

EL PANORAMA, FORMA DE REPRESENTACION DEL TERRITORIO Y LA CIUDAD

Por **EDUARDO CARIDAD YAÑEZ**
Arquitecto y Profesor de la E.T.S.A. de La Coruña

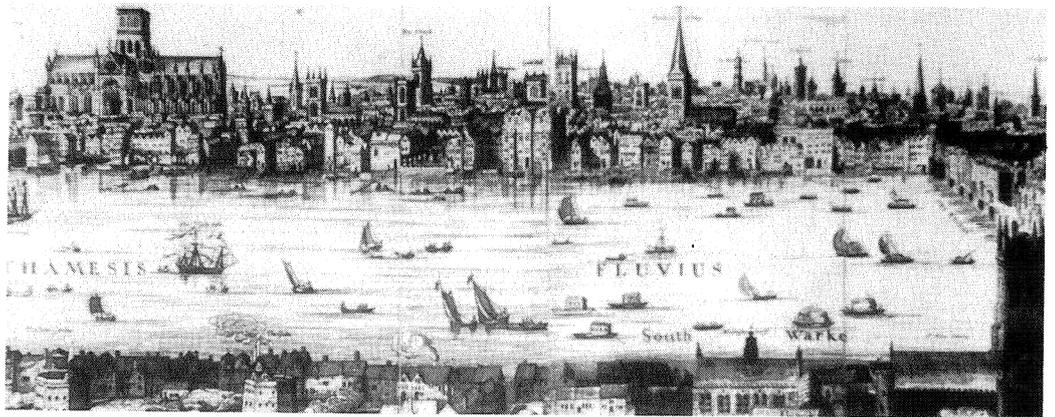


Fig. 1.—«VISTA DE LONDRES HACIA 1600», DE CLAESS VAN VISCHER.

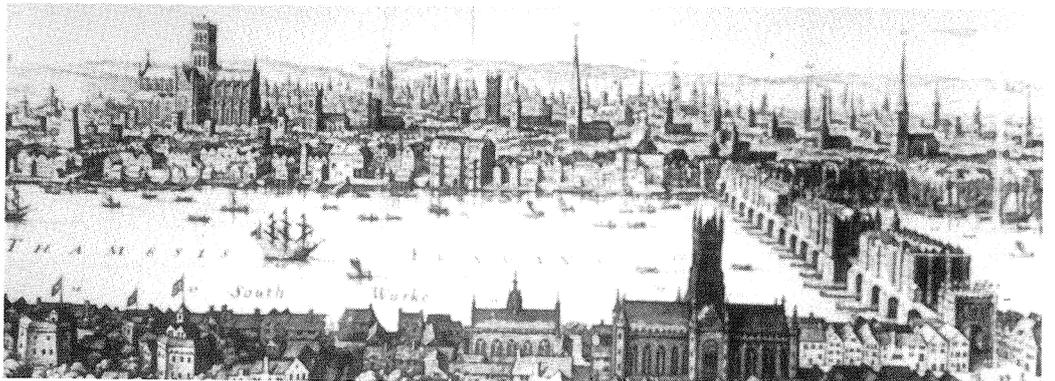


Fig. 2.—«VISTA DE LONDRES EN 1638», DE MATTHEW MORIAN.



Fig. 3.—«VISTA DE LONDRES EN 1638» DE WENCESLAUSS HOLLAR.

IMAGEN GEOGRAFICA-IMAGEN TOPOGRAFICA

El dibujo artístico (pintura) y el dibujo topográfico (cartografía) han estado históricamente emparentados. Dicho parentesco vino motivado principalmente por la interrelación existente entre los distintos sistemas de representación, mientras que no se produjo la acotación y definición científica de cada uno de ellos.

Una muestra de esto la tenemos tanto en los atlas del siglo XVII, como en las guías del siglo XVIII, donde las imágenes de las ciudades y del territorio se obtenían a través de cuidadas perspectivas, detalladas y muy exactas.

Los atlas eran trabajos documentales dirigidos a un público incapaz de costearse caros viajes, para su realización se enviaban dibujantes (topógrafos) a todas las ciudades europeas, para reproducir sus apariencias físicas en vistas precisas y espectaculares. Atlas muy celebrados fueron el *Civitates Orbis Terrarum* 1572-1617, obra de los topógrafos holandeses, y el trabajo de W. Hollar *Long View of London*, que preservó la apariencia de Londres antes del incendio de 1666 (fig. 1, 2 y 3).

Las guías, asimismo eran trabajos que se constituyeron en referencia informativa e instrumento de identificación, no sólo para los viajeros, sino para los propios habitantes de la ciudad, tal y como expresa Dezallier d'Argenville, en el prefacio de su *Guía de París*.

Cabe resaltar la influencia de las investigaciones ópticas en los trabajos topográficos, convirtiendo la descripción científica en un axioma fundamental tanto de la pintura del paisaje como de la cartografía. Así el uso de binoculares, catalejos y cámaras oscuras es corriente entre los topógrafos, esto se puede apreciar en la Vista de Venecia de Canaletto (fig. 4 y 5) donde se representa una escena distante que cubre un ángulo visual muy pequeño, como si se tratase de una vista por telescopio.

Todo esto dio como resultado una convivencia de dos maneras o técnicas diferentes (pero generalmente complementarias) de reproducción de las imágenes tanto del territorio como de la ciudad: así por un lado tenemos los dibujos en perspectiva, dentro del género «vedutta», con grandes exponentes como el ya mencionado Canaletto, Bellotto... (fig. 6). Y por otro lado los dibujos propiamente cartográficos, en los que el plano de proyección se sitúa horizontal, paralelo al suelo, que empieza a ser propio de las cartografías militar y náutica.

La complementariedad de ambas técnicas se pone de manifiesto, por ejemplo, en las cartas de navegación, en ellas se suele combinar el más puro sistema acotado para la indicación de calados con perfiles de las costas, auténticas vistas panorámicas realizadas de acuerdo a determinadas enfilaciones de navegación (fig. 7).

Pero además los dibujos en perspectiva (y más tarde la fotografía) añaden la variable temporal de la representación, intentan en la medida de lo posible producir una imagen que, aunque no eterna, será útil durante un período de tiempo relativamente largo.

