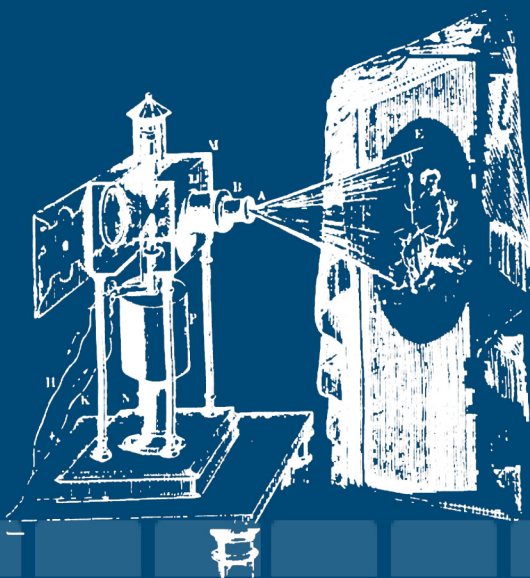


SARAVI PONTES  
Band 15

SARAVI PONTES – Beiträge zur internationalen  
Hochschulkooperation und zum interkulturellen  
Wissenschaftsaustausch

# Sueños y linterna mágica en la literatura española del siglo XIX

Rosalía Sandoval Caballero



*universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



**SARAVI PONTES –  
Beiträge zur internationalen Hochschulkooperation  
und zum interkulturellen Wissenschaftsaustausch**

**Herausgegeben von Astrid M. Fellner, Roland Marti,  
Christoph Vatter, Elisabeth Venohr**

**Band 15**



Rosalía Sandoval Caballero

# Sueños y linterna mágica en la literatura española del siglo XIX



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –  
24 58 37 858/GRK 2021

**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft



© 2024 *universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151141, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-348-9 gedruckte Ausgabe

ISBN 978-3-86223-349-6 Online-Ausgabe

ISSN 2198-0551 gedruckte Ausgabe

ISSN 2198-056X Online-Ausgabe

Satz: Rosalía Sandoval Caballero

Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Umschlagabbildung: Linterna mágica incluida en Dionysius Lardner, *The Museum of Science and Art*, vol. 8. London: Walton and Maberly, 1855, p. 202.

Quelle: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.217022/page/n205/mode/2up?view=theater>> (3-9-2023).

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier durch Zeitfracht Medien GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>9</b>
<b>Prefacio de Janett Reinstädler</b> .....	<b>11</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>13</b>
Sueños, linterna mágica y literatura. Estado de la cuestión .....	16
El estudio de la linterna mágica y su vinculación con la literatura .....	20
Enfoque del análisis .....	24
<b>1. Artefactos y espectáculos visuales del siglo XIX</b> .....	<b>29</b>
1.1 Cámara oscura y fotografía .....	31
1.1.2 Cámara oscura y fotografía en la España del siglo XIX.....	34
1.2 El panorama circular .....	35
1.2.1 El panorama móvil.....	38
1.2.2 Los panoramas en España .....	39
1.3 El diorama .....	41
1.3.1 Los dioramas en España.....	43
1.4 La linterna mágica.....	44
1.4.1 Los espectáculos fantasmagóricos: algunos de sus temas y características principales .....	48
1.4.2 Los sueños en las proyecciones fantasmagóricas.....	54
1.4.3 La intermedialidad en las fantasmagorías .....	55
1.4.4 Los efectos fantasmagóricos .....	61
1.4.5 Las fantasmagorías en España .....	63
1.5 Los cuadros disolventes .....	67
1.5.1 Los cuadros disolventes en España .....	69
1.6 La proyección dinámica de sueños .....	70
1.6.1 La evocación de <i>Der Nachtmahr</i> (1781 / 1790/91), de Füssli .....	73
1.6.2 La evocación del <i>Capricho 43</i> (1799), de Goya .....	75

6	Sueños y linterna mágica en la literatura española del siglo XIX	
1.6.3	<i>The Soldier's Dream</i> (ca. 1860).....	79
1.7	Artefactos ópticos, visualidad y sueño .....	82
<b>2.</b>	<b>Sueños como fantasmagorías en obras españolas de la primera mitad del siglo XIX .....</b>	<b>99</b>
2.1	La <i>Galería fúnebre</i> y el espectáculo fantasmagórico de “La princesa de Lipno” .....	103
2.2	La comedia de magia .....	108
2.2.1	La proyección del sueño de don Simplicio en <i>La pata de cabra</i> (1829).....	110
2.3	El sueño fantasmagórico de Lisardo en <i>El desengaño en un sueño</i> (1842), del duque de Rivas .....	112
2.4	Las fantasmagorías del <i>Don Juan Tenorio</i> (1844), de José Zorrilla .	121
2.5	“La cámara oscura de los sueños” en “El ánima de mi madre” (1841), de Antonio Ros de Olano .....	127
2.6	Sueño y fantasmagorías en <i>El diablo mundo</i> (1840-1841), de José de Espronceda.....	135
<b>3.</b>	<b>El estudio de los sueños en el siglo XIX.....</b>	<b>143</b>
3.1	Referencias a las fantasmagorías, cuadros disolventes, linterna mágica, panorama, diorama y cámara oscura en estudios de sueños y alucinaciones del siglo XIX .....	148
3.2	El estudio de los sueños en España .....	156
3.2.1	El <i>Tratado de la razón humana en sus estados intermedios</i> (1864), de Pedro Mata.....	157
3.2.2	<i>La criminalidad ante la ciencia</i> (1883), de José de Letamendi .....	166
<b>4.</b>	<b>Linterna mágica, sueños y alucinaciones en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX (Pérez Galdós, Pardo Bazán y Alas).....</b>	<b>171</b>
4.1	Sueños y linterna mágica en la narrativa de Benito Pérez Galdós ....	174
4.1.2	Los sueños deformantes y horribles de Lázaro en <i>La fontana de oro</i> (1870) .....	177
4.1.3	Las fantasmagorías alucinadas de Martín y Susana en <i>El audaz. Historia de un radical de antaño</i> (1871).....	182

4.2	“Fantástica sucesión de disolventes cuadros” en el sueño de Pascual López. <i>Autobiografía de un estudiante de medicina</i> (1879), de Emilia Pardo Bazán .....	186
4.3	La linterna mágica en <i>La Regenta</i> (1884-1885), de Leopoldo Alas, Clarín .....	193
<b>Conclusión</b> .....		<b>203</b>
<b>Lista de ilustraciones</b> .....		<b>209</b>
<b>Bibliografía</b> .....		<b>213</b>



## Agradecimientos

Este libro ha sido posible gracias a una beca posdoctoral del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), al apoyo de la cátedra de la profesora Janett Reinstädler y del Research Training Group *Europäische Traumkulturen* de la Universität des Saarlandes.

Agradezco también la amabilidad del señor François Binétruy al permitirme utilizar varias imágenes de su magnífica colección y expreso mi agradecimiento a la profesora Janett Reinstädler por sus comentarios, precisiones, sugerencias y observaciones, que han sido fundamentales en la realización de este proyecto.



## Prefacio

El sueño ha fascinado a la literatura desde sus orígenes más remotos. Por su naturaleza misteriosa, los sueños siempre se han comprendido como una ruta hacia lo desconocido, lo inaccesible, lo metafísico. Existe un sinfín de interpretaciones de sueños originadas por la esperanza de obtener conocimientos sobre la voluntad divina y el futuro humano. Sin embargo, aunque la creencia en el origen divino de los sueños era antiguamente muy difundida, desde el principio se supuso que los sueños tienen principalmente causas físicas. Incluso el primer sueño literario registrado en el *Poema de Gilgamesh* (1800 a. C.) indica que la pesadilla de Enkidu fue causada por una fuerte fiebre. Milenios más tarde, Francion, protagonista de la novela picaresca de Charles Sorel (1623), afirmaba que sus sueños, tan extraordinarios, eran causados por beber buen vino, mientras que Quevedo atribuía su *Sueño del juicio final* (ca. 1606) a haber leído la *Divina comedia* (1472) de Dante antes de dormirse. Sin embargo, casi siempre es lo que *hemos visto* lo que entra en nuestros sueños, donde las impresiones visuales son reorganizadas de forma extremadamente creativa.

La reflexión sobre los orígenes visuales de la imagería anárquica de nuestros sueños tomó una dirección especialmente interesante y nueva con las invenciones ópticas de principios de la era moderna. Fue la autora barroca mexicana Sor Juana Inés de la Cruz la primera en establecer, a finales del siglo XVII, un vínculo entre las imágenes oníricas y las flamantes proyecciones de la linterna mágica. La investigadora mexicana Rosalía Sandoval Caballero profundizó en esta conexión en su destacada monografía: *La visualidad en "El sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz* (2019). De la misma manera, sabemos mucho ya sobre la conexión entre la representación artística de sueños a partir del siglo XX y las experiencias visuales producidas por el cine, cuyas imágenes en movimiento guardan una particular semejanza con las imágenes oníricas.

Sin embargo, se ha descuidado en gran medida la cuestión de cómo influyeron en las representaciones oníricas estéticas las exhibiciones de los nuevos dispositivos ópticos en el siglo XIX, que fueron un auténtico fenómeno de masas. El siglo entero se caracterizó por inventos tan diversos como la fotografía, la estereoscopia, los panoramas con sus cosmoramas, panstereoramas, alporamas, diaphanoramas, pyrroramas, dioramas, europoramas, hispanoramas, entre otros, y por las diferentes innovaciones de la linterna mágica como los cuadros disolventes. Los numerosos inventos también fueron acogidos con entusiasmo en España, especialmente, la linterna mágica con sus fantasmagóricas



representaciones de diablos, demonios, esqueletos, mujeres semidesnudas, etc. España, al igual que el resto de Europa, aplaudía las producciones visuales de mundos oníricos que la inundaban.

En su nueva monografía *Sueños y linterna mágica en la literatura española del siglo XIX*, Rosalía Sandoval Caballero cierra la brecha existente en la investigación entre el periodo barroco y la época cinematográfica. Con impresionante claridad y precisión, el estudio muestra, en un primer momento, la variedad de inventos técnico-ópticos del siglo XIX. A continuación, se explican, con conocimiento y de forma comprensible, los avances científicos de la época en el campo de las teorías oníricas, mostrando que, incluso antes del giro onírico a través de la teoría de los sueños de Freud, cobró relevancia la idea de que los sueños son representaciones que permiten explorar la psique humana. Sobre la base de estos conocimientos técnicos y psicológicos, Sandoval Caballero muestra con agudeza, en la segunda parte del estudio, cómo los nuevos espectáculos ópticos, con su imaginería específica, se entrelazan en la literatura con el motivo recurrente del sueño. A todos los que conocemos la literatura española del siglo XIX nos sorprenderá que el tema aquí tratado haya sido pasado por alto, los ejemplos estudiados proceden de algunas de las obras más importantes de los autores más leídos. Al margen de toda una industria que convirtió las representaciones visuales “de magia” en uno de los pasatiempos colectivos favoritos, autores románticos como Espronceda, duque de Rivas, Zorrilla, pero también realistas Clarín, Galdós y, la única mujer, Pardo Bazán inventaron representaciones literarias de los sueños que hacen clara referencia a las nuevas imágenes de la linterna mágica, cargándolas, cada vez más, de sentidos psicológicos.

Cabe esperar que esta pionera e interdisciplinaria aproximación al fascinante intercambio intermedial entre el sueño literario y la técnica óptica, sumamente interesante y muy legible, tenga una amplia aceptación en la discusión especializada. El puente que Sandoval Caballero tiende sobre el siglo XIX español podría extenderse a las artes oníricas del Barroco y del presente. Desde noviembre de 2021, la investigadora es miembro asociado del grupo de investigación *European Dream Cultures* (2015-2024), un proyecto de nueve años de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) (Fundación Alemana para la Investigación Científica), situado en la Universidad de Saarland. A pocos meses de concluir sus actividades, deseamos agradecerle a Rosalía Sandoval Caballero este innovador estudio, que abre nuevas puertas a la investigación interdisciplinaria de los sueños (no solo) europeos.

