



Los espectáculos panorámicos: un antecedente de las pantallas públicas

Rafael Gómez Alonso¹

Recibido: 25 de septiembre de 2023 / Aceptado: 30 de septiembre de 2023

Resumen. Los espectáculos panorámicos comienzan a exhibirse desde finales del siglo XVIII y suponen la concepción de una nueva forma de ver y comprender la realidad. Dichos dispositivos pueden entenderse como un antecedente de las pantallas que se ofrecen en exposiciones inmersivas. En el presente artículo se trata de desarrollar la contribución que tuvieron dichas diversiones públicas tomando como estudio de caso la ciudad de Madrid, desde principios a mediados del siglo XIX, para establecer qué analogías anteceden a los nuevos espectáculos audiovisuales en los que el papel de las pantallas, la inmersión, junto a estrategias de realidad virtual, configuran un nuevo régimen visual que, en cierta manera, estaba instituido en atracciones panorámicas desde finales de la Ilustración. Para ello se ha establecido una metodología basada en el análisis de contenido de noticias aparecidas en prensa de la época, que ha permitido vislumbrar las cualidades de dichos espectáculos y permitir compararlas con nuevas diversiones audiovisuales donde las pantallas y sus efectos de ilusión son el eje fundamental de su atracción receptiva.

Palabras clave: espectáculo panorámico; inmersión; diversiones públicas; pantallas; precine; régimen escópico.

[en] Panoramic Shows: A Precedent to Public Screens

Abstract. Panoramic shows began to be exhibited since the end of the 18th century and represent the conception of a new way of seeing and understanding reality. These devices can be understood as a precursor to the screens offered in immersive exhibitions. This article attempts to develop the role that these public entertainments had, taking the city of Madrid as a case study, from the beginning to the middle of the 19th century, to establish what analogies precede the new audiovisual shows in which the role of screens, immersion, together with virtual reality strategies, configure a new visual regime that, in a certain way, was instituted in panoramic attractions since the end of the Enlightenment. For this purpose, a methodology has been established based on the content analysis of news that appeared in the press of the time, which has allowed us to glimpse the qualities of these shows and allow them to be compared with new audiovisual entertainment where screens and their illusion effects are the fundamental axis of its receptive attraction.

Keywords: panoramic spectacle; immersion; public entertainments; screens; precinema; scopic regime.

Sumario: 1. Introducción. 2. El apogeo de los espectáculos panorámicos en Madrid. 3. Consolidación de los espectáculos panorámicos. 4. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Gómez Alonso, R. (2023). Los espectáculos panorámicos: un antecedente de las pantallas públicas. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 23(3), 203-218. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.90362>

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: rafael.gomez@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9600-6981>

1. Introducción

Desde finales del siglo XVIII se forjó un ansia de novedades acorde con las nuevas sensibilidades románticas, es decir, una experiencia emocional colectiva de desear nuevas formas de mirar (Batchen, 2004), aunque fuera de la cultura occidental había existido un interés por la creación de formatos narrativos panorámicos como son los rollos horizontales de la pintura china y japonesa, desde finales del siglo XI.

Georg Simmel expone cómo se generan modas que tienden a una renovación que afecta a la sensibilidad de los individuos hacia la demanda de atmósferas de exotismo, de novedades y de búsquedas placenteras en lo desconocido (Simmel, 2014: 44). Desde este punto de vista, los panoramas contribuyen a reflejar y generar la inmersión en estancias artificiales que remiten a la sensibilidad de la naturaleza de los paisajes, de las ciudades desconocidas o de la recreación de acontecimientos.

En 1781 el escenógrafo y pintor francés, de origen británico, Philip James de Louthembourg, patenta un espectáculo denominado como *eidophusikon*, basado en una pantalla en la que acontecían imágenes en rotación de vistas de paisajes o de recreaciones de batallas acordes con la confección de lo que comenzaba a ser el gusto romántico (Hyde, 1988). Dicho artista estaba interesado por la cualidad de efectos especiales que podían adecuarse a las escenografías teatrales, como técnicas de mecanicidad que permitían establecer rotaciones, movimientos y mutaciones de imágenes para conseguir una mayor adecuación visual y narrativa a los espectáculos teatrales, además de interesarse por los efectos de iluminación, transparencias, proyecciones por medio de linternas mágicas, y todo tipo de tramoyas, es decir, maquinarias que permitieran generar un ambiente propicio para simular una inmersión a la concepción y exploración de nuevas atmósferas en escenarios audiovisuales que ya venían heredados de la cultura escenográfica barroca donde dichos espectáculos tendían a simular una concepción envolvente y, en cierto modo, inmersiva².

Unos años después, en 1792, el pintor escocés Robert Barker patenta el panorama como espectáculo visual, basado en una amplia construcción arquitectónica que emerge al espectador en un recinto donde se confecciona el ideal de una visión que simula la inmersión hacia una atmósfera particular de efectos audiovisuales, un artificio que no será expuesto hasta lograr la confección de un edificio adecuadamente apropiado en el recinto londinense denominado Panorama de Leicester Square, cuya confección arquitectónica corrió a cargo de Robert Mitchell en 1801 (Comment, 1999). Paralelamente, durante esta época, el escenógrafo y pintor alemán Johann Adam Bresig diseña una vista panorámica de la ciudad de Roma con diferente modo de ejecución de perspectiva, lo que supone que no exista ningún eje de influencia y relación entre ambos artistas (Bordini, 1984). A Francia llegaron los panoramas por primera vez en el año 1799, de la mano del norteamericano Robert Fulton, perfeccionador de este espectáculo, y exhibió uno que representaba una vista de París pintada por Denis Fontaine, Pierre Prevost Constant Bourgeois y Jean Mouchet (Comment, 1999: 29).

La disposición del espectáculo del panorama constituye una pintura circular dispuesta de manera que el ojo del espectador, situado en el centro de una base o tarima, puede abarcar todo el horizonte recubierto por el lienzo que le envuelve, es decir, envolver la visión del receptor. Por otra parte, también se denomina panorama a al-

² Debo esta apreciación particular a mi colega investigador David Moriente.

gunos de los edificios donde se albergaban dichos espectáculos y se da asimismo el nombre de panorama o vista panorámica a las fotografías, dibujos o pinturas de conjunto de montañas o paisaje pintoresco. La construcción de dichos edificios adaptados a este modo de exhibición solía poseer un recinto de forma esférica, con techo cónico en cuyo centro había una plataforma donde se situaba el espectador, al que le rodea una pared circular donde se situaba dicho panorama. En el techo cónico una cristalera circular proyectaba la luz del exterior sobre el lienzo que cubría la pared; las cúpulas que albergaban el edificio eran similares a las de los observatorios y modernos planetarios. Una cortina situada en el techo impedía ver por dónde penetraba la luz, que además eliminaba la formación de sombras. De esta forma, el espectador llegaba a la plataforma recorriendo pasillos oscuros que le hacían perder la noción de la luz e intensificar el efecto panorámico.

