

Tres fragments del panorama de Waterloo de Charles Verlat (1824-1890)

Neus Moyano

Paraules clau

Panorama, *trompe-l'oeil*, Exposició Universal, espectacle, ombres xineses, cinematògraf

Palabras clave

Panorama, *trompe-l'oeil*, Exposición Universal, espectáculo, sombras chinescas, cinematógrafo

Keywords

Panorama, *trompe-l'oeil*, Universal Exhibition, show, Chinese shadows, cinematograph

Resum

Tres fragments d'una tela pintada sobre la batalla de Waterloo que es troben al MNAC formen part d'un panorama gegant que es va exhibir a la plaça de Catalunya de Barcelona durant l'Exposició Universal de 1888. El panorama és un *trompe-l'oeil* en forma de tela circular a la qual s'afegien alguns elements corporis. L'examen de la tela permet descobrir com funcionava l'espectacle. La participació de Miquel Utrillo s'inscriu dins el seu interès pels espectacles de masses.

Resumen

Tres fragmentos de una tela pintada sobre la batalla de Waterloo que se encuentran en el MNAC forman parte de un panorama gigante que se exhibió en la plaza de Catalunya de Barcelona durante la Exposición Universal de 1888. El panorama es un *trompe-l'oeil* en forma de tela circular a la que se añadían algunos elementos corpóreos. El examen de la tela permite descubrir como funcionaba el espectáculo. La participación de Miquel Utrillo se inscribe dentro de su interés por los espectáculos de masas.

Abstract

Three fragments of a canvas painted about the battle of Waterloo, now in the MNAC, are part of a gigantic panorama that was exhibited in Barcelona's Plaça de Catalunya during the Universal Exhibition of 1888. The panorama is a *trompe-l'oeil* in the form of a circular canvas to which some corporeal elements are added. Examination of the canvas enables us to discover how the show worked. The participation of Miquel Utrillo falls within the context of his interest in mass entertainment shows.



Fig. 1. Charles Verlat. Fragment del panorama de Waterloo / Charles Verlat. Fragmento del panorama de Waterloo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La obra que ahora nos ocupa consiste en tres fragmentos del panorama de la batalla de Waterloo (1881, óleo sobre tela, 303 x 888 cm [inv. 37840], 280 x 910 cm [inv. 37841], 140 x 518 cm [inv. 378421]), una gran tela pintada que se expuso en la plaza de Catalunya de Barcelona coincidiendo con la Exposición Universal de 1888, y que sobrevivió a esta última hasta que fue desmontada en 1890 (fig. 1).

Los panoramas eran pinturas circulares de grandes dimensiones, que reproducían temas diversos: paisajes, acontecimientos históricos (especialmente batallas) o historias de la religión. No era extraño que las telas sobrepasaran los 10 metros de alto y los 100 metros de longitud. Su exhibición requería construcciones cilíndricas de gran tamaño que en muchos casos eran efímeras, por lo que su conservación ha sido muy difícil, y pocos han llegado hasta nuestros días.

La pintura reproducía un *trompe-l'oeil* sobre una tela circular sin fin, que por su propia tensión adquiría una forma parabólica. Una iluminación cenital hacía que la zona superior, correspondiente al cielo, se viera siempre más iluminada que la zona inferior. Se accedía al edificio donde se encontraba el panorama por un pasillo subterráneo que conducía al espectador a un punto central. Una escalera llevaba a una plataforma de observación, que limitaba a su vez el punto de vista, ya que, para aumentar la ilusión, tampoco se podía ver la parte superior o inferior de la tela. Entre el espectador y la pintura se colocaban elementos corpóreos, de manera que se producía una continuidad entre lo real y lo pintado (fig. 2).

Se trata de un fenómeno que se extendió por toda Europa y América, desde que el pintor Robert Baker lo inventó en Edimburgo en 1793. En la época en que fue pintado el de Waterloo, se había convertido en una industria lucrativa. Las

ciudades más importantes exhibían estos panoramas gigantes en los lugares más céntricos.

La pintura de panoramas requería habilidades especiales de los artistas en la reproducción de la realidad y de la perspectiva, ya que la forma circular de la tela distorsionaba las líneas rectas, convirtiéndolas en curvas. Las superficies gigantes aumentaban aún más las dificultades. Los bocetos se traspasaban a la tela mediante transparencias. La técnica consistía en cuadricular la superficie a pintar igual que los dibujos preliminares, de manera que cada cuadrado constituía una pintura individual. Una tarea tan ingente no era obra de una sola persona, sino de un equipo dirigido por el artista que firmaba el panorama, y comenzaba con un trabajo de documentación *in situ*, si se trataba de un paisaje, incluyendo planos topográficos y fotografías, o de documentación histórica si se trataba de un panorama de batallas.¹

Por último, delante de la pintura se construía el *faux terrain*, cuya finalidad era aportar los elementos tridimensionales que producían la ilusión de continuidad entre la realidad y la tela pintada. En este momento intervenían los escultores y escenógrafos.²

Todo el conjunto requería una inversión importante, primero en la construcción del edificio, y después en pintar la obra. En los años 80 del siglo XIX, Bélgica se había convertido en productora y exportadora de panoramas. Se fundaban sociedades para hacer frente a los gastos y pagar a los artistas, e incluso se vendían acciones para sufragar el espectáculo. Las sociedades tenían subseces en las capitales más importantes de Europa. Otra de las maneras de contribuir a los enormes gastos que entrañaba la construcción de un panorama era el alquiler o la venta posterior de las telas para ser presentadas en otras ciudades, lo que significaba desmontarlas y transportarlas enrolladas hasta la nueva sede.

