



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPECTÁCULO AUDIOVISUAL EN EL MADRID DE COMIENZOS DEL SIGLO XIX: LA FANTASMAGORÍA COMO PRELUDIO DEL ARTE TOTAL

THE CONFIGURATION OF THE AUDIOVISUAL SHOW IN MADRID AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY: PHANTASMAGORIA AS A PRELUDE TO TOTAL ART

Rafael Gómez Alonso¹

Recibido: 05/04/2021 · Aceptado 11/06/2021
DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30600>

Resumen

El presente artículo trata de establecer cómo a principios del siglo XIX, dentro de la cartelera de diversiones públicas de Madrid, comienza a anunciarse la fantasmagoría como un nuevo espectáculo que despertó un gran interés en la prensa del momento. Sin embargo, las precisiones de lo que realmente envolvía esta diversión, que tenía su origen tecnológico en la linterna mágica, engloba más allá de sus propias cualidades de proyección. A partir de la conjunción de diferentes ámbitos de la historia cultural, el objetivo fundamental de este estudio pretende contribuir a la ideación y reflexión de lo que pudo suponer dicho espectáculo como elemento integrador del arte total, décadas antes de que Richard Wagner teorizara sobre dicha condición de unificación de las artes. Desde estas premisas, se pretende explorar los ámbitos en los que se desarrolló dicha exhibición pública como fenómeno estimulador de fantasías visuales que integra diversas funciones y cualidades audiovisuales, escénicas, artísticas, científicas y pseudocientíficas.

Palabras clave

Fantasmagoría; Arte Total; Precine; Espectáculo Audiovisual; Fantasía Visual

Abstract

This article tries to establish how at the beginning of the 19th century, within the Madrid public entertainment billboard, phantasmagoria began to be announced as a new show that captured much interest in the press of the time. However,

1. Universidad Rey Juan Carlos. C.e.: rafael.gomez@urjc.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9600-6981>

the details of what really involved this show, which had its technological origin in the magic lantern, encompasses beyond its own projection qualities. From the conjunction of different areas of cultural history, the fundamental objective of this study aims to contribute to the ideation and reflection of what said show could have supposed as an integrating element of total art, decades before Richard Wagner theorized about said condition of unification of the arts. From these premises, it is intended to explore the areas in which said public entertainment was developed as a phenomenon that stimulates visual fantasies that integrates various audiovisual, scenic, artistic, scientific and pseudoscientific functions and qualities.

Keywords

Phantasmagoria; Total Art; Pre-cinema; Audiovisual Show; Visual Phantasy

.....

INTRODUCCIÓN

La investigación referida a espectáculos de entretenimiento visual desde su perspectiva histórica posee el problema de no poderse encuadrar en un campo concreto de estudio, o bien tiende a ser tratada por múltiples disciplinas, pero siempre atendiendo desde una focalización particular, marginal o dependiente de otras áreas legitimadas culturalmente. Dicha problemática hacia una especificidad de estudio sobre los espectáculos audiovisuales obedece en cierto modo a que desde finales del siglo XVIII este tipo de divertimentos comienza a formar parte de una amplia cartelera de anuncios en la que conviven representaciones de corte tradicional (música, danza, teatro, circo, magia) junto a recreaciones científicas o pseudocientíficas divulgadas habitualmente a través de gabinetes de física experimental, pequeñas exposiciones de maquetas, presentaciones de artilugios mecánicos o de figuras de cera, exhibiciones de fenómenos biológicos (malformaciones humanas o animales), ferias populares donde aparecen todo tipo de atracciones, juegos y ventas de productos, así como exposiciones de carácter artístico que en pocos años se irán intensificando con el nacimiento de museos. A principios del siglo XIX, varias de estas representaciones y exhibiciones espectaculares, científicas y artísticas se irán acrecentando e incluso hibridando en algunos espectáculos multifuncionales² como la fantasmagoría, creando un nuevo régimen visual³ para la mirada de la cultura popular, preludiando una concepción de arte total.

Los criterios que se han utilizado para investigar dichos espectáculos indagan en la búsqueda de informaciones aparecidas en carteleras de prensa del momento o legajos descriptivos encontrados en archivos históricos⁴, en tratados científicos⁵ o pseudocientíficos sobre física experimental escritos por sus propios creadores⁶,

2. Además de los espectáculos de hibridación espectacular también surgieron edificios que albergaban diferentes tipos de espectáculos que convivían en un mismo entorno, como el caso de la Galería Topográfica de Madrid que integró diversas funciones espectaculares de índole audiovisual entre 1835 y 1856. Un estudio más detallado al respecto puede consultarse en GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La galería topográfica», *Historia* 16, nº 306, 2001, pp. 114-123.

3. Jonathan Crary ha estudiado los cambios producidos en las formas de atención y percepción a lo largo del siglo XIX ante el advenimiento de nuevas tecnologías que suponen un cambio no solo en las formas de representación sino en los modos de recepción que atañen al régimen de la mirada. Sobre estas particularidades puede consultarse CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal, 2008; y CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.

4. Ada M. Coe fue una de las primeras hispanistas en tratar el tema de los entretenimientos públicos que acontecen en Madrid desde mediados del siglo XVIII a inicios del siglo XIX. Posteriormente, John E. Varey continuó revisando las carteleras de las diversiones populares que acontecieron en Madrid extraídas de archivos históricos así como de la prensa del momento. Entre las publicaciones que recogen dichos datos puede consultarse: COE, Ada M.: *Entertainments in the Little Theatre of Madrid. 1759-1819*. New York, Hispanic Institute in the United States; VAREY, John E.: *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957; VAREY, John E.: *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de Madrid: 1758 a 1840*. Londres, Támesis, 1972; VAREY, John E.: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1748-1840*. Londres, Támesis, 1995. Así como los artículos centrados en las exhibiciones de fantasmagoría de Robertson en Madrid: VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. I)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. IX, 1955; y VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. II)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. XI, 1957.

5. Un ejemplo concreto es el caso del ingeniero, aeronauta y creador de fantasmagorías, Étienne-Gaspard Robertson, que escribió las memorias en las que contemplaba sus ideaciones. ROBERTSON, E. G.: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*. Paris, Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz, 1831. Consulta en línea: <https://archive.org/details/mmoiresrcreatifssozrobe>

6. NOLLET, Jean Antoine: *Lecciones de physica experimental*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1757.

así como en ensayos literarios o filosóficos de la época, que dejan constancia de este tipo de recreaciones, en los que no solo se perciben manifestaciones o críticas positivas sobre los entretenimientos sino también ataques que deslegitiman su función de diversión pública y arremeten contra sus principios de exhibición⁷. De este modo, el concepto de espectáculo es utilizado para ejemplificar estudios de historia de la ciencia, de puesta en escena, de manifestaciones parateatrales en ensayos costumbristas⁸ o de fenómenos ilusorios o cercanos a la prestidigitación⁹, de acotaciones filosóficas referidas por pensadores del momento¹⁰, o incluso también han llegado a ser estudiados como parte de los shows que englobaban fenómenos paranormales¹¹. No obstante, dichas informaciones han servido para enriquecer los estudios literarios¹², antropológicos¹³ o precinematográficos¹⁴, como antecedentes de la aparición del cine, como portadores de la historia de la prestidigitación, y como instrumentos que suponen un cambio perceptivo atendiendo a los nuevos modos de ver y a las prácticas que acontecen en el posicionamiento de los espectadores.