Los panoramas no solo estaban albergados en edificios estables acondicionados para su efectividad, sino que también se confeccionaron espectáculos panorámicos itinerantes que solían presentarse en exposiciones, ferias o como espectáculos adaptados en recintos que formaban parte de otras carteleras de novedades de ocio y diversiones públicas para las que se construían determinadas escenográficas efímeras adaptadas a dichos espacios. Las vistas panorámicas reproducían vistas de paisajes o de acontecimientos épicos, históricos y festivos, y más allá de reivindicar una realidad histórica y geográfica suponen una inmersión hacia entornos donde lo artificial ofrece una dimensión simulada de artificio natural y de exploración global ante construcciones de grandes dimensiones (Belisle, 2016). Incluso, algunos de estos espectáculos se acompañaban de mapas orientativos que servían de ayuda al público observador a identificar puntos de interés en dichas vistas (Griffiths, 2020: 469).

Desde esta época se va constituyendo paulatinamente una revolución referida a las formas de viajar y determinada en las altas esferas de estratos sociales (Cruz, 2014), elaborándose una 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, junto al interés por las curiosidades científicas, recreaciones con los dispositivos mecánicos y, posteriormente, con los eléctricos, que se acrecentará con la invención del ferrocarril a mediados del siglo. Parejo al fenómeno de viajes y excursiones nacen los relatos titulados como “viajes pintorescos” que proporcionan al lector un nuevo modo de observar las cosas, y en los casos de lugares conocidos proveían una colección de recuerdos de algo que resultaba familiar.

Por otra parte, tal como apunta Howard Rheingold, las estrategias de mecanismos de ilusión visual ya habían sido estudiadas por artistas de la perspectiva desde el Renacimiento para confeccionar artificios pictóricos donde recrear la profundidad atmosférica en las imágenes (Rheingold, 2004: 70), un ideal que seguirá investigándose a lo largo del tiempo como génesis de una cosmovisión hacia el simulacro de experiencia inmersiva y que, a su vez, retrotrae a la concepción que se desenvuelve desde la era de cuevas prehistóricas acondicionadas para generar un adentramiento o inmersión hacia otra dimensión desde un punto mitológico y ritual, tal como pudiera acontecer en las cuevas de Lascaux (Rheingold, 2004: 397)

A lo largo del tiempo, los espectáculos panorámicos fueron desarrollándose con mayores precisiones técnicas desde comienzos del siglo XIX y eran anunciados bajo otros nombres. Así, Robert Barker presentó su espectáculo de panorama en Alemania bajo la particularidad del nombre de *nausorama*. Desde esta perspectiva de no-

menclaturas terminológicas podría especularse sobre si este tipo de atracciones visuales estuvo presente en otras diversiones populares escenográficas teatrales o en representaciones palaciegas y actos festivos de forma efímera, e incluso si muchas de las denominaciones utilizadas en las exposiciones de vistas a gran escala ocasionarían confusión entre los propios receptores de la época. Sin embargo, sí existieron otros espectáculos que constituyeron otros modos de entender las pantallas de la época: en 1799 Robert Fulton presenta el denominado “panorama móvil” que consiste en un telón rotatorio continuo que permite generar un movimiento del paisaje pintado o temáticas populares, a modo de carrito visual, que podía visualizarse enmarcado dentro de una gran pantalla y cuyos artificios mecánicos de rotación permanecían escondidos para los espectadores; recurso escenográfico que, por otra parte, ya se estaba utilizando en diversos espectáculos escénicos desde mediados del siglo XVII. Dicho telón en movimiento junto a la narración ocasionada por determinados intérpretes o descriptores de historias, y de acompañamiento musical y efectos sonoros, dotaba a estos espectáculos no solo de un acondicionamiento a lo que serían las futuras pantallas sino a la narración audiovisual del futuro espectáculo cinematográfico, al igual que a la concepción de arte total que acuñaría Richard Wagner en 1849 bajo el término de *Gesamtkunstwerk* (Wagner, 2000).

Posteriormente, en el año 1822 el pintor, escenógrafo y precursor de la futura fotografía J.L.M. Daguerre (que también había ayudado a construir panoramas de vistas de diversas ciudades al escenógrafo Prevost), junto al arquitecto y pintor C. M. Bouton dieron a conocer el primer diorama en la ciudad de París en 1822. La recreación de estas vistas panorámicas radicaba en la ilusión de adentramiento desde la propia imagen, es decir, la imagen era iluminada por detrás del escenario de visionado que provocaba efectos de profundidad y relieve generando una sensación de inmersión con mayor realismo que el que dotaban los primitivos panoramas. La idea del diorama llega probablemente a Daguerre al ver los *diaphoramas* confeccionados por Franz Niklaus Köning en 1811, cuyo dispositivo se constituía de pequeñas placas de vidrio translúcidas que permitían generar efectos tridimensionales de colorido e iluminación por el tratamiento de la luz y pinturas utilizadas en dicho soporte que solía aplicarse en cajas ópticas.

Otros espectáculos similares fueron los denominados neoramas, es decir, panoramas cuya temática era la exhibición del interior de templos frente a la temática de los usuales panoramas que usualmente representaban escenas paisajistas, ruinas y batallas. El francés François Alaux fue el encargado de confeccionar este nuevo sistema de panoramas patentado en el año 1827, destacando entre sus trabajos realizados los de la *Basílica de San Pedro* y la *Catedral de Westminster*.