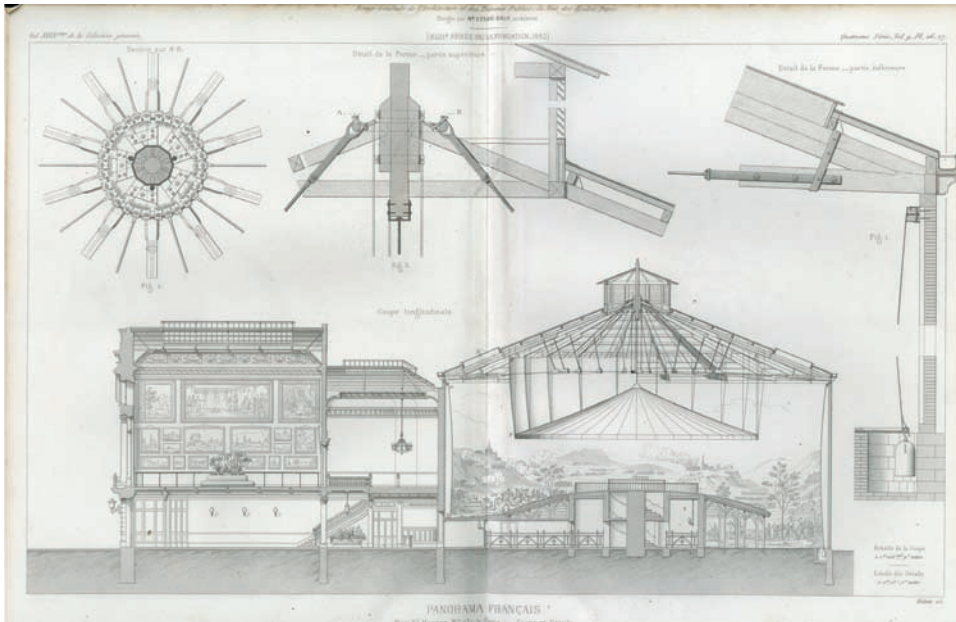


Fig. 2. Panorama Français a Revue générale de l'architecture et des travaux publics, 1882 / Panorama Français en Revue générale de l'architecture et des travaux publics, 1882.

L'obra que ara ens ocupa consisteix en tres fragments del panorama de la batalla de Waterloo (1881, oli sobre tela, 303 x 888 cm [inv. 37840], 280 x 910 cm [inv. 37841], 140 x 518 cm [inv. 37842]), una gran tela pintada que es va exposar a la plaça de Catalunya de Barcelona coincidint amb l'Exposició Universal de 1888, i que va sobreviure-la fins que va ser desmuntada el 1890 (fig. 1).

Els panorames eren pintures circulars de grans dimensions, que reproduïen temes diversos: paisatges, esdeveniments històrics (especialment batalles) o històries de la religió. No era estrany que les teles sobrepassessin els 10 metres d'alt i els 100 metres de longitud. La seva exhibició requeria construccions cilíndriques de grans dimensions que en molts casos eren efímeres, per això la seva conservació ha estat molt difícil, i pocs han arribat fins als nostres dies.

La pintura reproduïa un *trompe-l'oeil* sobre una tela circular sense fi, que per la seva pròpia tensió adquiria una forma parabòlica. Una il·luminació zenital feia que la zona superior, corresponent al cel, es veiés sempre més il·luminada que la zona inferior. S'accedia a l'edifici on es trobava el panorama per un passadís subterrani que conduïa l'espectador a un punt central. Una escala duïa a una plataforma d'observació, que limitava alhora el punt de vista, ja que, per augmentar la il·lusió, no es podia veure la part superior o inferior de la tela. Entre l'espectador i la pintura es col·locaven elements corporis, de manera que es produís una continuïtat entre el real i el pintat (fig. 2).

Es tracta d'un fenomen que es va estendre per tot Europa i Amèrica, des que el pintor Robert Baker el va inventar a Edimburg el 1793. A l'època en què va ser pintat el de Waterloo, s'havia convertit en una indústria lucrativa. Les ciutats més importants exhibien aquests panorames gegants als indrets més cèntrics.

La pintura de panorames requeria habilitats especials dels artistes en la reproducció de la realitat i de la perspectiva, ja que la forma circular de la tela distorsionava les línies rectes, tot convertint-les en corbes. Les superfícies gegantesques augmentaven encara més les dificultats. Els esbossos es traspassaven a la tela mitjançant transparències. La tècnica consistia a quadricular la superfície a pintar igual que els dibuixos preliminars, de forma que cada quadrat constituïa una pintura individual. Una tasca tan ingent no era obra d'una sola persona, sinó d'un equip dirigit per l'artista que firmava el panorama, i començava amb un treball de documentació *in situ*, si es tractava d'un paisatge, incloent plànols topogràfics i fotografies, o de documentació històrica si es tractava d'un panorama de batalles.¹

Per acabar, davant la pintura es construïa el *faux terrain*, la finalitat del qual era aportar els elements tridimensionals que produïen la il·lusió de continuïtat entre la realitat i la tela pintada. En aquest moment intervenien els escultors i escenògrafs.²

Tot el conjunt requeria una inversió important, primer per a la construcció de l'edifici, i després per a pintar l'obra. Als anys 80 del segle XIX, Bèlgica s'havia convertit en productora i exportadora de panorames. Es fundaven societats per afrontar les despeses i pagar als artistes, i, fins i tot, es venien accions per sufragar l'espectacle. Les societats tenien subseus a les capitals més importants d'Europa. Una altra de les maneres de contribuir a les enormes despeses que implicava la construcció d'un panorama era el lloguer o la venda posterior de les teles per ser presentades en altres ciutats, el que significava desmuntar-les i transportar-les enrotllades fins a la nova seu.

El fenomen a Barcelona

El fenomen a Barcelona

Durant el segle XIX el fenomen dels panorames es va estendre per tot Europa. A ciutats com París constituïa una autèntica febre, que va descriure extensament Walter Benjamin.³ Posteriorment, aquestes teles enormes van passar a formar part dels espectacles de les



Fig. 3. Charles Verlat, Frans Joris i altres artistes que participaren en la confecció del panorama. Arxius de la Société Royale de Zoologie d'Anvers, B lgica / Charles Verlat, Frans Joris y otros artistas que participaron en la confección del panorama. Archivos de la Société Royale de Zoologie de Amberes, B lgica.