Además de estos estudios, es importante mencionar cómo el espectáculo fantasmagórico adquirirá una nueva dimensión conceptual del término desde una perspectiva económica y sociológica, aportada por autores como Karl Marx desde mediados del siglo XIX. En este sentido la fantasmagoría es tratada a modo de símbolo del fetichismo de la mercancía y como principio del capitalismo que metaforiza la magia de los objetos y obras que han sido expulsados del universo de producción y consumo estableciendo una relación entre mercancía y alucinación¹⁵. Desde esta

7. Es el caso de Gaspar Melchor de Jovellanos al indicar en su informe de espectáculos, redactado en 1790, que se debería acabar con las exhibiciones de títeres, linternistas y exhibidores de tutilimundis. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1812.

8. MESONERO ROMANOS, Ramón: *Escenas Matritenses*. Madrid, Biblioteca de Gaspar y Roig, 1851.

9. MIEG, Juan: *El brujo en sociedad*. Madrid, Imprenta de los hijos de Catalina Piñuela, 1839.

10. FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1729.

11. Uno de los estudios más enriquecedores que engloba la evolución de los shows de Londres hasta mediados del siglo XIX es el realizado por Richard D. Altick, en el que el papel de los espectáculos es tratado en diferentes épocas con una conjetura basada en la tradición, y donde la irrupción de las exhibiciones audiovisuales es un producto más de las manifestaciones, curiosidades y exposiciones que acontecen en los albores de la modernidad en donde convive un gusto por lo exótico, lo excéntrico y lo novedoso. ALTICK, Richard D.: *The shows of London*. London, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

12. Como el caso de CARNERO, Guillermo (coord.): *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Vol. 1, Madrid, Espasa, 1998.

13. Especialmente el libro de CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid, Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.

14. La lista de libros publicados sobre precine es muy extensa y se va enriqueciendo continuamente a través de libros y artículos de investigación que han sido tratados desde perspectivas internacionales, nacionales o locales. Quizá uno de los investigadores más reconocidos en este ámbito sea el caso de Laurent Mannoni. Uno de sus libros más referenciados en este sentido es el de MANONNI, Laurent: *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris, Nathan, 1994. En el caso de España también han sido pioneros los trabajos realizados por Francisco Javier Frutos Esteban, en especial su libro FRUTOS ESTEBAN, Javier: *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

15. En su célebre obra *El capital*, Karl Marx alude al concepto de fantasmagoría en el capítulo destinado al fetichismo del capital para expresar como la producción capitalista adquiere en las personas una ilusión fantasmagórica de relación entre cosas, es decir, de falsedad que contribuye a un idealismo político de poderes fantasmagóricos. Para una exposición más completa sobre estas cuestiones puede consultarse MARTÍNEZ MATÍAS, Paloma: «Fantasmagoría y despertar. Una aproximación al libro de Los Pasajes de Walter Benjamin», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 54, vol. 2, 2021, pp. 107-129.

nueva focalización terminológica, las fantasmagorías representan un nuevo sentido de imágenes engañosas que enmascaran las relaciones de producción y estructuras de dominio de la sociedad¹⁶. Dicha noción volverá a retomarse con otros autores como Walter Benjamin para expresar como la ciudad del siglo XIX, ejemplificada a través de los almacenes y pasajes de París, materializa las fantasmagorías que emergen del fetichismo de la mercancía¹⁷. Dicho modelo continuará ejemplificándose con otros pensadores como Georg Simmel, Thorstein Veblen o Siegfried Kracauer en la línea de la crítica al consumo, más allá de lo puramente espectacular, como metáfora del intercambio simbólico entre los bienes de uso y consumo que adquieren unas estrategias de relación entre cultura visual y ese primer capitalismo que demanda necesidad de productos, representado a través de los escaparates y nuevas tiendas o bazares que ofrecen mercancías que reactivan la cultura de ocio y consumo para las masas¹⁸. Partiendo de estas bases, Susan Buck-Morss establece una dicotomía en la dialéctica de la mirada del espectador del siglo XIX como eje de las exhibiciones entre la recepción de nuevos espectáculos visuales y la exhibición visual de mercancías en escaparates de tiendas, ferias o exposiciones universales, donde los productos se convierten en fetiches imaginarios y en los que es difícil establecer las fronteras entre realidad y apariencia¹⁹. Este concepto de fantasía visual de los productos se agudiza en la representación visual y escenificada a través de la recreación de fotografías publicitarias que contribuyen también a fortalecer la nueva designación de ilusiones fantasmagóricas de deseos hacia esos productos.

Los estudios culturales han permitido integrar y unificar diferentes perspectivas de investigación multidisciplinar para poder indagar estudios concretos posibilitando la conceptualización de relaciones entre diversas esferas de conexión sobre dichos objetos tratados. Desde este punto de vista, los espectáculos audiovisuales que comenzaron a proliferar desde finales del siglo XVIII y lograron una mayor sofisticación en las primeras décadas del siglo XIX han necesitado articularse desde una perspectiva más globalizadora que desarrolle las cualidades que ofrecen dichas exhibiciones desde sus manifestaciones artísticas (escenográficas), socioculturales (propagandísticas),

16. ZAMORA JOSÉ A.: «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th.W. Adorno», *Taula: Quaderns de pensament*, nº 31-32. 1999, pp. 129-152.

17. La noción del carácter mercantil que adquiere la fantasmagoría como espejismo del engaño que producen las mercancías queda expuesto en las indagaciones realizadas por Walter Benjamin para su proyecto del *Libro de los Pasajes*, obra inacabada que realiza durante los años 20 del siglo XX y que no será editada como libro póstumo hasta 1983. En dicha obra también se alude a la fantasmagoría como metáfora de la iluminación que registra el brillo de las bellas apariencias del producto social. Una información más detallada puede consultarse en BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

Por otra parte la relación fantasmagórica entre mercancía y espectáculo será motivo de determinadas reflexiones a lo largo del siglo XX por diversos pensadores como Th. W. Adorno aludiendo a la metáfora de la aplicación de la borradora de la huella que suscita la inmediatez de las industrias culturales, así como Guy Debord a la hora de exponer el funcionamiento de las sociedades espectaculares que viven sumidas en juegos especulares mediáticos de apariencias y engaños. Sobre las atribuciones de los dispositivos ópticos focalizados como aparatos ideológicos y sociológicos puede consultarse. DÉOTTE, Jean-Louis: *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.

18. Para una mayor información sobre los orígenes de la sociedad de consumo, las mercancías y sus metáforas puede consultarse la obra de MARINAS, José Miguel: *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura de consumo*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 2001.

19. BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 1995.

tecnológicas (audiovisuales), performativas (puesta en escena a través de unos interlocutores) y filosóficas, bajo un criterio que permita poder entenderlas como instrumentos que contribuyen a manifestar un sentido de arte total.

Sin embargo, parece importante indicarse que la concepción real de espectacularidad que pudieron ofrecer dichas diversiones solo puede atender a la subjetividad que indican determinados autores o voces que exponían diversas particularidades en sus tratados o a través de las críticas y opiniones singulares que ejercían en la prensa. De tal forma que las mediaciones ofrecidas en esas publicaciones de la época sobre la descripción o recreación de espectáculos es muy probable que estén determinadas por una realidad sesgada o incompleta a la que realmente aconteció²⁰. La confusión entre la difusión publicitaria y propagandística de los espectáculos con las propias exhibiciones podía ser un problema a la hora de definir o construir la espectacularidad que realmente se ejecutó. De tal modo que las descripciones que aludían a la «grandiosidad», la «profesionalidad», o la «maestría en la ejecución» de una determinada función, como terminología utilizada en la prensa del momento, es posible que solo obedeciera a una retórica escrita que trataba de ensalzar determinadas hazañas para contribuir a las visitas hacia dichos espectáculos.