2. El apogeo de los espectáculos panorámicos en Madrid

La aparición de anuncios sobre espectáculos panorámicos en Madrid puede rastrear-se en la prensa desde días antes de dar comienzo el siglo XIX. Así, el 15 de diciembre de 1799 se anuncia en el *Diario de Madrid* un “Modelo de la Ciudad de París” el cual, como reza su subtítulo, está “considerado como una obra maestra del Arte y de la paciencia”. Este modelo, según comenta el artículo, había sido presentado a los reyes en el palacio de San Lorenzo del Escorial el 26 de noviembre del citado año por el ejecutor de esta obra, el francés Arnaud, que había tardado nueve años en

construirla, y que por su enorme acogida se animaba a ofrecerla en Madrid. Su composición, a modo de maqueta circular, era la siguiente:

Tiene 45 pies de circunferencia [...]. Está formada conforme al estado en que se hallaba en París antes de 1789. Las mil y doscientas calles, y las setenta mil casas que contiene París se encuentran con la más exacta proporción geométrica.

Cualquiera que ha habitado en esta grande ciudad reconoce en este modelo su cuartel, su habitación, y su jardín; los edificios públicos, como Palacios, Templos, Plazas, Jardines públicos, el río y los puentes están representados con una propiedad y exactitud que sorprende a los espectadores.³

Este modelo se mostraba en la calle del Caballero de Gracia, frente al Oratorio, en horario de cuatro de la tarde a nueve de la noche, o con visitas particulares en horario matinal previa petición, y con entradas a 8 reales por persona, un precio muy elevado puesto que por aquellas fechas asistir a una obra teatral rondaba los 4 reales aproximadamente. El espectáculo suscitó gran curiosidad y fue motivo de nuevas apreciaciones por articulistas de la época que lo dotaban de gran importancia artística:

Los viajeros encuentran con razón en esta obra maestra del arte un plácido recuerdo de aquella gran ciudad que llama el concurso de los extranjeros por su inmensidad, por su población, y por los portentos de su arquitectura, por el lleno de luces que congrega el cultivo de todas las ciencias y las artes útiles y de agrado; y no olvida tampoco el encanto de tantos y tan variados atractivos con que fija la atención, y embelesa a cuantos han tenido la proporción de vivir en ella [...]

Las [personas] que estén destituidas de conocimientos regulares, o que por lo menos no tengan ideas de este género de obras, no hallarán en el modelo de París nada que interese su estólida curiosidad. No verán más que un lienzo que comprende en su extensión una gran proporción de piecitas que a manera de dados están colocadas de forma que no despertará jamás su atención. Vayan enhorabuena estos tales a ver la feria persiana, o las sombras de la calle del Olivo, y quédese la honesta y útil diversión del Caballero de Gracia, para los sabios, para los geómetras, para los célebres artistas; en una palabra para las gentes que tienen discernimiento o que desean instruirse, que son las únicas capaces de tributar admiración al mérito y al talento.⁴

Unas semanas después, en concreto el 12 de enero de 1800, se avisa que el Modelo de París va a partir para la ciudad de Cádiz y, curiosamente, el precio de entrada baja a 4 reales⁵, y más adelante a 2 reales⁶, previniéndose que la exposición culminará a finales de marzo del año señalado, aunque se prorrogará hasta finales de abril puesto que el autor no había podido verificar su marcha como estaba previsto⁷.

Durante este periodo histórico, el visitar una exposición de esta índole no sólo suponía adentrarse en una inmersión simulada que ofrecía la vista de la ciudad de París, sino el hecho de contemplar un escenario, y sobre todo admirar una imagen de

³ *Diario de Madrid*, 15-12-1799.

⁴ *Diario de Madrid*, 1-1-1800.

⁵ *Diario de Madrid*, 12-1-1800.

⁶ *Diario de Madrid*, 8-3-1800.

⁷ *Diario de Madrid*, 3-4-1800.

grandes dimensiones. La admiración de imágenes pictóricas podía contemplarse en determinados espacios como iglesias o palacios o en telones de obras teatrales ya que todavía en Madrid no existían museos ni galerías que pudieran exhibir imágenes. De hecho, el Museo del Prado se inaugurará en 1819 y en pocos años convivirán junto a él otros espectáculos visuales que forjarán el consumo de nuevos modos de ver y un culto romántico a la imaginación (Afinoguénova, 2019: 138).

Otros espectáculos fueron denominados bajo otras nomenclaturas haciendo alusión a exhibiciones panorámicas, como fue el caso del denominado *panoneorama*, que apareció anunciado en la prensa madrileña a finales de 1833 del siguiente modo:

Primera exposición del panoneorama que se manifiesta todos los días desde las diez de la mañana hasta las ocho de la noche en la calle de Alcalá, número 8. Al lado de las Baronesas. 1º Palacio del emperador de la China de Pekín; 2º Puerto y ciudad de Bayona de Francia; 3º La ciudad de Londres; 4º Alrededores deliciosos de Atenas; 5º Estrecho de Sund; 6º Revista del rey de Inglaterra cuando su armada vino a socorrer la España en la Guerra de la Independencia; 7º La hermosa vista de la iglesia de S. Pedro en Roma; 8º El volcan de noche en medio del mar (Sicilia) descubierto en 1831.⁸

En días sucesivos se vuelve a anunciar dicho espectáculo, especificándose que se trata de una diversión basada en las ilusiones de óptica, e indicándose que el precio de entrada es de 2 reales por persona y la mitad para los niños⁹. En una noticia posterior se detalla el cambio de cartelera, así como del lugar en que se exhibe, estableciéndose un criterio del pago de entrada según el estrato social de los niños que visiten el recinto:

El espectáculo panoneorama, que se manifestaba en la calle de Alcalá, se ha trasladado a la de la Montera, núm. 2, casa de los alemanes, donde podrán acudir las personas que quieran visitarlo, empezando el jueves 24 del corriente desde las diez de la mañana hasta las nueve de la noche. Entrada a 2 rs. por persona, y la mitad por los niños de los militares no graduados. Los señores eclesiásticos y los señores de cualquier rango podrán asistir a estas funciones sin recelo alguno, por lo que respecta a las reglas del decoro, pues no se presentará a los ojos del público ningún punto contrario a las buenas costumbres y a la más pura moral. Nueva exposición: 1º Ciudad de Constantinopla, 2º Id. de Marsella, 3º León por la parte de Saone, 4º Id. de Roma, 5º Id. de Lisboa, 6º Id. de Bethleem, 7º Plaza de S. Marcos de Venecia, 8º Río de Janeiro.¹⁰

La constatación de cambio de vistas y los anuncios de las mismas en la prensa supone un acercamiento al concepto de cartelera precinematográfica, donde los títulos de las vistas se pueden asemejar al de las futuras películas. Por otra parte, el traslado de estos espectáculos a otros recintos supone la continua itinerancia que sufrían su aparataje y consecuente adaptación a espacios que pudieran acoger este tipo de exhibiciones sin poder conocerse qué tipo de precisión aportaban dichas diversiones frente a las que acontecían en otros establecimientos mejor acondicionados para ofrecer un entramado de simulacro hacia posibles entornos inmersivos.