Es precisamente por este punto por donde se produce la divergencia entre la imagen geográfica y la imagen topográfica (que aparecían siempre juntas en los manuales hasta la primera mitad del siglo XIX).

Así el dibujo técnico de geógrafos y topógrafos se volvía más estandarizado, perdiendo la calidad personal de invención lingüística, transformándose progresivamente más rígido al adoptar reducciones semánticas y debido al uso de códigos simbólicos (1). En este punto es interesante hacer referencia a las acuarelas militares, en las que se representa la vista de un campo de batalla desde el punto en que se sitúa el general (fig. 8), y que se encuentran en una situación paradójica frente al ideal de abstracción de los propios cartógrafos militares.

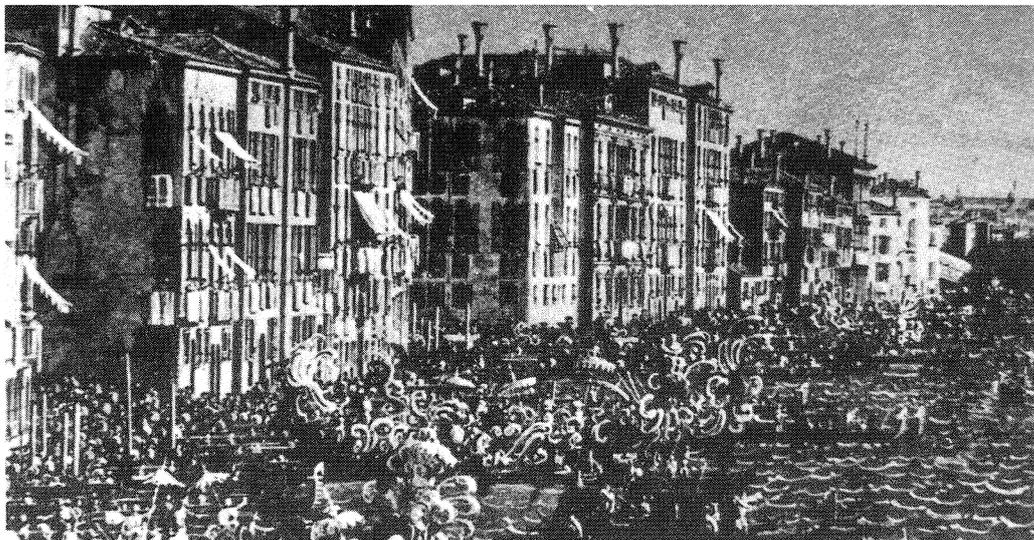


Fig. 4.—«VISTA DE VENECIA» DE CANALETTO.

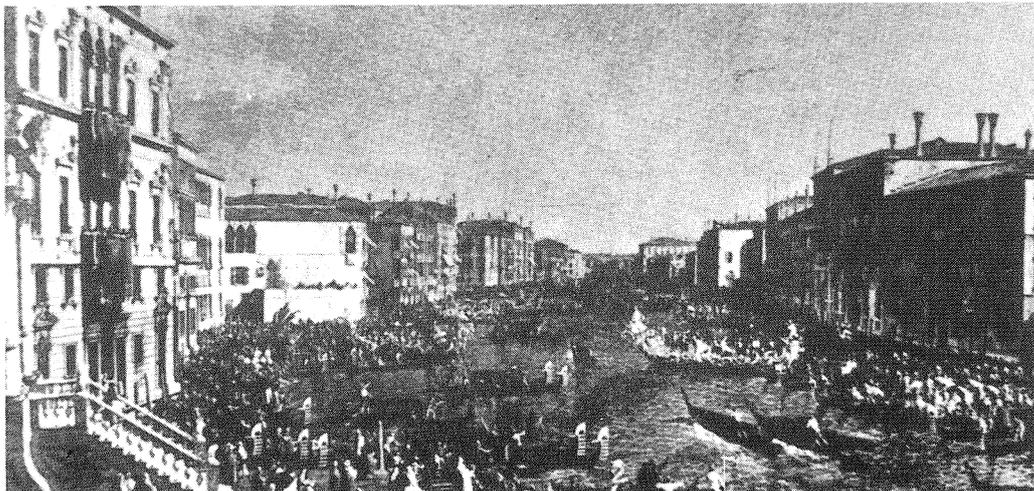


Fig. 5.—AMPLIACION DE PARTE DE LA PINTURA DE CANALETTO. LAS EMBARCACIONES Y PERSONAJES APARECEN «APRETADOS» COMO SI SE TRATASE DE UNA VISTA A TRAVES DE UN TELESCOPIO (TELEOBJETIVO).



Fig. 6.—«VISTA DE DRESDEN DESDE LAS RIVERAS DEL ELBA. 1947», DE BELLOTTO. LOS TOPOGRAFOS ERAN ARTISTAS ESPECIALIZADOS EN PAISAJES, VISTAS DE CIUDADES O ARQUITECTURA; COMO TOPOGRAFOS ERAN CONOCIDOS TURNER, COTMAN, GIRTIN, COX...

EL PANORAMA

Mientras se producen estos cambios, la pintura del paisaje, la vedutta, se liberaba de sus obligaciones utilitarias en términos de geografía y topografía, desatándose de la necesidad de la representación estricta del paisaje y buscando la consecución de la ilusión consciente del propio paisaje.

La culminación de este tipo de representación se produce con el panorama, representación que compite con la propia realidad, al presentarse como una ilusión óptica del espacio real del territorio o de la propia ciudad.

Al igual que ocurre en la galería del palacio Spada en Roma de Borromini (fig. 9), el ábside de san Sático en Milán de Bramante (fig. 10) o la bóveda de la Iglesia de San Ignacio en Roma de Fray Andrea Pozzo (fig. 11), la representación del panorama pretende una ilusión óptica basada sobre todo en las propiedades psicológicas de percepción visual. En los ejemplos citados la ilusión se provoca sobre todo en base a las propiedades geométricas de la proyectividad. Pero mientras en estos ejemplos, el resultado es fragmentario, o se supedita a un determinado punto (o intervalo) de observación, en el panorama desaparecen los posibles bordes apareciendo ante nosotros una «visión total de 360°». Esto junto a una serie de «trucos», que se describirán a continuación, y a la eliminación de la posibilidad de comparar la pintura con la realidad que representa, y en consecuencia no poder juzgar distancias ni tamaños, provoca en el observador la sensación de hallarse inmerso en la realidad representada.