A partir de estos prolegómenos, es difícil poder delimitar la concreción espectacular que albergaba la magnitud de dichas exhibiciones sin poder poseer una iconografía adecuada y detallada de todos los elementos escénicos y tecnológicos que atraían la curiosidad del público, aunque sí es posible establecer un acercamiento a lo que pudo ser esa creación globalizadora a través de las fuentes escritas. Estos comentarios escritos permiten discernir que los espectadores de la época no solo asistían a ver un fenómeno audiovisual sino a concebir una nueva forma de teatralidad y puesta en escena, y a percibir un espacio de ilusión, magia y fantasía. Dichas condiciones permitían conectar a dicho público con un ideal de explorar otros mundos posibles y experimentar una nueva condición estética idealizada de fantasía, ejercida por la combinación de ilusiones ópticas y tácticas performativas que recogían dichos espectáculos.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ÉPOCA

Desde finales del siglo XVIII las carteleras de actividades y diversiones públicas en las grandes ciudades comienzan a ostentar un gran desarrollo. El ocio se percibe como un instrumento de identidad y modernidad en los espacios metropolitanos. La ciudad de Madrid se convierte en un exponente cultural en el que convergen diversas exposiciones y espectáculos. El proyecto de Ilustración que se había venido construyendo a lo largo de dicho siglo comenzaría a tener su apogeo cultural a finales

20. Incluso en estudios posteriores es probable que vuelvan a repetirse datos que no sean del todo concretos o susceptibles de manipulación, basados en meras opiniones que fundamentan publicaciones divulgativas, o documentales, en los que se intensifican ciertos rasgos de ficción.

de esa centuria en la que el mundo de las ciencias y las humanidades empieza a expandirse, diversificarse y popularizarse hacia determinados públicos y sectores. Las representaciones teatrales, exhibiciones circenses o la proliferación de espacios de recreo tienden a hibridarse con nuevos espectáculos pseudocientíficos, aperturas de gabinetes científicos en los que se presentan nuevas invenciones, se celebran funciones aerostáticas, espectáculos de prestidigitación, además de continuar exhibiéndose actividades callejeras donde el papel de la cultura oral utilizado en la exposición de aleluyas se acrecienta también del acompañamiento de nuevas tácticas de representación visual a través del uso de cajas ópticas, denominados tutilimundis o mundos nuevos, así como de pequeños dioramas y cosmoramas, teatros mecánicos o linternas mágicas en los que se contempla otro modo de ver el mundo. En este sentido, el papel de las tecnologías audiovisuales será significativo a la hora de aplicarse a diferentes tipos de espectáculo de exhibición y representación visual que comienza a presentarse en determinados espacios, destinados a un amplio sector de público heterogéneo.

El concepto de diversión y ocio intensifica nuevos impulsos por conocer novedades e interés por lo desconocido o nunca visto. Los gabinetes y centros de exhibición científica comenzaban a proliferar en la ciudad de Madrid como el de la Sociedad Económica Matritense, el Gabinete de Química Económica Casera o el Real Jardín Botánico, lugares donde asistía un público determinado por una educación atraída por las curiosidades²¹. Todo ello contribuye a un cambio en la sociabilidad en el ejercicio de las prácticas de ocio y diversión del momento. La fascinación que ejerce esta amplia variedad de espectáculos propicia un mayor interés por el mundo de las imágenes y, en sentido general, por la ciencia como espectáculo. En este contexto cultural, la espectacularidad que ofrecen los espacios teatrales también empieza a incrementar sus posibilidades escénicas en donde las técnicas tramoyísticas y las tecnologías de adecuación a las escenografías desarrollan un nuevo sentido en la visualidad e iluminación en las representaciones. Comedias de magia, de santos, exhibiciones de volatines, panoramas, maquetas, gabinetes de máquinas, representaciones de figuras mecánicas o autómatas, teatros pintorescos, etc., configuran parte de un enorme grueso de diversiones públicas en los que los elementos tecnológicos y visuales quedan inmersos en las carteleras que anuncian dichos acontecimientos.

A comienzos del siglo XIX en Madrid, como en como otras capitales europeas, comienza a surgir una transformación de las ciudades donde las actividades de ocio y diversión representan un papel fundamental para ser configuradas como nuevas zonas de recreo destinadas a todas las esferas sociales desde la alta burguesía a clases más populares. La estructuración y diseño de nuevos parques, recintos y jardines permitirá la acogida y confluencia no solo de diversos sectores de público sino que facilitará redistribuciones de espacio para acoger una variada cartelera de espectáculos, exhibiciones, celebraciones festivas y comercio de productos

21. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *Cultura y Ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid, Abada, 2017, pp. 167-168.

estableciendo la acomodación de un comportamiento consumista²² a la vez que una predisposición receptiva hacia lo novedoso, exótico y atractivo para la atención visual de los habitantes de estas ciudades. De este modo, la prensa del momento, especialmente *El Diario de Madrid* o *Gazeta de Madrid*, dan cuenta de la variedad de espectáculos que pueden visitarse junto a otros espacios de ocio y recreo en los que también tienen acogida acontecimientos de gran sofisticación: juegos mecánicos de fuentes, iluminaciones, ascensiones aerostáticas o fuegos artificiales en los que la visualidad acrecienta los nuevos modos de ver del público asistente y sus criterios de atención ante lo que observan.

Las estrategias de ilusión que configuran estos espectáculos también irán destinadas a la proliferación de nuevas escenificaciones en donde las prácticas audiovisuales entablan una mayor importancia. Las comedias de magia que inician una proliferación de exhibiciones desde finales del siglo XVIII habían ido incrementándose paulatinamente por la sofisticación tecnológica de la puesta en escena a través de la maquinaria utilizada que permitía realizar elevaciones, desapariciones o elevaciones de objetos e individuos, incluyéndose también en dichos recintos actuaciones de magia, demostraciones científicas junto a números circenses con actuaciones de volatines, acróbatas y equilibristas²³. El uso de las técnicas de aplicación destinadas a diseñar nuevos artilugios mecánicos y ópticos, junto al desarrollo en las lentes y el uso de placas de vidrio para la proyección de vistas, desarrolló un imaginario particular en las diversiones públicas donde la tecnología del momento impulsó las máquinas de ilusión²⁴ como instrumentos para generar fantasías visuales. Un ideal que entronca con la revolución industrial como proceso de transformación económico, social y tecnológico que también incide en las prácticas de ocio, sociales y culturales del momento.

Por otra parte, las exhibiciones de linterna mágica en ámbitos públicos y privados empiezan a acrecentarse. Los gabinetes científicos eran promovidos como recintos en los que residía cierta tendencia a concebir lo novedoso como exótico, una cuestión que entronca con el ideal romántico del misterio hacia lo desconocido. No obstante, quedan ocultas las posibles funciones de espectáculos que no estuvieran registradas bajo control regulado por los órganos administrativos de la ciudad, ya que para los espectáculos callejeros solo hay constancia del registro de personas²⁵ que acceden a ejercer su trabajo por las calles, es decir, funambulistas, linternistas e individuos que exhibían cosmoramas, pequeños panoramas, cajas de vistas ópticas o pequeños

22. Sobre la importancia de la cultura y el ocio en Madrid desde principios del siglo XIX puede consultarse la obra de AFINOQUÉNOVA, Eugenia: *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid, Cátedra, 2019.