⁸ *Diario de Avisos de Madrid*, 28-12-1833.

⁹ *Diario de Avisos de Madrid*, 4-1-1834.

¹⁰ *Diario de Avisos de Madrid*, 21-1-1834.

Es decir, no todos los espectáculos tendrían la misma capacidad de transmitir fantasías visuales en la recepción de los espectadores ya que las adecuaciones técnicas, tecnológicas y artísticas serían de diferente índole entre edificios más preparados para estas exhibiciones que otros que albergaban todo tipo de atracciones populares itinerantes. Así, por ejemplo, entre 1838 y 1846 se exhibió en Madrid el Diorama de las Platerías Martínez que presentaba una vista de El monasterio de El Escorial junto a otras vistas de pequeña escala, en las que además de contemplar dicha escenificación de variaciones atmosféricas se podían escuchar determinados ruidos ambientales, acompañamiento musical o incluso olor a incienso (Carabias, 1996; Gómez, 2002) estableciéndose un proceso sinestésico como confección perceptiva de arte total. Otros espectáculos tuvieron la capacidad de englobar múltiples espectáculos panorámicos junto a otras diversiones ópticas y recreativas a modo de pequeños parques temáticos o centros de destinados a la confección de ilusiones visuales, como el caso de la Galería Topográfica que estuvo abierta en Madrid entre los años 1835 y 1856 dirigida por León Gil de Palacio, que a su vez ostentaba el cargo de director del Real Gabinete de Estudios Topográficos, lugar en el que se exhibían maquetas como otro artificio de interés para la cultura popular del momento (Gómez, 2002).

Las repercusiones de este tipo de espectáculos permanentes no solo acontecían en la prensa sino en las denominadas guías de viajeros como artificios dignos de visitarse dentro de la ciudad y que hoy en día constituyen ensayos de calado costumbrista y antropológico. Así por ejemplo el célebre escritor costumbrista Ramón Mesonero Romanos hacía alusión al Diorama de las Platerías Martínez en 1984 indicando que:

Uno de los espectáculos más interesantes y de un género absolutamente nuevo en Madrid es el Diorama, construido hace siete años contiguo a la fábrica platería Martínez; espectáculo que por su parte principal y los muchos accesorios con que está engalanado, exige una especial visita de toda persona de gusto residente en Madrid.- Consiste, pues, en un espacioso edificio construido al intento, en cuya parte principal se halla reproducido con admirable reproducción en tamaño, decoración y combinación de luces, el interior del grandioso templo de San Lorenzo del Escorial, a que da vista el espectador desde una tribuna colocada encima del coro. Esta admirable producción artística, cuyo artificio se oculta absolutamente al espectador para constituirle en una completa ilusión de realidad, no cede en nada a lo más atrevido y grandioso que ostentan los dos Dioramas de París y de Londres, y sin necesidad de acudir a aquellas capitales, puede el curioso admirar en la nuestra una de las más ingeniosas invenciones de las bellas artes en el siglo actual. El celoso e inteligente dueño del Diorama el brigadier D. Pablo Cabrero, queriendo además amenizar aquel grandioso espectáculo con otros interesantes accesorios, ha dispuesto en los salones altos y bajos del edificio varias excelentes vistas también en diorama, como la admirable del coro de capuchinos de Roma, y la del panteón del mismo Escorial; otros transparentes, como el interior de la iglesia de Atocha, y el conjunto del monasterio de San Lorenzo; además un rico y elegante salón de física recreativa, bien provisto de máquinas ópticas, eléctricas y neumáticas, que demuestran al visitador los experimentos más interesantes y halagüeños de la ciencia, y por último corona todo el edificio un magnífico kiosco o belvedere oriental, cerrado con infinidad de cristales de colores, que presentan en sus raros cambiantes los más halagüeños puntos de vista del Prado, Botánico, Museo, Observatorio, torres, caserío y cercanías de Madrid. Este espectáculo es público todos los días; y el precio 8 reales por persona.

A mediados del siglo XIX se anuncia la exhibición de un *diaphanorama*, término que no hacía alusión a su concepción como cajón de vistas ópticas sino a un espectáculo diorámico que se denominaría así para diferenciarse de otros que se estuvieran exhibiendo en Madrid. Dicha recreación visual se presentó en el teatro de Buena Vista con el nombre de “Diafanorama de París” y se anunció en la prensa el 28 de marzo de 1850 detallando los efectos que producía dicho espectáculo:

Dentro de algunos días se abrirá el teatro de Buena-Vista, situado en la calle de la Luna, en el que se verá el gran Diafanorama de París, representando monumentos antiguos y modernos de todos los países del mundo, los horribles efectos del incendio, cuyas llamas y humo empuja el viento; erupciones de volcanes, cascadas de los ríos de la Suiza, en las que se ve correr el agua de arriba [hacia] debajo de las montañas; los fenómenos más sorprendentes que ocurren de día y de noche en verano y en invierno cuando cae la nieve a densos copos, cubriendo todo el suelo y hasta las mismas casas. Sucederán los cuadros mecánicos animados y los fuegos chinoscos.

Enseguida se verá el panorama de Roma, igual al del señor Langlois de los Campos Eliseos en París, los sitios pintorescos de la ciudad eterna. Dicho panorama representa al ejército francés sitiando a Roma. Los hechos más memorables están figurados con la mayor exactitud, halagando en extremo la vista del espectador la pintura de toda la parte mecánica.

