y recreaciones cinematográficas, nos permiten aproximarnos a lo que acontecía en las funciones de espectáculos ópticos. Según el entretenimiento del que se tratase habría, por ejemplo, un personaje en medio de la plaza rodeado de curiosos que pagan por descubrir las imágenes de su gabinete; habitantes que hacen fila para ingresar a la rotonda de un monumental panorama; o inquietos espectadores que se revuelven en sus asientos cuando en la oscuridad desfilan resplandecientes imágenes o temibles fantasmas.

Aun cuando los anuncios de la mayoría de espectáculos ópticos reiteran que su bajo costo permitía el común acceso de clases populares e ilustradas, es evidente que las condiciones socioeconómicas adversas en que vivía la mayoría de la población en México durante el siglo XIX, les imposibilitaban asistir a las funciones, más aún si se trataba de

espectáculos de infraestructura monumental. Por lo mismo, aún a los empresarios de pequeños aparatos les preocupaba ser ubicados lejos del centro de la ciudad, pues además de la falta de público quedaban expuestos a mayores peligros.

Los idílicos viajes de los que el público participaba desde la comodidad de su hogar o de un local en su ciudad, distaban mucho de los propios trayectos realizados por los empresarios, quienes además de lidiar con el cansancio propio del viaje, corrían el riesgo de ser asaltados en los caminos y se enfrentaban a condiciones climáticas adversas, al confinamiento de sus espectáculos en barrios alejados, a la escasez de público e incluso a los accidentes que para algunos suponían la pérdida total de su empresa. Aunque la mayoría de expedientes tienen como remitente a una sola persona, algunos empresarios se asociaban para trabajar juntos, mientras que otros requerían de equipos de trabajo más grandes. Hubo empresarios que, habiendo probado fortuna en el país, volvieron a su lugar de origen tan sólo para renovar su programa, internándose nuevamente en el territorio mexicano.

La marcada tendencia por las noticias y productos del exterior, explica el éxito que tuvieron los espectáculos en México al ofrecerse como ventanas al mundo, desde donde era posible observar magníficas ciudades. Entre los empresarios de los que se conoce su nacionalidad, destacan los españoles, italianos, franceses y alemanes, además de algunos mexicanos. Por la diferencia de idioma, algunos de ellos contrataban los servicios de un traductor para facilitarse los trámites ante el Ayuntamiento. Los franceses, en particular, tuvieron la ventaja de anunciarse en *Le Trait d'Union*, un diario francófono que era especialmente popular entre las clases altas.

Los años 1854 y 1857 fueron especialmente concurridos por empresarios de panoramas, entre los que destaca la labor de dos mujeres y una pintora panoramista. Las referencias a su trabajo son prueba fehaciente de que los espectáculos ópticos no eran una actividad exclusiva del género masculino. Además de requerir licencias de trabajo, los empresarios debían acatar las reglas dispuestas por las autoridades, permitir la vigilancia de sus locales y el contenido de algunas funciones, pagar por anunciarse en los diarios locales e ir al corriente con el pago de impuestos. Es muy probable que, los empresarios que no recibieron una respuesta positiva a su solicitud de licencia, se hayan movido a otras partes del país para probar fortuna.

El carácter itinerante de los espectáculos ópticos provocó que se dispersaran hacia las principales ciudades del territorio mexicano, visitando también algunas provincias en vías de modernización. Tal fue el caso de la ciudad de Valladolid (Morelia desde el 12 de septiembre de 1824). En el Archivo Histórico Municipal se resguardan documentos que comprueban que, entre 1834 y 1860, hubo en la ciudad cinco empresarios de panorama, un empresario de fantasmagoría, uno de cosmorama, uno de cámara oscura y uno de linterna mágica, además de un exhibidor de demostraciones científicas. De continuar la revisión del acervo, así como las publicaciones de época –contenidas en la Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo– podrían encontrarse más referencias sobre el tema. La consulta de los mismos excedieron los objetivos de esta investigación, pero hacen evidente que, así como es el caso de Morelia, queda pendiente estudiar la actividad de empresarios de espectáculos ópticos en otras ciudades del país como Guadalajara, Puebla, Monterrey, Mérida y Campeche, las más prometedoras –aunque no las únicas– por los resultados que arroja la búsqueda virtual en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

Por último, es necesario, al fin, que el estudio de los espectáculos ópticos tenga un enfoque independiente del cine, pues aun cuando precedieron la invención de este, no estaban dirigidos a su consecución. Un estudio autónomo de estos entretenimientos, conducirá sin duda, a nuevas reflexiones sobre la conformación de la cultura visual, abonando a la comprensión histórica del siglo XIX. Queda pendiente la búsqueda de imágenes, aparatos y más registros que den cuenta del destino de estos espectáculos en México, así como la integración de los personajes aquí nombrados al ya amplio estudio de viajeros extranjeros en México. Es por lo tanto, un campo fértil de investigación para la Historia del Arte y otras disciplinas, interesadas en la reflexión sobre la historia de las mentalidades.

## **FUENTES CONSULTADAS**

### **Acervos**

AHCM	Archivo Histórico de la Ciudad de México “Carlos de Sigüenza y Góngora”.
HNDM	Hemeroteca Nacional Digital de México
HPMJT	Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán.
HDBNE	Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España

### **Tesis**

ALFONSECA ARREDONDO, Raquel. 1999. “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal: ramo diversiones públicas en general: las diversiones públicas en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX, un espejo de la sociedad”. Tesis de licenciatura en historia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

CALZADA MARTÍNEZ, Hilda. 2000. “Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época colonial”. Tesis de licenciatura en historia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

DÍAZ PERERA, Miguel Angel. 2008. “De viajeros y coleccionistas de antigüedades: Frédéric Waldeck en México historia, origen y naturaleza del hombre americano en los albores de la modernidad”. Tesis de doctorado en historia, Centro de Estudios Históricos del Colegio de Michoacán, A.C.

RUIZ OJEDA, Tania Celina. 2007. “La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia 1896-1914”. Tesis de Maestría en Historia. Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

SÁNCHEZ BARÓN, Yaret Verónica. 2019. “El México decimonónico a través de la mirada de Carl Nebel. Imaginarios sobre alteridad-identidad”. Tesis de licenciatura en historia del arte. ENES Morelia, UNAM.

## **Bibliografía**

- ALTAMIRANO, Graziella, comp., *Vida social y cotidiana en la historia regional de México*. México: Instituto Mora, 2001.
- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. Columbia: Columbia University Press, 2007.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- , *Floencia y Bagdad: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.
- BAXANDALL, Michael. *Las sombras y el siglo de las luces*. Madrid: Visor, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal, 2005.
- BRUNETTA, Gian Piero. *El largo viaje del iconauta De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière Por un mapa europeo del navegar visionario*. Valencia: Ediciones Episteme, S.L., 1997.
- BULLOCK, William. *Seis meses de residencia en México. Con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades, etc.* México: Banco de México, 1983.
- BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa Moderna*, trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- BUTZ-SIEBERS, Sandra (ed.). *German Academic Artists in Wisconsin*. West Bend, Wisconsin: Galería de Bellas Artes de West Bend, 1989.
- CARBALLO, Manuel. *México ilustrado por Europa del Renacimiento al Romanticismo*. México: Banco Nacional de México, 1983.
- CARRETE PARRONDO, Juan “De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto”, 239-248, en *Goya y su contexto*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» y Fundación Goya en Aragón, 2011.
- CHARLES, Victoria. *1000 Acuarelas de los Grandes Maestros*. New York: Parkstone International, 2018.
- COMMENT, Bernard. *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*. París: Société Nouvelle Adam Biro, 1993.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008.

- DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México Tomo 1*. México: Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895.
- DE SETA, Cesare. *La ciudad europea del siglo XV al XX: orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Traducido por I. Morán García. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- DE WALDECK, Federico. *Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán, 1834 y 1836*. México, CONACULTA, 1996.
- DREW, David. *Las crónicas perdidas de los reyes mayas*. Traducido por Omar Daniel Álvarez Salas. México: Siglo XXI, 2002.
- ETTE, Ottmar. *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*. Traducido por Antonio Ángel Delgado. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2001.
- FAGAN, Brian. *Precursores de la Arqueología en América*. Traducido por Mayo Antonio Sánchez García. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier. *Artulugios para fascinar: Colección Basilio Martín Patino*. Valladolid: Junta de Castilla y León; Salamanca: Ayuntamiento, 1999.
- . *Los ecos de una lámpara maravillosa La linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- GARCÍA AYLUARDO, Clara, coord., *Las reformas borbónicas 1750-1808*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GARCÍA DE ARBOLEYA, José. *Manual de la isla de Cuba: Compendio de su Historia, geografía, estadística y administración*. Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1852.
- GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael. *Los espectáculos visuales del siglo XIX El pre-cine en Cádiz*. Cádiz: Quorum Editores, 2008.
- GAY, Peter. *La edad de las luces*. Amsterdam: Time-life international, 1980.
- GAYÓN Córdova, María. *Condiciones de vida y de trabajo en la ciudad de México en el siglo XIX*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael. *Arqueología de la imagen fílmica: de los orígenes al nacimiento de la fotografía*. Madrid: Archiviana, 2002.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, L. *La vida en México en 1810*. México: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1911.
- HYDE, Ralph. *Panoromania! The art of entertainment of the 'All-embracing' view*. London: The foll Publications and Barbican Art Gallery, 1988.
- KAGAN, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispanico 1493-1780*. Madrid: El Viso, 1998).

- LACUEVA, Francisco. *La Linterna mágica: donde se ve el mundo y algo más*. Traducido por D. Francisco Lacueva. Madrid: Imprenta de D. J. Espinosa, 1833. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171677>
- LEAL, Juan Felipe, FLORES, Carlos Arturo, *et.al.* *Anales del cine en México, 1895-1911. 1895: El cine antes del cine*. México D.F.: Juan Pablos Editor S.A., 2006.
- LONDOÑO VEGA, Patricia. *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2004.
- LUNA-GUINOT, Dolores. *Desde Al-Andalus hasta Monte Sacro*. United States of America: Trafford Publishing, 2013.
- MCRAE BOOKS. *El pequeño gran libro del arte*. Traducido por Eva García Martos. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2005.
- MONTÓN, Bernardo. *Secretos de artes liberales y mecánicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos autores, que tratan de phisica, pintura, arquitectura, optica, chimica, doradura y charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*. Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1734.
- MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 1994.
- NIETO SOTELO, Jesús., José Antonio Rodríguez y Ángel Miquel. *La linterna mágica en México*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2003.
- OSORIO ROMERO, Ignacio. *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliograficas, 1993.
- PALMQUIST, Peter E. y KAILBOURN, Thomas R. *Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide: A Biographical Dictionary, 1839-1865*. Stanford: Stanford University Press, 2005. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=UNipzykMBEIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=UNipzykMBEIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- PENNY, William T., *Zaguán abierto al México republicano (1820-1830)*. Traducido por Juan Antonio Ortega y Medina. London: Longman, 1828.
- PERRIAULT, Jacques. *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*. Barcelona: Gedisa, 1991).
- PIERCE, Sally. *Whipple and Black, Commercial Photographers in Boston*. Boston, Massachusetts: The Boston Athenaeum-Northeastern University Press, 1984.
- PINEDO HERRERO, Carmen. *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2004.
- PONS I BUSQUET, Jordi. *El cine: historia de una fascinación*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona y Àmbit Serveis Editorials, 2002.