23. ANDIÓC, René: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1988, pp. 49-50 y 69.

24. VEGA, Jesusa: *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC, 2010.

25. Las documentaciones sobre este tipo de solicitudes aparecen expuestas en legajos de archivos históricos, como el caso del Archivo de la Villa de Madrid. Sin embargo, hay expedientes que no desarrollan un contenido completo de la artificiosidad y destreza que se va a realizar y en otros casos la documentación está desaparecida. Es interesante reseñar a este respecto cómo muchos de los solicitantes destinados a ejercer sus exhibiciones públicas de aparatos ópticos y mecánicos aducían tener alguna discapacidad física y este era su único medio de vida para poder subsistir. Esta cuestión ya había sido heredada por los exhibidores de aleluyas (instrumento que también recoge el interés por mostrar imágenes a modo de viñetas secuenciales para mostrar una historia o suceso) que solían ser invidentes, y de ahí que también dichos espectáculos se denominaran romances de ciegos.

teatros mecánicos entre otras diversiones públicas, que solían presentarse de modo ambulante por las calles o en algunos recintos públicos como parques o plazuelas previa solicitud ante esos órganos de control social.

Algunos exhibidores de espectáculos callejeros también ofrecen diversiones en casas particulares y es muy probable que en determinados recintos palaciegos se realizaran demostraciones pseudocientíficas donde tuvieran lugar proyecciones de imágenes acompañadas de otros números de música, danza o magia, si bien los recintos particulares no estarían dotados de otras peculiaridades que podrían ofrecer los teatros que iban adecuando y perfeccionando su maquinaria para contribuir a un espacio escénico propicio a las mutaciones de la puesta en escena. De hecho, el profesor en física experimental Juan Mieg, que había realizado exhibiciones pseudocientíficas y tenía gran profusión por los espectáculos visuales y de prestidigitación, también había sido director del Real Estudio Físico-químico establecido en el Palacio Real de Madrid. En dicho espacio desarrolló diversas demostraciones científicas ante la corte de Fernando VII, incluso en 1821 publica un pequeño libro sobre el desarrollo de la cartelera del espectáculo de fantasmagoría que Robertson estaba realizando en Madrid durante aquel año²⁶, y algunas de esas ideas las retoma en su posterior libro titulado *El brujo en sociedad* para exponer cómo son las funciones que se ejecutan en el mundo de la prestidigitación, en donde también aparecen las recreaciones de física experimental e ilusión de fantasmagorías²⁷. Además, se tiene constancia de un inventario que había realizado hasta 1852 de las máquinas y efectos utilizados en el Real Gabinete de Física de su Majestad en los que destaca el papel que desentrañan los prodigios de la magia, las ciencias y la artes para divertir²⁸.

La profusión de representaciones con linterna mágica en recintos particulares, sin embargo, puede que no estuviera bien vista por la falta de control y moral de la época, estipulándose que estas reuniones privadas hacia la exhibición de este tipo de espectáculos fuera solo un pretexto para generar confabulaciones a través de la mediación oral mientras se proyectaban imágenes²⁹. En este caso, nos encontramos ante el precedente de un explicador, tal como ocurriría a finales del siglo XIX en los orígenes del cine, que determinaba y narraba, pero también opinaba, sobre las imágenes que aparecían en pantalla, siendo este tipo de intermediarios los que realmente focalizaban la narración audiovisual.

LA FANTASMAGORÍA COMO ESPECTÁCULO DE ARTE TOTAL

La recreación de fantasías visuales había sido objeto de estudio en el contexto del pensamiento ilustrado. Así, por ejemplo, Joseph Addison trató de estudiar, a

26. MIEG, Juan: *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza*. Madrid, Imprenta del Censor, 1821.

27. MIEG, Juan: *op. cit.* pp. 234-235.

28. REIG FERRER, Abilio: «El profesor y naturalista Don Juan Mieg (1780-1859): en el 150 aniversario de su fallecimiento (I)», *Argutorio*, año 13, nº 23, 2009, p. 12.

29. REIG FERRER, Abilio: *op. cit.*, p. 13.

través de sus críticas publicadas en *The Spectator*, las nociones del gusto hacia nuevos imaginarios visuales que fueron designadas bajo «Los placeres de la imaginación», escritos en el año 1712 a través de artículos que exploran variables como la magnitud, la curiosidad, la admiración o la espectacularidad. También, Benito Jerónimo Feijoo en su *Teatro Crítico Universal*, en el capítulo titulado «Secretos de la naturaleza» redactado en el año 1729, destaca la cualidad de representar maravillas que posee la linterna mágica y la admiración que adquiere este artificio diabólico³⁰. Sin embargo, dichas fantasías que se generaban en el pensamiento visual se materializarían con un mejor acondicionamiento tecnológico y escénico en pocas décadas con la profusión de ilusiones ópticas que se exhibían en espectáculos en los que la magia que ofrecían las proyecciones permitían adentrarse en todo tipo de mundos posibles donde se articulan entornos imaginados, es decir, en espacios articulados por escenografías visuales que simulaban nuevos escenarios que antecedían a una cierta conexión con la inmersión virtual.

En los espectáculos fantasmagóricos se asiste a la puesta en escena del prelude de lo que constituirá posteriormente el lenguaje cinematográfico. El dispositivo de la linterna mágica se iría desarrollando y mejorando paulatinamente desde mediados del siglo XVIII modificando la estaticidad inicial que poseía, permitiendo que el aparato pudiera moverse a través de ruedas y dotando de movilidad, a su vez, a la proyección originada en paredes, telas o sobre humo. Todo ello posibilitaba, además, la creación de pequeños movimientos panorámicos, creación de travellings por medio de plataformas que permitían girar los artilugios, así como el uso del zoom acercando o alejando la proyección originada por dicho aparato hacia el soporte utilizado para visualizar las imágenes. Por otra parte, las mejoras de las lentes permitieron ofrecer, con el paso del tiempo, diferentes formaciones y deformaciones de imágenes proyectadas, manejando diversas posibilidades de nitidez, enfoques y desenfoques, que dotaban de mayor sentido a las historias visuales que se deseaban mostrar. Las placas de linterna mágica también se irían desarrollando en diferentes formatos que posibilitaban crear un sentido narrativo a las historias (muy similar a lo que posteriormente constituirían las viñetas cómicas en la prensa) así como su disposición de soportes en sentidos horizontales, verticales o circulares³¹. Las cualidades que ofrecen la intercalación de diferentes placas dentro de una misma linterna permitirán también constituir una nueva tipología de efectos como sobreimpresiones, fundidos encadenados entre diferentes imágenes, fundidos a negro o a determinados colores, aperturas y cierres de objetivos. E incluso, según vaya avanzando el siglo XIX comenzarán a aparecer diferentes modelos de linternas sofisticadas con más de un foco de proyección que permitirá una mayor articulación del montaje escénico.

Toda la integración tecnológica de la puesta en escena supone la contribución hacia un modelo de creación de un espectáculo globalizador en la articulación de

30. FEIJOO, Benito Jerónimo [1729]. «Secretos de la naturaleza», *Teatro Crítico Universal*, Discurso Segundo del Tomo Tercero, Oviedo, Biblioteca Feijoniana, 1997.

31. Sobre la articulación de modelos de soporte de linterna mágica y su función narrativa puede consultarse el libro de FRUTOS ESTEBAN, Javier: *op. cit.*

las nuevas tecnologías cuyos efectos eran producidos por la conjunción de aparatos mecánicos, eléctricos, magnéticos y ópticos. Dichos instrumentos, no obstante, habían sido abordados independientemente siglos atrás desde diferentes ámbitos científicos y culturales y tenían sus orígenes en los tratados de la cámara oscura, estudios de catóptrica (juegos de espejos y posibilidades de proyección a través de ensayos referidos a la reflexión y refracción de la luz) o investigaciones en ingeniería mecánica de objetos y muñecos autómatas (posteriormente también aplicados al ámbito de la relojería). Por otra parte, todo el desarrollo de grúas, tramoyas y maquinaria teatral que contribuía a la mutación escénica había sido estudiado a través de tratados de escenografía atribuyendo la condición de metamorfosis espectacular a una disposición de papel divino o mágico que se conocía con el término de *deus ex machina*, para referirse a la atribución tecnológica de dichos espectáculos. De este modo, la conjunción de estas contribuciones formaría parte de las funciones que establecían sinergias para desarrollar los espectáculos fantasmagóricos.