Nota. No se debe confundir este espectáculo con las vistas ópticas, porque las curiosidades que anunciamos están representadas a lo natural como todo lo que se representa en teatros de mayor escala.¹¹

En días posteriores la prensa vuelve hacer eco sobre la noticia del citado panorama de Roma, cambiando el nombre de diafanorama por el de vista pintoresca, quizá para no crear confusión, precisándose el horario y condiciones de entrada:

Teatro de Buena Vista. Vista pintoresca de Roma sitiada por el ejército francés a quien se ve maniobrar tan a lo natural que la ilusión es completa; después de la cual se verá el gran diafanorama de París, representando admirables cuadros que figuran efectos de día y de noche, de verano y de invierno, [...] procesiones en movimiento o en marcha. La función se principiará a las ocho de la noche. Se despacharán los billetes desde las diez de la mañana en el mismo teatro, calle de la Luna [...]. Nota. Se advierte al público, que una vez tomados los billetes, no se admitirán en el despacho.¹²

También, a mediados del siglo XIX aparecen anunciados en Madrid grandes exposiciones de polioramas, basados en el mismo mecanismo que los dioramas: iluminación de vistas. El uso de este nombre, en principio no hace referencia a una técnica distinta a la que utilizaban la mayor parte de vistas ópticas, y la única diferencia respecto a los cosmoramas o neoramas, atendiendo a su terminología, radica en que sólo se mostraban vistas de ciudades (*polis*), aunque posiblemente fueran espectáculos de la misma naturaleza, en donde cabían todo tipo de vistas ópticas, incluso de figuras mecánicas. El utilizar estos nombres sólo era para atraer la atención del espectador, es decir, su originalidad radicaba en dar un nombre nuevo a espectáculos

¹¹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 28-3-1850.

¹² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 6-4-1850.

que ya funcionaban anteriormente con otros nombres; aunque, de todos modos, no se puede establecer una clasificación lógica por nombre de espectáculos puesto que no se sabe cuáles son las técnicas precisas de que están compuestas dichas diversiones, excepto en los casos que se indica. Por ejemplo, en la calle Alcalá, número 48, cuarto bajo junto a la calle de Cedaceros se establece en 1847 un espectáculo denominado “Poliorama”. En uno de los anuncios que aparece en la prensa se explica la base de su mecanismo:

Exposición diaria de más de 30 vistas diorámicas, que representan los efectos del día y de la noche, del invierno y del verano; la preciosa iglesia de San Marcos en Venecia, de día sin gente, y en la noche de Jueves Santo llena de un gentío inmenso; concluyéndose con algunas figuras mecanizadas y los sorprendentes efectos del Cromotrop¹³. Habrá música de piano. A las ocho y media de la noche.¹⁴

En anuncios posteriores se citan otras vistas como la del *Templo del sol en Siria*, con los efectos de la tempestad, oyéndose truenos, lluvia, y viéndose rayos¹⁵, *Las ruinas de Balbech*, o las exposiciones de varios cuadros astronómicos, en los que aparece la luna girando alrededor de la tierra con sus crecientes y menguantes, así como eclipses de sol parciales¹⁶. También se comenta que el espectáculo tiene un horario limitado, dura una hora, y se hacen varios pases, llegándose a incrementar el tiempo de exhibición comenzando a las siete de la noche¹⁷. Unos años más tarde, en 1850, se informaba de otro espectáculo titulado “Gran Poliorama y fuegos pírnicos”, que tenía lugar en un gran salón situado en el exconvento de los Basilius, cerca del edificio de la Bolsa, en donde se exponía una colección de vistas o diafanoramas, confeccionadas a partir de daguerrotipos, en las que se podían apreciar los siguientes efectos:

El público contemplará muchas de las vistas con la lozanía y verdor de la primavera, y sin quitarlas de la vista se transformarán a la crudeza del invierno y cubiertas de nieve. También se admirará el lago de Com, donde se verá la aurora desde la oscuridad de la noche hasta la completa salida del sol. También se manifestarán mecánicas. Se dará fin con la gran colección de comotropes, donde admirará la variedad de colores y dibujos.

Hoy viernes, a las siete de la noche. Los billetes se venden en el mismo local de cinco a siete de la tarde: entrada con asiento 4 rs.¹⁸

En posteriores anuncios se advierte que dichas vistas son de tipo diorámicas disolventes (con transformación de día y noche, y de verano e invierno) tomadas del natural y no tienen que ver nada con las que se mira a través de cristales¹⁹; con lo cual este espectáculo de poliorama estaría más enraizado con los propios dioramas que con los cosmoramas u otros aparatos en los que se usaban lentes. Durante 1853 aparece anunciado en la prensa un espectáculo titulado “Poliorama recreativo”, que se halla situado

¹³ Sobre este aparato sólo se indica, en anuncios posteriores, que ofrece gran variedad de dibujos de colores.

¹⁴ *Diario de Madrid*, 4-9-1847.

¹⁵ *Diario de Madrid*, 5-9-1847.

¹⁶ *Diario de Madrid*, 7-10-1847.

¹⁷ *Diario de Madrid*, 15-10-1847.

¹⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-1-1850.

¹⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-2-1850.

en la calle de Capellanes nº 10, con diferentes exposiciones (incluso en un mismo día) de vistas ópticas, cuadros disolventes y figuras móviles. En uno de los anuncios se hace un exhaustivo detalle de todo el programa de vistas que se ofrecían:

A las cuatro de la tarde.

Primera parte.- Cuadros disolventes.- La puerta de Alcalá.- Palacio Real de Madrid.- Cascada del Jalón.- Puente de Alcántara.- Fuente de Diana en La Granja.- Burdeos.- La gruta azul.- Marsella.- Génova.- Cementerio del P. Lachaise.- Puerta del Ecce-homo en Jerusalén.- Viaducto de Malaunay en Francia.- San Juan de Acre en Palestina.- Templo de Apolo en Atenas, con los efectos de día y de noche y un eclipse de luna.- Ruinas de un templo ruso.- Basílica de San Pablo en Roma, su incendio y ruinas que hoy existen.

Segunda parte.- Alternarán los preciosos comatrops con las figuras mecánicas siguientes.- El polichinela.- El chino bailando.- Los tiradores de florete.- El serpiente y el bombo.- El salto del perro.- El salto de la cuerda.- El caballero portugués.- El juego del balón.- Las cortesías.

A las seis y media de la noche.

Primera parte.- Casa de Correos. Aduana.- Dos de mayo.- Fuente de la Alcafofa.- Ruinas en Burgos.- Acueducto de Segovia (día y noche).- Villeneuve.- Palacio del Zar.- Interior de un convento en Normandía, con una procesión que pasa.- Molino suizo.- Palacio de cristal (exterior).- Interior del mismo.- Catarata del Niágara, bruma del agua y arcoiris.- Paisaje suizo.- Grindemwal.- El mismo nevado.- Vesubio, erupción de 1832.

Segunda parte.- Comatrops alternando con las figuras siguientes: Los cinco sentidos ver, oír, oler, gustar, tocar. La polka; la gallegada; un concierto o armonía; la figura final.