*Janett Reinstädler, Saarbrücken, enero de 2024*

## Introducción<sup>1</sup>

La experiencia onírica es uno de los fenómenos más fascinantes, complejos, rebeldes y enigmáticos. La reflexión sobre los sueños<sup>2</sup> está presente en diferentes épocas y culturas con diversas funciones. El soñar ha sido descrito, interpretado y representado a través de numerosos enfoques y medios<sup>3</sup>, tiene un notable carácter visual, aunque también puede involucrar a los otros sentidos. A pesar de que el mundo onírico pueda tener una vivacidad semejante al de la vigilia y este sea un aspecto frecuente en sus representaciones estéticas, mientras el cuerpo duerme, las condiciones habituales de la vida común suelen alterarse, sus imágenes fugitivas pueden formar parte de situaciones contradictorias, confusas e insólitas, características que ponen de manifiesto su peculiar dinamismo<sup>4</sup>.

Las formulaciones estéticas de los sueños configuran coordenadas culturales que dan cuenta de la enorme diversidad de este motivo, al tiempo que retoman referentes relacionados con las imágenes para evocar o emular la forma en la que los sueños se representan en la oscuridad de los párpados cerrados. Por ejemplo, la tecnología de la linterna mágica potenció, en gran medida, la representación de los sueños y hay numerosas muestras, varias serán analizadas, de la referencia que obras literarias hicieron de los efectos linternistas en sus respectivas descripciones oníricas.

---

<sup>1</sup> Este libro forma parte de las investigaciones realizadas en el Research Training Group *Europäische Traumkulturen* de la Universität des Saarlandes, un referente muy destacado en el estudio de los sueños con una perspectiva estética, histórica, cultural, mediática, interdisciplinaria y europea. La información más importante sobre las publicaciones, proyectos y actividades del Research Training Group *Europäische Traumkulturen* puede consultarse en su página oficial: <<https://www.traumkulturen.de/>>.

<sup>2</sup> La polisemia del vocablo *sueño* en español amerita precisar que en este trabajo se utiliza en su sentido de “sucesos o imágenes que se representan en la fantasía de alguien mientras duerme” (DRAE 2023), es decir, no nos referimos a su sentido figurado. Algunos autores prefieren el término *ensueño* para evitar el equívoco, pues *sueño* también puede referirse solo al “acto de dormir” o a las “ganas de dormir” (DRAE 2023). Sobre la distinción entre *sueño* y *ensueño* puede consultarse (Acebrón Ruiz 2004: 22-23).

<sup>3</sup> Una síntesis de la historia cultural occidental y mediática de los sueños “en once estaciones” puede consultarse en Engel (2017). Véase también el amplio y bello libro de Solte-Gresser (2023).

<sup>4</sup> Dieterle y Engel (2017: 7-8) tratan estos aspectos en su definición del sueño.

Hasta donde sabemos, son muy escasos los análisis sobre la repercusión de la óptica y de espectáculos visuales en la formulación literaria de sueños, pese a que los avances ópticos del siglo XVII influyeron de manera decisiva en las ciencias y las artes (García Santo-Tomás 2015). Además, en el Barroco ese motivo alcanzó una expresión notable en la literatura hispánica (Gómez Trueba 1999). El mejor ejemplo del diálogo entre el sueño y la óptica es el *Primero sueño* o *El sueño* (1692) de la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, último eslabón del Siglo de Oro hispánico. En su obra maestra, la décima musa compuso una “hidra metáfora” del sueño a partir del funcionamiento de la linterna mágica y configuró una compleja alegoría sobre la visualidad, enmarcada en el viaje contemplativo del alma. Esta silva contiene un rico trasfondo teórico visual y, probablemente, es el primer texto literario en el que se haya relacionado ese aparato<sup>5</sup> con la experiencia onírica de una forma tan excelsa<sup>6</sup>.

Así, la conexión de los sueños, la linterna mágica y la literatura abarca, en especial, los siglos XVII-XIX, época en la que este artefacto fue muy popular en varias partes de Europa y más allá –incluso formó parte de discusiones filosóficas, sociales y científicas<sup>7</sup>– hasta la invención del cinematógrafo (Mannoni 2000, Frutos Esteban 2010), que marcó un punto de inflexión en las representaciones proyectivas<sup>8</sup>. No obstante, esta investigación se sitúa en el último siglo de esplendor de la linterna mágica, pues en él confluyeron varios factores que potenciaron su desarrollo técnico en novedosos espectáculos (como las fantasmagorías y los cuadros disolventes) y el sueño alcanzó un gran protagonismo con el auge del romanticismo no solo como tema, sino también como elemento estructurador de las obras literarias.

---

<sup>5</sup> A finales del siglo XVII, la linterna mágica todavía era una novedad, un poco reciente, pues el año aproximado de su invención suele vincularse a un manuscrito de Christiaan Huygens de 1659, en el que se describe “el funcionamiento de una linterna mágica y diez dibujos de esqueletos” (Pons i Busquet 2002: 41).

<sup>6</sup> La correlación entre el sueño y la linterna mágica en esta obra ha sido analizada a profundidad en mi libro *La visualidad en “El sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz* (2019).

<sup>7</sup> Véanse, por ejemplo, Mannoni (2000); Kittler (2010); Díaz Cuyás (2001); Dewitz / Nekes (2002); Andriopoulos (2006); Andriopoulos (2013); Vera, (2018); Braat / Tourret (2020). El término *fantasmagoría* y sus espectáculos tuvieron una acusada repercusión en el siglo XIX, como se precisa en el primer capítulo.

<sup>8</sup> El cinematógrafo fue patentado en 1895 y se consolidó en el siglo XX como uno de los medios más influyentes en la captura y representación de imágenes. Desde entonces ha tenido una enorme repercusión cultural. No obstante, su análisis excede los propósitos de esta investigación.

El conocimiento del sueño, tal como se entiende en este trabajo, integra los saberes contenidos en los elementos de su representación iconográfica y el estudio de los sueños literarios, correspondiente a su construcción estética y su relación con otras disciplinas como la psicología<sup>9</sup>. En especial, se hará referencia a las características fundamentales de la representación de sueños en las proyecciones de linterna mágica, que retomaron obras muy célebres de la pintura y el grabado –*Der Nachtmahr* [*La pesadilla*] (1781/ 1790/91), de Füssli, y el *Capricho 43* (1799), de Goya, son dos ejemplos sobresalientes–, así como los efectos y espectáculos linternistas que permitieron su relación con los sueños en obras literarias españolas del siglo XIX. Asimismo, se pondrá atención en las exploraciones psicológicas de esta centuria sobre el funcionamiento y las causas que conforman la experiencia onírica, las cuales se encuentran muy presentes en los ejemplos literarios de la segunda mitad decimonónica, sin olvidar que en las averiguaciones sobre los sueños también se examinaron otros fenómenos imaginarios como las alucinaciones e ilusiones (James 1995: 7) y ese eco también se encuentra en los textos literarios. En pocas palabras, esta compleja interacción ofrece interesantes puntos de encuentro entre la tecnología de la linterna mágica, el arte, la psicología y la literatura.

Las obras literarias elegidas de la primera mitad decimonónica destacan por la función estructural de los sueños y por retomar características de los espectáculos fantasmagóricos (capítulo 2), se incluyen diferentes géneros literarios (dramático, narrativo y lírico), analizaremos *El desengaño en un sueño* (1842), del duque de Rivas (el cual pudo tener cierta influencia en las representaciones espectrales del famosísimo *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, por eso también dedicamos unas páginas a este drama), “El ánima de mi madre. Cuento fantástico” (1841), de Antonio Ros de Olano, y *El Diablo Mundo* (1840-1841), de José de Espronceda. Sin embargo, previo al análisis de estas obras románticas, es pertinente detenernos en el relato gótico: “La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal”, que contiene una explícita referencia a los espectáculos fantasmagóricos en su argumento y forma parte de la colección reunida por Agustín Pérez Zaragoza en la *Galería fúnebre* (1831). De igual manera, esbozamos las principales características de las populares comedias de magia, su repercusión en el teatro romántico y mencionamos un sueño incluido en *La pata de cabra* (1829), de Juan de Grimaldi. Con esta variedad de ejemplos nos interesa mostrar la complejidad y amplitud de la relación de los sueños con las proyecciones linternistas bajo el influjo del romanticismo.

---

<sup>9</sup> Sobre las peculiaridades de la escritura de los sueños, su estudio y relación con otras disciplinas puede consultarse una muestra de varios autores de diferentes latitudes y épocas en Dieterle, Engel (2017).

Por su parte, los ejemplos de la segunda mitad del siglo XIX corresponden al género narrativo (capítulo 4), pues a partir de 1870 este fue predominante y la novela española alcanzó uno de sus momentos estelares con el auge del realismo-naturalismo. En estas obras, los sueños suelen relacionarse, en particular, con las características psicológicas de los personajes y sus descripciones se asocian con las averiguaciones realizadas por la psicología y psiquiatría de la época. Las obras elegidas para el análisis son *La fontana de oro* (1870) y *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871), de Benito Pérez Galdós, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), de Emilia Pardo Bazán, y *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas.

Cabe destacar que esta investigación no solo se centra en una selección de obras literarias en las que sueños y alucinaciones se relacionan con referencias linternistas (capítulo 2 y 4), sino también incluye la representación de sueños en las propias proyecciones de linterna mágica inspiradas en obras artísticas (capítulo 1), así como la alusión de artefactos y espectáculos visuales en el estudio psicológico de los sueños (capítulo 3). El conocimiento de estos aspectos es clave para comprender la presencia y el impacto cultural de las proyecciones linternistas (fantasmagorías y cuadros disolventes) y su resonancia en la literatura española decimonónica.

El interés por el estudio profundo de esas conexiones nos lleva a intentar averiguar hasta qué punto y de qué manera el desarrollo tecnológico de artefactos como la linterna mágica y, en concreto, sofisticaciones escénicas y proyectivas, como las fantasmagorías y los cuadros disolventes, repercutieron en las descripciones y representaciones oníricas en el siglo XIX.

## Sueños, linterna mágica y literatura. Estado de la cuestión

La vinculación de las descripciones oníricas con las proyecciones de linterna mágica en la literatura española del siglo XIX supone varios desafíos en el estudio de su transmisión, evocación y formulación. El auge de diversos espectáculos visuales en Europa (Mannoni 2000; Pons i Busquet, 2002), aunado al perfeccionamiento técnico de aparatos ópticos, la intensificación misma de las exploraciones imaginarias en el desarrollo de la literatura fantástica, de manera destacada, en Alemania y Francia (Milner 1982), la proliferación de la novela gótica (López Santos 2020) y la impronta del romanticismo son algunos de los factores más importantes que entran en juego al aproximarnos a la integración de nuevos elementos visuales en los mundos oníricos literarios españoles de esa época.

El contraste de las estéticas romántica y realista es una muestra de la atmósfera vibrante del siglo XIX, notoria no solo en el ámbito literario. Los propios espectáculos fantasmagóricos oscilan entre las ideas ilustradas y supersticiosas. En ese siglo, prevaleció en España un agitado contexto político: la guerra contra los franceses (1808-1814), los procesos de independencia de los territorios americanos, el sexenio absolutista de Fernando VII (1814-1820), el Trienio Liberal (1820-1823), el regreso del absolutismo tiránico, regencias, una “Revolución Gloriosa” (1868), una efímera Primera República y una larga Restauración borbónica, entre otros. Estos sucesos cimbraron la península de forma duradera. El eco de tales acontecimientos no solo se encuentra en la biografía de escritores y artistas que tuvieron que exiliarse (Agustín Pérez Zaragoza, el duque de Rivas, José de Espronceda, *et al.*) y compaginar la actividad literaria con la política o la milicia, sino también, por ejemplo, formarán parte del trabajo novelesco de Benito Pérez Galdós, un autor con un repertorio onírico considerable (Schraibman 1960a), en el que convergen las alusiones linternistas con la expresión de inquietudes políticas y sociales en la trama de sus obras.