- PULIDO ECHEVESTE, Mónica. "El Nuevo Portal de Belén. Imaginarios urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal" en *Conformación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España*. México: UNAM, 2016: 125-126.
- RAMOS SMITH, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.
- RIEGO, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. España: Universidad de Cantabria, 2001.
- RODRÍGUEZ, José Antonio. *El arte de las ilusiones Espectáculos precinematográficos en México*. México: INAH, 2009.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuentes. México, D.F.: Penguin Random House, 2016.
- SAN JUAN SÁNCHEZ, Víctor. *Breve historia de las batallas navales del Mediterráneo*. Madrid: Ediciones Nowtilus S.L., 2018.
- SAVARESE, Nicola. *Teatro eurasiático Danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente*. Traducido por Marguerita Pavia. México: Escenología A.C., 2001.
- SCHENONE, Héctor H. *Iconografía del Arte Colonial Jesucristo*. Argentina: Fundación Tarea, 1998.
- BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama: La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Rome: Officina Edizioni, 1984.
- The repertory of arts, manufactures, and agriculture. Consisting of original communications, specifications of patent inventions, practical and interesting papers, selected from the philosophical transactions and scientific journals of all nations....* London: Printed for G. and T. Wilkie, 1796. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2027/coo.31924101106577>
- V.A. *Viajeros europeos del siglo XIX en México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1996.
- VANDERLEPE, José. *Manual enciclopédico ó repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias*. Madrid: Boix, 1842.
- VEGA, Jesusa. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Polifemo, 2010.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos?: Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- WILSON, Edward L. *Wilson's lantern journeys: a series of descriptions of journeys at home and abroad, for use with views in the magic lantern or the stereoscope*. Philadelphia: Benerman & Wilson, 1880. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2027/uva.x002417076>
- ZOTTI, Minici. *Prima del Cinema. Le Lanterne Magiche*. Venecia: Marsilio, 1988.

## Artículos

- BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores. "El Panorama: una manifestación artística marginal del siglo XIX". *Espacio, tiempo y forma* 14 (2001): 205-217. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2378/2251>
- BOURGUET, Marie-Noëlle. "Escritura del viaje y construcción científica del mundo. La libreta de Italia de Alexander von Humboldt". *Redes* 1, núm. 28 (noviembre 2008): 81-95. Disponible en: <https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/459/04-R2008v14n28.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- CABREJAS ALMENA, Carmen. "El biombo y otros juegos ópticos del Museo del Romanticismo Sala XXIV (Serre)" (Julio-Septiembre 2014): [s.p]. Disponible en: [https://www.academia.edu/7515608/Pieza del tercer trimestre de 2014 El biombo y otros juegos %C3%B3pticos del Museo del Romanticismo?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/7515608/Pieza_del_tercer_trimestre_de_2014_El_biombo_y_otros_juegos_%C3%B3pticos_del_Museo_del_Romanticismo?email_work_card=title)
- COSTELOE, Michael P. "El panorama de México de Bullock-Burford, 1823-1864: historia de una pintura". *Historia Mexicana* (abril 2010): 1205-1245. Disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1840>
- DAGRADA, Elena. "Las transformaciones de la mirada en los orígenes del cine y el nacimiento de la subjetividad", en *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Fundació Museu del Cinema- Colecció Tomàs Mallol- Ajuntament de Girona, 2008.
- DEPETRIS, Carolina. "Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck". *Península* 4, núm. 2 (2009): 13-31. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358333206001>
- DÍAZ CUYÁS, José. "Notas sobre la fantasmagoría", *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 39 (octubre 2001): 102-121. Disponible en: [https://www.academia.edu/29313723/Notas sobre la Fantasmagor%C3%ADa. Archivos de la Filmoteca 39 102-121 2001](https://www.academia.edu/29313723/Notas_sobre_la_Fantasmagor%C3%ADa_Archivos_de_la_Filmoteca_39_102-121_2001)
- . "Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta". *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* 4 (2008): 85-123. Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/acto/id/14>
- DIENER, Pablo. "Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones de Palenque". *Historia mexicana* 2, vol.67 (2017), 859-905. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v67n2/2448-6531-hm-67-02-00859.pdf>
- FERNÁNDEZ, Justino. "El diario de Waldeck". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 6 (2012): 15-32. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/573/560>
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier y LÓPEZ SAN SEGUNDO, Carmen. "La vuelta al mundo de la linterna mágica en ochenta vistas". *Fonseca Journal of Communication*, núm.

- 1 (2010): 2-32. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/download/12872/13228>
- GONZÁLEZ DE ARCE ARZAVE, Rocío. “Representaciones filmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional”. *El ojo que piensa*, núm. 16 (enero-junio 2018): 118-142. Disponible en:  
[https://www.academia.edu/36510057/Los caifanes pensada desde el guion. A 50 años de su entreno?fbclid=IwAR1z-UVBU4NI6OwfR3I\\_2PLUsNoWH6HYoTfZaNuMspCsOqK4FvO6cuDWLD8](https://www.academia.edu/36510057/Los_caifanes_pensada_desde_el_gui%C3%B1on_A_50_a%C3%B1os_de_su_entreno?fbclid=IwAR1z-UVBU4NI6OwfR3I_2PLUsNoWH6HYoTfZaNuMspCsOqK4FvO6cuDWLD8)
- GIL SANJUÁN, Joaquín y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “El flamenco Joris Hoefnag el pintor de las capitales andaluzas del Quinientos” en M. B Villar García y P. Pezzi Cristóbal eds., *Los Extranjeros en la España Moderna Actas del I Coloquio Internacional* celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002. Málaga: Universidad de Málaga, 2003: 341-358. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/830936.pdf>
- JERVAISE, Eric. “La fantasmagoría de Robertson”, *Alquimia* 56 (abril 2016): 11-17. Disponible en: [www.revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/download/10556/11328](http://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/download/10556/11328)
- MEJÍA, Edgar. “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales en el viaje a Veracruz de Manuel Payno”. *Literatura Mexicana* 23.2 (2012): 5-29. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/713/712>
- MERRILL, Peter C. “Feodor von Luerzer: The American Odyssey of an Austrian Immigrant Artist”. *Journal Kansas Quarterly* Vol. 25 (junio 1993): 69-76. Disponible en: <http://tfaoi.org/aa/3aa/3aa93.htm> +
- MUSSER, Charles. “El género de viaje en 1903-1904. Hacia una narrativa ficcional”. Traducido por Georgina Torello, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* vol. 2, núm. 1 (diciembre de 2016): 226-244. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/97>
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. “Contemplando el mundo a la luz de la linterna mágica”. *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, Núm. 49 (1999): 21-27. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02585174444847495354480/ima0015.htm>
- ROSAS BARRERA, Blanca Azalia. “La mirada costumbrista de Rugendas”. *Revista BiCentenario*, núm. 22 (enero-marzo de 2014): 72-79. Disponible en: <http://revistabicentenario.com.mx/wp-content/uploads/2014/04/La-mirada-costumbrista-de-Rugendas.pdf>
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Angel. “Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006): 191-212. Disponible en:

<https://www.researchgate.net/publication/27592877> Ciencia exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878

SIRACUSANO, Gabriela. “Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika – Exposiciones (2005). Disponible en: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/6.2.%20Siracusan%20-%20Colores%20en%20los%20Andes.pdf>

WAGNER, George. *Enciclopedia of Milwaukee*. Wisconsin: University of Wisconsin UW Milwaukee, National Endowment for the Humanities and Geater Milwaukee Foundation, 2016. Disponible en: <https://emke.uwm.edu/entry/panorama-painting/>

## **Libros electrónicos**

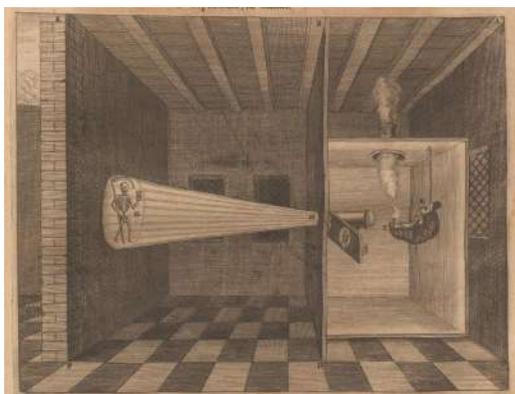
BAUTISTA GARCÍA, Cecilia. *Las disyuntivas del Estado y la Iglesia en la consolidación del orden liberal, México, 1856-1910*. México: El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, *ebook*. Disponible en: [www.jstor.org/stable/j.ctt15vt8zm](http://www.jstor.org/stable/j.ctt15vt8zm).

MACFARLANE, Robert. *Las montañas de la mente: Historia de una fascinación*. Traducido por Concha Cardeñoso Sáenz de Miera. Barcelona: Penguin Random House, 2020, *ebook*. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=H\\_3DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es](https://books.google.com.mx/books?id=H_3DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es)

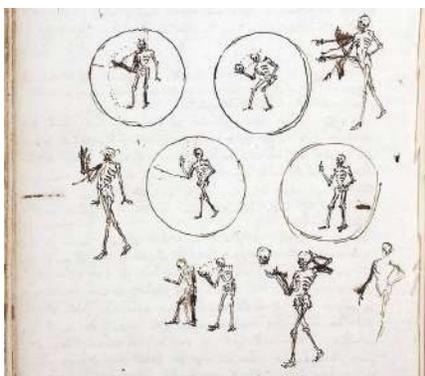
# ÍNDICE DE FIGURAS



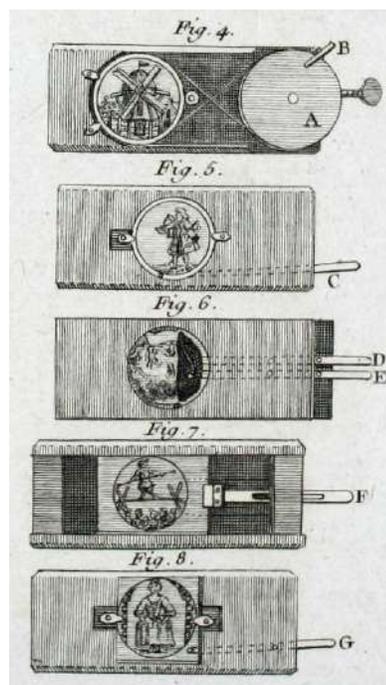
**Fig. 1.** Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Itàlia, 1646). Reg. 02334, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. URL: [https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/1/1/libre\\_ar\\_s\\_magna.jpg](https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/1/1/libre_ar_s_magna.jpg)



**Fig. 2.** Kircher, Athanasius, Magic lantern showing Death, 1671. Engraving, *Ars Magna Lucis*, 2nd edition, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Disponible en: [https://library.artstor.org/asset/SS35197\\_35197\\_19449030](https://library.artstor.org/asset/SS35197_35197_19449030)



**Fig. 3.** Huygens, Christiaan, Huygens' sketches of Death taking of his head, intended for projection with his lantern (1659). Disponible en: <http://www.tmgonline.nl/index.php/tmg/article/view/2/51>



**Fig. 4.** Mechanical slides for a magic lantern as illustrated in Petrus van Musschenbroek's *Beginsels Der Natuurkunde* (second edition 1739). URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/1736\\_petrus\\_van\\_musschenbroek\\_-\\_mechanical\\_slides.jpg/320px-1736\\_petrus\\_van\\_musschenbroek\\_-\\_mechanical\\_slides.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/1736_petrus_van_musschenbroek_-_mechanical_slides.jpg/320px-1736_petrus_van_musschenbroek_-_mechanical_slides.jpg)

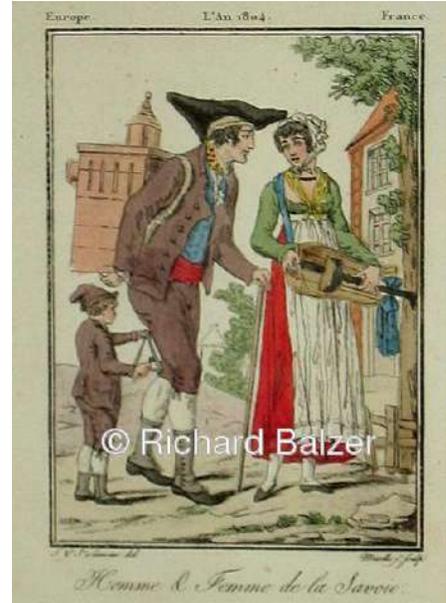


**Fig. 5.** Johann Zahn, Magic Transistor (1685) *Oculus Artificialis*. URL: [https://66.media.tumblr.com/af437b10b28538a3cf029b84b1d8e42f/tumblr\\_olj3xxlWmN1rtynt1o3\\_1280.jpg](https://66.media.tumblr.com/af437b10b28538a3cf029b84b1d8e42f/tumblr_olj3xxlWmN1rtynt1o3_1280.jpg)



**Fig. 6.** Martinet (France, c. 1840), hand-colored lithographs, 6 1/2" x 9 3/4".

URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/a18f041029.jpg>



**Fig. 9.** Anonymous, Homme et Femme de la Savoie (France, 1804), hand colored engraving, 4 3/4" x 3 1/2". URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/1531e382a4.jpg>



**Fig. 7.** Jan de Ridder, De toverlantaarn (detalle), 1720, Northern Netherlands, 31.4 x 18.9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. URL: [https://lh3.googleusercontent.com/Ino3u3YvUnf3ruxiDfNO21N YvRU3q3UquCGanBQM7JQvSic3MqyQg8rxTKg\\_dW6QMXov=s85](https://lh3.googleusercontent.com/Ino3u3YvUnf3ruxiDfNO21N YvRU3q3UquCGanBQM7JQvSic3MqyQg8rxTKg_dW6QMXov=s85)



**Fig. 8.** Schenau, Johann Eleazer Zeisig, Ouvrier, Jean. A man is projecting on to a sheet the images of a magic lantern to three children. Etching by J. Ouvrier after J.E. Schenau. URL: <https://library.artstor.org/asset/24907161>.