A las ocho y media de la noche la misma función de las cuatro.²⁰

Otro ejemplo de diversión similar fue un gabinete de óptica recreativo de vistas pintorescas que circuló por varias ciudades españolas, y que se pudo observar en Madrid el 23 de septiembre de 1856 titulado como “Magnífico Poliorama y Polistereorama”, y en el que se comenta lo siguiente:

Al anunciar estos dos aparatos, únicos de esta clase que en Madrid se han presentado, el mayor encomio que de ellos debe hacerse es consignando haber sido expuestos en Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada y otras capitales, en las que han merecido del público y de toda la prensa ser reputados por los primeros y sin iguales que en este género hasta el día han aparecido.

En el Poliorama se manifiestan hasta 16 vistas, las que por medio de un ingenioso mecanismo se transforman en día y noche; viéndose el sol, la luna, estrellas, iluminaciones, incendios, etc., etc.

En el Polistereorama se ven 12 vistas entre paisajes y grupos distinguiéndose con tal aislamiento, con tanta desprendidez, que han sorprendido y admirado a los más inteligentes en este arte, aun en el mismo París, pues se duda si lo que se examina es estampa o es de bulto, o bien la misma realidad, en una palabra es la naturaleza reproducida.

Entrada a ambos aparatos 4 reales. A cualquiera de los dos por separado 2 reales. Están visibles todas las noches, calle de Carretas, núm. 18 principal²¹

²⁰ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-12-1853.

²¹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 23-9-1856.

Además de este tipo de atracciones, en Madrid se pudieron ver otras exposiciones a pequeña escala de cajas ópticas que se exhibían en recintos o se mostraban en carruajes itinerantemente por las calles y plazas de la ciudad. Los anuncios de este tipo de diversiones tenían muchas denominaciones como cosmoramas, cosmoneoramas o neoramas, y es muy posible que algunos de ellos pudieran albergar algún tipo de vistas de mediana escala, pero su visionado es muy probable que fuera de forma individual similar a como fue la exhibición del kinetoscopio patentado por Edison en 1894, ya en los albores del inicio cinematográfico. En todo caso, este tipo de espectáculos suponía un antecedente de pantallas personales donde no se percibe una visión panorámica de grandes escalas que son admiradas por un público colectivo (Grau, 2003). Dichas formas de mirar en el sentido individual o colectivo reflejan un nuevo régimen visual para la mirada del espectador y supusieron un cambio de percepción a lo largo de todo el siglo XIX por la adecuación de las tecnologías que surgieron durante este período (Crary, 2008).

Aunque en la prensa aparecieran imágenes de este tipo de fenómenos, si existen descripciones detalladas de lo que suponían dichas atracciones y cuando eran de gran escala solían anunciarse como parte de un registro de la experiencia estética. Es decir, la sobredimensionalidad, era un valor a tener en cuenta como un artificio para generar una disposición al entramado inmersivo o un acercamiento al simulacro de lo virtual. Así por ejemplo, en 1853 se anuncia la exhibición de una “Grandiosa y sorprendente vista corpórea de los Campos Eliseos de Barcelona” en la que se detalla lo siguiente:

Esta magnífica vista que mide 15 varas superficiales, está copiada exactamente del natural y sin que falte el más mínimo detalle.

Está en exposición desde las 10 de la mañana a las 4 de la tarde, y desde las 6 a las 10 de la noche, en la Carrera de San Jerónimo nº 4 cuarto principal.

Precios de entrada: de día 2 reales, de noche 4.

Nota: los niños, amas de cría y niñas sólo pagarán la mitad.²²

3. Consolidación de los espectáculos panorámicos

La popularidad de las exhibiciones panorámicas se va consolidando paulatinamente y en décadas posteriores se presentan nuevas exposiciones con gran repercusión en la prensa de la época como la instalada en Madrid en 1876 representando la batalla de Tetuán o el que describió la revista *Ilustración Española y Americana* el 15 de diciembre de 1880 donde se hace mención al llamado Panorama Nacional añorando la artísticidad que poseen dichas exhibiciones:

Éramos muchachos hace ya algún tiempo, y recordamos haber hecho un viaje por Tierra Santa en una diligencia: el espectador compraba su billete en una casa de Recoletos, por donde hoy pasa un tranvía; compraba asiento junto a un cristal; sonaban al parecer las campanillas de las mulas, se movía el simulado carruaje, atravesando los lugares para el cristiano, más llenos de poesía y de recuerdos; recordamos el valle de Josafat, entre otros sitios. ¿Qué tal era el panorama? Entonces nos pareció magnífico, y soñamos con él algunas noches.

²² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 28-12-1853.

Hace unos cinco años, algunos artistas españoles, entre los que recordamos a Sans y Pellicer, pintaron un lienzo de gran efecto, con episodios de la guerra de África; pero les faltó dinero para construir el edificio, y el lienzo tuvo que exhibirse con un aparato que le hacía deslizarse delante del espectador en el escenario de Jovellanos. Aquel lienzo se enseñó también en un teatro de Lisboa, donde creemos que se encuentre hoy arrollado en algún almacén, por una de esas vicisitudes del trabajo de los artistas.

A las dificultades, insuperables en otro tiempo para la construcción de edificios a propósito para esta clase de espectáculos, ha sucedido hoy la singularidad de que a la vez, y a corta distancia una de otra, se eleven dos construcciones de hierro, destinadas a la colocación de Panoramas. Uno, el llamado Panorama Nacional, se ha abierto al público, siendo el edificio de hierro construcción completamente española, exceptuando la decoración, pintada por el súbdito francés D. Carlos Castellani.

Pertenece el edificio a esa arquitectura regular de la industria moderna, y cumple su destino sin pretensiones artísticas. El extenso lienzo, aunque pintado por un artista extranjero, no contiene ninguno de esos errores en que incurren al pintar tipos de España los que no han nacido o vivido mucho tiempo entre nosotros, y el conjunto produce un efecto grandioso y la completa ilusión en el espectador de hallarse en medio de las llanuras de Tetuán, en la batalla del 4 de Febrero. Hay aire, distancia, campo, río, montañas y mar; el edificio desaparece y se ensancha de un modo tan considerable, que ayer decía en el Panorama un caballero:

—Esto debe haber costado un dineral.

—¿Por qué lo dice usted?

—Porque el terreno es muy caro en estos sitios, y veo una extensión considerable.