En general, los sueños en la literatura española han sido muy poco investigados en comparación con otras literaturas europeas. Joseph Schraibman hizo una somera revisión del recurso del sueño en la introducción de su trabajo sobre los sueños en Galdós (1960a: 20-24), en el que lamentaba la falta de un estudio de conjunto sobre la importancia de este recurso en la literatura española, que cuenta con notables y abundantes ejemplos en su historia (1960a: 20). Varias décadas han pasado desde esa indicación y aunque ahora es posible encontrar encomiables aportaciones sobre los sueños en textos hispánicos, sigue siendo un tema que amerita una mayor atención. Entre los estudios más destacados se encuentran: Avilés Fernández (1981); Gómez Trueba (1999); Alatorre (2003); Acebrón Ruiz (2004); Acebrón Ruiz / Solá (2008); Rose / Schmidt / Weber (2011); Martínez Baro (2014a); Jordán Arroyo (2017); Christmann / Pronkevich / Reinstädler (2022)<sup>10</sup>.

Por su parte, también son muy escasas las indagaciones que se han realizado sobre la interacción entre las exhibiciones ópticas emergentes del siglo XIX y su reminiscencia en la literatura española. Aunque, hay acercamientos

---

<sup>10</sup> Por supuesto, también hay trabajos muy destacados que estudian el sueño en la obra de nombres imprescindibles de la literatura hispánica (Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Benito Pérez Galdós, Jorge Luis Borges, etc.). Sin embargo, lo que nos interesa poner de relieve aquí son los análisis amplios sobre los sueños en textos literarios hispánicos de un periodo, un tipo de sueño, un género, etc., que incluyen a varias/os autoras/es.

muy valiosos y sugerentes al respecto, tal es el caso del libro de Luis Miguel Fernández *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX* (2006), que reúne un buen número de fragmentos literarios en los que se observa la huella de la óptica en la alusión de artefactos y espectáculos como las fantasmagorías en el siglo XIX<sup>11</sup>; también contiene apuntes interesantes sobre el contexto tecnológico y literario de esa centuria, información muy útil para esta investigación. No obstante, es pertinente subrayar que el presente estudio profundiza en el análisis de algunos ejemplos mencionados por Fernández y, sobre todo, se distingue en que tiene como principal hilo conductor los sueños en relación con la evocación de espectáculos fantasmagóricos y la técnica de los cuadros disolventes. Además, se incluye la referencia a la proyección de sueños en dichas exhibiciones, el eco de esos espectáculos en los estudios sobre los sueños en el siglo XIX, así como la impronta que las investigaciones psicológicas al respecto tuvieron en Galdós, Pardo Bazán y Alas.

La incorporación de aparatos como la cámara oscura y la fotografía en textos autobiográficos de la segunda mitad del siglo XIX en España ha sido estudiada por Fernández Romero (2012), mediante el análisis del empleo metafórico de aquellos artefactos a modo de herramientas de memoria y figuración en la escritura del yo. Por el contrario, sobre el estudio de la historia de las exhibiciones proyectivas de la linterna mágica en España hay varios trabajos significativos, que aportan información muy relevante y son un apoyo fundamental para comprender la repercusión de las proyecciones linternistas en la descripción de sueños literarios en el siglo XIX<sup>12</sup>.

Ahora bien, sabido es que la analogía entre el cine y el sueño se convirtió en un lugar común en el siglo XX. Matthias Brütsch profundiza y cuestiona los fundamentos de esa analogía, así como las dificultades teóricas de la comprensión del cine como sueño para realizar un pormenorizado análisis histórico del

---

<sup>11</sup> En el contexto latinoamericano, Valeria de los Ríos realizó una aproximación a la influencia de la fotografía y el cine en la literatura de autores de finales del siglo XIX y XX. A lo largo de su libro *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2011), de los Ríos también relaciona, de manera general, estas tecnologías con las fantasmagorías.

<sup>12</sup> Sobre la historia de las proyecciones de la linterna mágica en España destacan los siguientes trabajos: Varey (1955-1957); Varey (1972); Varey (1995); Ansola González (2001); Artigas (2001); Pons i Busquet (2002); Fernández (2006); Garófano (2007); Martínez Herranz (2008); Frutos Esteban (2010); Rubio Fernández (2010); Cantos Casenave (2013); Frutos Esteban / López San Segundo (2016); Cuenca Córcoles (2018); Frutos Esteban / López San Segundo / Cerezo Prieto (2019); Cuenca Córcoles (2020).

motivo del sueño en el séptimo arte con numerosos ejemplos. Brüttsch advierte la falta de un estudio sistemático del sueño en la historia del cine, más allá de referencias esporádicas o acercamientos puntuales en la obra de un determinado director (2011: 21), una brecha acortada por su libro *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* (2011). Frente a esta situación del sueño en el cine, un medio bastante más estudiado en comparación con la linterna mágica, no resulta tan sorprendente que el motivo del sueño aún no se haya explorado a detalle en las proyecciones linternistas<sup>13</sup> ni las referencias a este artefacto en la descripción literaria de sueños.

En su libro *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático* (2010), Francisco Javier Frutos Esteban, al mencionar los principales enfoques que han hecho referencia a la linterna mágica<sup>14</sup>, enfatiza que la evocación de este y otros artefactos ópticos por parte del campo del “precine” tiende a relegarlos a un papel de mero antecedente (2010: 172). De hecho, la riqueza expresiva de los espectáculos y técnicas de la linterna mágica, así como su manifiesta conexión con la representación proyectiva de sueños y la alusión de sus efectos en las descripciones oníricas literarias ameritan ser investigadas con detenimiento y sin supeditar su comprensión a los planteamientos del cine. Sería demasiado aventurado pretender mirar la linterna mágica a través de la lente del cinematógrafo, pues existen notables diferencias en la incorporación del motivo del sueño por parte de las proyecciones linternistas y las cinematográficas, en tanto que se trata de artefactos distintos, desarrollados en un ambiente intelectual, tecnológico, científico, mediático, estético, etc., muy otro. Por ejemplo, las consideraciones psicológicas sobre el sueño presentes en el siglo XIX tienen matices diferentes con respecto a las aportaciones del psicoanálisis, las cuales son, en especial, relevantes en la teoría del cine,

---

<sup>13</sup> Díaz Cuyás (2001: 115-119) apuntó la relación de las proyecciones de linterna mágica con los sueños en un grabado de *Les métamorphoses du sommeil en Un autre monde; transformations, visions, incarnations ...*, de Grandville (1844: 243), considerado un notable precursor de los surrealistas, así como la referencia a este artefacto en el “Ensayo sobre las visiones de fantasmas” o “Ensayo sobre la visión de espectros y lo que se relaciona con ella” incluido en *Parerga y Paralipomena* (1851), de Arthur Schopenhauer: “lo característico del sueño es que está esencialmente condicionado por el dormir, es decir, por la supresión de la actividad normal del cerebro y los sentidos: solo cuando esa actividad descansa puede irrumpir el sueño; al igual que las imágenes de la linterna mágica solo pueden aparecer tras haber suprimido la luz de la habitación” (2009: 256).

<sup>14</sup> Entre los enfoques señalados por Frutos Esteban (2010: 169-184), que han hecho referencia a la linterna mágica, se encuentran la historia del cine, los estudios visuales, la historia de la comunicación mediática, la historia de la literatura y la historia de la fotografía.



al proporcionar un sustento teórico consistente para indagar en las inquietantes imágenes soñadas y en la propia realización cinematográfica (Rascaroli 2002).

Otro factor muy importante a tomar en cuenta es el auge de artefactos y espectáculos visuales con los que conviven las proyecciones linternistas decimonónicas, por lo que se mencionarán las circunstancias de la llegada de diferentes artefactos y de sus exhibiciones en España. Conocer su funcionamiento y características permitirá acercarnos a las claves de la preferencia por evocar las exhibiciones de linterna mágica en la descripción literaria de sueños (capítulo 1). Desde luego, una comparación entre los presupuestos de la analogía del cine y el sueño con los correspondientes a la linterna mágica y el sueño excede los propósitos de esta investigación.

En suma, la representación de sueños en las proyecciones de linterna mágica y la evocación de los espectáculos linternitas en las descripciones literarias oníricas todavía es una tarea pendiente, que tampoco ha sido estudiada, a profundidad, en otras literaturas europeas, aunque el interés por la influencia de artefactos ópticos (entre las que destacan las proyecciones de linterna mágica) en textos literarios es mucho más frecuente y sus perspectivas de análisis ofrecen estimulantes rutas de investigación, que han sido una ayuda esencial en nuestra pesquisa<sup>15</sup>.

## El estudio de la linterna mágica y su vinculación con la literatura

En las diversas aproximaciones sobre la linterna mágica, no es extraño encontrar su referencia en la historia del cine, dentro del ámbito específico del “pre-cine”, que abarca las técnicas y artefactos que “anuncian” las primeras proyecciones cinematográficas (Machetti 2000: 26; Frutos Esteban 2010: 172-174). La intención de representar el movimiento con las proyecciones de la linterna mágica está presente, quizá, desde su invención, baste recordar los bocetos (1659) de Christiaan Huygens con la secuencia de un esqueleto quitándose el cráneo (Mannoni 2000: 39; Pons i Busquet 2002: 39). De igual manera, otros artefactos como la cámara oscura, los panoramas, el diorama, el zootropo, la cámara fotográfica, entre otros, suelen incluirse en los estudios sobre los antecedentes del cine (Mannoni 2000). No obstante, también hay estudios que parten de un enfoque más amplio al analizar técnicas y dispositivos ópticos en relación con una historia de la visión desde la Antigüedad hasta años recientes,

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, son relevantes los trabajos de los siguientes autores: Milner (1982); Castle (1988); Kittler (1994); Kittler (2010); Fechner-Smarsly (2002); Müller (2003); Hockenjos (2007); Köhnen (2009); Marsh (2009); Schmitz-Emans (2010); Hoffmann (2011); Jones (2011); Andriopoulos (2013); Jones (2014); Groth (2013); Mandelartz (2015).

mediante el nexo entre la historiografía de la percepción y los medios de comunicación (Köhnen 2009: 15). El estudio de la visualidad también tiende a incluir factores económicos, políticos, científicos, tecnológicos y sociales que repercuten en el sujeto/observador y en la elaboración de discursos filosóficos, científicos y estéticos (Crary 2008: 24).

En sus conferencias sobre la historia de los medios ópticos [1999], Friedrich Kittler destaca la importancia del desarrollo de dispositivos con fines militares en el surgimiento de estos medios<sup>16</sup>, por ejemplo, señala la lámpara de ojo de buey, utilizada para iluminar el campo de batalla, como artefacto precursor de la linterna mágica (2010: 70). De igual manera, Kittler profundiza en el papel que desempeñó la linterna mágica durante la Contrarreforma, gracias a su efectiva transmisión de imágenes para infundir el miedo al infierno (2010: 77). Así, esta “máquina de propaganda” se convirtió en una novedosa respuesta al uso protestante de la imprenta, mediante una experiencia tan vívida, que emulaba alucinaciones. Este tipo de proyecciones fueron muy difundidas por los jesuitas, en especial por Athanasius Kircher<sup>17</sup>, y con ello, de cierta forma, rememoraban los ejercicios espirituales del fundador de esa congregación, Ignacio de Loyola (Kittler 2010: 78-79)<sup>18</sup>.