Como se puede apreciar en la sección esquemática (fig. 12), se produce una transición de un ambiente oscuro a otro muy iluminado, generalmente a través de una escalera de caracol, todo ello motiva la desorientación del espectador que asume como realidad la pintura que está viendo.

Es por tanto muy importante la iluminación del lienzo, que debe ser intensa y lo más difusa posible, lo que dio lugar a que se produjese por arriba, es decir, a través de un lucernario en el techo, difuminándola por medio de faldas y telas para no contrarrestar los efectos de sombra y de claro-oscuro de la pintura.

Otros factores importantes son el diámetro del lienzo, así como la distancia desde la plataforma de observación al lienzo, ambos importantes en función del tema desarrollado por el panorama (de los temas se hablará más adelante) y de la sensación de proximidad o lejanía que se quisiese dar.

Por último y con el desarrollo de la técnica del panorama, el espacio entre el espectador y el lienzo se trata a manera de decorado para conseguir un mayor efecto de realismo, incluso con trucos o figuras tridimensionales que se funden con el lienzo bidimensional.

LOS EDIFICIOS

Con todo esto, el edificio que acoge un panorama, se explica por su propia funcionalidad. El edificio debe ser circular, o al menos la parte que aloja al lienzo, el techo debe tener un lucernario adecuadamente acondicionado y la plataforma de observación debe ser accesible desde abajo.

En un principio los panoramas se instalaban en edificios existentes, aunque con el tiempo fueron apareciendo edificios ocasionales, de madera, generalmente desmontables lo que permitía su transporte de ciudad en ciudad.

Los primeros edificios permanentes surgen en las grandes ciudades: Londres, París, Viena..., pues era en ellas donde podían contar con un número regular de visitantes.

En un principio eran muy austeros, pero se fueron desarrollando posteriormente dando lugar a estructuras específicas, muy ligadas a la tipología del circo (2) combinándose zonas de exposición con las del propio panorama.

El panorama tuvo su origen en Inglaterra debido al pintor R. Barker y a su hijo H. A. Barker. Entre sus producciones destacan una vista de Edimburgo, y el panorama de Leicester Square en Londres, de dos plantas: en una se podía ver una vista de Londres desde Albion Mills y en la superior una escena naval (fig. 13).

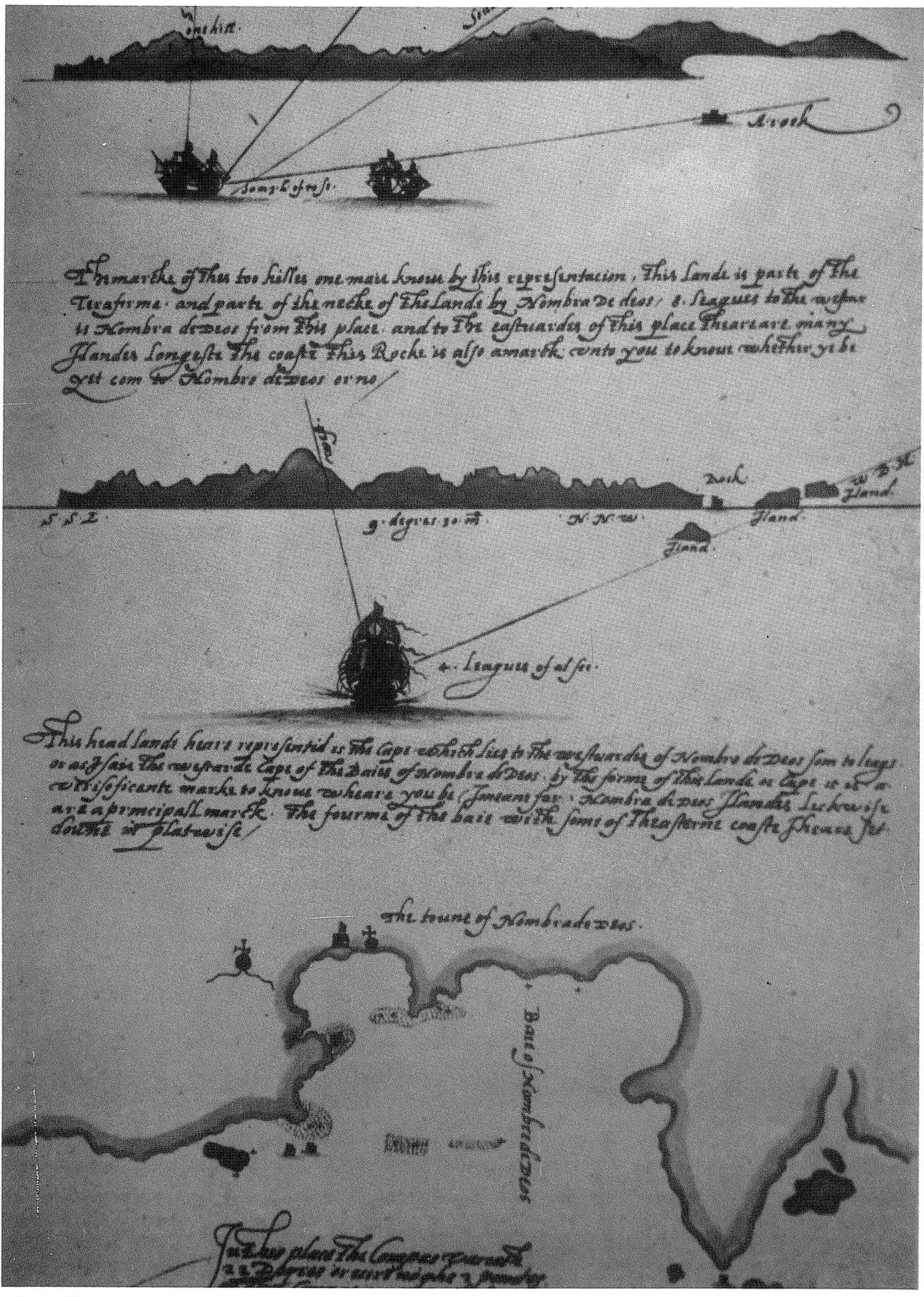


Fig. 7.—PERFIL DE COSTA, «BAHIA DE NOMBRA DE DEOS». LAS DISTINTAS ENFILACIONES DAN LUGAR A VISTAS DISTINTAS DE LA COSTA.