Tal como indica Ramón Mayrata, la posibilidad de proliferación de este tipo de espectáculos está muy relacionada con el fin de un férreo control del imaginario que había sido impuesto en la época de la Contrarreforma sobre determinados espectáculos de ilusionismo en los que convivían exhibiciones de magia natural o científica junto a rituales de magia oculta³², y en los que la magia y la superstición creaban diversos vínculos en los que era difícil discernir entre lo científico y lo ritual dentro de una confección espectacular³³.

La sofisticación de los espectáculos de fantasmagoría suponía la recreación de mundos virtuales, donde la magia contribuía a activar la imaginación y a concebir nuevos imaginarios en los que la articulación de la puesta en escena permitía recrear narraciones fantásticas y a suscitar lo que Goya vino a denominar en varios de sus dibujos como la capacidad que poseía el sueño de la razón para generar monstruos o pesadillas³⁴. Un entorno en el que posiblemente sería también apropiado para generar un acoso de las fantasías³⁵ ante un diluvio de imágenes proyectadas a las que el espectador de la época no estaba acostumbrado y que constituía un proceso que activaba diferentes efectos multisensoriales en el receptor.

A mediados del siglo XIX Richard Wagner pone de manifiesto su teorización sobre el concepto de obra arte total³⁶ o *Gesamtkunstwerk*, para expresar el sentido de la ópera como la unificación de varias artes y la fusión de diferentes elementos en los que se conjuga la música, la poesía, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura, pero también es consciente del papel que podía suponer la integración de proyecciones a sus espectáculos confeccionando y amplificando la idea de arte total con proyecciones realizadas para desarrollar un espectáculo audiovisual unificado. Será en 1848, mientras escribe la versión en prosa de *La muerte de*

32. MAYRATA, Ramón: *Fantasmagoría*. Madrid, La Felguera Editores, 2017, p. 162.

33. CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid, Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.

34. HELLMANN, Edith: *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

35. ZIZEK, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Madrid, Akal, 2011.

36. WAGNER, Richard [1849]: *La obra de arte del futuro*. Valencia, Col·lecció estètica i crítica, 2000.

Sigfrido, cuando Wagner comienza a idear este concepto de unificación artística y espectacular que confabularía como lo que vendría a denominar «obra de arte del futuro», tal como expuso en su trabajo teórico *Opera y Drama*³⁷. De este modo, para su ópera *El anillo del nibelungo* incluye proyecciones de linterna mágica para articular un ideal completo de obra de arte total³⁸.

La idea de arte total que teoriza y pone en práctica Wagner, tal como expone Paloma Ortiz de Urbina, llega a España a mediados del siglo XIX a través de las correspondencias redactadas por el célebre escritor realista Juan Valera, que había asistido a la representación de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner en 1856, donde indicaba la importancia de saber conjuntar musical y visualmente el drama operístico fruto de la fusión de impresiones sonoras y visuales para lo que se requería una necesaria preparación intelectual³⁹. Es en este entramado de recursos audiovisuales y escénicos⁴⁰ donde el escenario se transforma en una obra de arte viva y en el que es difícil poder precisar de algunos inconvenientes de dicha articulación por el exceso de ruido provocado por maquinistas y tramoyistas a la hora de ejecutar mutaciones en las vistas⁴¹.

Este ideal totalizador de unificación artística suponía una revolución no solo en el sentido de la propia representación espectacular sino también de renovación estética en el sentido de la recuperación de un humanismo que parecía perdido por aquella época, y en donde se magnifica una filosofía de lo absoluto como tesis idealista de una esencialidad aglutinadora que actúa de forma independiente para ejercer su máxima plenitud⁴². Por otra parte existe una asimilación de los modos de visión precinematográficos similar a los que se concibe en los espectáculos de ópera wagneriana, tal como concibe Javier Arnaldo, al apuntar cómo la disposición estructural de arquitectura escénica de representaciones operísticas de visión panorámica era muy similar a la que ofrecían edificaciones e instalaciones que albergaban dispositivos panorámicos circulares, giratorios y de movimiento que adecuaban la óptica a un sentido global de panoptismo o ilusión globalizadora de visión totalizadora de la escena con injerencias a todo tipo de iluminaciones y

37. ORTIZ DE URBINA, Paloma: «The Siegfried myth in opera and on film: from Richard Wagner to Fritz Lang» en ORTIZ DE URBINA, Paloma (ed.): *Germanic Myths in the Audiovisual Culture*. Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2020.

38. CRARY, Jonathan: *op. cit.* p. 245.

39. ORTIZ DE URBINA, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 2003.

40. Desde finales del siglo XIX se tiene constancia de algunos de los principales escenógrafos de ópera en Madrid como el caso de Amalio Fernández. Sobre estas cuestiones puede consultarse la citada tesis de Paloma Ortiz de Urbina. También sobre la recepción de espectáculos wagnerianos realizados en Madrid desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX puede consultarse otra investigación de la misma autora: ORTIZ DE URBINA, Paloma: «Primera recepción de Richard Wagner en Madrid» en SALA, Luca (ed.): *The Legacy of Richard Wagner*, Turnhout: Brepols Publishers, 2012, pp. 399-416.

41. Para una pormenorizada explicación de la espectacularidad de las recepciones operísticas en Madrid desde mediados del siglo XIX puede consultarse SUÁREZ GARCÍA, José Antonio. «El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, nº 2, 2009, pp. 563-577.

42. Sobre el ideal filosófico que entraña la concepción de arte total desde su concepción musical y respecto a la renovación de la ópera puede consultarse la obra de POLO PUJADAS, Magda: *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

perspectivas que configuraban un acercamiento al proceso inmersivo similar al que produce la realidad virtual⁴³.

La película titulada *Merci Monsieur Robertson*, dirigida en 1986 por Pierre Levy, deja patente las cualidades que podría ofrecer una velada de fantasmagoría en el París de principios del siglo XIX que se asemejaría a espectáculos similares ofrecidos en otras ciudades como Madrid. Si bien la película se inspira en las memorias escritas por Robertson, la escenificación de la puesta en escena justifica la creación del involucramiento de la puesta en escena como espectáculo de arte total. Los asistentes al evento entran en un ámbito que ha sido preparado y acondicionado para su exhibición. Una dimensión siniestra cercana a lo diabólico donde la oscuridad permite expandir un universo de proyecciones de imágenes en diferentes telas y difuminaciones de humo. En ese entramado escénico las cualidades tecnológicas de la linterna mágica, de sus objetivos, lentes y de la combinación de placas utilizadas permiten establecer un montaje que envuelve a los espectadores en un mundo de inmersión virtual. Los juegos de iluminación, la movilidad de la linterna sin que sea percibida por esos visitantes, así como todo tipo de artilugios escenográficos va acompañada de una puesta en escena creada por unos interlocutores disfrazados con máscaras formando parte de la narrativa audiovisual adecuada y estipulando interacciones con los medios tecnológicos utilizados, sin que los espectadores puedan diferenciar lo que son intérpretes disfrazados para la función propuesta de lo que ven proyectado ante sus ojos. La escenificación y proyección se unifica, pero también existe una articulación programada de lo que se quiere contar, es decir, existe un guion establecido que permite narrar una historia de los mediadores que aparecen en escena y simular un acontecimiento para ese público casi un siglo antes de que el cine confeccionara un lenguaje audiovisual donde el espectador pudiera establecer una proyección imaginaria⁴⁴ con lo que ve. Todo ello iba acompañado de diferentes efectos especiales, como posibles chispazos (recreaciones de juegos pirotécnicos), pequeñas funciones aerostáticas de globos que el espectador no puede concebir para los objetos que presumiblemente vuelan a su alrededor, así como todo tipo de recursos acústicos promovidos por artefactos y maquinarias ideadas para el evento junto a las cualidades originadas por cambios de voces e interpretadas por ventrílocuos capaces de generar ambientes terroríficos.