La Empresa ha conseguido, en efecto, comprar el terreno por pies, y enseñárselo al público por leguas.²³

Desde finales del siglo XIX la presencia de panoramas y espectáculos visuales afines de grandes dimensiones comenzarán a ser cada vez más populares no solo como espectáculos autónomos sino formando parte de exposiciones universales, donde se dan a conocer nuevas atracciones ligadas a la implicación tecnológica de vistas ópticas a gran escala y aparecen nuevas recreaciones de instalaciones que acondicionan ambientes propicios para observar y disfrutar de experiencias audiovisuales. Los certámenes industriales y exposiciones de diversa índole eran el vehículo de exhibición más óptimo para su difusión, debido a la afluencia del público concurrente. La construcción de nuevas plataformas hará crear un clima adecuado a simulaciones virtuales. En este sentido, llegaban noticias de otros lugares que hacían referencia a la popularidad que albergaban este tipo de fenómenos, como el confeccionado para la Exposición Universal celebrada en París en 1889 donde se exhibía el “Panorama de la Compañía Transatlántica de Vapores” en la que se apreciaba una verdadera cubierta de barco donde los espectadores parecían verdaderos pasajeros, y en el que se percibía hasta olor marítimo, de alquitrán (Millingham, 1945). Más adelante se perfeccionarán los panoramas con la incorporación de movimientos mecánicos en las plataformas. Todas estas apreciaciones llevan a verificar la hipótesis de que antes de que apareciesen los nuevos espectáculos inmersivos y de realidad virtual existía un anhelo de conseguir una reproducción fiel de ilusiones de óptica que semejasen la realidad para la contemplación del espectador.

²³ *La Ilustración Española y Americana*, 15-12-1880, nº XLVI.

La exhibición de panoramas se siguió ofreciendo después de la llegada del cinematógrafo. El mareorama confeccionado por Hugo D'Alési, para la Exposición Universal de París de 1900, concibe una recreación marítima mediante la configuración de una plataforma a modo de barco en la que incluso se llegaba a poder percibir el ambiente marítimo desde sus cualidades olfativas –olor a ambiente marítimo–, de tal modo que puede decirse que su constitución audiovisual de recreación de vistas y sonidos –efectos de ruidos de motores y silbatos–, narraciones de interlocutores sobre las imágenes que podían contemplarse, movimiento y ligeras rotaciones de plataformas de embarque –y de rotaciones que simulaban olas–, se ampliaba también con la condición de experimentar sensaciones olfativas y, en ese sentido, recrear espectáculos que sí concebían la idea de arte total. Por otra parte, este modelo de diversiones contribuía a fomentar la cultura del simulacro (Baudrillard) y a la idea de recrear viajes hiperrealistas. Este tipo de manifestaciones que contribuyen a la multisensorialidad de los espectadores acrecienta que se propaguen los espectáculos de índole panorámica. Se genera una demanda de la visión y una producción de estímulos que no solo afecta a la cultura artística sino a la sociedad de consumo y que se manifiesta no solo a través de los logros de la revolución industrial y las exposiciones universales sino desde las sensaciones experimentadas por los individuos que constatan todo tipo de cambios socioculturales y tecnológicos desde sus “vidas excitadas” (Barbosa, 2022: 19).

También tuvo mucho éxito el panorama exhibido en París en 1900 con el título de *Tour du Monde*; en él se “llevaba” virtualmente al espectador por todo el mundo en una vuelta vertiginosa. Su exterior era una mezcla abigarrada de formas indias, chinas y orientales; en el interior se veían panoramas de España, Atenas, Constantinopla, Suez, India, el Transiberiano, China y Japón, animados con indígenas de los citados países; los acróbatas indios y los domadores de serpientes se recreaban en sus ingenuos trabajos; los turcos ofrecían café, los chinos te, y en un exótico jardín equilibristas japoneses hacían gala de sus arriesgados juegos. En la actualidad todavía pueden contemplarse algunos de ellos en países como Bélgica, Austria, Francia, Inglaterra, Suiza o Estados Unidos, entre otros (Oetterman, 1987).

Tal como expone Sonsoles Barbosa, a lo largo del siglo XIX comienza a desarrollarse un incremento de hiperestesia, es decir, una sensibilidad de excitación permanente de los sentidos donde prevalece una continua búsqueda de estímulos sensoriales (Barbosa, 2022: 17) que se manifiesta con la transformación ocasionada en las grandes ciudades en el desarrollo de espectáculos de ocio y consumo. Los parques recreativos, los artilugios ópticos de uso doméstico –aparatos de vistas estereoscópicas, cajas ópticas, pequeños teatros mecánicos y artilugios de relojería, entre otros objetos–, el incremento de atracciones precinematográficas, que utilizan proyecciones de linterna mágica y que desembocan en espectáculos de fantasmagoría, comedias de magia y funciones de cuadros disolventes, así como el surgimiento de escaparates y cartelería publicitaria en los entornos urbanos, incrementan el placer de la mirada. Una cuestión que fue también estudiada por Walter Benjamin en su voluminoso proyecto de *Los pasajes* en donde los panoramas cobran vital importancia en las transformaciones sociales de la ciudad de París (Benjamin, 2005).

Otros espectáculos como el denominado cineorama confeccionaban la idea de una visión circular de pantalla con la combinación de múltiples proyectores sincronizados que ofrecían un movimiento de imagen cinematográfica en plataformas circulares consiguiendo un efecto inmersivo en los espectadores que contemplaban di-

chas imágenes desde el interior de una plataforma en la que estaban recubiertos por una instalación esférica a gran escala. Este dispositivo cinematográfico a gran escala fue inventado y patentado en 1897 por Raoul Grimoin Sanson, cuyas primeras experiencias con proyecciones filmicas a modo de ensayos datan de 1895. La recreación de globos celestes gigantes donde contemplar imágenes se presentó como atracción para la exposición de París en el año 1900, donde se podían observar rotaciones astronómicas y perspectivas envolventes (Schwartz, 1998).