El fenómeno en Barcelona

Durante el siglo XIX el fenómeno de los panoramas se extendió por toda Europa. En ciudades como París constitu a una aut ntica fiebre, que describió extensamente Walter Benjamin.³ Posteriormente estas telas enormes pasaron a formar parte de los espectáculos de las exposiciones universales. Barcelona no fue ajena a esta influencia. La primera referencia la hemos encontrado en el libro *Necesidades de la circulación*, de 1863, en el que Ildefons Cerd  describe las alrededor de noventa actividades que prevé para las calles del Eixample de Barcelona, especialmente en los chaflanes, y cita entre ellas los panoramas.⁴

Con motivo de la Exposición Universal de 1888 se instalaron en nuestra ciudad varios panoramas gigantes, de los que conocemos cuatro: el panorama de la batalla de Plewna, situado en el cruce entre la Gran Via y la Rambla de Catalunya, en el mismo edificio en el que se presentó posteriormente el panorama del sitio de París (1889), de los artistas Paul y Felix Philippoteaux, respectivamente; el panorama dior mico de Montserrat, en el recinto de la Exposición Universal, en la confluencia de las calles Pujades y Comer , cerca del globo cautivo (el único panorama nacional realizado por F lix Urgell s y Miquel Moragas) y por último el panorama de la batalla de Waterloo, que se instaló en la plaza de Catalunya.

El panorama de la batalla de Waterloo

El panorama se presentó al Ayuntamiento relacionado con las actividades de la Exposición Universal, y como un espectáculo de calidad contrastada, puesto que ya había sido expuesto en la Exposición Universal de Amberes de 1885.

Era obra del pintor Charles Verlat (Amberes, 1824-1890) y del escultor Frans Joris (1851-1914), que aportó las cerca de trescientas esculturas y moldes que completaban el conjunto.

En el momento de pintar la batalla de Waterloo, Verlat era profesor de la Academia de Amberes, de la que fue nombrado director

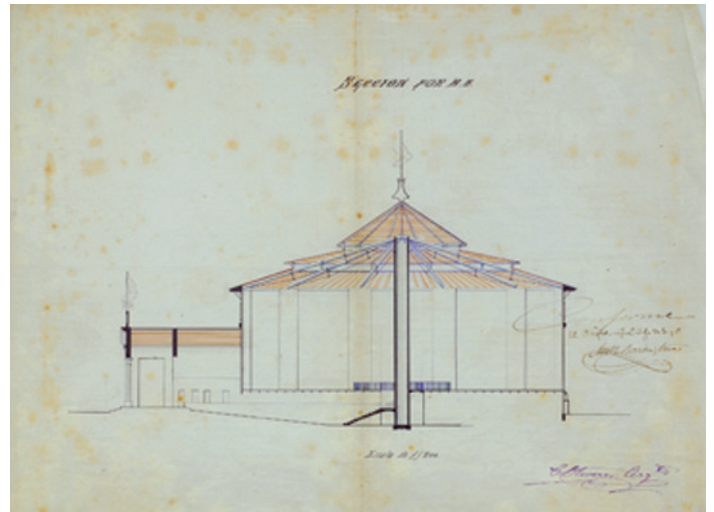


Fig. 4. Camil Oliveras, alçada de l'edifici per al panorama de Waterloo / Camil Oliveras, alzado del edificio para el panorama de Waterloo. Expedient del projecte d'urbanitzaci n de la Pl. Catalunya, caixa 2. Arxiu Administratiu.

en 1885. Entre los numerosos artistas que intervinieron en la confecció del panorama, algunos eran alumnos suyos.⁵ Verlat se había formado en la misma ciudad y en la  cole de Beaux-Arts de París y había enseñado en la Weimar Kunstschule hasta 1874, fecha en la que realiza un viaje de dos años a Egipto y Palestina que parece haber marcado un estilo de intensa luminosidad y contraste de colores (fig. 3).⁶

Entre 1880 y 1882 realizó dos panoramas, el de la batalla de Waterloo, en 1881, y otro en Moscú, en 1882 (*Revista de la armada rusa. En San Estéfano, 1878, delante de Constantinopla*, no localizado). En el momento de su muerte estaba pintando un panorama de Tierra Santa para la ciudad de Chicago.⁷

El panorama de Waterloo era un proyecto muy costoso, por la magnitud de la pintura y del edificio que tenía que albergarlo. Constaba de una tela de 10 metros de altura y 120 metros de longitud, con 300 figuras, caballos, soldados, cañones y otros atributos que lo acompañaban, y necesitaba un edificio de planta circular con luz cenital, que finalmente tuvo una altura de unos 27 metros y un diámetro de unos 40.

Fueron dos los proyectos de edificio presentados a la aprobación del Ayuntamiento de Barcelona. La sección del primero, de Camil Oliveras y Gensana (1840-1898), reproduce todos los elementos necesarios de este ingenio: un pasillo oscuro que lleva al centro del edificio, y una escalera que dirige a una plataforma desde donde se contempla el espectáculo. El edificio de Camil Oliveras presenta todavía una columna central, que se eliminar  en el proyecto posterior de Jaume Gust  i Bondia (1853-1930), autor de diversos edificios de la exposición, como el Palacio