Según Kittler, la linterna mágica tiene una particular relevancia en la conformación de la literatura romántica por su potencial para crear “alucinaciones visuales”; la cual, a su vez, se relaciona con la recuperación de temas y técnicas de esa literatura realizada por el cine de los primeros años (2010: 108). Kittler analizó la novela *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816), de E.T.A. Hoffmann,

---

<sup>16</sup> Kittler estudia los medios ópticos a partir de sus cualidades generales de almacenamiento, transmisión y procesamiento (2010: 26).

<sup>17</sup> Véanse los primeros grabados publicados de la linterna mágica, que aparecieron en el *Ars Magna Lucis et Umbrae*, de Athanasius Kircher (1671: 768-769). El primero de esos grabados representa a una persona consumida por las llamas. Las impactantes imágenes proyectadas por este artefacto provocaron que Pierre Petit, un espectador de las exhibiciones itinerantes de Thomas Rasmussen Walgensten en París (1664), la llamara “lanterne de peur” (Rossell 2002: 137). Después de ver el espectáculo de Walgensten en Lyon (1665), el jesuita Charles François Milliet Dechaies utilizó el nombre que perduraría: “Laterna Magica” (Rossell 2002: 137-138).

<sup>18</sup> Desde la antropología de la imagen, Hans Belting apunta la influencia del arte oficial de la Iglesia para proporcionar los modelos de las visiones místicas, al convertirse en una experiencia subjetiva, mediante la “interiorización privada de aquellas imágenes que las personas afectadas hubiesen visto en el ámbito público” (2007: 91). Las proyecciones infernales de la linterna mágica también buscaban ejercer una interiorización, pero de los tormentos a los que podían enfrentarse los protestantes.

para señalar que su lectura funciona como una alucinación visual, cuyas imágenes son recibidas a modo de una cámara oscura –siguiendo la pista indicada en el prólogo, que hace referencia a ese artefacto óptico– y son enviadas por el escritor como las proyecciones de la linterna mágica (2010: 116)<sup>19</sup>. De manera que hay una fuerte correlación entre las proyecciones linternistas, las alucinaciones y la lectura de obras románticas. Sin embargo, la dirección del influjo entre esas exhibiciones proyectivas y la literatura de la época no se dio en un solo sentido, más bien hubo un auténtico entrecruzamiento entre ellas. En otras palabras, si las imágenes proyectadas por la linterna mágica pudieron influir en la literatura de ese modo, las obras literarias también contribuyeron al desarrollo de esos espectáculos. Sirva de ejemplo la fantasmagoría de “la monja sangrante”, basada en la novela gótica *The monk* (1796), del escritor inglés Matthew Lewis (Fernández 2006: 236; Braat / Tourret 2020: 93), una de las obras que David Jones utiliza para demostrar la influencia de espectáculos linternistas en las representaciones de la sexualidad en la literatura gótica (2014: 45-47)<sup>20</sup>. Esa reciprocidad o mutua permeabilidad entre las representaciones literarias y visuales, por supuesto, no es nueva, ha estado muy presente desde la Antigüedad con variaciones de referentes y, como también apunta Monika Schmitz-Emans, la evocación explícita de los textos literarios a procesos técnicos de producción de imágenes –en los que se inspiran en su composición con una manifiesta orientación visual–, “no solo ofrecen una valiosa información a la historia de la poética, sino también a la semántica histórica de la imagen y sus medios” (Schmitz-Emans 2010: 302)<sup>21</sup>. Precisamente, la huella de la

---

<sup>19</sup> Véase también el artículo de Kittler, “Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien” (1994).

<sup>20</sup> Sobre la influencia de la linterna mágica y el diorama en la literatura del siglo XIX, también puede consultarse Fechner-Smarsly (2002: 146-157).

<sup>21</sup> “Von der antiken Ekphrasis als einem schreibenden Vor- Augen-Stellen bis zur ‘filmischen Schreibweise’ in der Ära des Kinos haben sich literarische Autoren als Bildproduzenten verstanden und ihre Darstellungsverfahren in Anlehnung an Erzeugungsprozesse visueller Bilder zu entwickeln versucht. Teilweise haben sie diese Verfahrensweise unter explizitem Bezug auf technische Verfahren der Bildproduktion erläutert. Die daraus hervorgegangenen Selbstkommentare sind – wie die literarischen Texte, auf die sie sich beziehen– nicht nur Beiträge zur Poetikgeschichte, sondern zugleich Beiträge zur historischen Semantik des Bildes und der Bildmedien” (Schmitz-Emans 2010: 302). [“Desde la antigua ékphrasis como escritura que pone la imagen ante los ojos hasta la ‘forma cinematográfica de escribir’ en la era del cine, los autores literarios se han visto a sí mismos como productores de imágenes y han intentado desarrollar sus métodos de representación basándose en los procesos de creación de imágenes visuales. En algunos casos, han explicado este método con referencia explícita a los procesos técnicos de

linterna mágica en estrategias narrativas (por ejemplo, al retomar los artificios de imágenes de niebla, el desenfoque, imágenes cambiantes, superpuestas y contradictorias) ha sido estudiada por Schmitz-Emans (2010) en autores como Schiller, Klingemann, Hoffmann, Strindberg y Proust. Aunque no trate la correlación entre la linterna mágica y lo onírico de manera directa, en algunos de los textos que analiza, existe un atractivo nexo con los sueños, tal es el caso de *Meister Floh* (1822), de Hoffmann<sup>22</sup>, y *Tschandala* (1889), de Strindberg<sup>23</sup>, en un intervalo que atraviesa casi todo el siglo XIX. Esto permite, al menos, señalar que el vínculo entre la linterna mágica y los sueños también formó parte de otras literaturas europeas<sup>24</sup>.

En *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique* [1982], Max Milner plantea sugerentes conexiones entre el término fantasmagoría y las exploraciones ópticas del género fantástico, entendiendo el funcionamiento del texto literario como una suerte de “máquina para hacer ver”, deudora de las manifestaciones visuales de su tiempo (Milner 1990: 9). De nuevo, uno de los autores estudiados es E.T.A Hoffmann. Milner menciona las fantasmagorías y otros espectáculos (algunas óperas y el teatro de sombras) que creaban “un espacio comparable al del sueño” (1990: 20).

---

producción de imágenes. Los autocomentarios resultantes son –al igual que los textos literarios a los que hacen referencia– no solo contribuciones a la historia de la poética, sino también aportaciones a la semántica histórica de la imagen y los medios visuales”].

<sup>22</sup> *Meister Floh* contiene abundantes referencias ópticas, las proyecciones de linterna mágica se relacionan con imágenes mentales (Hoffmann 2004: 345) y mediante el uso de una lente microscópica se visualizan pensamientos y el sueño de una sonámbula, cuyas imágenes recuerdan a la sucesión de proyecciones linternistas (Hoffmann 2004: 389-390). Más información sobre esta obra puede consultarse en Müller (2003); Montiel (2008); Mandelartz (2015); Fechner-Smarsly (2002); Köhnen (2009: 315-318).

<sup>23</sup> En esta novela, las imágenes de una pesadilla son pintadas por uno de los personajes para proyectarlas en una linterna mágica, aterrorizar a su enemigo y poder matarlo en un acto de odio y venganza. Este es el motivo clave con el que Strindberg articula el desenlace (Strindberg 1966: 277; 287-293). Véase el estudio de Vreni Hockenjos (2007) sobre la linterna mágica en Strindberg.

<sup>24</sup> Un ejemplo ilustrativo de esta correlación también es la novela *Claire Éverard* (1888), de Edmond Lepelletier, la cual contiene referencias a artefactos ópticos relacionadas con los sueños en la descripción de una pesadilla erótica, en la que se alude a “La lanterne magique du rêve” (176), se menciona el diorama, el estereoscopio, la fotografía, la proyección de sombras chinescas y las fantasmagorías (Lepelletier 1888: 172-177). Una visión panorámica de estas manifestaciones en el contexto europeo es fundamental para comprender la asimilación de estos motivos en la literatura peninsular, por eso se han mencionado las obras de otros países que han sido encontradas durante la pesquisa.

En cuanto a la relación de las fantasmagorías con la reflexión sobre procesos mentales como los sueños, Terry Castle, en su artículo “Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphories of Modern Reverie” (1988), señaló la repercusión de ese tipo de espectáculos en las descripciones psicológicas del siglo XIX, incluidas en el estudio de los sueños, las alucinaciones y otros fenómenos afines (1988: 59). Castle también destaca la consolidación metafórica de las fantasmagorías en autores románticos y simbolistas (1988: 47-48).

## Enfoque del análisis

En el siglo XXI, se han extendido los estudios sobre los sueños desde diferentes enfoques, los cuales han profundizado en sus diversas manifestaciones estéticas en la literatura, el cine y las artes visuales. El libro de Stefanie Kreuzer *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst* (2014) es una de las muestras más destacables al respecto. Desde una orientación transmedial de los sueños, Kreuzer se centra en la narración del sueño en la literatura, el cine y el arte, con un sólido marco teórico-metodológico, analiza ejemplos paradigmáticos de aquellos medios. Muy relevante para esta investigación resulta su tipología de narraciones oníricas: las narraciones oníricas marcadas (*markierte Traumerzählungen*) (2014: 175), las de fronteras inciertas entre la vigilia y el sueño, frecuente en los textos fantásticos, (*unsichere Grenzen*) (2014: 176) y los mundos oníricos de vigilia –como los propios sueños, los delirios o las ilusiones, sin que se identifiquen de manera explícita, estos se representan “como una realidad de vigilia con una estructura onírica”– (*autonome Traumdarstellungen*) (2014: 177).

En su *Antropología de la imagen*, Hans Belting considera que los sueños son el mejor ámbito “para hablar del *lugar de las imágenes*” (2007: 89), de tal manera que las vivencias oníricas reales, a las que Belting aquí se refiere, están muy relacionadas con la visualización de imágenes:

La persona humana es, naturalmente, *un lugar de las imágenes* [...] y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes [...], el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.) (Belting 2007: 71, cursivas en el original).

Por supuesto, ese carácter pasajero y rebelde de las imágenes mentales se expresa con gran intensidad cuando el cuerpo duerme, sin que pueda elegir lo que ve, pero al despertar es capaz de atribuirles un significado y, de esta manera, “la persona humana confirma que es un ser cultural, imposible de ser descrito apenas en términos biológicos” (Belting 2007: 72). En consecuencia, ese estrecho vínculo de los sueños con las imágenes permite que formen parte de las reflexiones sobre la visualidad y por eso es muy pertinente subrayar su

conexión con técnicas y medios ópticos, sobre todo en un siglo como el XIX, en el que confluyen el auge de espectáculos visuales y la importancia estructuradora y creativa del sueño en el romanticismo (Alt 2002), que también estará presente, aunque de forma más delimitada, en la configuración psicológica de los personajes realistas (Schraibman 1960a).

Por su parte, las exploraciones psicológicas oníricas del siglo XIX, que hicieron alusión a las proyecciones de linterna mágica, repercutieron en las descripciones realistas-naturalistas de los sueños. Esto permitió distanciar sus evocaciones de ese motivo de la elaboración romántica y retomar los saberes que se tenían sobre el funcionamiento y las causas que podían influir en la formación de los sueños, aspectos en los que la investigación onírica decimonónica se había concentrado (capítulo 3). En este sentido, es posible enlazar los saberes psicológicos de los sueños y los medios con el conocimiento estético de los procesos de creación literaria, no solo desde su contacto, sino desde su imbricación en el discurso, tal como se destaca en el capítulo 4.

Las diversas representaciones del sueño en la pintura, en las proyecciones de linterna mágica y en las obras literarias muestran su enorme potencial transmedial, caracterizado por “la aparición de un cierto motivo, estética o discurso en distintos medios” (Rajewsky 2020: 435), cualidad que vuelve muy pertinente identificar las características específicas de la representación onírica en esos diferentes medios.