Por otra parte, la creación de parques de atracciones también contará con exposiciones diorámicas y panorámicas para acondicionar y contextualizar las diversiones populares de recreo donde la artificiosidad conseguida para emular la ilusión de realidad dotaba de gran artísticidad al entorno en el que se desarrollaban dichas diversiones populares (Cirlot, 2023). Así, en la película *Carta a una desconocida*, dirigida por Max Ophuls en 1948 –basada en el relato escrito por Stefan Zweig en 1922–, acontece una secuencia de recreación de parque de atracciones donde el espectáculo de un tren adopta una simulación de viaje donde las ventanas se configuran como pantallas en las que rotan por telones pintados, como panoramas móviles, vistas de paisajes narrados por un interlocutor que adentra a los espectadores en la fantasía de una trayectoria en tren por diversos parajes, constituyendo un efecto de atracción visual y una aproximación al ideal romántico que adquiere el filme y que retrotrae al imaginario constituido de emergencia de fantasías visuales y de la admiración por las pantallas de diversos espectáculos que ya a comienzos del siglo XX se verá diversificada en múltiples entretenimientos, especialmente espectáculos que albergan pantallas y proyecciones de grandes dimensiones y que ejercen simulaciones inmersivas en la mirada del espectador.

4. Conclusiones

La evolución de los espectáculos panorámicos trae consigo un desarrollo hacia la constitución de nuevos espectáculos inmersivos y de realidad virtual. Si bien estas exposiciones han sido reflejadas como antecedentes del espectáculo filmico por su cualidad de confeccionar un modelo de imaginación cinematográfica que concluiría con la consolidación de la exhibición cinematográfica, los panoramas suponen un modo de representación visual que se van acomodando a determinados espectáculos populares como parques de atracciones y otros modelos de exhibición a gran escala en donde prima la sobredimensionalidad, inmersión y el simulacro hacia la virtualidad. Un modelo que vuelve a resurgir con las nuevas tecnologías de síntesis de imágenes y entornos virtuales, confeccionando no solo un régimen escópico o modo de ver adaptado a las experiencias inmersivas y virtuales sino generando una recepción estética similar a la que comenzó a instaurarse a finales del siglo XVIII donde el gusto por lo pintoresco, lo sublime, lo exótico y lo diferente regían unos ideales de percepción y atracción visual. Dichos parámetros continúan teniendo sentido desde una perspectiva ilusoria recreada por los nuevos medios.

El ideal de generar fantasías visuales estableciendo modelos de recreación imaginaria donde se establece un simulacro de virtualidad, inmersión y adecuación hacia un arte total es una constante que aparece reflejada en múltiples espectáculos que forman parte de la historia de los medios audiovisuales pero que, sin embargo, pese a su artísticidad y artificio, han sido tratados de una forma marginal o al menos no

consolidados como otros registros tecnológicos en su legitimación de arqueología de los nuevos medios audiovisuales. Aunque la prensa y determinados estudios costumbristas de la época hicieran mención a las cualidades ofrecidas por dichos espectáculos, su popularidad fue de gran calado como la que en la actualidad ofrecen las nuevas exhibiciones de inmersión y realidad virtual. Anuncios o noticias que copan exhibiciones itinerantes o participantes en exposiciones particulares con cierta presencia mediática pero que sin embargo no poseen la suficiente legitimación académica o científica en tanto que constituyen fenómenos culturales de la propia evolución tecnológica y de los modos de ver y percibir, como instauración de un nuevo régimen visual.

Por otra parte, la elección de la ciudad de Madrid como caso de estudio para ejemplificar el proceso transformador del ocio y la cultura durante el siglo XIX permite desentrañar algunas claves de la modernización que está emergiendo en las grandes ciudades, al amparo de la consecuente revolución industrial, que se consolidará durante el último tercio de ese siglo con una mayor precisión en la aplicación de dispositivos tecnológicos hacia la simulación de inmersiones, así como con la variabilidad y acrecentamiento de públicos hacia dichas diversiones. Unos espectáculos que no solo se presentan únicamente desde una dimensión visual sino, en algunos casos, desde una perspectiva audiovisual en el sentido de que aportan cualidades acústicas con la aplicación de efectos sonoros, acompañamientos musicales o narraciones orales por parte de explicadores o relatores que trabajaban para dichos espectáculos pre-inmersivos.

La elección de anuncios y notas de prensa de época permite conocer, a través de los detalles en la narración, la dimensión popular de dichas exhibiciones a lo largo del siglo XIX y tomar conciencia de sus mecanismos industriales y sus procesos creativos, donde se describen diversas tipologías de espectáculos, como arqueología de las actuales experiencias inmersivas, a falta de un acompañamiento de imágenes que hubiera permitido ofrecer algunos detalles de dichas funciones que lamentablemente solo quedan amparadas en los textos escritos.

Bibliografía

- Afinoguénova, E. (2019). *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Cátedra.
- Barbosa, S. (2022). *Vidas excitadas*. Sans Soleil.
- Barchen, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Baudrillard, J. (1978). *La cultura del simulacro*. Kairós.
- Belisle, B. (2016). Nature at a glance: Immersive maps from panoramic to digital. *Early Popular Visual Culture*, Vol. 13, nº 4, pp. 313-335.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Bordini, S. (1984). *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Officina edizioni.
- Carabias, M. (1996). *El diorama de la Fábrica-Platería Martínez: la representación del Monasterio del Escorial*. Literatura e Imagen en El Escorial, R.C.U Escorial-Ma Cristina. Servicio de Publicaciones, pp. 969-982.
- Cirlot, J. E. (2023). *Ferías y atracciones*. WunderKammer.
- Comment, B. (1999). *The painted panorama*. Harry N. Abrams, Inc.
- Crary (2008). *Las técnicas del observador*. Cendeac.

- Cruz, J. (2014). *El nacimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Siglo XXI.
- Gómez, R. (2002). *Arqueología de la imagen fílmica. De los orígenes al nacimiento de la fotografía*. Archiviana.
- Griffiths, A. (2020). “Escalofríos en la espalda”: los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica. *Vivomatografías*, nº 6, pp. 462-521.
- Grau, O. (2003). *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge. The Mit Press.
- Hyde, R. (1988). *Panoramia. The art and entertainment of the “all-embracing” view*. Trefoil Publications.
- Oettermann, S. (1997). *The Panorama: History of a Mass Medium*. Zone Books.
- Mesonero, R. (1977). *Manual Histórico-Topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Imprenta de D. Antonio Yenes, 1844.
- Millingham, F. (1945). *Por qué nació el cine*. Nova.
- Rheingold, H. (1994). *Realidad Virtual*. Gedisa.
- Schwartz, V. R. (1998). *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. University of California Press.
- Simmel, G. (2014). *Filosofía de la moda*. Casimiro.
- Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*. Col·lecció estètica, 1849.