La conexión de todas estas cualidades permitía a los espectadores sumergirse en otro tipo de espacio escénico al que no estaban acostumbrados. Este tipo de ámbitos conecta con los mundos virtuales. Tal como apunta Tomás Maldonado, la interacción entre la realidad y sus representaciones afecta a la escala que tenemos de nuestro sentido, unas adecuaciones que ejercieron una disposición espectacular a través de la fantasmática originada por máquinas creadoras de fantasmagorías con la cualidad de generar simulacros de acontecimiento y contribuir al imaginario de la tecnológico y a la creación de una industria de lo maravilloso⁴⁵. De este modo, las

43. ARNALDO, Javier: «Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total», *La balsa de la Medusa*, nº 53-54, 2000, pp. 19-40.

44. METZ, Christian: *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001.

45. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.

fantasmagorías suponían la conexión con una nueva escala de valores que no solo afectaba a cuestiones de recepción estética (contemplar algo maravilloso e inaudito que no se había visto antes) sino a ejercer una nueva forma de percepción de las imágenes, un modelo de imaginario para personas que no habían acostumbrado su mirada a contemplar una disposición escenográfica que preludiaba el advenimiento de la realidad virtual.

La introducción de la fantasmagoría en España fue paulatina. La prensa del momento da cuenta de pequeñas exhibiciones de linterna mágica y de cajas ópticas desde mediados del siglo XVIII pero la primera constancia de fantasmagoría tiene su inicio a principios del siglo XIX. Si bien Robertson fue uno de los más populares fantasmagoreros en el terreno internacional que visitó Madrid a finales de 1820, hubo otros exhibidores que antecedieron a este autor en este modelo de representaciones audiovisuales que ya conocían su espectáculo, como el caso de M. Martin, quien posiblemente en 1806 fue uno de los primeros en anunciar en la prensa madrileña su función de fantasmagorías, así como el caso de otros exhibidores de este tipo de funciones como el caso de José González Mantilla, Francisco Bienvenú o Genaro Romanine, entre otros⁴⁶.

La temática de las fantasmagorías fue de diversa índole si bien predominaron las de carácter fantástico, social e histórico. No se puede reconocer, sin embargo, si se construyeron placas adecuándose a los espectáculos de Madrid con temática ligada a la ciudad o al contexto significativo del momento en que se producían las exhibiciones o por el contrario dichas imágenes eran las mismas que años atrás se habían utilizado para otras funciones en otras ciudades o países. De este modo el cambio de cartelera podría hacer alusión a la adaptación de nuevas temáticas narrativas generadas por los interlocutores que acondicionaran las historias pero ello no significa que pudiera existir algún cambio iconográfico en las mismas.

Algunos estudios sobre las disposiciones escénicas de la configuración arquitectónica teatral exploran cómo es la estructura de los espacios en los que transcurren los espectáculos, los escenarios, los puntos de vista que puede adquirir el espectador, la disposición de los vestuarios y la segregación de públicos y precios para acceder a los espectáculos, tal como apunta la investigación que desarrolla Phillip B. Thomason⁴⁷, atendiendo a algunos lugares referenciales en los que se dieron cita espectáculos parateatrales y de proyecciones audiovisuales como el Teatro de la Cruz, aunque no dan cuenta de la artificiosidad de las maquinarias utilizadas. Tan solo algunos tratados de finales del siglo XIX como el que escribe Moynet permiten describir cómo es el artificio técnico y tecnológico que ofrecen las maquinarias de los teatros del momento⁴⁸. Desde este punto de vista, los recursos de tramoya, así como los utensilios y aparatos tecnológicos que utilizaban los teatros gozaron de

46. VAREY, John E.: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid 1758-1840*. Madrid: Tamesis Book, 1995.

47. THOMASON, Phillip B.: *El coliseo de la Cruz. 1736-1860: estudio y documentos*. Fuentes para la Historia del Teatro en España, XXII. London: Tamesis, 1988

48. MOYNET, M. J.: *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*. Traducción española por Cecilio Navarro, Barcelona, Biblioteca de Maravillas, 1885.

cierto secreto para los espectadores de la época que asistían a observar los efectos e ilusiones ofrecidos en las funciones.

En el entramado espectacular que ofrecían los espectáculos de fantasmagoría resulta interesante subrayar las cualidades acústicas que ofrecían las exhibiciones a la hora de crear sonidos, efectos sobrenaturales y simulacros de ruidos que confabulaban las estrategias de la narrativa audiovisual, aunque también era importante el uso de diferentes tipos de voces y el acompañamiento musical. Así, por ejemplo, en algunos espectáculos callejeros de linterna mágica se habían utilizado tambores y organillos para dotar de musicalidad al espectáculo, y también se tiene constancia de que en ambientes domésticos de sociedades aristocráticas se habían realizado funciones de linterna mágica combinadas con espectáculos musicales, exhibición de figuras autómatas, tal como lo refiere el Barón de Maldà⁴⁹ respecto a un espectáculo privado que tuvo lugar en Barcelona en 1803, exhibición que no supuso como tal una sesión de fantasmagoría sino una función de linterna a modo de espectáculo intermedial conviviendo con otro tipo de representaciones. No obstante, sí existe constancia de las utilizaciones de armónicas de cristal en funciones de fantasmagoría, que permitían dotar de una mayor efectividad acústica y musical a dichas sesiones⁵⁰.

En este sentido, en el espectáculo de fantasmagoría que había traído a Madrid Robertson aparecía otra figura de la que se hizo eco la prensa, se trataba del denominado Indio Cossoul, un personaje que era capaz de interpretar diferentes destrezas en la ejecución de juegos mecánicos así como de realizar proezas circenses, de estar habilitado para poder ejecutar piezas musicales⁵¹ o de ofrecer diferentes cualidades de voz a modo de ejercicio de ventriloquía.

LA INTEGRACIÓN DE LAS FANTASMAGORÍAS EN OTROS ESPECTÁCULOS COMO ARTICULACIÓN DE CAMPO EXPANDIDO

Cuando el ingeniero y aeronauta Ettienn-Gaspard Robertson visita Madrid para presentar su espectáculo de fantasmagorías en el Teatro del Príncipe en 1821 el profesor en física experimental Juan Mieg se encarga de crear un pequeño libreto titulado *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza* en el que deja constancia de la diversidad escenográfica que posee dicho espectáculo aludiendo a una hibridación de variedades que directamente alude a la intencionalidad de presentarse una diversión de arte total. No solo se habla de lo que supone la fantasmagoría, sino del papel de la ventriloquía, de la mecanicidad y de los muñecos autómatas así como de la integración del ilusionismo en dicho espectáculo. Un

49. ARMELL, M., & EZQUERRO, A.: «Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)», *Anuario Musical*, n° 58. Madrid, CSIC, 2003, p. 298.

50. ARMELL, M., & EZQUERRO, A.: *op. cit.* p. 310.

51. MIEG, Juan: *op. cit.*

tiempo atrás, el físico escocés John Ferriar en 1813 hacía referencia en su *Ensayo sobre una teoría de las apariciones* a la conjunción establecida entre los componentes visuales y fonéticos que permitían crear una mayor adecuación a los espectáculos de fantasmagoría y ventriloquía⁵².