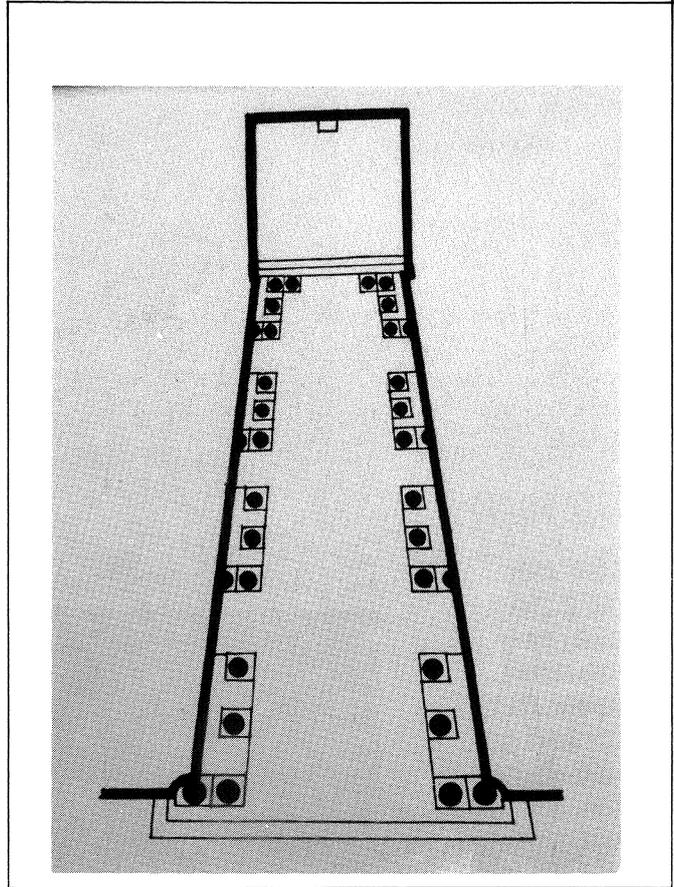
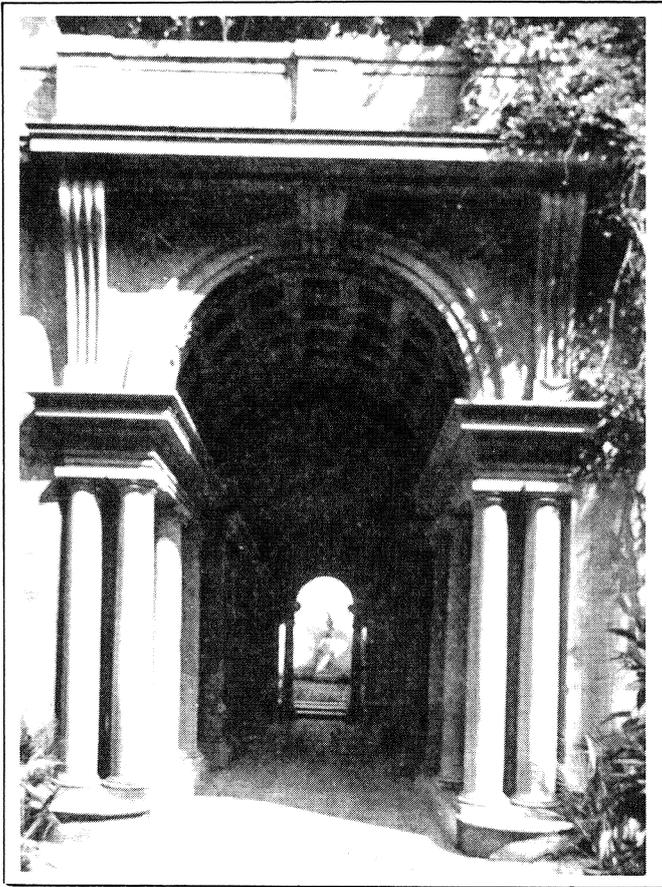


Fig. 9.—CORREDOR DEL PALACIO SPADA DE BORROMINI, ROMA, 1638. «PERSPECTIVA ACELERADA» QUE AUMENTA NOTABLEMENTE LA LONGITUD APARENTE DEL CORREDOR.