**Fig. 10.** Anne Claude de Caylus, Études prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris: Lorgue de Barbarie, ou plustost d'Allemagne (1737). Organ Grinder. A woman standing full-length, turned to the left, and playing the barrel organ in a street; she carries a magic lantern on her back. Etching with some engraving, Metropolitan Museum of Art



**Fig. 11.** Gavarni, An old man with a magic lantern (slide projector) on his back is walking along a country path. Lithograph after Gavarni, ca. 1880. URL: <https://library.artstor.org/asset/24905494>



**Fig. 14.** Meissen (Germany, c. 1755), porcelain, 6" high. A figurine from the series Cries de Paris modeled by Peter Reinicke after a drawing by Christopher Huet. URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/1ce7c136d4.jpg>



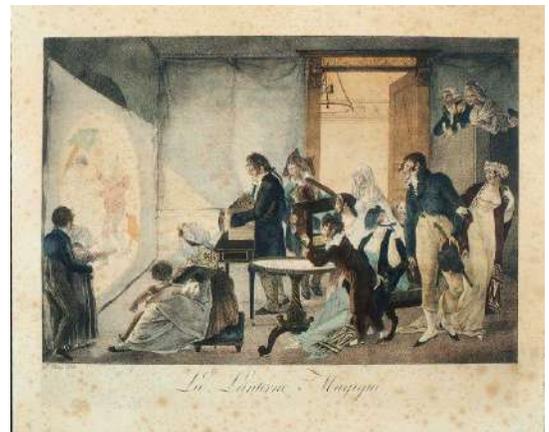
**Fig. 12.** Giovanni Volpato after Francesco Magiotto, Savioiardi colla Lanterna Magica (ca. 1780). Engraving, Italy, 7 3/4" x 11 3/4". URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/d3cc20e23e.jpg>



**Fig. 15.** Paul Sandby, The Lanterna Magica (ca. 1760), watercolour and body colour over pen and ink, 37 x 53.6 cm, British Museum. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Paul\\_Sandby\\_-\\_The\\_Lanterna\\_Magica\\_-\\_WGA20731.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Paul_Sandby_-_The_Lanterna_Magica_-_WGA20731.jpg)



**Fig. 13.** Labroufse, Homme, Femme et Enfants des Montagnes de la Savoie (1788). Hand-colored engraving, France, 6 1/4" x 4 1/2". URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/179798d858.jpg>



**Fig. 16.** J.F. Bosio. La Lanterne Magique (France, 1804), gravat. Reg. 03203, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. URL: [https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/g/r/gravat\\_llanterna\\_magica\\_2.jpg](https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/g/r/gravat_llanterna_magica_2.jpg)



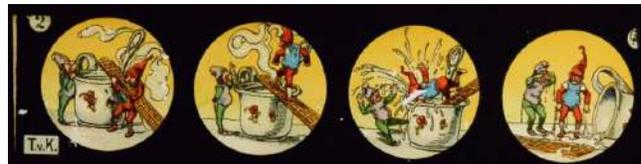
**Fig. 17.** E. H. Hines, The Magic Lantern (1858). Great Britain, Hand-colored wood engraving, 6 1/2" x 9". URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/dfdd192adf.jpg>



**Fig. 19.** Placa de linterna mágica con episodios de la Pasión de Cristo, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 21.** Aubert, Linterna mágica lampadoscopi "Buda" (2ª versión), Francia, 1870-79. Reg. 07155, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



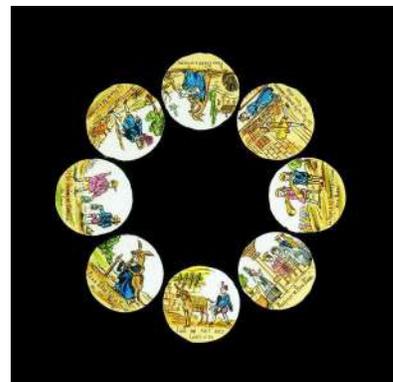
**Fig. 18.** Placa de linterna mágica con episodio cómico, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 20.** Linterna mágica Lapierre Carrée, Francia (1850 - 1880). Reg. 00682, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. URL: [https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/l/l/lanterna\\_682.jpg](https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/l/l/lanterna_682.jpg)



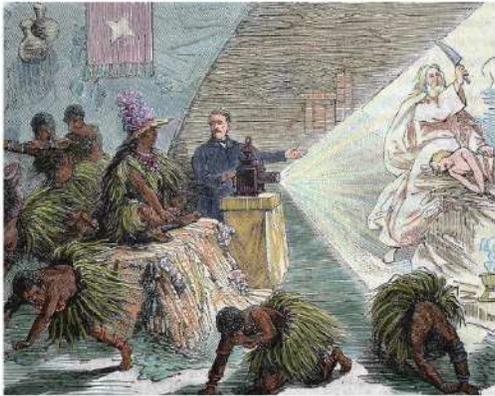
**Fig. 22.** Cenicienta. Placas de linterna mágica, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. Fotos: Rosalba López López.



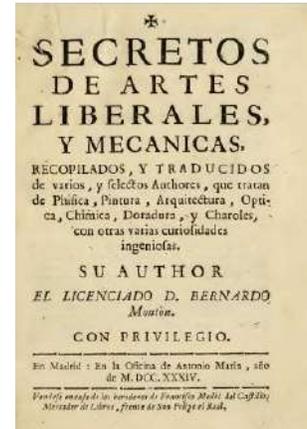
**Fig. 23.** Piel de asno. Disco de imágenes para linterna mágica (Francia, 1880-1900). Reg. 03178-1, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. URL: [https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/p/v/pv\\_giratoria.jpg](https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/p/v/pv_giratoria.jpg)



**Fig. 24.** Placa de linterna mágica, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 25.** Africa. European settler instructing the natives by a projection with the unit called 'Magic Lantern'. Colored engraving from 1879. URL: <https://render.fineartamerica.com/images/profile-flow/400/images-medium-large-5/africa-european-settler-instructing-prisma-archivo.jpg>



**Fig. 26.** Portada del libro Bernardo Montón, *Secretos de artes liberales y mecánicas...* (1734), Madrid.



**Fig. 27.** Linterna mágica, grabado, Francia, [s.f.]. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Imagen tomada del libro Jordi Pons i Busquet, *El cine historia de una fascinación* (Barcelona: Ambit Serveis Editorials SA., 2002), 50.

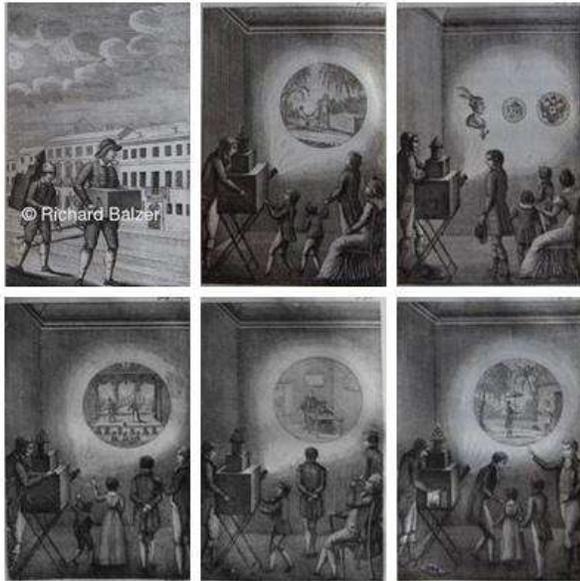


**Fig. 28.** Jan de Ridder, *De toverlantaarn* (detalle), 1720, Northern Netherlands, 31.4 x 18.9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. URL: [https://lh3.googleusercontent.com/lno3u3YvUnf3ruxiDfNO21NyvRU3q3UquCGanBQM7JQvSic3MqyQg8rxTKg\\_dW6QMxOv=s85](https://lh3.googleusercontent.com/lno3u3YvUnf3ruxiDfNO21NyvRU3q3UquCGanBQM7JQvSic3MqyQg8rxTKg_dW6QMxOv=s85)

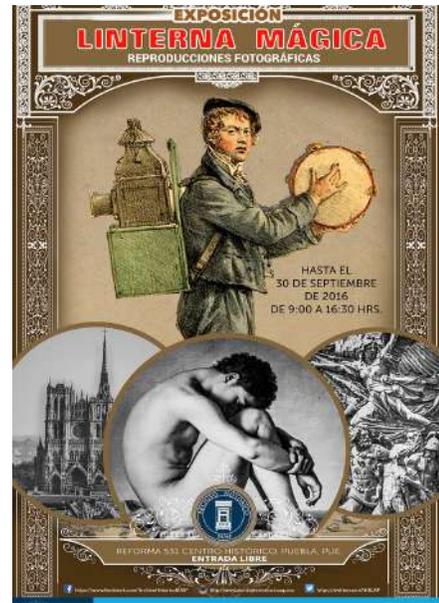


**Fig. 29.** Anonymous, *Tableau des principaux Peuples de L'Europe* (detail), France, c. 1780, hand-colored engraving, 20" x 25". URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/86775eea43.jpg>

© Richard Balzer



**Fig. 30.** Anonymous, La Lanterna Magica (Italy, 1825), engraving, 4 ½ x 3 ¼ (page). URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/f7638d926e.jpg>



**Fig. 33.** Cartel de la exposición Linterna mágica. Reproducciones fotográficas, en el Archivo Histórico Universitario de la BUAP, del 4 de marzo al 8 de julio de 2016. URL: <http://radiobuap.com/wp-content/uploads/2016/02/Cartel-4-de-marzo-al-8-de-julio-1.jpg>



**Fig. 31.** Impreso publicitario para Cuadros Disolventes en la vía pública, hacia 1898. Imagen tomada del libro Rafael Garófano Sánchez, Los espectáculos visuales del siglo XIX El pre-cine en Cádiz (Cádiz: Quorum Editores, 2008), 237.



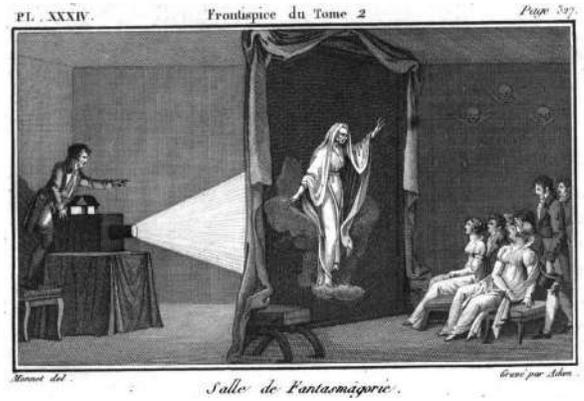
**Fig. 32.** Día y noche en El Vaticano, placas para cuadros disolventes, 1875-1890. Imagen tomada del libro Rafael Garófano Sánchez, Los espectáculos visuales del siglo XIX El pre-cine en Cádiz (Cádiz: Quorum Editores, 2008), 239.



**Fig. 34.** Linterna mágica en la exposición Linterna mágica. Reproducciones fotográficas. URL: [http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/wb/ahu/exposicion\\_linterna\\_magica\\_reproducciones\\_fotograf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/wb/ahu/exposicion_linterna_magica_reproducciones_fotograf)



**Fig. 35.** Diapositivas fotogràfiques 1, 25, 79, 91, 80 y 109, de la exposició Linterna màgica. Reproduccions fotogràfiques, Archivo Histórico Universitario BUAP, Puebla.