Robertson, sin embargo, no solo fue un científico que contribuyó a confeccionar e integrar diferentes tipos de tecnologías y mecánicas en sus exhibiciones sino que también supo crear una narrativa audiovisual a través de la puesta en escena y escenificación de lo que acontecía en el espacio teatral, y a su vez dejó constancia escrita en sus memorias de las contribuciones que había ido confeccionando a lo largo de su vida. De este modo, su papel de ideación no solo se contempla como un proceso integrador que aglutinaba diversos espectáculos ejercitando un posible nexo de conexión sino que también desarrollaba la posibilidad de expandir la concepción fantasmagórica en otras diversiones populares del momento, ejerciendo una cualidad de comportamiento expandido hacia otras esferas de exhibiciones espectaculares.

A lo largo del siglo XIX se tiene constancia de la aplicación tecnológica de cuadros disolventes o cuadros vivos en determinados espectáculos de comedias de magia, espectáculos de ópera, gabinetes científicos, espectáculos circenses o de prestidigitación. Dichos cuadros disolventes o cuadros vivos hacen alusión no solo al desarrollo de la linterna mágica sino a la articulación del montaje de imágenes y a la integración de un puesta en escena acorde con la función ejecutada. Si la linterna mágica se aproxima a la máquina de proyectar, el ideal de generar una historia articulada y escenificada obedece a una mayor relación con el entramado fantasmagórico, es decir, con el concepto de envolvimiento y simulacro de mundo posible que puede contribuir a generar fantasías visuales. Tal como expone Sandro Machetti, los cuadros vivos presentaban situaciones de intérpretes en posición estática que interactuaban con proyecciones y recursos escenográficos en los que la pintura, la música, los elementos escénicos corpóreos, las proyecciones de disolvencia, la articulación de efectos sonoros, luminosos y pirotécnicos creaban una hibridación artística⁵³. Si bien las combinaciones que proporcionaban los cuadros vivos podría entenderse como una evolución de los espectáculos de fantasmagoría generadores de arte total, lo que se pretende en este sentido es ejercitar las exhibiciones de esta integración artística hacia otros espectáculos expandiendo su modelo como comportamiento intermedial y unificador entre diferentes espectáculos.

La integración de proyecciones de linterna mágica y recreación de fantasmagorías en espectáculos de ópera se fue acrecentando a lo largo del siglo XIX, aunque por el momento no queda constancia recogida en la prensa de la época de este tipo de funciones que se habían realizado a comienzos de ese siglo en Madrid con inclusiones de tecnología visual hasta la llegada del siglo XX⁵⁴. Por el contrario, la sofisticación

52. PRÓSPERI, Germán: *Vientres que hablan. Ventriloquía y subjetividad en la historia occidental*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2015, pp. 261-262.

53. MACHETTI, Sandro: «Monsieur Farriol, los cuadros vivos, la pintura y el cine», *D'Art*, nº 21, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995, p. 17.

54. Sobre la inclusión de la fantasmagoría en la ópera inglesa del siglo XIX puede consultarse el libro de CRUZ, Gabriela: *Grand Illusion: Phantasmagoria in Nineteenth-century Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2020. En

de las comedias de magia si tuvo una mayor repercusión espectacular como espectáculo integrador de fantasmagorías, cuadros disolventes y proyecciones visuales⁵⁵ que permitían ofrecer un mayor grado de simulación, involucramiento y dialogismo con el público.

En el papel que desentraña la escenografía no es posible saber qué escenógrafos estuvieron ligados a este tipo de espectáculos, sin embargo es probable que artistas como Blanchard que había construido espectáculos de dioramas así como escenografías de efectos visuales pudiese haber participado en el entramado de la confección de algún modelo escenográfico para este tipo de espectáculos⁵⁶. Tampoco se reconoce si Francisco de Goya, que manifestaba un gran interés por el mundo diabólico, la magia y la fantasía, tal como acontece en parte de su iconografía de brujas y seres voladores, pudo llegar a confeccionar placas de linterna mágica o tuvo algún tipo de relación con este tipo de espectáculos, si bien deja constancia en sus dibujos el papel que ocupan las cajas ópticas y los nuevos modos de ver en la vida cotidiana.

Los espectáculos de fantasmagoría también generaron cualidades de transmisión poética, tal como señala Marie-Laure Delmas, en el sentido de la metaforización del dispositivo experimental que determina la imagen situando al individuo en el umbral de una nueva era. En este caso, se establece un vínculo entre la experimentación científica y la lucha contra el oscurantismo mediante la aplicación de determinados juegos ópticos entre los que destacan los efectos de anamorfosis, reducciones, superposiciones, efectos de movimiento, deformaciones por disposición de espejos o aumentos bajo el microscopio, ofreciendo una experiencia de viaje iniciático que despierta la imaginación y activa diferentes reacciones de asombro, encanto y miedo traspasando los límites del conocimiento del individuo⁵⁷. Esta predisposición se encuentra ligada a la idea de viajes pintorescos que aparecían insertados como narraciones a modo de folletines en la prensa decimonónica que estimulaba la recreación de imágenes mentales en el lector de la época, un concepto también entroncado con la literatura de viajes y con el ideal romántico de contribuir a establecer una iconografía en la que convivía lo exótico, lo desconocido, lo siniestro y lo fantástico.

España solo se rastrean indagaciones de repercusión tecnológica a través de proyecciones a comienzos del siglo XX, tal como demuestran los estudios de SUÁREZ GARCÍA, José Antonio: *op. cit.*

55. GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7, 2002, pp. 89-197.

56. En el libro de Ana María Arias de Cossío no existe ninguna referencia a que alguno de los reputados escenógrafos trabajara en la confección de espectáculos visuales del momento. Sin embargo, el escenógrafo francés J. Blanchard afincado en España participó en las escenografías de diversas comedias de magia así como en la ejecución del diorama de Madrid en 1826, siendo posible su participación en la confección de escenografías para otros espectáculos similares en su gusto por la decoración de elementos fantásticos. ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1990, pp. 67-68 y 78.

57. DELMAS, Marie-Laure: «Diogéne au quinquet: poétique de la Fantasmagorie», *Littérature*, nº 169, vol. 1, 2013, pp. 87-101.

CONCLUSIONES

A lo largo de este pequeño estudio se ha podido observar cómo quedan patentes una serie de cualidades que permiten establecer el condicionamiento de la fantasmagoría como un espectáculo de arte total en un doble sentido: tanto de la propia adecuación a la integración espectacular de determinadas áreas artísticas, científicas y escénicas, como a las particularidades que poseen las fantasmagorías de poderse incluir dentro del sistema de otros espectáculos y contribuir a generar una condición determinante de arte total, como pudiera ser el caso de su inclusión en funciones teatrales, circenses, de prestidigitación así como integradas en espectáculos de gabinetes científicos.

Por otra parte, es muy probable que el propio concepto de fantasmagoría fuera supeditado a su base fundamental científica de linterna mágica y al de proyección audiovisual. De este modo, según avanzaba el siglo XIX los espectáculos de linterna mágica perfeccionados podrían hacer alusión a diferentes tipos de diversiones que integraban las cualidades escenográficas y performativas que había desarrollado la intermedialidad fantasmagórica, donde también aparecen nuevas determinaciones o nomenclaturas de estos artilugios que hacían alusión a lo que en un principio se había definido como fantasmagorías, caso de los espectáculos de cuadros disolventes o cuadros vivos.