Para el análisis de los sueños en textos literarios españoles del siglo XIX, que evocan la tecnología proyectiva de la linterna mágica, es adecuado utilizar el marco teórico de la intermedialidad, que “evidencia puntos de contacto, de roce y de intercambio que se dan entre al menos dos medios convencionalmente percibidos como distintos” (González Aktories; Cruz Arzabal; García Walls 2021: 8). Nos basamos en la categoría propuesta por Irina Rajewsky relacionada con las *referencias intermediales*, la cual “en vez de combinar diferentes formas mediales de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propios procedimientos específicos” (2020: 443-444). Rajewsky menciona el ejemplo de “las referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas como el *zoom*, fundidos, transiciones y montaje” (2020: 443). En algunos casos, el trenzado entre las obras literarias y las proyecciones linternistas fantasmagóricas es de tal magnitud que se podría hablar de una “elaboración fantasmagórica” con una función estructurante en la formulación del mundo onírico en textos literarios. Precisamente, una de las acepciones que el término *fantasmagoría* adquirió con el tiempo remite a las expresiones literarias

románticas que retomaban sus efectos, pero también el término *fantasmagoría* fue empleado en otros contextos, que se mencionarán en el primer capítulo.

La intertextualidad es descrita por Rajewsky de la siguiente manera:

Una concepción acotada de “texto” implica entender la intertextualidad en el sentido limitado de las referencias a un texto (literario) o a otros textos individuales o (sub)sistemas literarios. Así, la intertextualidad se comprende meramente como una subcategoría de las referencias intramediales (2020: 445).

De ahí que también haya que considerar la distinción de Rajewsky entre las categorías de intermedialidad e intramedialidad: “las referencias intermediales implican por definición un cruce de límites mediales, y por lo tanto una diferencia medial (mientras que las intramediales permanecen por definición dentro de un medio único)” (2020: 445). En particular, se señalarán las referencias a otra obra literaria que contenga la evocación implícita de las proyecciones linternistas como se presenta en algunas alusiones de *La Regenta*, de Leopoldo Alas, al *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en clave paródica (capítulo 4). Las abundantes evocaciones de espectáculos linternistas en descripciones literarias de sueños plantean la cuestión sobre la influencia ejercida por los mismos textos literarios en la consolidación de esa referencia. Por ello, también es oportuno no dejar de lado la dinámica intramedial intertextual involucrada en la reminiscencia de *El desengaño en un sueño*, del duque de Rivas, en el *Tenorio*, de Zorrilla (capítulo 2).

En relación con la interferencia de diferentes medios en contacto, al incluir los efectos linternistas, que pudieron formar parte de la puesta en escena del *Tenorio* (capítulo 2), es pertinente tomar en cuenta la categoría de *combinación de medios* mencionada por Rajewsky:

Intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medios, que incluye fenómenos como ópera, cine, teatro, performances, manuscritos ilustrados, instalaciones digitales o de arte sonoro, comics y demás, o, para utilizar otra terminología, los llamados multimedia, medios mixtos e intermedia. La cualidad intermedial de esta categoría está determinada por la constelación de medios que constituyen un determinado producto, es decir, el resultado o el mismo proceso de combinar al menos dos medios, o formas mediales de articulación, convencionalmente distintos. Cada una de estas formas mediales de articulación están presentes en su propia materialidad y contribuyen [sic] a la constitución y significado de todo el producto, cada uno a su propia manera específica (Rajewsky 2020: 442).

Finalmente, las proyecciones de linterna mágica que reproducen parte de una pintura o grabado mediante un proceso de transformación corresponden a una *transposición medial*:

(Como, por ejemplo, adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.): aquí la cualidad intermedial está relacionada con la manera en que se crea un producto, es decir, con la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio (Rajewsky 2020: 441).

Las proyecciones linternistas y la pintura son medios conformados por imágenes, pero son dispositivos de comunicación distintos<sup>25</sup>, la linterna mágica agrega, por ejemplo, un efecto proyectivo de movimiento en la yuxtaposición de imágenes mediante la técnica de los cuadros disolventes, cuya realización ya no es la del formato pictórico habitual y, por lo tanto, el medio ya no es el mismo (capítulo 1).

Esta investigación tiene una clara orientación interdisciplinaria y el propósito de contribuir a la comprensión del motivo del sueño tanto en sus representaciones proyectivas como en las descripciones literarias que evocan los efectos de la linterna mágica dentro del complejo contexto político, social, científico y visual del siglo XIX.

---

<sup>25</sup> Véanse la exposición de Rajewsky sobre el concepto de medio que retoma de Wolf (Rajewsky 2002: 7), así como el esquema de las subcategorías intermediales (2002: 19) y las explicaciones que menciona sobre medios como la pintura, el cine y la televisión (2002: 171).





## 1. Artefactos y espectáculos visuales del siglo XIX

En el siglo XIX se desarrollaron, de forma notable, diferentes artefactos y espectáculos visuales, aparecieron varios modelos de cámaras oscuras, linternas mágicas, panoramas, dioramas, catalejos, caleidoscopios, etc., y se inventaron la fotografía y el cinematógrafo. El funcionamiento de estos artefactos da cuenta de un largo proceso de perfeccionamiento de los conocimientos ópticos y técnicos, así como de un cambiante tratamiento de las imágenes, de una modificación de la percepción visual y de la incorporación de nuevos elementos en las reflexiones tanto artísticas como científicas de las experiencias visuales, desde luego, también en su dimensión imaginaria. Esto último se hace patente, al entender la imagen como una unidad simbólica en la que se encuentran interrelacionadas las imágenes internas y externas, que además se manifiestan “como resultado de una simbolización personal o colectiva” (Belting 2007: 14), que involucra la posición de observación (la cual puede ser cambiante como en los panoramas circulares) y se refleja la noción de subjetivación moderna (Vera 2018). Por supuesto, el auge de los artefactos ópticos corresponde a un largo proceso, pues algunos de esos dispositivos fueron creados mucho antes de ese tiempo (como la cámara oscura y la linterna mágica). El desarrollo de la tecnología visual de la cámara oscura y la pintura recuerdan la piedra de toque que significaron para la cultura visual occidental los hallazgos de la perspectiva en el siglo XV<sup>1</sup>, que contienen una importante base óptica<sup>2</sup> y son una parte muy relevante del protagonismo que el sentido de la vista tendrá en los siglos siguientes. No obstante, esta sección tiene una orientación sincrónica y se concentrará en describir el funcionamiento y las características principales de algunos de los artefactos más influyentes del siglo XIX, anteriores al

---

<sup>1</sup> En los esfuerzos por reproducir o captar la realidad con la mayor fidelidad posible, los artistas del Renacimiento con la perspectiva “quisieron inventar, como hoy diríamos, la imagen analógica. Esta sería como un facsímil de nuestra visión natural” (Belting 2012: 77).

<sup>2</sup> De ahí que la teoría de la visión de Alhacén tenga un papel tan destacado en sus fundamentos teóricos. Esta correlación es explicada en detalle por Hans Belting en su libro *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente* (2012). Por ejemplo, aquel importante trasfondo óptico de la pintura está implícito en la fundamentación teórico-visual de la metáfora del sueño que Sor Juana Inés de la Cruz vertebra en su obra maestra (Sandoval Caballero 2019).

cinematógrafo<sup>3</sup>, se podrán observar las novedades visuales que trajeron su creación y exhibición, así como la gran popularidad que alcanzaron. Este contexto es muy relevante para entender la importancia de las alusiones a los espectáculos fantasmagóricos y a los cuadros disolventes, en las que se centra este estudio, dentro de un marco en el que abundaban novedades visuales muy variadas. Averiguar por qué esos espectáculos y, en especial, un artefacto como la linterna mágica tienen una presencia tan clara en las descripciones literarias de sueños (en corrientes literarias como el romanticismo y el realismo) puede enriquecer el análisis de las representaciones de los mundos oníricos y poner sobre la mesa algunos elementos de su complejísimo trasfondo cultural óptico, así como observar la manera en la que este tipo de descripción de sueños participa de una reflexión sobre las experiencias visuales en su dimensión imaginaria.

El orden de los artefactos y espectáculos mencionados en este apartado se ha determinado en función de su correlación inmediata y no en orden cronológico, pues eso dispersaría la información común que hay entre ellos, las explicaciones sobre su funcionamiento y el tipo de imágenes que representan. Iniciaremos con la cámara oscura y la fotografía por tener una conexión directa y también porque la cámara oscura fue utilizada en la creación de panoramas y dioramas; después nos concentraremos en la linterna mágica, en las características de los espectáculos fantasmagóricos y en los cuadros disolventes, con una breve mención de la llegada a España de cada artefacto y de sus respectivos espectáculos. Por último, trataremos la referencia a algunos de sus diferentes usos metafóricos, sobre todo en relación con las fantasmagorías, que atañen a las experiencias visuales entre las que se encuentran los sueños.

---

<sup>3</sup> El cinematógrafo fue patentado en 1895 y marcó un gran punto de inflexión en la captura y representación de imágenes, que se consolidó en el siglo XX. Debido a su repercusión y amplitud, su análisis excede los propósitos de esta aproximación. Acerca de la relación entre cine y sueño véanse, en especial, Brüttsch (2011); Kreuzer (2014).

## 1.1 Cámara oscura y fotografía

El desarrollo de la cámara oscura tiene una larga y fascinante historia de varios siglos que no es pertinente detallar aquí<sup>4</sup>. Solo vamos a concentrarnos en describir, brevemente, su funcionamiento y los usos que tuvo en el siglo XIX, para luego mencionar las principales características de la fulgurante innovación de Daguerre y de su paso a la fotografía en 1839.

El funcionamiento básico de una cámara oscura<sup>5</sup> requiere de un lugar casi completamente cerrado (como puede ser una habitación, una tienda o una caja), solo con una pequeña abertura o agujero que deje entrar una cierta cantidad de luz en su interior para proyectar la sombra invertida o cabeza abajo de objetos del exterior (una torre o un árbol, por ejemplo). Con el paso del tiempo, este mecanismo fue perfeccionado, sobre todo, a partir del siglo XVI, cuando el interés por este artefacto se revitalizó; se añadió una lente convexa<sup>6</sup> que mejoró sus proyecciones, se diseñaron distintos modelos portátiles en el siglo XVII<sup>7</sup> y después se colocó un espejo con una inclinación de 45 grados en su interior, dentro también había un papel en blanco donde se proyectaban las imágenes de las cosas enfocadas, que permitían una detallada observación de sus contornos y colores, así como la representación, con mucha exactitud, de la perspectiva. Las cámaras oscuras del siglo XIX ya contenían todos esos elementos (Breibach / Klinger / Müller 2013: 214-216).

Con la cámara oscura se podía contemplar la proyección animada de sombras coloreadas del mundo material: la trayectoria de las nubes, personas caminando, el vuelo de pájaros, el vaivén de las hojas de los árboles, etc. (Breibach / Klinger / Müller 2013: 215-216), pero esas sombras eran muy difíciles de atrapar y más complicado aún su movimiento. Para los pintores había sido una valiosa herramienta de observación y de precisión desde hacía varios siglos y también fue parte de la ejecución de monumentales lienzos que darían origen a los panoramas a finales del siglo XVIII y a los dioramas en el XIX (Buddemeier 1970: 18-19, 33).

---

<sup>4</sup> Sobre los orígenes y diferentes usos que tuvo la cámara oscura durante varios siglos pueden consultarse Alpers (1987); Stoichita (1999); Dewitz / Nekes (2002); Pons i Busquets (2002); Belting (2012); Breibach / Klinger / Müller (2013); Zajonc (2015); Snyder (2017).

<sup>5</sup> Las primeras alusiones documentadas de los principios en los que se sustenta el funcionamiento de la cámara oscura, en tanto dispositivo, se encuentran en el *Kitāb al-Manāẓir* o *Libro de la visión* (1028) de Alhacén (Belting 2012: 81).