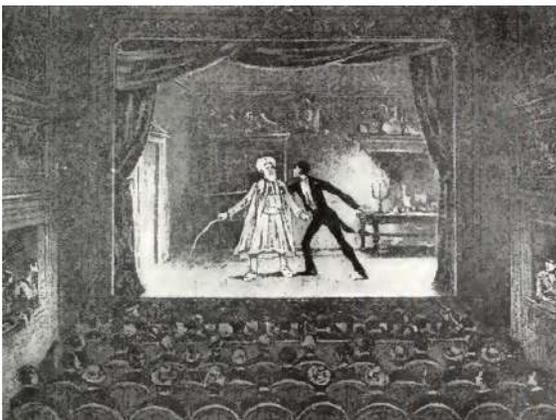
**Fig. 38.** Jean Baptiste Joseph Breton de La Martinière, Les savants de quinze ans ou entretiens d'une jeune famille, Vol. 2, La V. Lepetit, Paris 1811, frontespizio. URL: <http://www.marianotomatis.it/public/images/20170812c.jpg>



**Fig. 36.** Llanterna màgica per a fantasmagories, Fantascopi (Fraça, c.1849). Museu del Cinema Col·lecció Tomàs Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 39.** E.G. Robertson, Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute (vol. 1, primera pàgina, 1831; representa una sessió ofrerida en París en 1797). URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Fantasmagorie\\_de\\_Robertson.tif/lossy-page1-832px-Fantasmagorie\\_de\\_Robertson.tif.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Fantasmagorie_de_Robertson.tif/lossy-page1-832px-Fantasmagorie_de_Robertson.tif.jpg)



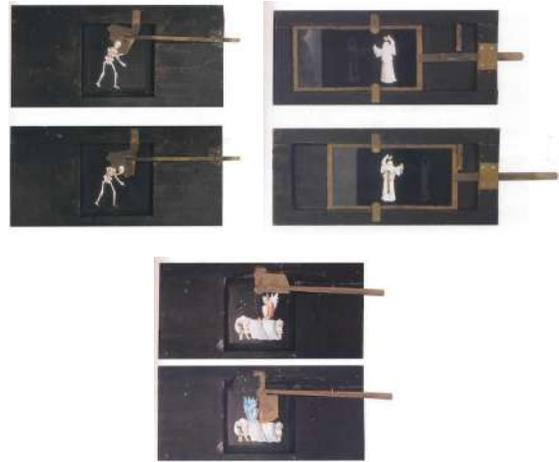
**Fig. 37.** Henry Ridgely Evans, Étienne-Gaspard Robert's ghost illusion. Ghost-Making Extraordinary. The Open Court Magazine. Volume 19, 1905. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/C3%89tienne-Gaspard\\_Robert%27s\\_ghost\\_illusion.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/C3%89tienne-Gaspard_Robert%27s_ghost_illusion.png)



**Fig. 40.** Alphonse de Neuville or A. Jahandier, Interpretation of Robertson's Fantasmagorie (1867), F. Marion "L'Optique". URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f7/1867\\_interpretation\\_of\\_Robertson%27s\\_Fantasmagorie.jpg/800px-1867\\_interpretation\\_of\\_Robertson%27s\\_Fantasmagorie.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f7/1867_interpretation_of_Robertson%27s_Fantasmagorie.jpg/800px-1867_interpretation_of_Robertson%27s_Fantasmagorie.jpg)



**Fig. 41.** Etienne Gaspard Robertson, Gravure de Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques (1831). URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/Fantasmagorie\\_Robertson.tif/lossy-page1-800px-Fantasmagorie\\_Robertson.tif.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/Fantasmagorie_Robertson.tif/lossy-page1-800px-Fantasmagorie_Robertson.tif.jpg)



**Fig. 42.** Placas móviles con fantasma, esqueleto y diablo para Fantasmagoría (1820-1850), Filmoteca Nacional. Imágenes tomadas del libro de Rafael Garófano Sánchez, Los espectáculos visuales del siglo XIX. El pre-cine en Cádiz (Cádiz: Quorum Editores, 2008), 215, 217 y 219.



**Fig. 43.** La muerte, dos placas pintadas a mano, Francia, primera mitad del siglo XIX, 11,6 x 23 cm y 12 x 25,5 cm. Imagen tomada del libro Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 311.

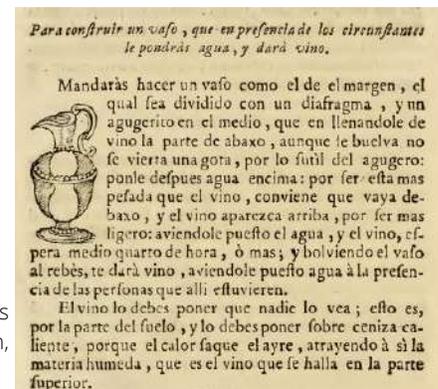


**Fig. 44.** Cabeza de Medusa con alas móviles, placa animada pintada a mano, Francia, primera mitad del siglo XIX, 10,5 x 32 cm. / Monstruo de cabeza cambiante, placa animada pintada a mano, Francia, primera mitad del siglo XIX, 10,5 x 36,5 cm. Imágenes tomadas del libro Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 139.



**Fig. 45.** Placa para linterna mágica para la proyección de fantasmagorías, móvil. Cabeza de monstruo con lengua roja, Francia, 1800-1850. Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.

**Fig. 46.** Instrucciones "Para construir un vaso, que en presencia de los circunstantes, le pondrás agua, y dará vino" en Bernardo Montón, Secretos de artes liberales y mecánicas... (1734), 18.





**Fig. 47.** Joseph Wright of Derby, An experiment on a bird in the air pump (1768), oil in canvas, 183 x 244 cm, The National Gallery, London. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/22/An\\_Experiment\\_on\\_a\\_Bird\\_in\\_an\\_Air\\_Pump\\_by\\_Joseph\\_Wright\\_of\\_Derby%2C\\_1768.jpg/800px-An\\_Experiment\\_on\\_a\\_Bird\\_in\\_an\\_Air\\_Pump\\_by\\_Joseph\\_Wright\\_of\\_Derby%2C\\_1768.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/22/An_Experiment_on_a_Bird_in_an_Air_Pump_by_Joseph_Wright_of_Derby%2C_1768.jpg/800px-An_Experiment_on_a_Bird_in_an_Air_Pump_by_Joseph_Wright_of_Derby%2C_1768.jpg)



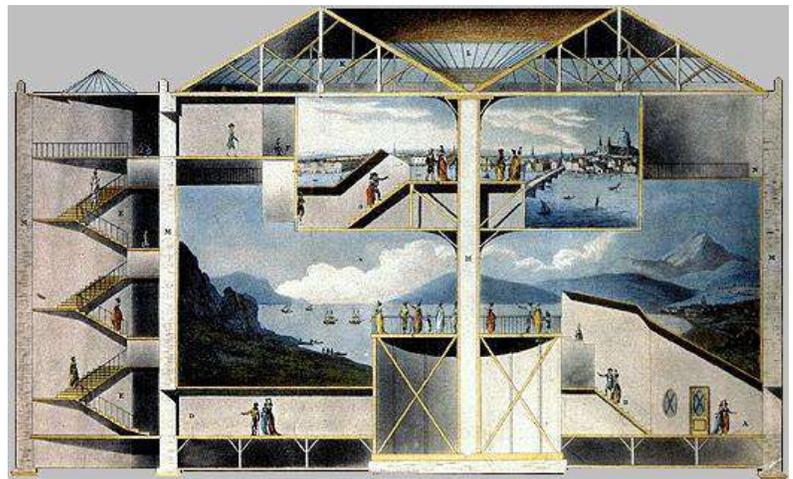
**Fig. 48.** Robert Barker Panorama Edinburgh, 1785. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Rober\\_Barker\\_Panorama.jpg/800px-Rober\\_Barker\\_Panorama.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Rober_Barker_Panorama.jpg/800px-Rober_Barker_Panorama.jpg)



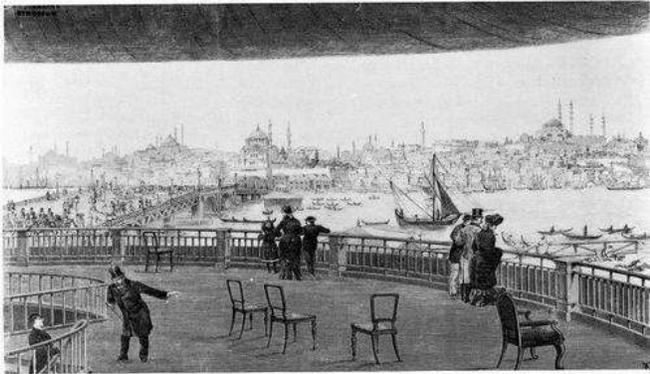
**Fig. 49.** Robert Barker and Henry Astos Barker, London from the roof of Albion Mills, 1792, aquatint, Lancaster House. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Panorama\\_of\\_London\\_Barker.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Panorama_of_London_Barker.jpg)



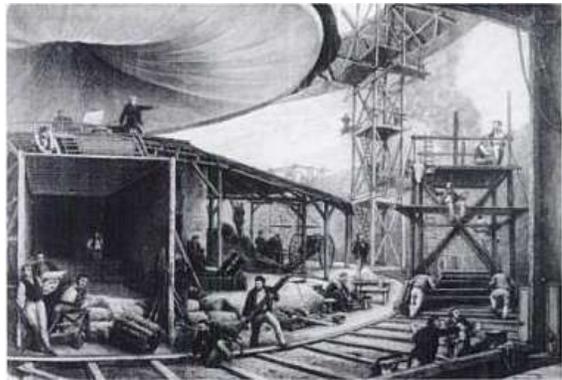
**Fig. 50.** Henry Aston Barker, Una vista de Edimburgo. Un anuncio del Panorama de Robert Barker exhibido en Leicester Square (publicado en 1806), trabajo en papel, 27,80 x 22,50 cm, National Galleries Scotland. URL: <https://www.nationalgalleries.org/sites/default/files/styles/postcard/public/externals/123191.jpg?itok=WwsZPPnM>



**Fig. 51.** Sección de la rotonda de Leicester Square "Planos, y vistas en perspectiva" de Robert Mitchell 1801. URL: <https://i.pinimg.com/originals/cb/53/e2/cb53e22fb20ebd7feb93cb8084d81b27.jpg>



**Fig. 52.** C. V. Nielsen. Vista desde la plataforma del panorama de Constantinopla por Jules-Arsène Garnier, impresión, ca. 1882, Museum Udstillinger, Copenhage. URL: <https://animaloci.org/wp-content/uploads/2019/10/Anima-Loci-Pedro-Maia-Grande-Vista-de-Lisboa-5.jpg>

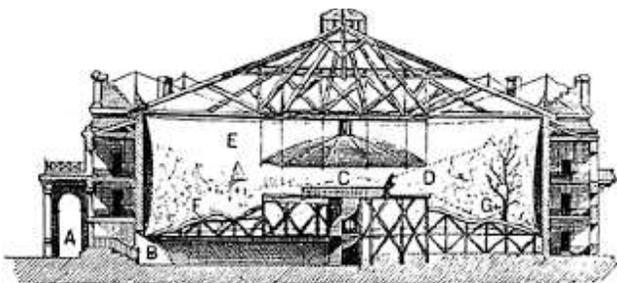


**Fig. 53.** Félix-Emmanuel-Henri Philippoteaux inspeccionando la construcción del Panorama de Champ-Elysées en París, impresión, Le Monde illustré, 2 de noviembre de 1872. URL: <https://animaloci.org/wp-content/uploads/2019/10/Anima-Loci-Pedro-Maia-Grande-Vista-de-Lisboa-5.jpg>



**Fig. 54.** Philippoteaux painting the Gettysburg Cyclorama – Image: Philippoteaux painting Gettysburg Cyclorama. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/Philippoteaux\\_painting\\_Gettysburg\\_Cyclorama.jpg/398px-Philippoteaux\\_painting\\_Gettysburg\\_Cyclorama.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/Philippoteaux_painting_Gettysburg_Cyclorama.jpg/398px-Philippoteaux_painting_Gettysburg_Cyclorama.jpg)

**Fig. 55.** Philippoteaux painting the Gettysburg Cyclorama – Image: Philippoteaux painting Gettysburg Cyclorama. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/Philippoteaux\\_painting\\_Gettysburg\\_Cyclorama.jpg/398px-Philippoteaux\\_painting\\_Gettysburg\\_Cyclorama.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/Philippoteaux_painting_Gettysburg_Cyclorama.jpg/398px-Philippoteaux_painting_Gettysburg_Cyclorama.jpg)