La confusión entre lo que realmente se anunciaba y lo que pudo llegar a exhibirse es una condición difícil de poderse reconocer y en ocasiones se recurre a la comparativa de la representación de los mismos espectáculos en diversas ciudades o países atendiendo a determinadas iconografías que se han convertido en referentes generalistas de estos espectáculos. Sin embargo, las exhibiciones de este tipo de diversiones públicas y privadas se adecuaban a diferentes ámbitos (espacios de representación escénica) ajustadas a cualidades de sofisticación escenográficas, y a distintos sectores de públicos y culturas que determinaban el hecho escénico recreando modelos de representación de diferente índole.

Las cualidades performativas y dramatúrgicas que acompañaban los espectáculos visuales del momento convierten las imágenes de las escenas en una ampliación hacia lo audiovisual a través de los comentarios de los intérpretes, así como de los efectos sonoros generados en la confección de la puesta en escena donde lo multisensorial aludía al acceso a las fantasías visuales que se producían en el espectador generadas por las ilusiones ópticas. Realmente, nos encontramos ante un fenómeno difícil de encasillar dentro de la historia cultural ya que sus particularidades esenciales permiten estudiarlo desde diversas perspectivas parateatrales, paracientíficas, precinematográficas o antropológicas, lo que lleva a definirlo desde una posición de espectáculo intermedial articulado desde la conjunción de diversos medios escénicos, tecnológicos y performativos.

Finalmente, es importante subrayar el hecho de que muchas de estas manifestaciones de integración audiovisual acontecieron en diferentes ámbitos. En algunos casos tuvieron cierta repercusión a través del mundo de la prensa, pero en otras ocasiones pasaron desapercibidas porque estaban destinadas a ámbitos particulares o simplemente no se hicieron eco de lo que podrían suponer realmente

en un momento en el que la diversión pública de espectáculos efímeros no tenía legitimación cultural ante este tipo de fenómenos, del mismo modo que era difícil concebir en ese momento el cambio perceptivo que se estaba ocasionando con la profusión de dichos espectáculos precedentes de lo que serían los futuros espacios envolventes o de realidad virtual donde se encubre un fundamento de arte total ante la fascinación de la mirada de los espectadores. Asimismo, la popularización de las imágenes que utilizaban los espectáculos de fantasmagoría constituyó un adelanto al acceso y distribución de diferentes temáticas iconográficas que posteriormente podrían verse en museos, como el caso de determinadas pinturas fantásticas o demoniacas que ilustrarían artistas como Goya a través de la confección de seres voladores o brujas en las que se manifiesta el interés por el mundo gótico y fantástico propio de las obras de tendencia romántica del momento.

REFERENCIAS

- ADDISON, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Madrid, Antonio Machado, 2005.
- AFINOQUÉNOVA, Eugenia: *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid, Cátedra, 2019.
- ALBADALEJO, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- ALTICK, Richard D.: *The shows of London*, London, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *Cultura y Ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid, Abada Editores, 2019.
- ANDIOC, René: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1988.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1990.
- ARMELL, M., & EZQUERRO, A.: «Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)» en *Anuario Musical*, nº 58. Madrid, CSIC, 2003, pp. 279-353.
- ARNALDO, Javier: «Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total», *La balsa de la Medusa*, nº 53-54, 2000, pp. 19-40.
- BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005.
- BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 1995.
- CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid, Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.
- COE, Ada M.: *Entertainments in the Little Theatre of Madrid. 1759-1819*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1947.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.
- CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal, 2008.
- CRUZ, Gabriela: *Grand Illusion: Phantasmagoria in Nineteenth-century Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2020.
- DELMAS, Marie-Laure: «Diogéneau quinquet: poétique de la Fantasmagorie», *Littérature*, nº 169, vol. I, 2013, pp. 87-101.
- DÉOTTE, Jean-Louis: *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.
- DÍAZ CUYAS, José: «Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y argonauta», *Acto*, nº 4. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2008, pp. 84-122.
- FEIJOO, Benito Jerónimo [1729]: «Secretos de la naturaleza», *Teatro Crítico Universal*, Discurso Segundo del Tomo Tercero, Oviedo, Biblioteca Feijoniana, 1997. Recurso online: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft302.htm>
- FRUTOS ESTEBAN, Javier: *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La galería topográfica», *Historia 16*, nº 306, 2001, pp. 114-123.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7, 2002, pp. 89-197.
- HELLMAN, Edith: *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1812.
- MACHETTI, Sandro: «Monsieur Farriol, los cuadros vivos, la pintura y el cine», *D'Art*, nº 21, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995, pp. 17-35.
- MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- MANNONI, Laurent: *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. París, Nathan, 1994.
- MARINAS, José Miguel: *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura de consumo*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 2001.
- MARTÍNEZ MATÍAS, Paloma: «Fantasmagoría y despertar. Una aproximación al libro de Los Pasajes de Walter Benjamin», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 54, vol. 2, 2021, pp. 107-129.
- MAYRATA, Ramón: *Fantasmagoría*. Madrid, La Felguera Editores, 2017.
- MESONERO ROMANOS, Ramón: *Escenas Matritenses*. Madrid, Biblioteca de Gaspar y Roig, 1851.
- METZ, Christian: *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001.
- MIEG, Juan: *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza*. Madrid, Imprenta del Censor, 1821.
- MIEG, Juan: *El brujo en sociedad*. Madrid, Imprenta de los hijos de Catalina Piñuela, 1839.
- MOYNET, M. J.: *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*. Traducción española por Cecilio Navarro, Barcelona, Biblioteca de Maravillas, 1885.
- NOLLET, Jean Antoine: *Lecciones de physica experimental*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1757.
- ORTIZ DE URBINA, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 2003.
- ORTIZ DE URBINA, Paloma: «Primera recepción de Richard Wagner en Madrid» en SALA, Luca (ed.): *The Legacy of Richard Wagner*, Turnhout: Brepols Publishers, 2012, pp. 399-416.
- ORTIZ DE URBINA, Paloma: «The Siegfried myth in opera and on film: from Richard Wagner to Fritz Lang», Ortiz de Urbina, Paloma (ed.): *Germanic Myths in the Audiovisual Culture*. Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2020.
- POLO PUJADAS, Magda: *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- PRÓSPERI, Germán: *Vientres que hablan. Ventriloquía y subjetividad en la historia occidental*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2015.
- REIG FERRER, Abilio: «El profesor y naturalista Don Juan Mieg (1780-1859): en el 150 aniversario de su fallecimiento (I)», *Argutorio: revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»*, año 13, nº 23, 2009, pp. 9-17.
- ROBERTSON, E. G.: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*. Paris, Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz, 1831.
- SUÁREZ GARCÍA, José Antonio. «El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, nº 2, 2009, pp. 563-577.
- VAREY, John E.: *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- VAREY, John E.: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1748-1840*. Madrid, Támesis Book, 1972.
- VAREY, John E.: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid 1758-1840*. Madrid: Támesis Book, 1995.
- VAREY, John E.: *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de Madrid: 1758 a 1840*. Londres: Támesis, 1972.

- VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. I)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. IX, 1955.
- VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. II)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. XI, 1957.
- VEGA, Jesusa: *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC, 2010.
- Wagner, Richard [1849]: *La obra de arte del futuro*. Valencia, Col·lecció estètica i crítica, 2000.
- ZAMORA, José A.: «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th.W. Adorno», *Taula: Quaderns de pensament*, n° 31-32. 1999, pp. 129-152.
- ZIZEK, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Madrid, Akal, 2011.



FEICYT-528/2021
Fecha de certificación: 30 de julio de 2021 (7ª convocatoria)
Válido hasta: 30 de julio de 2022

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*