<sup>6</sup> Innovación atribuida, a veces, a Gerolamo Cardano (1501-1576), aunque Daniele Barbaro ya había sugerido el uso de una lente como esa en su libro *La pratica della prospettiva* (1569) (Snyder, 2017: 191-192).

<sup>7</sup> Véase Zahan (1702).

En 1826, después de varios intentos, Joseph Nicéphore Niépce logró fijar las sombras de una vista mediante el uso de sustancias sensibles a la luz y una cámara oscura de caja, que llamó heliografía. Hasta su muerte en 1833, Niépce intercambió una fructífera correspondencia con Louis-Jacques-Mandé Daguerre, que habría contribuido a los posteriores logros de este para consolidar el proceso fotográfico en 1839 (Buddemeier 1970: 66-70). Por fin, la naturaleza había sido captada con gran detalle y de forma mecánica. La diferencia entre la composición de sus imágenes y las de la pintura era notable:

El daguerrotipo, muy de moda hasta 1860, no sólo no era exactamente repetible, sino que su imagen, en lugar de estar compuesta de pigmentos o tintes, estaba formada en realidad por las diminutas sombras arrojadas por la luz sobre unas retículas microscópicas, en la superficie de una plancha metálica perfectamente pulimentada (Frutos Esteban 2010: 95-96).

La fotografía se relacionó, en gran medida, con la reproducción objetiva de la realidad en sus inicios (Buddemeier 1970: 78) y por eso es clara su incorporación a la literatura realista. Sin embargo, pocos años después de su invención emergió la fotografía *post mortem* y la fotografía de fantasmas (Morcate 2010), esta última, muy relacionada con la moda de las fantasmagorías. Por ejemplo, el mago Henri Robin utilizó este tipo de fotografías de fantasmas para publicitar sus espectáculos (1863) (figura 2), que a su vez incluían proyecciones fantasmagóricas (Heard 2006: 239) semejantes al espectro de la figura 2, que atrapa, con su presencia traslúcida (efecto de doble exposición), a un aterrado Robin sin que este pueda evitarlo como si se tratara de una pesadilla.

Poco a poco también se problematizó la combinación de los elementos que la fotografía reúne (aunque esto corresponde a su dimensión metafórica):

Percepción, realidad, memoria, discurso y tecnología [...] términos en conflicto que cuestionan, más que la habilidad de la fotografía para re-producir la realidad, su capacidad para construir una memoria de la misma que la trascienda y la mantenga viva más allá de su captura y su archivo en el papel fotográfico (Fernández Romero 2012: 252).

Después del daguerrotipo vinieron otras innovaciones que permitieron difundir y hacer más accesible la captura de imágenes fotográficas con dispositivos más pequeños y fáciles de manejar (Frutos Esteban 2010: 96-97). En la última década del siglo XIX su fabricación ya se había perfeccionado y su funcionamiento mejorado daría origen al cinematógrafo, el artefacto capaz de atrapar el movimiento.

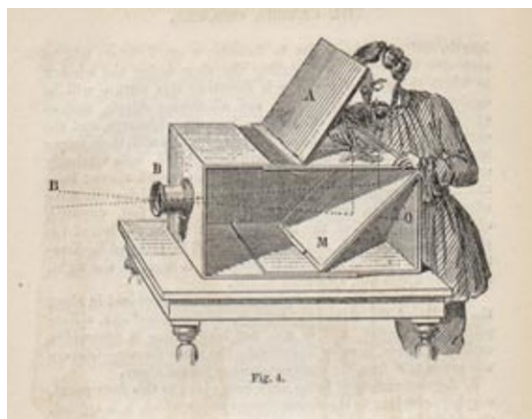


Fig. 1: Cámara oscura (Lardner 1855: 203).



Fig. 2: Henri Robin y un espectro. Eugène Thiébault (1863).

### 1.1.2 Cámara oscura y fotografía en la España del siglo XIX

Al igual que en otros países, en España, la cámara oscura también era utilizada para el dibujo en el siglo XIX, como se puede constatar en las *Instrucciones que la Gobernación de Ultramar del superior gobierno de las cortes de Cádiz hace a las diputaciones provinciales sobre informes y descripciones sobre sus distritos* (1812):

Si hubiese proporción convendrá observar la elevación de las montañas más altas, advirtiéndole si están cubiertas de nieve, midiéndolas por medio del barómetro o por una operación geométrica: copiando algunas vistas de las más pintorescas que ofrezca el país, y sacando el dibujo en negro, a ojo, o por cámara oscura (CORDE [cámara oscura]).

Se tiene noticias de que Goya<sup>8</sup>, por ejemplo, conocía bien este dispositivo. Leandro Fernández de Moratín<sup>9</sup> lo afirma, del siguiente modo, en una carta dirigida a su prima María Fernández de Moratín el 9 de junio de 1817:

Si me pongo a explicarte el manejo de la cámara obscura, perderé el tiempo que gaste en ello, te quedarás en ayunas y la máquina perecerá en tus manos. Lo más breve [sic] sería que Don Francisco Goya se tomara la molestia de explicártelo (Fernández de Moratín 1973: 370, citado por Fernández 2006: 128).

Por su parte, la llegada a España de la innovación de Daguerre fue bastante rápida. El 10 de noviembre de 1839 se anunció en *El Constitucional* de Barcelona:

Mañana domingo, 10 del corriente, a las once, si el tiempo lo permite, se sacará la vista de la Lonja y de la manzana de casa Xifré, por el nuevo método del Daguerrotipo, desde el terrado del primer piso de las casas situadas frente de la de Xifré.— Para el buen éxito de la operación, conviene que los espectadores que se hallen en los balcones y ventanas de la Lonja y de la citada casa de Xifré se retiren durante los pocos minutos que la plancha estará expuesta al foco de la cámara oscura.

Se ruega, pues a dichos espectadores, que se retiren al oír un primer fusilazo, pudiendo volver a sus puestos luego que oigan el segundo. La exactitud de la operación es tal, que si algún espectador se desentiende de este ruego, quedará

---

<sup>8</sup> Sobre los entretenimientos ópticos de la época de Goya puede consultarse Bird (2002). Véanse también sus grabados *Tutilimundi* (1814-1823) y *Miran lo que no ven* (1824-1828).

<sup>9</sup> Luis Miguel Fernández (2006: 128) menciona los *Epistolarios* y *Diarios* de Fernández de Moratín en los que se detallan sus frecuentes visitas a las diferentes atracciones de su tiempo, entre las que se encuentran el panorama circular, las proyecciones con linterna mágica y los teatros de sombras.

indeleblemente marcada en la plancha la prueba de su indocilidad (*El Constitucional* de 10.11.1839: 3, citado por Cantos Casenave 2013: 115).

Asimismo, Marieta Cantos Casenave da cuenta de algunos otros periódicos españoles que, muy pronto a su invención (1840), informaron sobre el Daguerrotipo: *El Instructor*, *El Guardia Nacional*, *Diario Constitucional de Palma* y *Eco del Comercio*. En ese mismo año, *El Constitucional* de Barcelona (11.2.1840: 1-3) daba la noticia de la construcción de este dispositivo en la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (Cantos Casenave 2013: 115).

## 1.2 El panorama circular

Durante varios años, el pintor Robert Barker trabajó en la creación de la visión completa (literalmente redonda) de un paisaje urbano o una situación específica que provocara la mayor ilusión posible de encontrarse, de manera efectiva, en ese lugar, mediante la instalación de lienzos gigantescos que requerirían un edificio construido para tal efecto<sup>10</sup>. Desde 1787 Barker solicitó la patente de su idea que, en un principio, llamó “*la nature à coup d’œil*” [la naturaleza a golpe de vista] (Weidauer 2002: 283; Huhtamo 2013: 3).

En 1792 Barker pintó un monumental lienzo con unas vistas de Londres que colocó en paredes cilíndricas en un espacio completamente cerrado y envolvente que llamó “panorama”<sup>11</sup> (Frutos Esteban 2010: 124). En el centro de ese espacio se situaba una plataforma a una cierta altura para que los espectadores contemplaran sus imágenes en 360 grados desde lo alto como si estuvieran en un tejado y los anuncios que lo promocionaban destacaban el realismo de sus imágenes (Oettermann 1980: 79)<sup>12</sup>. Astrid Weidauer lo describe como

<sup>10</sup> Por encargo de Barker, el arquitecto Robert Mitchell construyó un edificio para albergar un panorama permanente en Leicester Square (1793) (Oettermann 1980: 79-81).

<sup>11</sup> La etimología de “panorama” describe muy bien su intención visual totalizadora, del griego παν (pan = todo) y ὄραμα (horama = vista), muy pronto, este neologismo se volvió muy conocido y comenzó a ser bastante utilizado (Oettermann 1980: 79). Asimismo, surgieron nuevas palabras que retomaron el sufijo “-horama” en la composición de nombres para diferentes atracciones visuales.

<sup>12</sup> Walter Benjamin subrayó el afán de los panoramas por reproducir la naturaleza con la mayor fidelidad, así como su influencia en “un nuevo sentimiento vital”: “Era incansable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una perfecta imitación de la naturaleza. [...] Los panoramas, que anunciaban una revolución en la relación del arte para con la técnica, son además expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política



una especie de abandono del mundo circundante y una entrada a lo “milagroso” ambientado en las penumbras (2002: 280), donde el público podía sumergirse en sus imágenes en un intento por crear una experiencia inmersiva (Vera 2018: 159). Los temas más recurrentes de esta nueva atracción fueron las ciudades y las batallas militares como el de la figura 3, que representa la batalla naval de Trafalgar (1805), en el que se muestran las naves en combate con notable vivacidad: los barcos destruidos envueltos por una nube de humo, la posición de cada navío, etc. Este ejemplo pone de manifiesto la vinculación de las exhibiciones panorámicas con diferentes sucesos de actualidad como el representado, las cuales también podían tener una función conmemorativa, en este caso, la victoria de la armada británica. En pocos años, los panoramas alcanzaron un gran éxito en varias ciudades de Europa y América (Huhtamo 2013) y su invención ha sido considerada la de un auténtico medio de masas (Oettermann 1980; Weidauer 2002: 283). Sin embargo, a pesar de capturar muchos detalles de las vistas que representaban, gracias a la utilización de una cámara oscura de campaña, la falta de movimiento de los elementos animados que incluía, así como la de sonido impedían completar la ilusión total pretendida (Buddemeier 1970: 21). Más tarde, se añadieron, por ejemplo, ventiladores para simular el viento (Buddemeier 1970: 24), pero la dificultad de provocar el pleno engaño a la percepción no fue posible del todo y, pese al asombro que despertaba su minuciosa ejecución, la conciencia de estar ante meras pinturas (imágenes) de los objetos no desapareció. Las imágenes publicitarias de los panoramas mostraban su disposición circular como la de la figura 3<sup>13</sup>.

---

sobre el del campo se expresa múltiples veces a lo largo del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde y de manera más sutil para el ‘flâneur’” (Benjamin 1972: 177).

<sup>13</sup> Todavía hoy, el panorama disfruta de un gran interés turístico, como lo demuestra la popularidad del panorama de Pérgamo en Berlín y el Panorama Raławicka en Breslavia, Polonia.