**Fig. 56.** Vista transversal de un panorama: (A) Boletería y entrada; (B) Pasillo oscuro y escalera central cilíndrica; (C) Plataforma de observación; (D) Campo de visión del espectador; (E) Lienzo circular de 360°; (F) Elementos tridimensionales en terreno falso; (G) Trampantojos pintados directamente en el lienzo. Fuente: "The Concise History of the Panorama", The Velasvalavasay Panorama. URL: [http://4.bp.blogspot.com/-X3WN-9hPUVw/TrnQbUtUvxl/AAAAAAAAAK0/KtMv3leSo9M/s320/2.+rotunda\\_cross-section.gif](http://4.bp.blogspot.com/-X3WN-9hPUVw/TrnQbUtUvxl/AAAAAAAAAK0/KtMv3leSo9M/s320/2.+rotunda_cross-section.gif)



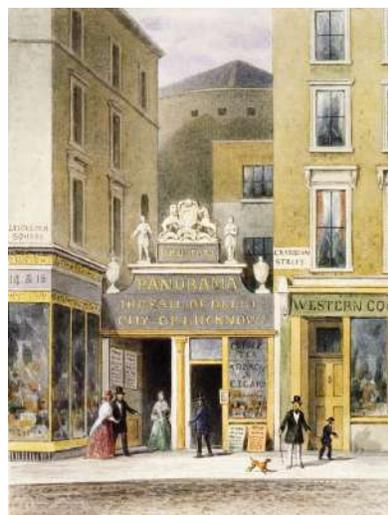
**Fig. 57.** Panorama instalado en Glasgow. Caricatura coloreada del Glasgow Looking Glass el 25 de junio de 1825, anunciando un gran Panorama de Waterloo en un teatro de la rotonda en la calle Buchanan. Biblioteca de la Universidad de Glasgow, colecciones especiales. URL: [https://www.zumalakarregimuseoa.eus/es/images/Waterloograb.jpg/image\\_preview](https://www.zumalakarregimuseoa.eus/es/images/Waterloograb.jpg/image_preview)



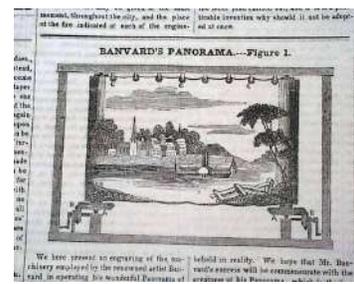
**Fig. 58.** Richard Sawyer , Charles Tomkins , Frederick \* Lewis , George Robert Lewis , Henry Aston Barker, Una serie de ocho vistas que forman un panorama de la ciudad celebrada de Constantinopla y sus alrededores, tomada de la ciudad de Galata por Henry Aston Barker, publicado el 1 de enero de 1813 en Londres. Aguatinta, grabado, coloreado a mano, Biblioteca Británica. URL: <https://www.bl.uk/britishlibrary/~media/bl/global/picturing%20places/constantinople%20plate%202.jpg>



**Fig. 59.** Anónimo, El Panorama de Leicester Square, ha. 1822-1863, Museo de Londres, 22 x 30 cm. Representación de la entrada al Robert Burford's 'Panorama', situado entre Leicester Square y Cranbourn Street. El letrero sobre la puerta dice "Las vistas son Waterloo y Jerusalén". URL: <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/lowres-picturecabinet.com/29/main/6/141300.jpg>



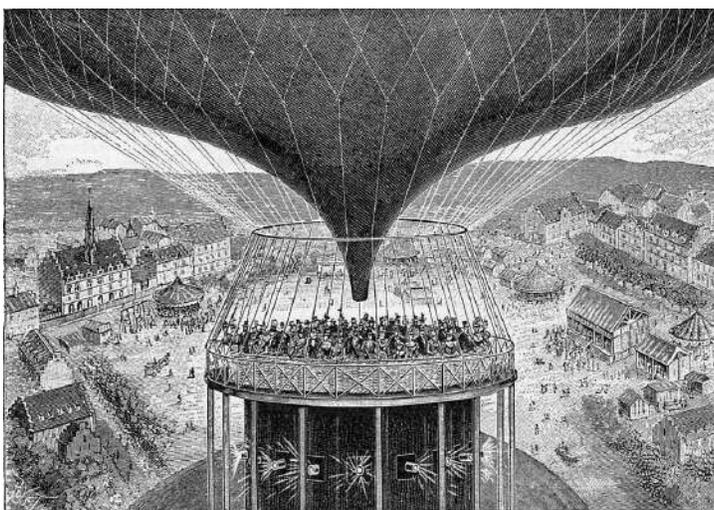
**Fig. 60.** Shepherd TH. Vista exterior del Burford Panorama, se anuncia "La caída de la ciudad de Lucknow en Delhi". URL: <https://anniedellaria.files.wordpress.com/2014/01/entrancepanorama.jpg?w=273&h=355>



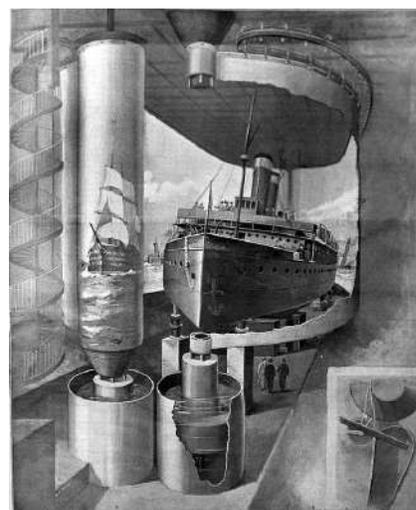
**Fig. 61.** John Banvard, Banvard's Panorama, ilustración de un panorama móvil publicado en la Scientific American, Vol. 4, New York, el 16 de diciembre de 1848. URL: <https://secure-images.rarenewspapers.com/ebayimgs/9.85.2014/image009.jpg>



**Fig. 62.** Robert Havell Jr., Costa Scena ó Un crucero por la costa sur de Kent, (publicado en Londres en 1823). Panorama móvil portable, aguatinta coloreada en caja cilíndrica cubierta de papel lacado, 8,3 x 554 cm. "Dedicado a su majestad más graciosa Jorge IV", consta de siete hojas unidas que se desenrollan para representar (desde puntos de vista móviles) la partida de Jorge IV a bordo del Royal George, en su visita de estado de 1822 a Escocia, desde Greenwich hasta el Támesis.  
URL: [https://www.mfordcreech.com/images/Havell\\_Panorama\\_Costa\\_Scena\\_Case\\_1\\_804w.jpg](https://www.mfordcreech.com/images/Havell_Panorama_Costa_Scena_Case_1_804w.jpg)



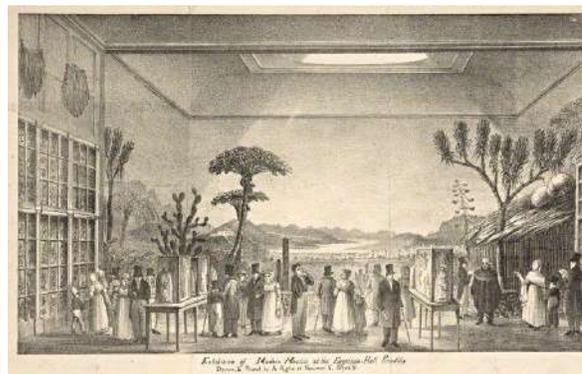
**Fig. 63.** Louis Poyet, Ilustración del Cineorama simulación de un globo, en la Exposición Universal de París, 1 de septiembre de 1900. Scientific American Supplement, no. 1287.  
URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a6/Cineorama.jpg/800px-Cineorama.jpg>



**Fig. 64.** Autor desconocido, Ilustración del Mareorama en la Exposición Universal de París, 29 de septiembre de 1900, Scientific American. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Mareorama\\_%28Scientific\\_American%29.jpg/493px-Mareorama\\_%28Scientific\\_American%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Mareorama_%28Scientific_American%29.jpg/493px-Mareorama_%28Scientific_American%29.jpg)



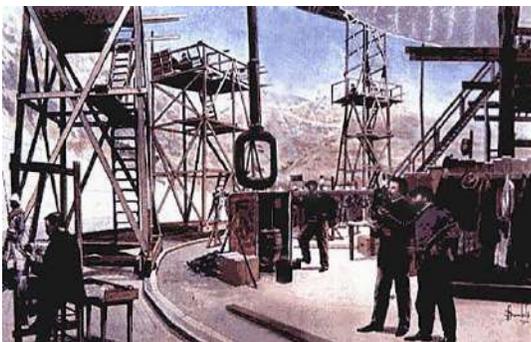
**Fig. 65.** Atribuido a TH. Shepherd, Museo de Bullock (Salón Egipcio o Museo de Londres) en Picadilly, publicado en el No. 60 del R. Ackermann's Repository of Arts el 1 de agosto de 1815, p. 88. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/Bullock%27s\\_Museum%2C\\_%28Egyptian\\_Hall\\_or\\_London\\_Museum%29%2C\\_Piccadil\\_Wellcome\\_V0013864.jpg/800px-Bullock%27s\\_Museum%2C\\_%28Egyptian\\_Hall\\_or\\_London\\_Museum%29%2C\\_Piccadil\\_Wellcome\\_V0013864.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/Bullock%27s_Museum%2C_%28Egyptian_Hall_or_London_Museum%29%2C_Piccadil_Wellcome_V0013864.jpg/800px-Bullock%27s_Museum%2C_%28Egyptian_Hall_or_London_Museum%29%2C_Piccadil_Wellcome_V0013864.jpg)



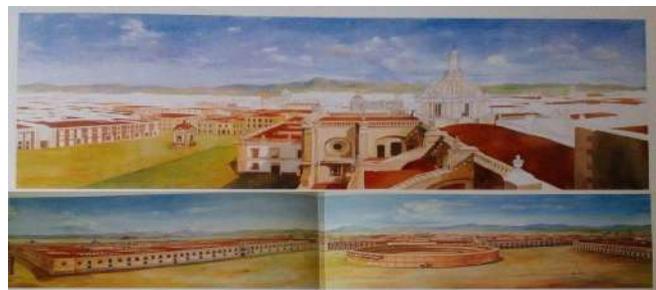
**Fig. 66.** Exposición 'México moderno' en el Egyptian Hall, Picadilly. Placa desplegable del frontispicio de William Bullock, Catálogo de la exposición, llamado México moderno..., Londres, impreso por el propietario, 1824, Canning House Library Collection. URL: [https://kingscollections.org/media/exh\\_spc/images/008304/ce\\_fo1.jpg](https://kingscollections.org/media/exh_spc/images/008304/ce_fo1.jpg)



**Fig. 67.** R. Burford, W. Bullock, J. Burford, y C. Adlard (Firm), Panorama (Leicester Square, L. (1826). Description of a view of the city of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square ; painted by the proprietors, J. and R. Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country, by Mr. W. Bullock. London: [R. Burford]. The Getty Research Institute. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/imgsrv/image?id=gri.ark:/13960/t5r79jf1r;seq=18;size=150;rotation=0>



**Fig. 68.** Construcción de un panorama. URL: [https://www.aryse.org/wp-content/uploads/2011/06/panorama\\_construction.jpg](https://www.aryse.org/wp-content/uploads/2011/06/panorama_construction.jpg)



**Fig. 69.** Dante Escalante, Reconstrucción del 'Panorama de la ciudad de México' de William Bullock, publicada por S. Wilcox, "El panorama de Leicester Square" en Viajeros europeos del siglo XIX en México (México: Fomento Cultural Banamex, 1996), 127-135.