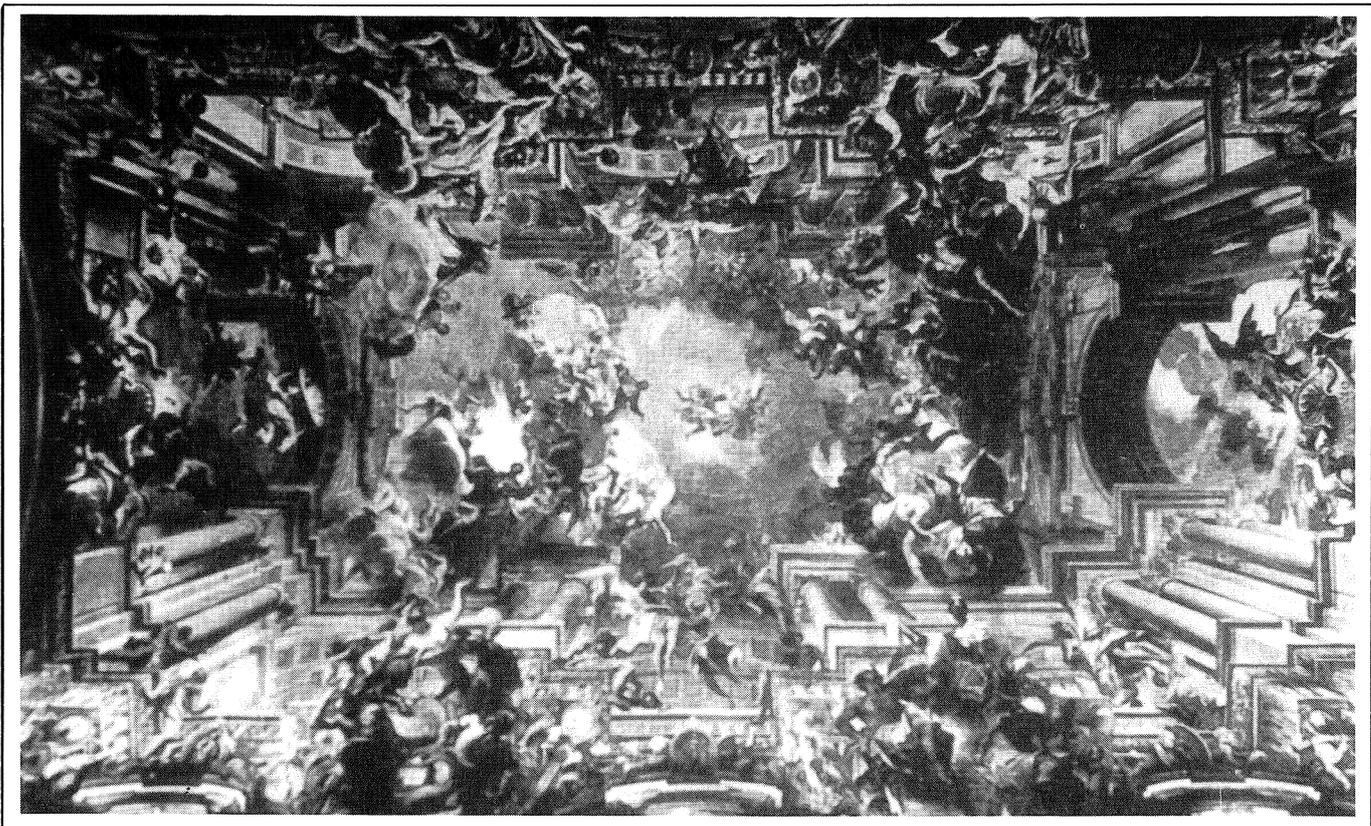


Fig. 11.—TECHO DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE FRAY ANDREA POZZO, ROMA. PERSPECTIVA EN EL CIELORRASO EN FORMA DE BOVEDA DE CAÑON QUE DA LUGAR A UNA «VISION ESTEREOSCOPICA» QUE PRODUCE UNA FUERTE ILUSION DE REALIDAD. EL INCONVENIENTE ES QUE EL EFECTO SE TIENE DESDE UN UNICO PUNTO DE VISTA. EN LOS DIBUJOS SE APRECIA EL SISTEMA DE TRANSFERENCIA DE LA PERSPECTIVA PLANA A LA CUPULA SEMICILINDRICA.

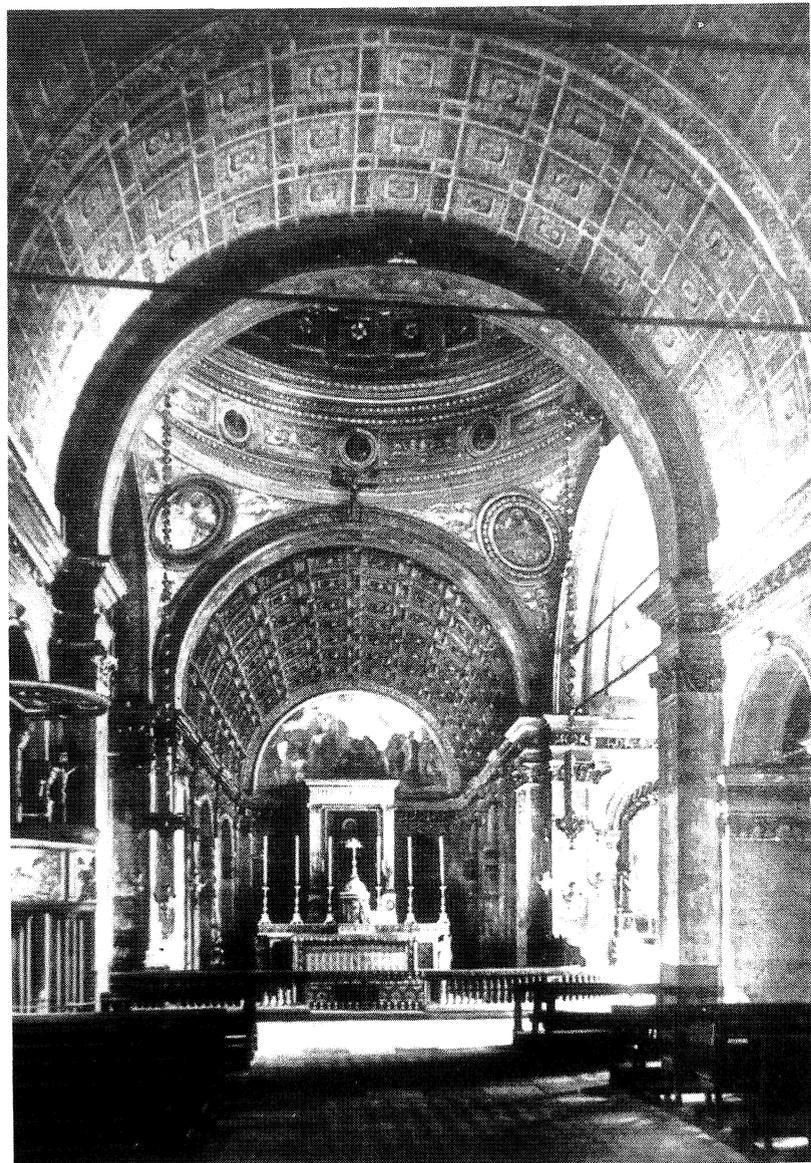
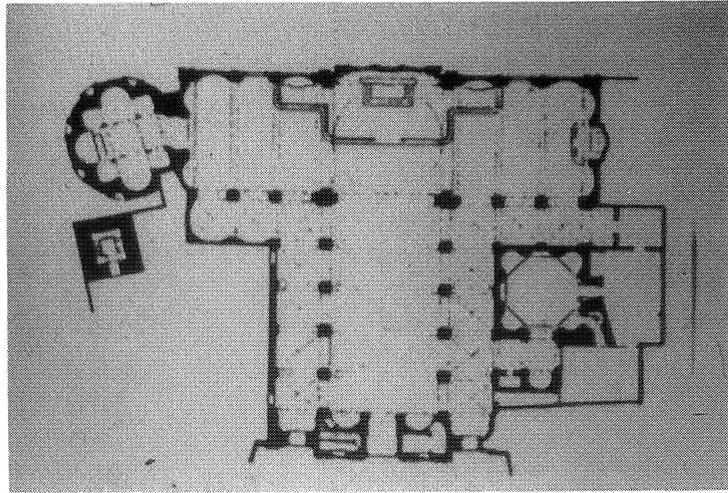


Fig. 10.—ABSIDE DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA PRESSO SAN SATIRO DE BRAMANTE, MILAN, 1480. DEBIDO A LA PINTURA HECHA SOBRE LA PARED DEL ALTAR LA VISTA DESDE LA ENTRADA SEMEJA UNA PLANTA CRUCIFORME, TRATANDOSE REALMENTE DE UNA PLANTA EN FORMA DE T.