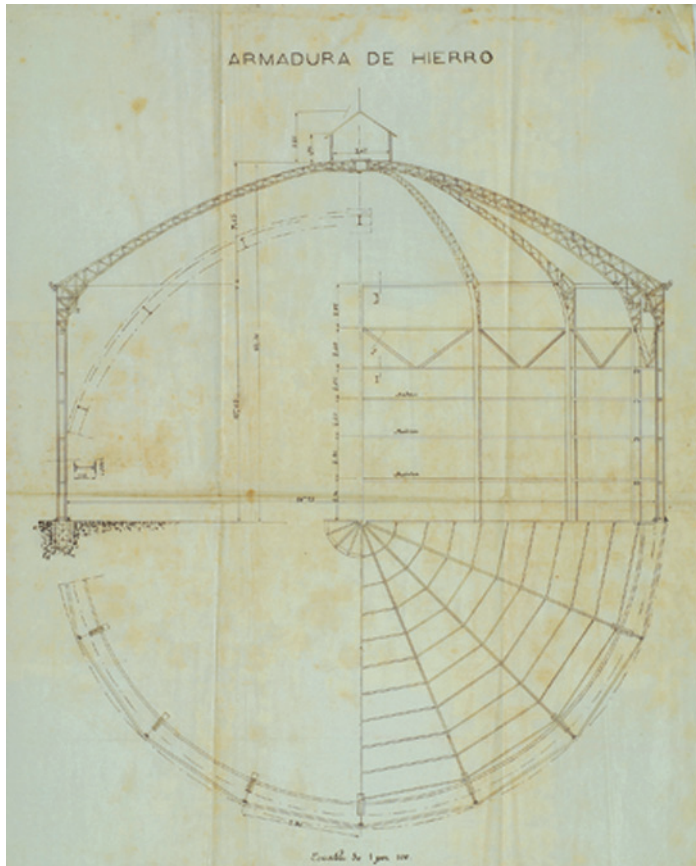


Fig. 5. Jaume Gustà i Bondia, alçada i planta de l'edifici per al panorama de Waterloo / Jaume Gustà i Bondia, alzado y planta del edificio para el panorama de Waterloo. Expedient del projecte d'urbanització de la Pl. Catalunya, caixa 2. Arxiu Administratiu.

exposicions universals. Barcelona no va ser aliena aquesta influència. La primera referència l'hem trobat al llibre *Necesidades de la circulación*, de 1863, on Ildefons Cerdà descriu les prop de noranta activitats que preveu per als carrers de l'Eixample de Barcelona, especialment als xamfrans, i esmenta entre elles els panorames.⁴

Amb motiu de l'Exposició Universal de 1888 es van instal·lar a la nostra ciutat diversos panorames gegants, quatre dels quals coneixem: el panorama de la batalla de Plewna, situat a la cruïlla de la Gran Via i la rambla de Catalunya, al mateix edifici on es va presentar posteriorment el panorama del setge de París (1889), dels artistes Paul i Felix Philippoteaux, respectivament; el panorama dioràmic de Montserrat, al recinte de l'Exposició Universal, a la confluència dels carrers Pujades i Comerç, prop del globus captiu (l'únic panorama nacional realitzat per Fèlix Urgellès i Miquel Moragas) i, finalment, el panorama de la batalla de Waterloo, que es va instal·lar a la plaça de Catalunya.

El panorama de la batalla de Waterloo

El panorama es va presentar a l'Ajuntament en relació amb les activitats de l'Exposició Universal, i com un espectacle de qualitat contrastada, atès que ja havia estat exposat a l'Exposició Universal d'Anvers de 1885.

Era obra del pintor Charles Verlat (Anvers, 1824-1890) i de l'escultor Frans Joris (1851-1914), que va aportar les prop de tres-centes escultures i motlles que completaven el conjunt.

En el moment de pintar la batalla de Waterloo, Verlat era professor de l'Acadèmia d'Anvers, de la qual va ser nomenat director el 1885. Entre els nombrosos artistes que intervingueren a la confecció del panorama, alguns eren alumnes seus.⁵ Verlat s'havia format a la mateixa ciutat i a l'École de Beaux-Arts de París i havia ensenyat a la Weimar Kunstschule fins el 1874, data en la qual realitza un viatge de dos anys a Egipte i Palestina que sembla haver marcat un estil d'intensa lluminositat i contrast de colors⁶ (fig. 3).

Entre 1880 i 1882 va realitzar dos panorames, el de la batalla de Waterloo, el 1881, i un altre a Moscou, el 1882 (*Revista de l'armada russa. A San Estéfano, 1878, davant Constantinoble*, no localitzat). En el moment de la seva mort estava pintant un panorama de Terra Santa per a la ciutat de Chicago.⁷

El panorama de Waterloo era un projecte molt costós, per la magnitud de la pintura i de l'edifici que havia d'allotjar-la. Constava d'una tela de 10 metres d'alçària i 120 metres de longitud, amb 300 figures, cavalls, soldats, canons i altres atributs que l'acompanyaven, i necessitava un edifici de planta circular amb llum zenital, que finalment va tenir una alçària d'uns 27 metres i un diàmetre d'uns 40.

Van ser dos projectes d'edifici presentats a l'aprovació de l'Ajuntament de Barcelona. La secció del primer, de Camil Oliveras y Gensana (1840-1898), reproduïx tots els elements necessaris d'aquest enginy: passadís fosc que condueix al centre de l'edifici, i una escala que es dirigeix a una plataforma des d'on es contempla l'espectacle. L'edifici de Camil Oliveras presenta, a més, una columna central, que s'eliminarà en el projecte posterior de Jaume Gustà i Bondia (1853-1930), autor de diversos edificis de l'exposició, com ara el Palau de la Indústria, el Pavelló de les Colònies Espanyoles, el de l'Ensenyament i la reforma de l'umbracle. D'aquesta manera s'alliberava completament la plataforma central d'obstacles per a la visió, i es contribuïa a augmentar la il·lusió.

Amb motiu de la inauguració es va editar el fulletó: *Panorama de la batalla de Waterloo librada el 18 de Junio de 1815. Pintado por Charles Verlat con accesorios artísticos del escultor Frans Joris, situado en la Plaza de Cataluña. Descripción histórica*.⁸

de la Industria, el Pabellón de las Colonias Españolas, el de la Enseñanza y la reforma del umbráculo. De esta manera se liberaba completamente la plataforma central de obstáculos para la visión, y se contribuía a aumentar la ilusión (fig. 4 y 5).

Con motivo de la inauguración se editó el folleto: *Panorama de la batalla de Waterloo librada el 18 de Junio de 1815. Pintado por Charles Verlat con accesorios artísticos del escultor Frans Joris, situado en la Plaza de Cataluña. Descripción histórica.*⁸

El panorama fue producido por la Société Anonyme du Grand Panoram National d'Anvers, que se había constituido en 1880 por dos comerciantes y cinco corredores de bolsa, además de las acciones que se pusieron a la venta. En 1881 contrataron a Charles Verlat para la realización del panorama, que se empezó en febrero del mismo año y se inauguró el 31 de julio de 1881. La elección del tema estaba relacionada con el éxito de otro panorama pintado en Bruselas, también sobre la batalla de Waterloo. Verlat escoge un momento preciso de la batalla, en el que el mariscal Ney se lanza con su caballería contra las tropas de Wellington.