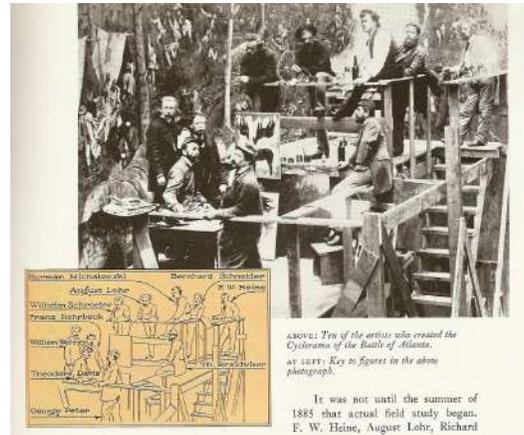
**Fig. 70.** Panorama de Milwaukee, 1885. Imagen cortesía de Jeff Beutner. URL: <https://urbanmilwaukee.com/wp-content/uploads/2015/08/lversen911-1024.jpg>



**Fig. 71.** Paul Philippoteaux, Ciclorama de Gettysburg (detalle), 1863, óleo sobre lienzo. Altura: 27 pies (822,9 cm); ancho: 359 pies (109,4 m), Museo Gettysburg. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Paul\\_Philippoteaux\\_-\\_Gettysburg\\_Cyclorama.jpg/800px-Paul\\_Philippoteaux\\_-\\_Gettysburg\\_Cyclorama.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Paul_Philippoteaux_-_Gettysburg_Cyclorama.jpg/800px-Paul_Philippoteaux_-_Gettysburg_Cyclorama.jpg)



**Fig. 72.** Equipo de pintores trabajando en el panorama La batalla de Atlanta. URL: [https://www.atlantahistorycenter.com/assets/images/\\_650xAUTO\\_fit\\_center-center\\_75/No.-1.png](https://www.atlantahistorycenter.com/assets/images/_650xAUTO_fit_center-center_75/No.-1.png)

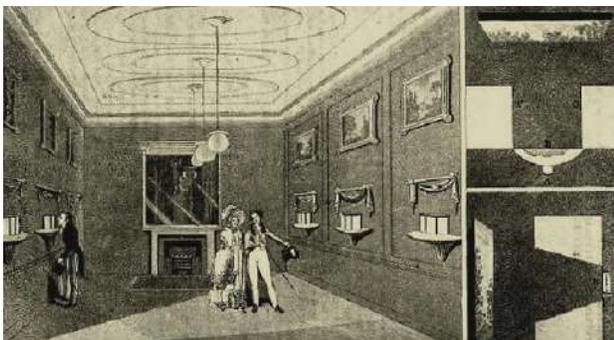
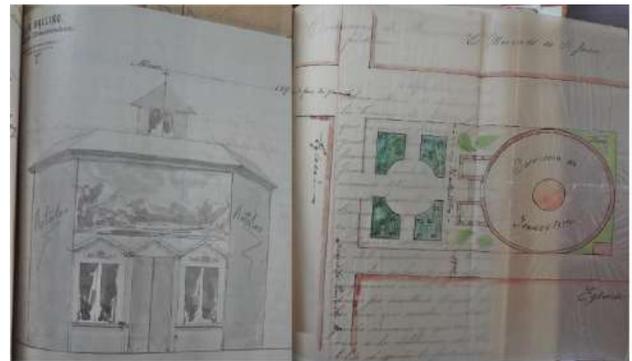


**Fig. 73.** Fotografía con diez de los artistas que crearon el Cyclorama de la Batalla de Atlanta. URL: <https://www.wikitree.com/photo.php/thumb/9/91/Wehner-6.jpg/500px-Wehner-6.jpg>



**Fig. 74.** Creador desconocido, Artistas del panorama de Milwaukee, noviembre de 1887, Milwaukee, impresión fotográfica a blanco y negro, 13 x 17 pulgadas. URL: <https://images.wisconsinhistory.org/700099990159/9999003370-1.jpg> Retrato grupal de pintores en el estudio de la American Panorama Company, durante un descanso de pintar el ciclorama de la crucifixión de Cristo en Jerusalén. Los artistas con sus especialidades incluyen, de izquierda a derecha y de pie, a Franz Bilberstein (paisajes), Richard Lorenz (animales), Johannes Schulz (figuras) y Bernhard Schneider (paisajes), y sentados a la mesa, desde el extremo izquierdo, Bernhard (¿Wilhelm?) Schroeder (Schroter) con pipa (paisajes), Franz Rohbeck (figuras, especialmente confederadas), Friedrich Wilhelm Heine (con sombrero) (supervisor y maestro de composición), Karl Frosch (Frosch), Thaddeus Zukotynski (Zuchatsinsky) (figuras), George Peter (animales), Amy Tesch Boos (jefe), August Lohr (de perfil) (supervisor y diseñador de escenarios), y Herman Michalowski (figuras).

**Fig. 75.** Planos adjuntos en la solicitud de licencia de August Lohr para establecer el Panorama de 'Jesucristo en Jerusalén', realizado por la Sociedad Panorámica de Milwaukee. AHCM Vol.803, Exp.791, 1890, 10 fojas.



**Fig. 76.** Sala para comoramas. 29 St. James's Street Gallery, La Belle Assemblée (1821). URL: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/docannexe/image/5154/img-6-small580.jpg>



**Fig. 77.** Vista en perspectiva del Portal de la Iglesia Catedral de Toledo, aguafuerte a color, París, Daumont, c. 1760-1790. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 78.** El gran bosquecillo de Versalles, aguafuerte a color, París, Basset, c. 1760-1790. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 79.** Vista de la Gran Plaza de Munich, aguafuerte a color, París, Basset, c. 1760-1790. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 80.** Interior de la Rotonda de Londres, aguafuerte a color, París, Huquier fils, c. 1760-1790. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 81.** J. Hoppner, J. Young, The Show (1787), Gran Bretaña, grabado. Reg. 03240, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. URL: <https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/2/9/29.jpg>



**Fig. 82.** Caja de óptica (1805), Gran Bretaña. Reg. 03233, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. URL: <https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/3/2/3233.jpg>



**Fig. 83.** Mondo nuovo, Cataluña, 1775-1825. Reg. 03425. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 84.** Caja óptica para vistas traslúcidas, 1800 vers, marca descontinuada. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 85.** Plaza de San Pedro, Roma. Vista óptica con efecto de noche. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



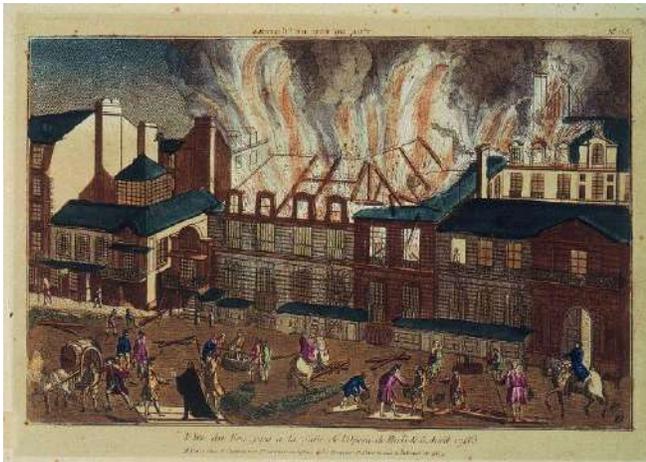
**Fig. 86.** Vista óptica traslúcida 'Barcelona. Gran Teatro del Liceo', después de 1850. Reg. 03267-27, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. URL: <https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/2/5/25.jpg>



**Fig. 87.** Giandomenico Tiepolo, *El mundo nuevo*, hacia 1765, óleo sobre lienzo, 34 x 58,3 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. URL: <https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/93/9353/935310c3-491e-4eb4-84d4-20e418215980/231237a5-ac05-4b94-b836-b39f2b2da999.jpg>



**Fig. 88.** Huquier Fils, *El Escorial visto desde atrás*. Vista óptica opaca, Francia. 1764-1800. Reg. 02318, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. URL: <https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/r/2/r2318.jpg>



**Fig. 89.** J. Chereau, Vista del incendio de la Opera, Francia 1739-1763. Reg. 02301, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. URL: <https://www.girona.cat/web/shared/admin/docs/r/2/r2301.jpg>



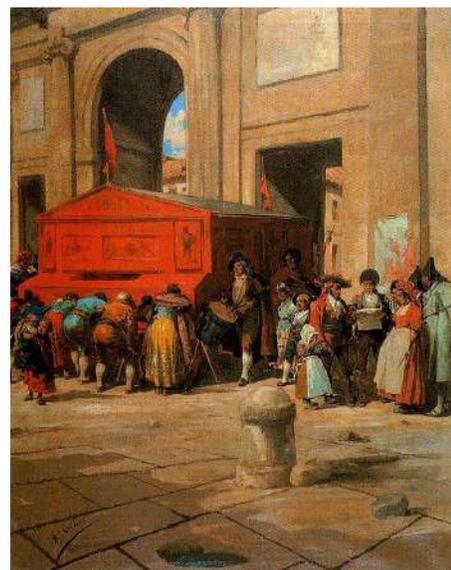
**Fig. 92.** "El Tuti-li-mundi", en la revista española El Museo Universal 5 (30):236, 28 de Julio de 1861. Dibujo de Francisco Ortego (1833-1881) y grabado de Edward Skill (1831-1873). URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/1861-07-28%2C\\_El\\_Museo\\_Universal%2C\\_El\\_tuti-li-mundi%2C\\_Ortego.jpg/779px-1861-07-28%2C\\_El\\_Museo\\_Universal%2C\\_El\\_tuti-li-mundi%2C\\_Ortego.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/1861-07-28%2C_El_Museo_Universal%2C_El_tuti-li-mundi%2C_Ortego.jpg/779px-1861-07-28%2C_El_Museo_Universal%2C_El_tuti-li-mundi%2C_Ortego.jpg)



**Fig. 90.** Francisco Goya, Tutilimundi (1820), Hispanic Society of America (Nueva York). URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Tutilimundi\\_Goya\\_ca.1820.jpg/434px-Tutilimundi\\_Goya\\_ca.1820.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Tutilimundi_Goya_ca.1820.jpg/434px-Tutilimundi_Goya_ca.1820.jpg)



**Fig. 91.** William Hogarth, y T. Cook (grabador), Southwark Fair (1796), 35.6 x 44.6 cm, Gran Bretaña, Editorial G G & J Robinson, Paternoster Row. Coloración probablemente ejecutada por la Parker Gallery, c1947. URL: [http://www.rareoldprints.com/swlitf/catalogue.nsf/724F81F15C5F8BBD80257A6C00770CE3/\\$FILE/Southwark%20Fair.JPG](http://www.rareoldprints.com/swlitf/catalogue.nsf/724F81F15C5F8BBD80257A6C00770CE3/$FILE/Southwark%20Fair.JPG)

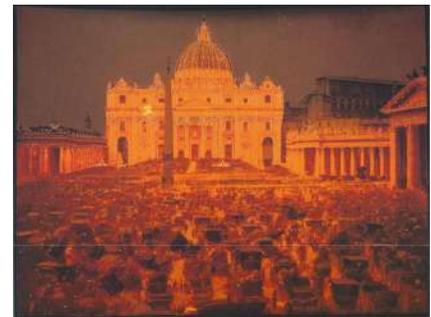


**Fig. 93.** Ángel Lizcano Monedero (1846-1929), 'Titirimundi', óleo sobre lienzo, 78 x 60 cm. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/85/Angel\\_Lizcano\\_-\\_Titirimundi.jpg/471px-Angel\\_Lizcano\\_-\\_Titirimundi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/85/Angel_Lizcano_-_Titirimundi.jpg/471px-Angel_Lizcano_-_Titirimundi.jpg)



**Fig. 94.** Milán, Catedral, 24 x 34, 5 cm, Archivo Museo Romántico. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 72, 73.

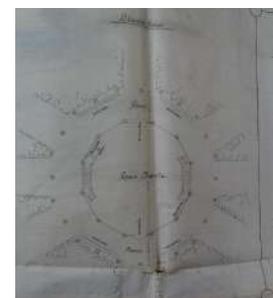
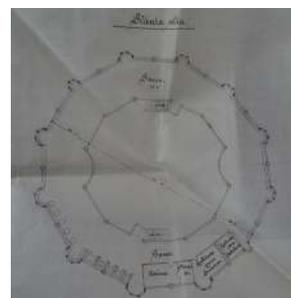
**Fig. 95.** Roma. Bendición del Papa, el día de Pascua, 24,7 x 33,8 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 26, 27.



**Fig. 96.** Interior de San Pedro con el baldaquino de Bernini, 25, 5 x 35 cm. Archivo Museo Romántico. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 28, 29.