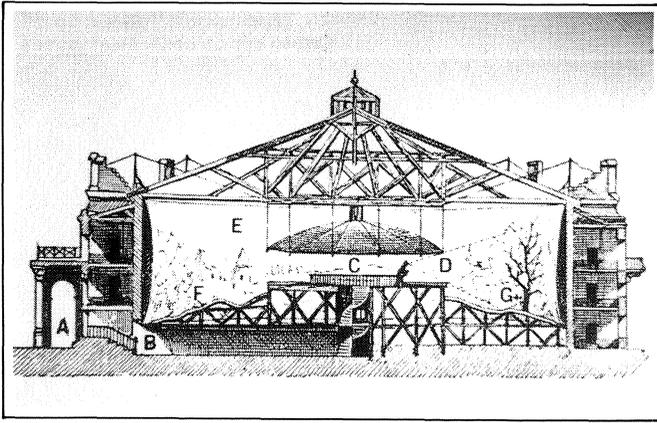


Fig. 12.—SECCION DE UN EDIFICIO DE PANORAMA. LEYENDA: A, ENTRADA. B, CORREDOR OSCURO DE ACCESO. C, PLATAFORMA DE OBSERVACION. D, ANGULO VISUAL. E, CILINDRO 360°. F, DECORADO, «FAUX TERRAIN». G, PINTURA SOBRE EL CILINDRO.

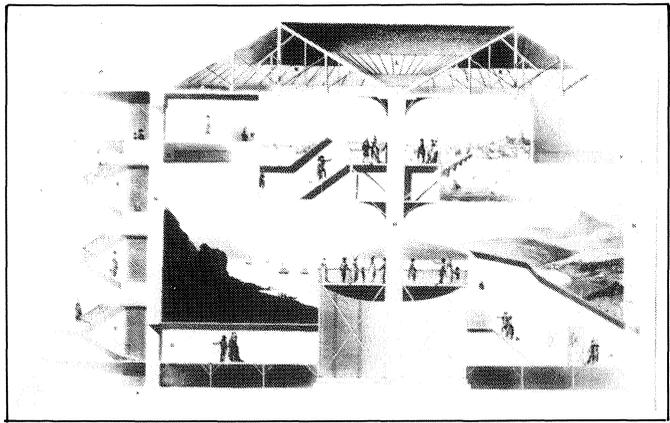


Fig. 13.—PANORAMA DE BARKER EN LEICESTER SQUARE, LONDRES, 1973. EN ESTE PANORAMA SE DESARROLLAN DOS ESCENAS: UNA VISTA DE LONDRES Y UNA ESCENA NAVAL.

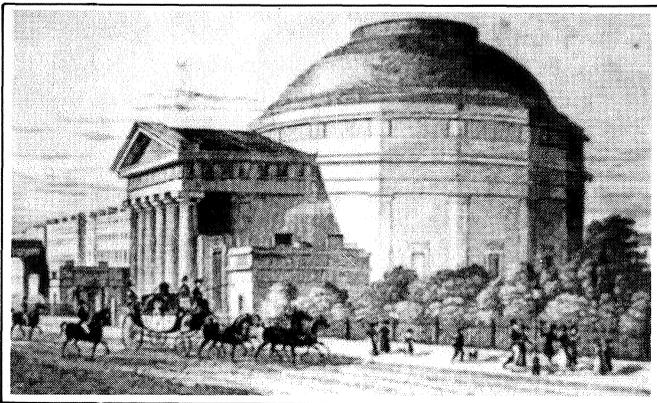
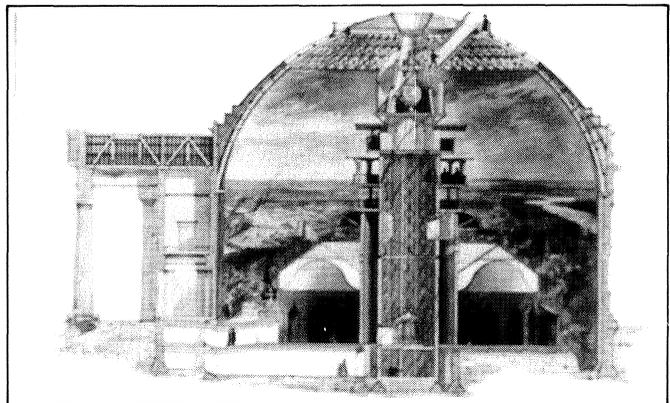


Fig. 14.—COLISEUM DE HONOR EN REGENT'S PARK, LONDRES, 1829. VISTA PANORAMICA DE LONDRES DESDE LA CUPULA DE LA CATEDRAL DE SAN PABLO.



Posteriormente, en 1823, los andamios colocados para la restauración de la cúpula de la catedral de St. Paul inspiraron al topógrafo y arquitecto Honnors, un panorama de Londres, para el que se construyó un edificio especial, el Coliseum (fig. 14), en el que existían tres plataformas de observación (lo que podría ocasionar problemas con la línea de horizonte), así como una salida a la cubierta para ver la ciudad.