En 1886 se decide disolver la sociedad y poner a la venta la pintura y el edificio.⁹ La primera fue adquirida por una señora de Barcelona, Ramona Morlius i Borràs, madre del artista y crítico Miquel Utrillo i Morlius. Ella era la propietaria de la tela, y la promotora de la construcción del edificio en Barcelona. He aquí la razón que Miquel Utrillo participase en traer el panorama a nuestra ciudad, como explica en su biografía en la Enciclopedia Universal Espasa, de la que fue director artístico. Utrillo conocía seguramente el panorama debido a sus viajes a Alemania y Bélgica durante su estancia en París, entre 1880 i 1887¹⁰ y debió participar en las gestiones de compra y traslado a Barcelona de la tela, quizás en el buque *Goya*, en julio de 1887. En sucesivos artículos del periódico *La Vanguardia*

y, especialmente, del *Diario de Barcelona*, se da cuenta de los avatares del espectáculo, que generó una gran expectación, desde la construcción del descomunal edificio y hasta la instalación de la tela y la escenografía, para la que se desplazó a Barcelona el escultor Frans Joris. También participó, según el *Diario de Barcelona*, el escultor Llimona, y en el mes de septiembre se instaló en el acceso al panorama un diorama de Modest Urgell que representaba la vista de una línea férrea y la boca de un túnel.¹¹

En 1890, Manuel Girona adquirió el edificio y su contenido. La estructura de hierro fue aprovechada en su empresa de Poble Nou. Tres fragmentos de la tela fueron donados al Museo de Reproducciones Artísticas, y posteriormente pasaron al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Los tres fragmentos escogidos guardan relación con las escenas más importantes del panorama. El mejor conservado corresponde al ataque del mariscal Ney (fig. 6), personaje controvertido y admirado, que fue ejecutado por alta traición en Francia en 1815, meses después de su valerosa participación en la batalla de Waterloo y de la caída en desgracia de Napoleón. El segundo fragmento reproduce al estado mayor francés, con el mismo Napoleón al frente, junto al campesino que indicó el camino a las tropas francesas. El tercero muestra la localización del estado mayor británico.

A través de los fragmentos conservados podemos ver detalles de la combinación entre pintura y elementos corpóreos. Éstos no se limitaban al atrezzo y los moldes de soldados, o a la continuación del camino de adoquines pintados con adoquines reales situados frente a la tela, sino que algunos elementos se sobreponían a la propia pintura. En la tela que representa el ataque del mariscal Ney, conservada en el MNAC (núm. inv. 37840), se observa que tanto las espadas de los soldados como algunos elementos decorativos del sombrero del mariscal Ney (fig. 6) fueron añadidos con pos-



Fig. 6. Detall de les etiquetes situades a les zones corresponents als sabres. Al barret de Ney manca també el plumell característic d'aquesta indumentària. Fotografies realitzades per Núria Prat i estudi analític de Núria Oriols, MNAC / Detalle de las etiquetas situadas en las zonas correspondientes a los sabres. En el sombrero de Ney falta también el penacho característico de esta indumentaria. Fotografías realizadas por Núria Prat y estudio analítico de Núria Oriols, MNAC.



El panorama va ser produït per la Société Anonyme du Grand Panoram National d'Anvers, que s'havia constituït el 1880 per part de dos comerciants i cinc corredors de borsa, a més de les accions que es van posar a la venda. El 1881 contractaren Charles Verlat per a la realització del panorama, que es va començar el febrer del mateix any i es va inaugurar el 31 de juliol de 1881. L'elecció del tema estava relacionada amb l'èxit d'un altre panorama pintat a Brussel·les, també sobre la batalla de Waterloo. Verlat trià un moment precís de la batalla, en la qual el mariscal Ney es llança amb els seus cavallers contra les tropes de Wellington.

El 1886 es va decidir dissoldre la societat i posar a la venda la pintura i l'edifici.⁹ La primera va ser adquirida per una senyora de Barcelona, Ramona Morlius i Borràs, mare de l'artista i crític Miquel Utrillo i Morlius. Ella era la propietària de la tela, i la promotora de la construcció de l'edifici a Barcelona. Vet aquí la raó que Miquel Utrillo participés a portar el panorama a la nostra ciutat, com explica a la seva biografia a l'Enciclopedia Universal Espasa, de la qual va ser director artístic. Utrillo coneixia segurament el panorama a causa dels seus viatges a Alemanya i Bèlgica durant la seva estada a París, entre 1880 i 1887,¹⁰ i degué participar a les gestions de compra i trasllat a Barcelona de la tela, potser en el vaixell *Goya*, el juliol de 1887. En successius articles del diari *La Vanguardia* i, especialment, del *Diario de Barcelona*, es dona compte dels avatars de l'espectacle, que va generar una gran expectació, des de la construcció del descomunal edifici i fins a la instal·lació de la tela i l'escenografia, per a la qual es va desplaçar a Barcelona l'escultor Frans Joris. També participà, segons el *Diari de Barcelona*, l'escultor Llimona, i el mes de setembre es va instal·lar a l'accés al panorama un diorama de Modest Urgell que representava la vista d'una línia fèrria i la boca d'un túnel.¹¹

El 1890, Manuel Girona va adquirir l'edifici i el seu contingut. L'estructura de ferro va ser aprofitada a la seva empresa de Poble Nou. Tres fragments de la tela van ser donats al Museo de Reproducciones Artísticas i posteriorment passaren al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Els tres fragments escollits guarden relació amb les escenes més importants del panorama. El millor conservat correspon a l'atac del mariscal Ney, personatge controvertit i admirat, que va ser executat per alta traïció a França el 1815, mesos després de la seva valerosa participació a la batalla de Waterloo i de la caiguda en desgràcia de Napoleó. El segon fragment reproduïx l'estar major francès, amb el mateix Napoleó al davant, al costat del camperol que va indicar el camí a les tropes franceses. El tercer mostra la localització de l'estat major britànic.