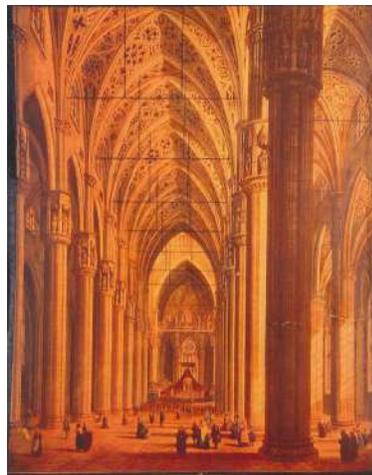
**Fig. 97.** Plano litográfico del cosmorama en forma de "kiosko ochabado" de don Antonio Hoyos. Archivo Histórico de la Ciudad de México, Vol. 801, Exp. 555, 1876, 2 fojas.





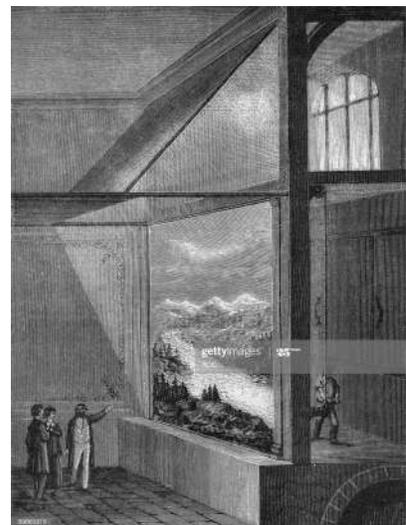
**Fig. 98.** Roma, Coliseo, 23,5 x 33 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 18, 19.

**Fig. 99.** La Crucifixión. 24,5 x 33 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 36, 37.



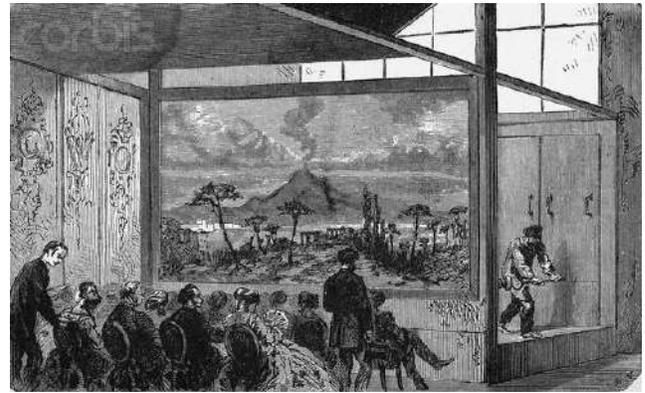
**Fig. 100.** Milán, Catedral, interior, 33 x 25 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 74, 75.

**Fig. 101.** Vista del diorama de Louis Daguerre (1787-1851), del libro "Álbum de descubrimientos científicos famosos" (1899). Foto de Apic/ Getty Images. URL: <https://media.gettyimages.com/photos/view-of-diorama-of-louis-daguerre-and-the-type-of-change-in-the-picture-id89861318?s=2048x2048>

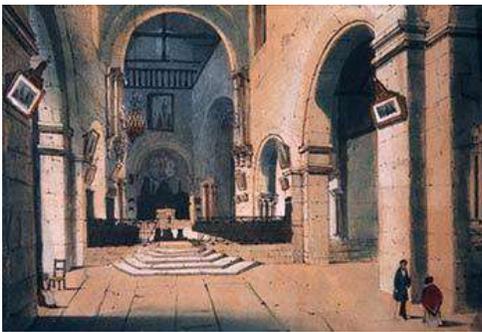




**Fig. 102.** Vista del Château d'Eau tomada desde el Boulevard St. Martin. Metz: Nicolas Gengel y Adrien Dembour, 1840. Grabado en madera coloreado a mano. Colección de Artes Gráficas GA2015-en proceso. URL: <https://graphicarts.princeton.edu/wp-content/uploads/sites/158/2015/02/vue-doptique-daguerre.jpg>



**Fig. 103.** Diorama con el golfo de Nápoles y al Monte Vesubio por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 - 1851) y Bouton. De *Les Merveilles de la photographie* de Gaston Tissandier, Paris, 1874. URL: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/docannexe/image/5154/img-4-small480.jpg>



**Fig. 104.** El Diorama de Daguerre : efectos de luces de día y de noche. URL: <https://photo-museum.org/wp-content/uploads/2015/03/2013028-Daguerre-invention-photographie-effet-lumiere.jpg>



**Fig. 105.** Una presentación del puerto de Boulogne en diorama, por Jean Henry Marlet. *Tableaux de Paris*, c. 1821-1823. URL: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/docannexe/image/5154/img-5-small480.jpg>



**Fig. 106.** Venecia. Gran canal. Palacios, 25,5 x 35 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro *Diaphanoramas en el Museo Romántico* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 56, 57.



**Fig. 107.** Venecia. Gran Canal. Serenata. Archivo Museo Romántico de Madrid, 24,5 x 33,5 cm. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 58, 59.



**Fig. 108.** Placa para linterna mágica. Catedral de Córdoba. H. Macrae, Gran Bretaña, 1830-1850. Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 109.** Nápoles. Riviera di Chiaia, 24,5 x 34,5 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 48, 49.



**Fig. 110.** La Iglesia de S. Pietro con el Palacio Vaticano de Roma, grabado en el aguafuerte coloreado a mano, 1780 aprox., Italia (Museo del PRECINEMA - Colección Minici Zotti Padua). URL: [https://scontent.fmex10-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/s960x960/91799929\\_1740664869408179\\_7508996958317445120\\_o.jpg?\\_nc\\_cat=105&\\_nc\\_sid=8024bb&\\_nc\\_eui2=AeGbktSjq5UAKDFseLRQBV3AnMDoMm5ZYI7SQYsQ859CTizz5C-NF8jmBTWvbFkDaziaCBX-hGCGsjjWRgrY07AELdzNPjwj2o5AfGHf1odvjw&\\_nc\\_ohc=vL9w6UAUkaMAX-dtxm&\\_nc\\_ht=scontent.fmex10-1.fna&\\_nc\\_tp=7&oh=110fc2450ab59d5792fb30ccca83d0d5&oe=5EAECEBD](https://scontent.fmex10-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/s960x960/91799929_1740664869408179_7508996958317445120_o.jpg?_nc_cat=105&_nc_sid=8024bb&_nc_eui2=AeGbktSjq5UAKDFseLRQBV3AnMDoMm5ZYI7SQYsQ859CTizz5C-NF8jmBTWvbFkDaziaCBX-hGCGsjjWRgrY07AELdzNPjwj2o5AfGHf1odvjw&_nc_ohc=vL9w6UAUkaMAX-dtxm&_nc_ht=scontent.fmex10-1.fna&_nc_tp=7&oh=110fc2450ab59d5792fb30ccca83d0d5&oe=5EAECEBD)



**Fig. 111.** Vista perspectiva desplegable. Te Deum, Francia, 1852. Reg. 01137, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. "También recibe el nombre de diorama óptico, caja de perspectivas, etc. Este aparato consiste en una caja de cartón desplegable en forma de acordeón. En su interior aloja diversas figuras troqueladas colocadas en diferentes planos o niveles de profundidad." Imagen y descripción tomadas del libro de Jordi Pons i Busquet, El cine historia de una fascinación (Barcelona: Ambit Serveis Editorials SA., 2002), 95.



**Fig. 112.** Poliorama panóptico múltiple 1850-1900. Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. "No es propiamente un visor de vistas ópticas. Se trata de una caja poliédrica de doce caras, en cada una de las cuales aparece una vista o imagen de un desnudo femenino, que puede ser visualizada a través de un cristal neutro. Sobre cada vista está situado un visor con una imagen estereoscópica en blanco y negro o coloreada (son imágenes de demonios, esqueletos: "diablerías"). Estas vistas pueden ser iluminadas alternativamente por delante o por detrás. El aparato se colocaba seguramente en algún local público de espectáculos como un entretenimiento más". Imagen y descripción tomadas del libro Jordi Pons i Busquet, El cine historia de una fascinación (Barcelona: Ambit Serveis Editorials SA., 2002), 97.



**Fig. 113.** Caja óptica para vistas translúcidas. P.H.A. Lefort, polyorama panoptique. Francia, después de 1850. "Aparato para uso doméstico inventado por Lemaire a mediados del siglo XIX e inspirado en los espectáculos públicos del Mondo Nuovo. Se trata de una caja portátil con una lente en la parte frontal, regulable por un sistema de fuelle que permite la visualización de una vista óptica, que es translúcida, por lo que modificando la incidencia de la luz permite cambiar la fisonomía de la imagen". Imagen y descripción tomadas del libro Jordi Pons i Busquet, El cine historia de una fascinación (Barcelona: Ambit Serveis Editorials SA., 2002), 92.



**Fig. 114.** Rue de Rivoli. P.H.A. Lefort, Vue pour Polyorama Panoptique. Francia, después de 1850. Efecto día y noche. Reg. 02263, Museu del Cinema Col·lecció Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 115.** Cabeza de Medusa, con serpientes, que se transforma en una cabeza de muerte. Placa animada coloreada a mano. Francia, primera mitad del siglo XIX, 24 x 10, 5 cm. Imagen tomada del libro: Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma* (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 135.



**Fig. 116.** La muerte tocando el tambor, paca animada (el brazo del esqueleto se mueve gracias a un cristal superpuesto) pintada a mano. Francia, primera mitad del siglo XIX, 12,8 x 40 cm. Imagen tomada del libro: Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma* (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 129.



**Fig. 117.** Anuncio "Interesante exposición mecánica. Gran máquina enciclopédica o miscelánea de don Pedro Bona". AHCM Vol.799, Exp.220, 1853, 6 fojas.



**Fig. 118.** El gato con botas, en *Children in the Wood*, placas pintadas a mano, Gran Bretaña, mediados del siglo XIX, 11 x 35,5 cm. Imagen tomada del libro Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma* (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 87.



**Fig. 119.** Mendigo tocando el acordeón, placa animada pintada a mano. París, Desch, segunda mitad del siglo XIX, 11 X 32 cm. Imagen tomada del libro de Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma* (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 65.



**Fig. 120.** Marlet, *La Lanterne Magique* (Francia, c. 1830), Lithograph, 15,87 x 20,95 cm. URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/86b61820dc.jpg>



**Fig. 121.** Anónimo, La linterna mágica gran alfabeto ilustrado, litografías a color, Francia c. 1900, 31.75 x 24.13 cm. URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/5e6ea99534.jpg>

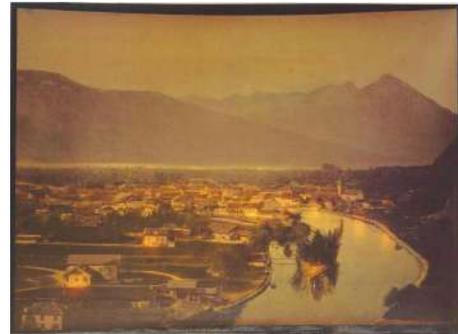


**Fig. 121.** Anónimo, La linterna mágica gran alfabeto ilustrado, litografías a color, Francia c. 1900, 31.75 x 24.13 cm. URL: <https://www.dickbalzer.com/typo3temp/pics/5e6ea99534.jpg>



**Fig. 123.** París, Palacio de Luxemburgo, 26 x 33 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 102, 103.

**Fig. 124.** Suiza, Interlaken, 25,5 x 34 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 92, 93.



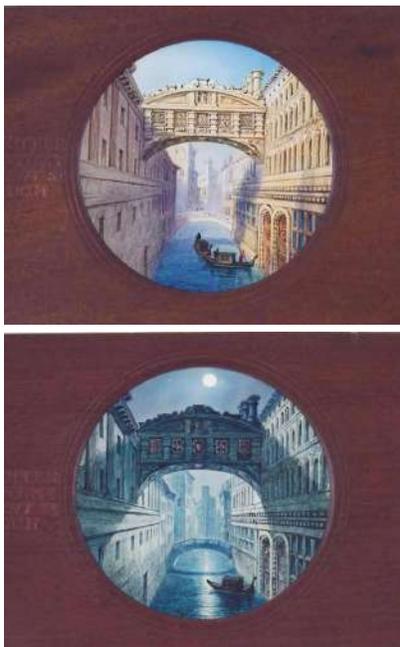
**Fig. 125.** Lucerna, 25,5 x 33,5 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 90, 91.