El uso del hierro dio lugar a rotondas mucho más espectaculares. Así en París, donde el panorama adquirió un gran auge llegando a contar la ciudad con trece panoramas, el arquitecto Hittorff (autor entre otras de Le Gare du Nord y de las fuentes de la Place de la Concorde) construye un panorama, en 1838, en los Campos Elíseos de París (figs. 15 y 16) que en gran medida sería modelo para las precedentes. En él, al poder suprimir el pilar central de sustentación se permitía la visión panorámica completa de 360° sin obstáculos con un diámetro de 40 metros y una altura de 15, y sirvió de modelo para muchos panoramas posteriores. Este edificio se inauguró con un panorama en que se mostraba una vista de Moscú con las torres del Kremlin. Fue derribado en 1857 por culpa de la 1.ª Exposición Universal de París, pero hasta entonces albergó numerosos panoramas.

A partir de aquí y junto con la aparición de compañías de panoramas se produjo la estandarización de medidas en los lienzos (diámetro 40 m. y altura 15 m.) que permitiesen su fácil intercambio. Así se construyeron panoramas con una tipología más o menos uniforme en casi todas las ciudades, en el neo-estilo arquitectónico correspondiente, siendo de destacar el edificio de Panorama diseñado por Ch. Garnier, el arquitecto de la Opera, en 1880 (fig. 17).

Por último, hacer mención a un panorama existente en la actualidad en La Haya, del pintor holandés Mesdag, realizado en 1881 y que representa una vista de Scheveningen, localidad costera cercana a La Haya (fig. 18). En él se pueden apreciar todas las circunstancias y características descritas, siendo la visita que realicé a este panorama en octubre de 1990 el inicio del interés por este tipo de representación.

LOS TEMAS

Las Exposiciones Universales de la segunda mitad del siglo XIX y la satisfacción de las necesidades visuales del público (recorremos los Atlas y las Guías), ayudaron a convertir al panorama en un «mass-medium» y uno de los primeros medios de comunicación de ese siglo por su capacidad de evocación y su traslado a otros lugares y culturas.

Entre los temas que tuvieron gran aceptación, se encuentran los temas religiosos (la crucifixión...), pero sobre todo los temas militares, conmemorativos de grandes batallas terrestres o marítimas, lógicamente por interés del que hubiese ganado la batalla. Así en Francia se desarrollaron muchos evocando las victorias de Napoleón, aunque uno de los que todavía se pueden contemplar en la actualidad, es el de su gran derrota en Waterloo, Bélgica. En Inglaterra en cambio, no podía ser de otro modo, se desarrollaron las escenas de batallas navales.

El gran inconveniente del tema militar en el panorama es la representación de una acción congelada que deshace muy pronto el efecto de realidad de la ilusión.

Por este motivo el panorama es ideal por sus características para la representación de amplios paisajes, los Alpes... o vistas de ciudades, generalmente lejanas y exóticas: como Jerusalén o El Cairo..., e incluso la propia ciudad y su territorio son los temas por excelencia, donde lo que caracteriza a la vista panorámica es la extraordinaria elevación del punto de vista. Esto era lo que hacía atrayente al panorama, pues aparte del exotismo de los paisajes y lugares, descubría puntos de vista nuevos para el público.

Por último mencionar que con el perfeccionamiento de globos y aerostatos, era posible tener una vista completamente nueva de la ciudad y su territorio circundante. Esto, junto a la construcción de la Torre Eiffel en el corazón de París hizo el punto de vista aéreo permanente para el público de masas, y en gran medida marcó el fin de estos tipos de representación.



Le cirque en la place des

CHAMPS ÉLYSÉES. Cirque de l'Impératrice

Fig. 15.—CIRCO DE LA EMPERATRIZ EN LOS CAMPOS ELYSEOS DE PARIS. EJEMPLO DE SIMILITUD DE TIPOLOGIAS ENTRE EDIFICIOS.

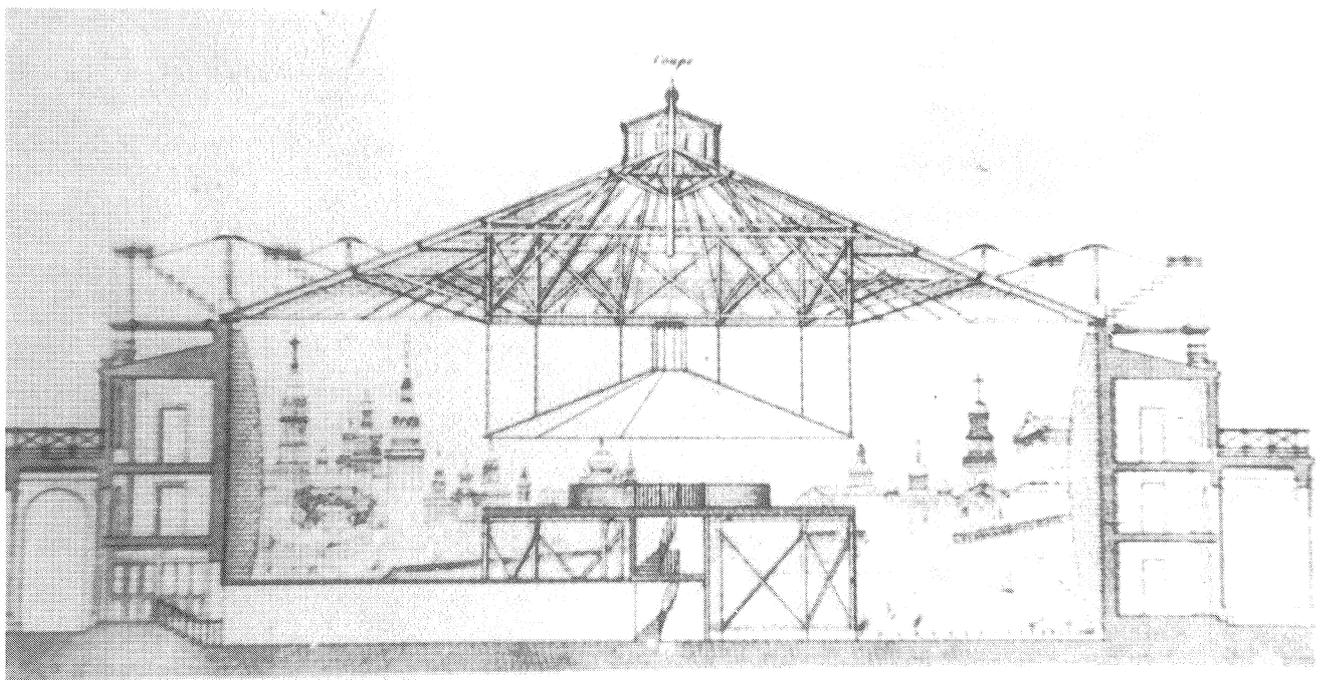


Fig. 16.—SECCION DE LA «ROTONDE DES PANORAMAS» DE J.J. HITTORFF EN PARIS, 1838.