A través dels fragments conservats podem veure detalls de la combinació entre pintura i elements corporis. Aquests no es limitaven a l'*attrezzo* i els motlles de soldats, o a la continuació del camí de

llambordes pintades amb llambordes reals situades al davant de la pintura, sinó que alguns elements es sobreposaven a la mateixa pintura. A la tela que representa l'atac del mariscal Ney (fig. 6), conservada al MNAC (núm. inv. 37840), s'observa que tant les espases dels soldats com alguns elements decoratius del barret del mariscal Ney foren afegits amb posterioritat, probablement quan la tela ja estava instal·lada. Unes etiquetes enganxades a les zones corresponents als sabres ho atesten: segurament tenien com a finalitat tornar a localitzar els sabres que eren transportats a part. Els gruixos de pintura trobats als cascos dels cavalls o als cascos dels dracs francesos indiquen que s'intentava donar més volum a alguns dels elements. Les lluentors metàl·liques dels sabres a la llum canviant del dia i les ombres dels elements corporis contribuïen a donar moviment a l'escena. És un aspecte en el qual va incidir especialment Verlat, si atenem a la crítica que va escriure E. Lefebvre: «Son panorama est une merveille de conception, d'audace et d'execution. Anvers doit être fier de posséder un tel trophée, car l'histoire dira que l'essai de Ch. Verlat a été le point de départ de grands progrès artistiques. Le mot panorama reste donc à définir. Il doit frapper l'oeil, exalter l'imagination, émouvoir. Si la sculpture et la peinture combinées arrivent à ce but, mieux et plus vite que la peinture seule, pourquoi renoncer à leur union?»,¹² o a les pàgines de la revista *Industrias e invenciones*: «Ya se ha inaugurado el Panorama de Waterloo, instalado en su edificio construido a propósito en la Rambla y Plaza de Cataluña, que merece ser visitado por cuantos concurren a nuestra ciudad con motivo de la exposición. El enlace entre la parte corpórea de los primeros términos y las escenas representadas en el lienzo es tan acertado y tan exacto, que produce en el observador un efecto magnífico y una ilusión perfecta.»¹³

El mateix Charles Verlat va declarar que la pintura de panorames s'inscrivía al corrent naturalista, al qual com menys es percep la manera d'execució, més a prop s'està de l'objectiu d'apropar-se a la veritable realitat, i (com a innovació a l'art dels panorames), «résout le problème de mêler la peinture à la sculpture, exactement comme la sculpture vient en aide à l'architecture. Ceci vous mène au trompe-l'oeil, indispensable au panorama» (fig. 7).¹⁴

Art i espectacle

Les pretensions de les paraules de Lefebvre, gran admirador de Verlat, en realitat no es fan ressò de la gran separació entre l'art i la pintura de panorames que es va produir a l'època. La participació dels artistes, alguns reconeguts i amb càrrecs acadèmics, com era el cas de Charles Verlat, no va contribuir a la integració dels panorames a les belles arts. La prova és que aquestes teles eren tallades, destruïdes, venudes i llogades sense cap dret d'autor ni cap participació dels autors, pel fet que no era considerada la seva categoria artística.



terioridad, probablemente cuando la tela ya estaba instalada. Unas etiquetas pegadas en las zonas correspondientes a los sables lo atestiguan: seguramente tenían como finalidad volver a localizar los sables, que eran transportados aparte. Los gruesos de pintura encontrados en los cascos de los caballos o en los cascos de los dragones franceses indican que se intentaba dar más volumen a algunos de los elementos. Los brillos metálicos de los sables a la luz cambiante del día, y las sombras de los elementos corpóreos, contribuían a dar movimiento a la escena. Es un aspecto en el que incidió especialmente Verlat, si atendemos a la crítica que escribió E. Lefevre: «Son panorama est une merveille de conception, d'audace et d'execution. Anvers doit être fier de posséder un tel trophée, car l'histoire dira que l'essai de Ch. Verlat a été le point de départ de grands progrès artistiques. Le mot panorama reste donc à définir. Il doit frapper l'oeil, exalter l'imagination, émouvoir. Si la sculpture et la peinture combinées arrivent à ce but, mieux et plus vite que la peinture seule, pourquoi renoncer à leur union?»¹², o a las páginas de la revista *Industrias e invenciones*: «Ya se ha inaugurado el Panorama de Waterloo, instalado en su edificio construido a propósito en la Rambla y Plaza de Cataluña, que merece ser visitado por cuantos concurren a nuestra ciudad con motivo de la exposición. El enlace entre la parte corpórea de los primeros términos y las escenas representadas en el lienzo es tan acertado y tan exacto, que produce en el observador un efecto magnífico y una ilusión perfecta.»¹³

El propio Charles Verlat declaró que la pintura de panoramas se inscribía en la corriente naturalista, en la que cuanto menos se percibe el modo de ejecución, más cerca se está del objetivo de acercarse a la verdadera realidad, y (como innovación en el arte de los panoramas), «résout le problème de mêler la peinture à la sculpture, exactement comme la sculpture vient en aide à l'architecture. Ceci vous mène au trompe-l'oeil, indispensable au panorama» (fig. 7).¹⁴

Arte y espectáculo

Las pretensiones de las palabras de Lefevre, gran admirador de Verlat, en realidad no se hacen eco de la gran separación entre el arte y la pintura de panoramas que se produjo en la época. La participación de los artistas, algunos reconocidos y con cargos académicos, como era el caso de Charles Verlat, no contribuyó a la integración de los panoramas en las bellas artes. La prueba es que estas telas eran troceadas, destruidas, vendidas y alquiladas sin ningún derecho de autor ni participación de los autores, por el hecho de que no se consideraba su categoría artística.