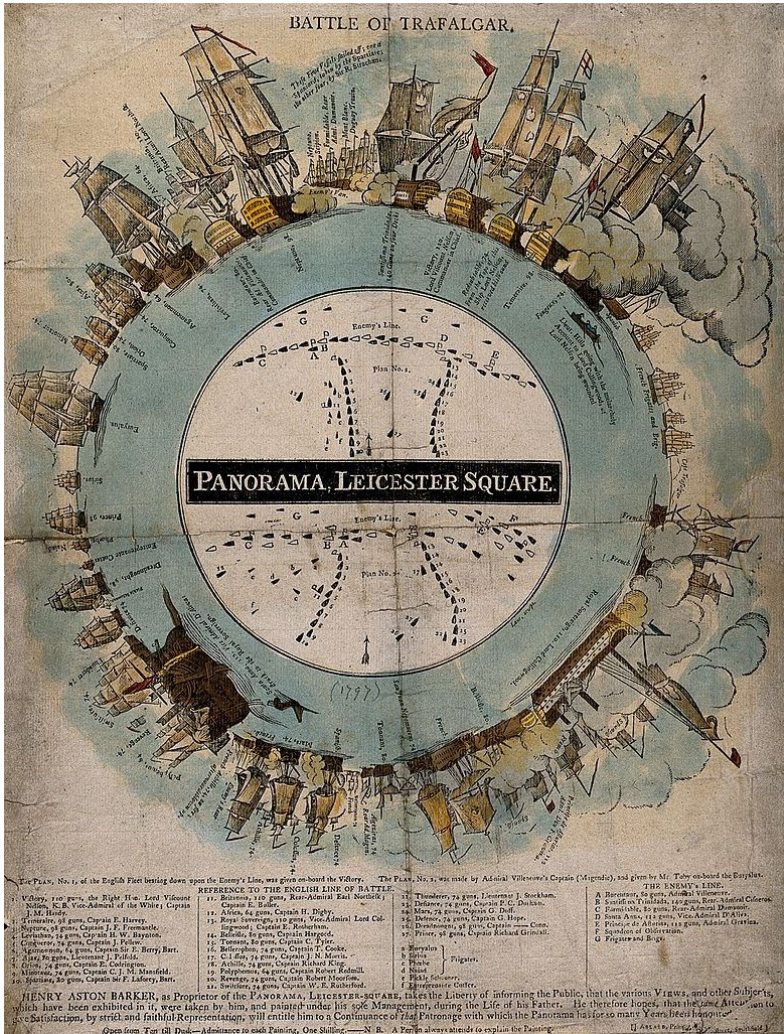


Fig. 3: An advertisement for the Panorama, Leicester Square, London: showing the battle of Trafalgar. Coloured engraving by Lane, 1806, after H. A. Barker. Wellcome Collection. Public Domain Mark. Source: Wellcome Collection. <https://wellcomecollection.org/works/vqj7wh9j> (20-12-2023).

### 1.2.1 El panorama móvil

El furor por los panoramas desencadenó el surgimiento de otros artefactos afines, incluso la creación de juguetes muy atractivos como los mirioramas, dominoramas, etc. (Huhtamo 2013: 6). El panorama móvil es una de las derivaciones, de mayor éxito, del panorama circular de Barker. En 1801, el inventor estadounidense Robert Fulton, afincado en París, patentó la forma de cambiar hasta ocho lienzos colocados en dos rodillos verticales, que incluso podían contener vistas de ciudades diferentes para resaltar la idea de “viaje” desde un mismo lugar (Huhtamo 2013: 75). A esta innovación le siguieron otras más que posibilitaron, en mayor medida, su portabilidad. La facilidad para transportar el nuevo dispositivo permitió llevar a cabo numerosas exhibiciones en diferentes lugares. Sus cualidades móviles aluden al cambio de imágenes que se mostraban mediante el desenvolvimiento de un largo lienzo enrollado en dos soportes mecánicos que sujetaban sus extremos laterales como se muestra en la figura 4, que representa el funcionamiento de un panorama móvil de John Banvard del río Mississippi (Huhtamo 2013: 6). A diferencia de los panoramas circulares, que requerían del movimiento del espectador para contemplar las imágenes que lo rodeaban, ahora era el propio lienzo el que se movía y sus imágenes eran cambiantes, aunque estaban unidas en grandes lienzos. Esta técnica provocó una experiencia visual nueva, que fue comparada, por ejemplo, con viajes en barco y tren (Hoffmann 2011: 48). Además, se convirtió en un espectáculo con más elementos: se incorporaron efectos de luz y sonido, había intervenciones musicales y charlas explicativas (Huhtamo 2013: 6-7)<sup>14</sup>, aunque estos elementos ya se habían integrado mucho antes en las proyecciones linternistas (Pons i Busquet 2002: 43).

---

<sup>14</sup> Debido al impacto de este tipo de espectáculos, como el del neologismo mismo de “panorama”, cabe mencionar que hubo otros espectáculos que utilizaron este término sin que estuvieran relacionados, de manera directa, con las exhibiciones mencionadas. De ahí que sea tan conveniente identificar el funcionamiento de estas atracciones tan populares, que no pocas veces son confundidas con otros espectáculos. A lo que se añade un escaso número de lienzos conservados de los panoramas móviles (Huhtamo 2013: 29-32).



Fig. 4: Mecanismo de un panorama móvil de John Banvard.  
*Scientific American* 4, n. 13 (Dec. 16, 1848: 100).

### 1.2.2 Los panoramas en España

Se tiene noticias de la llegada de los panoramas a España pocos años después de su invención. A finales de 1799, se instaló en el Palacio de San Lorenzo del Escorial “El Modelo de la Ciudad de París”, el *Diario de Madrid* del 15 de diciembre de ese mismo año incluyó una crónica en la que se destacaba su llamativa precisión geométrica. Esa misma vista de París también se presentó en otras ciudades de la península como Cádiz (Frutos Esteban 2010: 124), mientras que en el *Diario de Barcelona* del 12 y 13 de septiembre de 1801 se informaba sobre las posibilidades de entretenimiento de esa reciente atracción (Fernández 2006: 300-301). Sin embargo, tardó varias décadas para que en España se instalaran panoramas tan espectaculares como los de Londres o París; aun así, el término tuvo bastante difusión, pues fue utilizado por la literatura costumbrista, la prensa y, en su momento, por los escritores realistas (Fernández 2006: 304)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Téngase en cuenta que su creación y exhibición era muy costosa, por eso el término se propagó con mayor rapidez y la gente comenzó a utilizarlo sin haberlo visto directamente (Huhtamo 2013: 7).

En el *Semanario Pintoresco Español* (1836), fundado por Ramón de Mesonero Romanos, se puede encontrar una descripción del panorama que resalta la inmovilidad de sus imágenes. Probablemente, en sus intenciones de difusión más que en sus efectos como tal<sup>16</sup>, se enfatiza “la ilusión de realidad que vive el público para fomentar la demanda de este tipo de espectáculos visuales” (Cantos Casenave 2013: 121):

Es sorprendente la ilusión que causa el efecto del panorama artificial, ninguna ilusión de óptica lo iguala hasta ahora, se confunde con el original mismo siempre que los objetos sean inmóviles: es preciso hacer reflexión para no engañarse que se está dentro de un edificio, tal es la fascinación de nuestra vista (*Semanario Pintoresco Español*, de 6 de agosto de 1837: 243, citado por Cantos Casenave 2013: 121).

Javier Frutos Esteban menciona la definición del DRAE de 1852, donde el panorama aparece definido de la siguiente manera: “Artificio óptico que consiste en la vista de un pueblo o país, mirado desde un punto céntrico, y descubriéndolo por todos lados” (506, citado por Frutos Esteban 2010: 124)<sup>17</sup>. Esta definición, quizá, revela que buena parte de los panoramas que se conocieron en España hasta ese año fueron de este tipo.

En 1876, se instaló en Madrid un panorama sobre la batalla de Tetuán pintado por artistas españoles, pero por falta de dinero no pudo exhibirse en un edificio como el requerido para los panoramas circulares, por ello utilizaron un aparato que permitía deslizar el lienzo delante del público (Frutos Esteban 2010: 124), entonces, debió tratarse de un panorama móvil.

Jordi Artigas ha estudiado los panoramas que se instalaron en Barcelona a finales del siglo XIX: *Palestina* (1878), *Plewna* (1888), *Waterloo* (1888), el del *Sitio de París* (1889), *l'imperial* (1894), *l'Universal* (1896) y *l'Optimus* (1898) (Artigas 2001: 123). Varios panoramas también llegaron a Bilbao, como precisa Txomin Ansola González (2001), entre ellos el Gran Panorama o Ciclorama Universal (1865) y el de la batalla de Waterloo (1888). El Gran Panorama Universal también pasó por Zaragoza (1865), “donde podían contemplarse doscientas vistas panorámicas y tres mil estereoscópicas” (Martínez Herranz 2008: 233). Esta descripción permite suponer que no se refiere a los panoramas circulares “originales”, de ahí que Amparo Martínez Herranz señale:

---

<sup>16</sup> Las diversas descripciones, sobre todo las crónicas periodísticas de los espectáculos visuales del siglo XIX suelen resultar un tanto hiperbólicas desde una mirada actual, pero hay que tener presente que el asombro por su novedad también podía ser aumentado para atraer a un mayor público y ser un medio publicitario.

<sup>17</sup> Aunque, como se ha precisado más arriba, las vistas de lugares no eran las únicas representadas en los panoramas, recuérdense los de batallas y sucesos históricos.

Lo confuso e incierto de la terminología sobre entretenimientos ópticos hace difícil saber con exactitud a qué mecanismos se estaban refiriendo con el uso de este vocablo, aunque es posible pensar en la temprana presencia en la capital aragonesa de pequeños panoramas móviles (2008: 233-234).

### 1.3 El diorama

La técnica del diorama está muy relacionada con las pinturas de grandes dimensiones de los panoramas, pero tienen el mérito de haber innovado mucho en su ejecución y exhibición. El diorama fue inventado por los franceses Louis-Jacques-Mandé Daguerre y Charles-Marie Bouton en 1822; estaba compuesto por lienzos traslúcidos que permitían variar las imágenes mediante ingeniosos cambios de luz y añadieron un cautivador dinamismo a las pinturas representadas, cuyos diferentes motivos podían aparecer y desaparecer. En las primeras exhibiciones, Daguerre eligió el tema del paisaje del valle de Sarnen y Bouton una capilla de la catedral de Canterbury. Con los cambios de iluminación, que se realizaban por detrás de las pinturas mediante el uso de persianas, Daguerre pudo simular el paso del día al atardecer, el ondulante movimiento de las nubes del fondo y una tormenta que se avecina. En el espacio cerrado que representaba el cuadro de Bouton, se mostró un sorprendente cambio de luces a través de las ventanas de la capilla. Ambas imágenes habían logrado una formidable profundidad espacial y variaciones en una misma imagen con la modulación de la luz. Una especie de túnel, que se encontraba entre las pinturas y el público, permitía focalizarlas de manera semejante a una caja óptica (Buddemeier 1970: 25-27).

La representación de las escenas y paisajes, que el diorama proponía, dotó de una novedad inusitada a los espectáculos visuales del momento, que iban más allá de las exposiciones pictóricas habituales. Los dioramas aumentaron la ilusión de encontrarse en los lugares que se podían visualizar con tantos matices y brillo, tal como se puede observar en las diferentes descripciones de la época (Buddemeier 1970: 28; Huhtamo 2013: 149-159). Estos dispositivos también dan cuenta de la perseverante búsqueda por capturar el mundo material con la mayor fidelidad posible, en especial, sus cambios y movimiento. La técnica del diorama mejoró con el paso de los años, por ejemplo, se aumentó el repertorio de cambios, del día a la noche, las estaciones, el ir y venir de figuras. Una muestra de ello es el diorama que representa la misa de medianoche en la iglesia de Saint Etienne-Du-Mont (1834) (Verwiebe 2002: 321).

Al igual que pasó con el neologismo *panorama*, el término *diorama*<sup>18</sup> tuvo un éxito notable, que incluso dio lugar a la evocación de otro tipo de representaciones diferentes a las de sus orígenes: “By the end of the century the word had been applied to exhibits, where taxidermic animals or wax figures were combined with ‘naturalistic’ props and painted backdrops” (Huhtamo 2013: 139)<sup>19</sup>. Asimismo, tuvieron una amplia acogida en diferentes ciudades de Europa y América (Verwiebe 2002: 322).