Fig. 17.—EL «PANORAMA MARIGNY» DE CH. GARNIER EN LOS CAMPOS ELYSEOS DE PARIS, 1880.

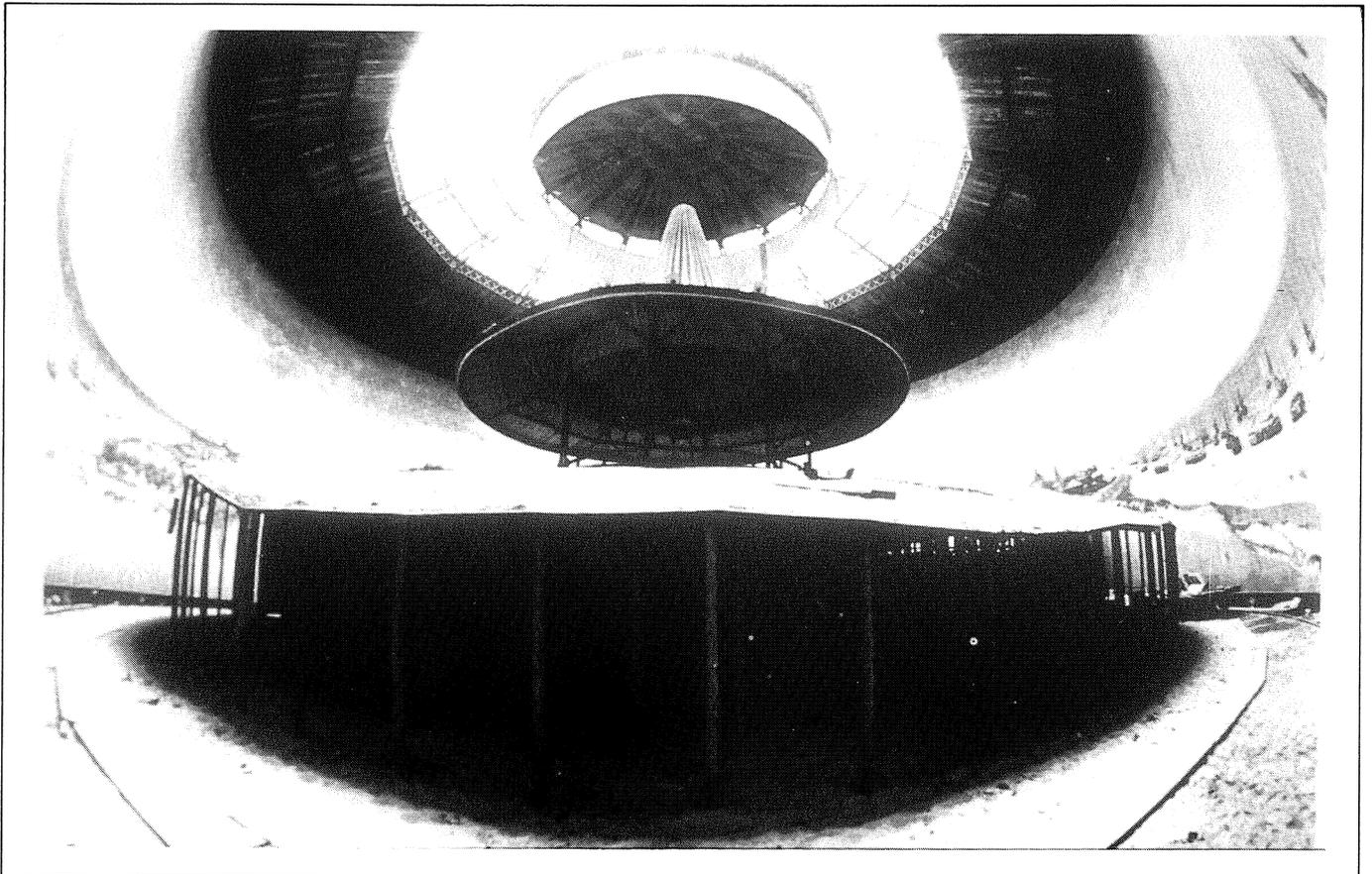


Fig. 18.—«PANORAMA DE MESDAG» EN LA HAYA, 1881. UNA DE LAS POCAS MUESTRAS QUE QUEDAN HOY EN DIA DE ESTE TIPO DE REPRESENTACION.



NOTAS

- (1) Ver «El Dibujo del Territorio». Juan Luis Dalda Escudero. Boletín Académico n.º 1, 1985. Págs. 8 a 10.
- (2) Ver «Breve historia del teatro-circo Emilia Pardo Bazán de La Coruña». Pablo Tomé. Boletín Académico n.º 9, 1988. Págs. 41 a 47.

BIBLIOGRAFIA

- TRATADO DE PERSPECTIVA. *Lawrence Wright*. Ed. Stylos. Barcelona.
- OPTICA, PERSPECTIVA Y VISION EN LA PINTURA, ARQUITECTURA Y FOTOGRAFIA. *M. H. Pirenne*. Ed. Víctor Lerú. Buenos Aires.
- STORIA DEL PANORAMA. *S. Bordini*. Roma.
- DAS PANORAMA. DIE GESCHICHTE EINES MASSMEDIUMS. *S. Oettermann*. Frankfurt.
- THE SHOWS OF LONDON. *R. D. Altick*. Cambridge, Mass. London.
- CARTES ET FIGURES DE LA TERRE. *Centro Georges Pompidou*. Paris.
- VEDUTE E PANORAMI. RAPPRESENTAZIONI DI PAESAGGI E CITTA. *R. Dubbini*. Lotus Internacional n.º 52. Milán.
- PER UNA ARCHEOLOGIA DELLO SGUARDO TOPOGRAFICO. *Massimo Quaini*. Casabella n.º 575-576. Milán.
- CATALOGO PANORAMA MESDAG. A.A.V.V. La Haya.