Entre los teóricos había algunos defensores y numerosos detractores. En realidad se las comparaba a la fotografía, como si fueran casi una reproducción mecánica, y recibían las mismas críticas que los escultores que realizaban moldes del natural para confeccionar sus esculturas, o los pintores que utilizaban la cámara oscura. Dado que se trataba justamente de anular la

distancia crítica y la capacidad de discernir qué es real y qué es ficticio por parte del espectador, se les negaba la capacidad de emocionar al espíritu, que sí tenía la pintura culta. Otra de las críticas se debía a la ausencia del marco, inherente a la tela sin fin del panorama: la pintura, en cuanto quiere expresar un pensamiento o un sentimiento, tiene que tener un límite y mostrar una única acción dominante, en la que converjan todas las partes del cuadro,¹⁵ justamente lo contrario al panorama pintado.

La intervención de Miquel Utrillo

Miquel Utrillo se enfrentó a esta postura a lo largo de toda su trayectoria como artista, crítico y gestor cultural. No podemos considerar menor ni gratuita esta primera participación en el terreno del espectáculo artístico. El director de *Pèl & Ploma*, que firma con el seudónimo de Señor Domingo, expresa varias veces su cercanía a este tipo de espectáculos y su experimentación continua con estos lenguajes alternativos al arte. En la presentación del primer número declara su intención: «Així, la lletra serà ben bé l'expressió de lo que pensem en Casas i jo de tot lo que de lluny o d'aprop toqui a l'ofici que, amb exit ben diferent, adorem tots dos amb igual passió.»¹⁶

En el número del 7 de julio de 1899 hace un símil con el lenguaje cinematográfico en su crónica desde París: «Dic que no perdo'l temps i potser exagero, perquè desde fa tres setmanes semblo una pel·lícula de cinematògraf, anant, venint, pujant, baixant, corrent, rodant, saltant, mirant, veient i fent-ho tot, menys lo que desitjaria un xicot com jo...», que recuerda los primeros documentales filmados. La crónica del 3 de agosto del mismo año, esta vez desde Barcelona, vuelve a recordar dicho símil: «Tot aquest brugit i moviment constitueix un cinematògraf ben viu i veritat, al que fan de fonts les de Canaletes, fresques i regalades com les del Canigó.»¹⁷

El espectáculo de los panoramas se integró en otro mucho más grandioso, el de las exposiciones universales, completamente renovado. Lejos de haber perdido el interés, Utrillo lo reivindica en la revista en 1900, al hacer la crónica de la Exposición Universal de París: «D'entre les de dintre l'Exposició [las atracciones], la millor és el Panorama de la volta al món. En un panorama elíptic, suficientment artístic, s'han reunit vistes panoràmiques de Constantinopla, Atenes, Canal de Suez, India, Ceylan, Xina, Japó i Espanya.»

A mediados de 1891, Utrillo empieza su dedicación a las sombras chinescas en colaboración con Erik Satie y con Henri Somm, Steinlen, Frédéric Homdedéu, Theodore Savagner, Pere Romeu y Samp, que le llevará en 1893 a Chicago.

El panorama de Waterloo es la primera incursión de Miquel Utrillo en los espectáculos de masas, que finalizará en 1929 con su intervención, desde la idea hasta a la realización, del Pueblo Español de Montjuïc.



Fig. 7. Fragment del panorama de Waterloo. Fotografies d'època / Fragmento del panorama de Waterloo. Fotografías de época. Patrimonio Nacional, Madrid, Real Biblioteca.

Entre els teòrics hi havia alguns defensors i nombrosos detractors. En realitat se'ls comparava a la fotografia, com si foren gairebé una reproducció mecànica, i rebien les mateixes crítiques que els escultors que realitzaven motlles del natural per confeccionar les seves escultures, o els pintors que utilitzaven la cambra obscura. Donat que es tractava justament d'anul·lar la distància crítica i la capacitat de discernir què és real i què és fictici per part de l'espectador, se'ls negava la capacitat d'emocionar l'esperit, que sí tenia la pintura culta. Una altra de les crítiques era l'absència del marc, inherent a la tela sense fi del panorama: la pintura, quan vol expressar un pensament o un sentiment, ha de tenir un límit i mostrar una única acció dominant, en la qual convergeixin totes les parts del quadre,¹⁵ tot just al contrari del panorama pintat.

La intervenció de Miquel Utrillo

Miquel Utrillo es va enfrontar en aquesta postura al llarg de tota de la seva trajectòria com a artista, crític i gestor cultural. No podem considerar menor ni gratuïta aquesta primera participació en el terreny de l'espectacle artístic. El director de *Pèl & Ploma*, que signa amb el pseudònim de Señor Domingo, expressa diverses vegades la seva proximitat en aquest tipus d'espectacles i la seva experimentació contínua amb aquests llenguatges alternatius a l'art. A la presentació del primer número declara la seva intenció: «Així, la lletra serà ben bé l'expressió de lo que pensem en Casas i jo de tot lo que de lluny o d'aprop toqui a l'ofici que, amb exit ben diferent, adorem tots dos amb igual passió.»¹⁶

Al número del 7 de juliol de 1899 fa un símil amb el llenguatge cinematogràfic a la seva crònica des de París: «Dic que no perdo'l temps i potser exagero, perquè desde fa tres semanas semblo una pel·lícula de cinematògraf, anant, venint, pujant, baixant, corrent, rodant, saltant, mirant, veient i fent-ho tot, menys lo que desitjaria un xicot com jo...», que recorda els primers documentals filmats. La crònica del 3 d'agost del mateix any, aquesta vegada des de Barcelona, torna a recordar el símil dit: «Tot aquest brugit i moviment constitueix un cinematògraf ben viu i veritat, al que fan de fonts les de Canaletes, fresques i regalades com les del Canigó.»¹⁷

L'espectacle dels panorames es va integrar a un altre molt més grandios, el de les exposicions universals, completament renovat. Lluny d'haver perdut l'interès, Utrillo ho reivindica a la revista el 1900, en fer la crònica de l'Exposició Universal de París: «D'entre les de dintre l'Exposició [les atraccions], la millor és el Panorama de la volta al món. En un panorama elíptic, suficientment artístic, s'han reunit vistes panoràmiques de Constantinopla, Atenes, Canal de Suez, Índia, Ceylan, Xina, Japó i Espanya.»