**Fig. 126.** Vista de Barcelona. Imagen tomada del libro de Georgius Braun y Franciscus Hogenbergius, *Civitates Orbis Terrarum.. Liber Primus* (Coloniae Prostant: Apud Auctores, 1588), 24. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000001472&page=1>



**Fig. 126.** Vista de Barcelona. Imagen tomada del libro de Georgius Braun y Franciscus Hogenbergius, *Civitates Orbis Terrarum.. Liber Primus* (Coloniae Prostant: Apud Auctores, 1588), 24. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000001472&page=1>



**Fig. 128.** Gran Canal, Venecia, día y noche. Placas de linterna mágica para vistas disolventes, impresas en serie y retocadas con colores, Londres, Carpenter y Westley, mediados del siglo XIX, 11 x 18,5 cm. Imagen tomada del libro Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma* (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 213.



**Fig. 129.** Barcelona, catedral. Placa para linterna mágica, hacia 1850-1890. Museu del Cinema Col·lecció Tomàs Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 130.** Placas de linterna mágica con efectos de día y de noche. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 131.** Paisaje veraniego y paisaje invernal con molino de agua. Placas para linterna mágica: vistas disolventes. Hacia 1830-1850. Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



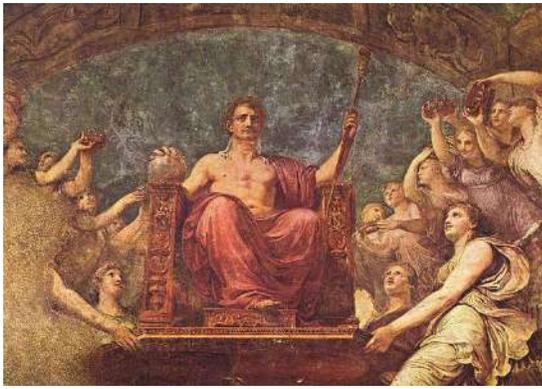
**Fig. 132.** Mondo Nuovo, Venecia, segunda mitad del siglo XVIII. Museo Nazionale del Cinema Torino URL: <http://www.museocinema.it/it/collezioni/archeologia-del-cinema>



**Fig. 133.** La conquista de México, anterior a 1913, fotografía en sustrato de vidrio, 8.3 x 8.3 cm. Royal Albert Museum Collection ID: 5097648. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [www.slides.uni-trier.de/slide/index.php?id=5097648](http://www.slides.uni-trier.de/slide/index.php?id=5097648). Acceso 6 de diciembre de 2019.



**Fig. 134.** Franz Josef Sandmann, Napoléon Bonaparte en la Isla Santa Elena (circa 1820). URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Napoleon\\_sainthelene.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Napoleon_sainthelene.jpg)



**Fig. 135.** Andrea Appiani, Apoteosis de Napoleón (1807), fresco, Palazzo Reale, Milan. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/43/Andrea\\_Appiani\\_001.jpg/800px-Andrea\\_Appiani\\_001.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/43/Andrea_Appiani_001.jpg/800px-Andrea_Appiani_001.jpg)



**Fig. 136.** Napoleón, Francia, 1800-1850. Placa para linterna mágica para la proyección de fantasmagorías. Imagen tomada del libro de Jordi Pons i Busquet, *El cine historia de una fascinación* (Barcelona: Ambit Serveis Editorials SA., 2002), 56.



**Fig. 137.** Ivan Aivazovsky, Batalla de Navarino (1846), Marine College, St. Petersburg, Russia. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3e/Russians\\_at\\_navarino.jpg/800px-Russians\\_at\\_navarino.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3e/Russians_at_navarino.jpg/800px-Russians_at_navarino.jpg)



**Fig. 139.** La inundación. Génesis VII (anterior a 1912), Royal Albert Memorial Museum, fotografía sobre sustrato de vidrio, 8.3 x 8.3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [lucerna.exeter.ac.uk](http://lucerna.exeter.ac.uk), item 5095255. Acceso 17 de diciembre de 2019.



**Fig. 138.** Franz Roubaud, Pintura panorámica El asedio de Sebastopol. URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ee/Panorama1854-1855.jpg/800px-Panorama1854-1855.jpg>



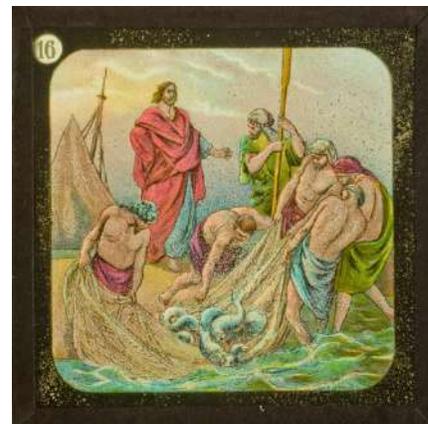
**Fig. 140.** El juicio de Salomón (1910), transferencia sobre sustrato de vidrio, 8.3 x 8.3 cm, Colección privada. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [lucerna.exeter.ac.uk](http://lucerna.exeter.ac.uk), item 5061444. Acceso 17 de diciembre de 2019.



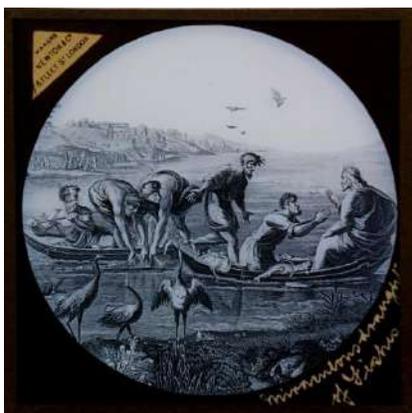
**Fig. 141.** La Creación, 23,5 x 33,5 cm, Archivo Museo Romántico de Madrid. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 34, 35.



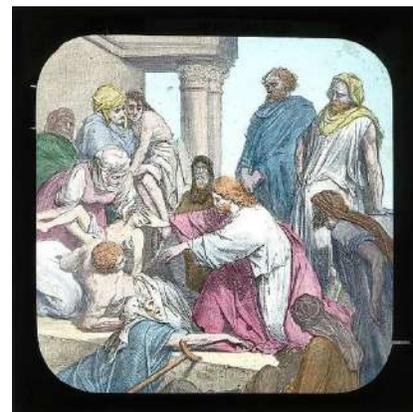
**Fig. 142.** El matrimonio en Cana (anterior a 1912), fotografía sobre sustrato de vidrio, Royal Albert Memorial Museum, 8,3 x 8,3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [www.slides.uni.trier.de/slide/index.php?id=5060389](http://www.slides.uni.trier.de/slide/index.php?id=5060389). Acceso 4 de diciembre de 2019.



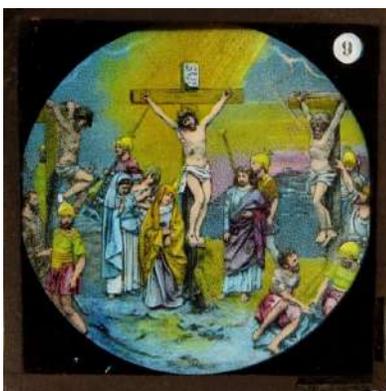
**Fig. 143.** La pesca milagrosa (1910), transferencia sobre sustrato de vidrio, Colección privada, 8,3 x 8,3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [lucerna.exeter.ac.uk](http://lucerna.exeter.ac.uk), item 5061453. Acceso 31 de diciembre de 2019.



**Fig. 144.** La pesca milagrosa (anterior a 1912), fotografía sobre sustrato de vidrio, Royal Albert Memorial Museum, 8,3 x 8,3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [lucerna.exeter.ac.uk](http://lucerna.exeter.ac.uk), item 5062612. Acceso 31 de diciembre de 2019.



**Fig. 145.** Ningún hombre amó como lo hizo Jesucristo (1899), fotografía sobre sustrato de vidrio, Colección privada, 8,3 x 8,3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [lucerna.exeter.ac.uk](http://lucerna.exeter.ac.uk), artículo 5013519. Consultado el 31 de diciembre de 2019.



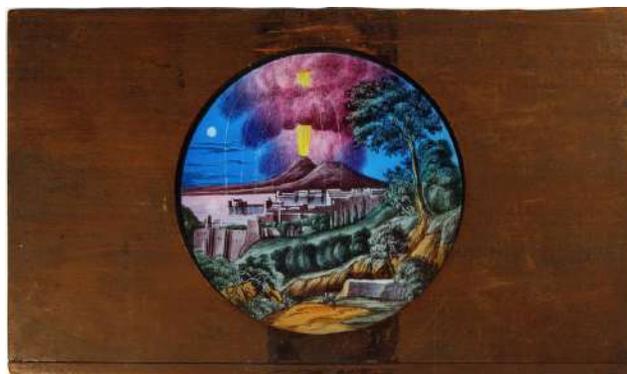
**Fig. 146.** La crucifixión, soldados echando suertes para la prenda (anterior a 1893), transferencia sobre sustrato de vidrio, Colección Didie Masterman, 8,3 x 8,3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, [lucerna.exeter.ac.uk](http://lucerna.exeter.ac.uk), item 5061326. Acceso 13 de enero de 2020.



**Fig. 147.** El juicio final, 23,5 x 33,5 cm, Archivo Museo Romántico. Imagen tomada del libro Diaphanoramas en el Museo Romántico (Madrid: Ministerio de Cultura, 1994), 32, 33.



**Fig. 148.** El juicio final (anterior a 1912), fotografía sobre sustrato de vidrio, Royal Albert Memorial Museum, 8.3 x 8.3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, lucerna.exeter.ac.uk, item 5060453. Acceso 13 de enero de 2020.



**Fig. 149.** Erupción del Vesubio (s.f.), pintado a mano sobre sustrato de vidrio, Colección Dodie Masterman, 10.5 x 18.1 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, lucerna.exeter.ac.uk, item 5143441. Acceso 30 de diciembre de 2019.



**Fig. 150.** Nápoles con el Vesubio visto a la distancia (1891-1893), transferencia en sustrato de vidrio, 8.3 x 8.3 cm. Lucerna Magic Lantern Web Resource, lucerna.exeter.ac.uk, item 5026380. Acceso 30 de diciembre de 2019.



**Fig. 151.** Java. Conos Volcánicos con erosión (s.f.), fotografía sobre sustrato de vidrio, Museu del Cinema Col·lecció Tomàs Mallol. Lucerna Magic Lantern Web Resource, lucerna.exeter.ac.uk, item 5123815. Acceso 30 de diciembre de 2019.



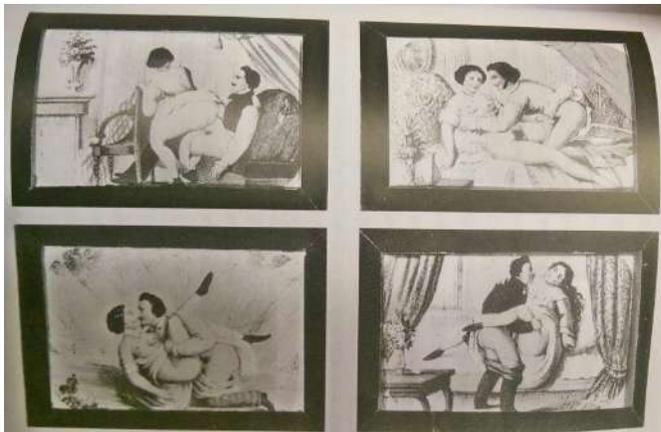
**Fig. 152.** Barco incendiándose, hacia 1840-1890. Placa para linterna mágica. Museu del Cinema Col·lecció Tomàs Mallol, Girona. Foto: Rosalba López López.



**Fig. 153.** Naufragio, hacia 1840-1900. Placa para linterna mágica, Museu del Cinema Col·leccó Tomás Mallol, Girona. Imagen tomada del libro de Jordi Pons i Busquet, *El cine historia de una fascinación* (Barcelona: Ambit Serveis Editorials SA., 2002), 52.



**Fig. 154.** Tres escenas galantes, placa pintada a mano, Francia, mediados del siglo XVIII. Imagen tomada del libro Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma* (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 274, 275.



**Fig. 154.** Tres escenas galantes, placa pintada a mano, Francia, mediados del siglo XVIII. Imagen tomada del libro Laurent Manonni y Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma* (Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinemathèque française, 2009), 274, 275.