A mitjan 1891, Utrillo comença la seva dedicació a les ombres xineses en col·laboració amb Erik Satie i amb Henri Somm, Steinlen, Frédéric Homdedéu, Theodore Savagner, Pere Romeu i Samp, que el portarà el 1893 a Chicago.

El panorama de Waterloo es la primera incursió de Miquel Utrillo als espectacles de masses, que finalitzarà el 1929 amb la seva intervenció, de la idea fins a la realització, del Poble Espanyol de Montjuïc.



Notas

1. El primero en utilizar la fotografía para la realización de un panorama fue el coronel Charles Langlois en 1855 para el panorama de Sebastopol en París. En 1899 *Pèl & Ploma* menciona la estancia en Montserrat de dos artistas que realizan clichés para el panorama de la Exposición Universal de París. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 25/11/1899, p. 26.
2. FRUITEMA, E.J.; ZOETMULDER, P., *The panorama phenomenon. Mesdag Panorama 1881-1981*, La Haya, 1981.
3. BENJAMIN, W., *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des pasajes*, París, 1989.
4. MAGRINYÀ, F.; MARZÀ, F., *Cerdà. 150 anys de modernitat*, Barcelona, 2009.
5. Participaron los artistas: Lodewijk van Engelen (1857-1941), Hendrik Houben (1858-1931), Karel Boom (1858-1939); los pintores de paisajes Alfred Elsen (1850-1900), August De Lathouwer (1836-1915) y Egied Leemans (1839-1883); el pintor de bodegones Eugeen Joors (1850-1910); de figuras Lodewijk Derickx (1835-1895) y Lodewijk Tyck (1847), y los escultores Gustave Coesoulle (1843-1895) y Frans Joris (Grieten, 2005).
6. *The Dictionary of Art*, 1996; VERLAT, V. *et al.*, *Charles Verlat*, Amberes, 1925.
7. VERLAT, V. *et al.*, *cit. supra*, n. 6.
8. Editado por la imprenta Lluís Tasso Serra, Barcelona, 1888.
9. GRIETEN, S. *et al.*, *Kijkparadijzen voor het volk. Panorama's en diorama's in Antwerpen*, Amberes, 2005.
10. PANYELLA, V., *Miquel Utrillo i les arts*, Sitges, 2009.
11. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11/9/1888, p. 1212.
12. LEFEVRE, E., *Revue artistique*, 28/7/1881, p. 51-57.
13. *Industrias e invenciones*, 2/6/1888, IX-X, p. 248.
14. VERLAT, V., *et al.*, *cit. supra*, n. 6.
15. BLANC, C., *Grammaire des arts du dessin* [1a ed., 1867], París, 2000.
17. SR. DOMINGO, *Pèl & Ploma*, Barcelona, 3/6/1899, 1, p.1.
17. DONADEU, T.I., «L'aterratge del cinematògraf a la galàxia Gutenberg catalana», *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*, Girona, 2008, p. 131-140.

Bibliografía

- BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, París, 1976.
- MOYANO, N., «El panorama de Waterloo a Barcelona (1888-1890)», *L'Avenç*, Barcelona, 4/2008, 334, p. 42-49.



Notes

1. El primer a utilitzar la fotografia en la preparació d'un panorama va ser el coronel Charles Langlois el 1855 per al panorama de Sebastopol a París. El 1899 *Pèl & Ploma* menciona l'estada a Montserrat de dos artistes que realitzen clixés per al panorama de l'Exposició Universal de París. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 25/11/1899, 26.
2. FRUITEMA, E.J.; ZOETMULDER, P., *The panorama phenomenon. Mesdag Panorama 1881-1981*, L'Haia, 1981.
3. BENJAMIN, W., *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, París, 1989.
4. MAGRINYÀ, F.; MARZÀ, F., *Cerdà. 150 anys de modernitat*, Barcelona, 2009.
5. Participaren els artistes: Lodewijk van Engelen (1857-1941), Hendrik Houben (1858-1931), Karel Boom (1858-1939); els pintors de paisatges Alfred Elsen (1850-1900), August De Lathouwer (1836-1915) i Egied Leemans (1839-1883); el pintor de natures mortes Eugeen Joors (1850-1910); de figures Lodewijk Derickx (1835-1895) i Lodewijk Tyck (1847), i els escultors Gustave Coensoulle (1843-1895) i Frans Joris (Grieten, 2005).
6. *The Dictionary of Art*, 1996; VERLAT, V. *et al.*, *Charles Verlat*, Anvers, 1925.
7. VERLAT, V. *et al.*, *cit. supra*, n. 6.
8. Editat per la impremta Lluís Tasso Serra, Barcelona, 1888.
9. GRIETEN, S. *et al.*, *Kijkparadijzen voor het volk. Panorama's en diorama's in Antwerpen*, Anvers, 2005.
10. PANYELLA, V., *Miquel Utrillo i les arts*, Sitges, 2009.
11. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11/9/1888, p. 1212.
12. LEFEVRE, E., *Revue artistique*, 28/7/1881, p. 51-57.
13. *Industrias e invenciones*, 2/6/1888, IX-X, p. 248.
14. VERLAT, V., *et al.*, *cit. supra*, n. 6.
15. BLANC, C., *Grammaire des arts du dessin* [1a ed., 1867], París, 2000.
16. SR. DOMINGO, *Pèl & Ploma*, Barcelona, 3/6/1899, 1, p.1.
17. DONADEU, T.I., «L'aterratge del cinematògraf a la galàxia Gutenberg catalana», *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*, Girona, 2008, p. 131-140.

Bibliografia

- BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, París, 1976.
- MOYANO, N., «El panorama de Waterloo a Barcelona (1888-1890)», *L'Avenç*, Barcelona, 4/2008, 334, p. 42-49.