Daguerre también utilizó la técnica del diorama para crear una prolongación óptica de la pequeña iglesia de Saint-Gervais-Saint-Protais de Bry-sur-Marne con una vista en perspectiva de una imponente catedral gótica (1842). Para fundir el espacio real con la pintura de la catedral, Daguerre integró varios elementos decorativos de la iglesia: los candelabros, la cortina de terciopelo, un friso de madera y otros cuadros con motivos religiosos, situados en las columnas laterales (Sáez Pedrero 2010: 276), esa fusión de un espacio real con un espacio pintado muestra las intenciones ilusionistas del diorama.

---

<sup>18</sup> Del griego *δια* (*dia*= a través) y *ὄραμα* (*horama*= vista), que alude a los efectos de iluminación que permitían sus transparencias (Dohm 2017: 38).

<sup>19</sup> Sobre las diferentes representaciones que se consideran dioramáticas (por ejemplo, que combinan un fondo pintado con objetos en una situación específica), sin estar relacionadas, estrictamente, con el funcionamiento original, establecido por Daguerre y Bouton, puede consultarse Dohm (2017). Por su parte, un eco de la técnica de transparencias del diorama se puede encontrar en otros dispositivos creados posteriormente, aunque con mecanismos diferentes, como las litofanías (1827) y los polioramas panópticos (1850) (Verwiebe 2002: 324). Cabe mencionar también que en 1826 ya se ofrecía una versión en miniatura de un “diorama portátil”, tipo juguete (Verwiebe 2002: 322).

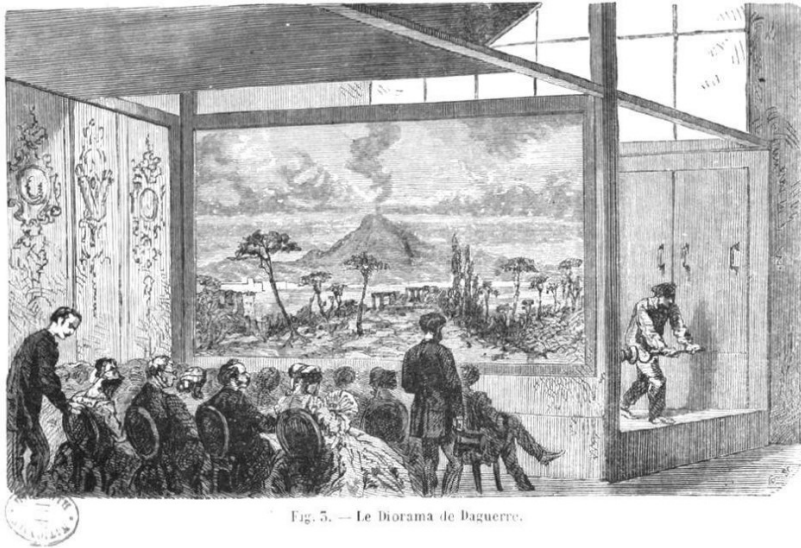


Fig. 5. — Le Diorama de Daguerre.

Fig. 5: “Le Diorama de Daguerre”. Diorama con el golfo de Nápoles y el Monte Vesubio por Louis Jacques Mandé Daguerre y Bouton (Tissandier 1874: 21).

### 1.3.1 Los dioramas en España

Uno de los dioramas más famosos de Madrid fue el albergado por la fábrica de Platería de Martínez, que exhibía el interior de la iglesia del Escorial (1837) (Fernández 2006: 105; Frutos Esteban 2010: 126; Cantos Casenave 2013:113). Entre 1831 y 1832 también hubo dioramas en Zaragoza (Martínez Herranz 2008: 231). Esta atracción convivía con otros espectáculos, como es posible constatarlo en la prensa de esas fechas (Cantos Casenave 2013: 114). De ahí que el *Semanario Pintoresco Español* le haya dedicado el artículo “Sobre el nuevo espectáculo. El Diorama” (8.7.1838: 5). Cantos Casenave resume las aclaraciones de dicho artículo del siguiente modo:

Recurriendo a su etimología, el redactor trata de explicar las diferencias entre el panorama, cosmorama, panstereorama –galería topográfica en relieve–, el Alporama –vistas de los Alpes–, el Cosmo-mecánico –espectáculo de física experimental y fantasmagoría–, el Diaphanorama –vistas transparentes de sitios pintorescos–, Pyrrorama –vidrios transparentes, con un mecanismo de música singular–, el Diorama, el Uranorama –movimiento de todos los cuerpos celestes– Europorama –vistas de Europa–, el Georama –“esfera colosal de más de cien pies, en que estaban representadas todas las partes del mundo y a que se daba vuelta por una galería circular”–, el Neorama –vista del interior de un templo–, y añadía: “Hay además el Peristrepheorama, el Autorama y el Ciclorama, (que no son más



que panoramas móviles) y otros infinitos nombres tan exóticos como los ya dichos” (Cantos Casenave 2013: 114).

A este variopinto desfile de “oramas” se puede agregar el Hispanorama, que Vicente Gayoso Burk solicitó instalar en Bilbao (1828), pero que, al parecer, no tenía mucha relación con la exposición de vistas, pues más bien “se trataba de una fantasmagoría, que se caracterizaba por su ‘perfección, magnitud, variación y dignidad de figuras, tanto místicas como históricas’” (Ansola González 2001: 82).

Estas referencias permiten atisbar la amplia variedad de atracciones y el diverso uso que se hizo del sufijo, que el neologismo panorama puso tan de moda, pero que vuelve más compleja la tarea de identificar con claridad cada espectáculo y pone de manifiesto la importancia de conocer su mecanismo, en este caso del diorama, para poder confirmar sus auténticas alusiones. Esto también hace patente las escasas exploraciones que se han realizado por deslindar y aclarar cada tipo de espectáculo. Otra muestra de la problemática identificación del diorama es que podían exhibirse junto a panoramas como el de *Plewna* en Barcelona (1888) e incluso fusionarse los términos en el denominado Panorama Dioramático de Montserrat (1888) (Artigas 2001: 132).

## 1.4 La linterna mágica

Desde la segunda mitad del siglo XVII, este peculiar artefacto osciló entre lo “mágico”, las observaciones científicas de la luz y el mero entretenimiento<sup>20</sup>. La linterna mágica fue una de las grandes novedades visuales europeas y, en otras latitudes, durante los siglos XVII, XVIII y XIX<sup>21</sup>. Con el paso de los años, se perfeccionaron sus efectos proyectivos hasta ser parte esencial de insólitos espectáculos capaces de exhibir “fantasmas” y “convocar” fantásticas sombras animadas, conquistando así “a un público que era transportado a un mundo de ensueño” (Rubio Fernández 2010: 138).

La linterna mágica está compuesta por una caja con una fuente de luz en su interior, que permite proyectar las imágenes pintadas en una placa de vidrio, la cual debe colocarse invertida, entre dicha fuente de luz y una lente, para que la imagen proyectada no aparezca cabeza abajo en una de las paredes o pantallas situadas dentro de una habitación oscura. “Al contrario que la cámara oscura, donde la imagen exterior luminosa era captada dentro de una caja cerrada,

---

<sup>20</sup> La invención de este artefacto suele vincularse a un manuscrito de Christiaan Huygens de 1659 (Pons i Busquet, 2002: 41).

<sup>21</sup> Sobre el origen y difusión de la linterna mágica pueden consultarse Mannoni (2000); Dewitz / Nekes (2002); Pons i Busquet (2002); Frutos Esteban (2010).

en la linterna mágica, una caja luminosa transporta una imagen cautiva hacia un exterior en plena oscuridad” (Pons i Busquet 2002: 39). Esta diferencia entre ambos artefactos vale la pena tomarla en cuenta, pues se pueden encontrar referencias que las confunden, si bien su aspecto en el siglo XIX ya era algo parecido, su funcionamiento es distinto. No obstante, la cualidad que quizá más aproxima a la linterna mágica y la cámara oscura es su efecto proyectivo, pero sus proyecciones solían ser de muy diferente tipo hasta unos años después de la invención de la fotografía, cuando los hermanos Langenheim lograron obtener placas para linterna mágica con imágenes fotográficas (1849). Este tipo de placas fotográficas para linterna mágica “dominarán sobre las otras”, que estaban pintadas, a partir de 1880 (Pons i Busquet 2002: 132-133).

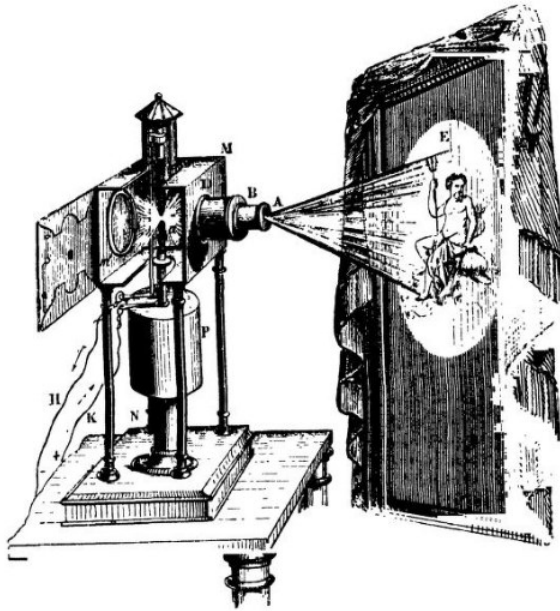


Fig. 6: Funcionamiento de linterna mágica (Lardner 1855: 202).

En el siglo XIX, ya existían varios modelos de linternas mágicas con diferentes diseños y materiales, como las de la figura 7. Además de su uso en los grandes espectáculos fantasmagóricos (a los que, en especial, nos referiremos), la linterna mágica era utilizada en veladas familiares, salones, pequeños teatros, reuniones religiosas, exhibiciones científicas, ferias con contenidos cómicos, grotescos, etc. (Mannoni 2000; Pons i Busquet 2002; Frutos Esteban 2010; Rubio Fernández 2010).

Es importante no olvidar que la linterna mágica también sirvió como medio de observación y enseñanza (Frutos Esteban 2010, Mannoni 2000). Así lo demuestran los diferentes motivos de las placas de vidrio que se conservan, por ejemplo, insectos y fenómenos astronómicos como eclipses, incluso una vista de la luna (Lardner 1855: 199; Mannoni 2009: 162-169). Sin embargo, fueron las apariciones y transformaciones de espectros, diablos y monstruos lo que mayor impacto provocó en los espectadores del siglo XIX.

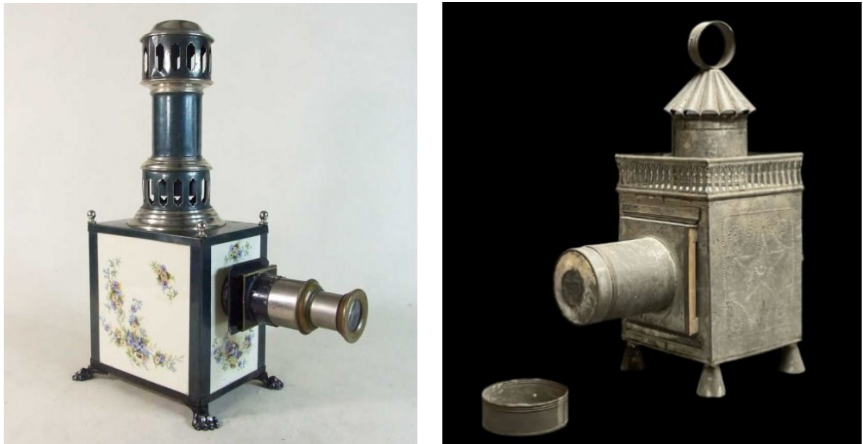


Fig. 7: Linternas mágicas del siglo XIX (“L.M. porcelaine. Lanterne allemande vers 1870 / Lapierre carrée étamée”), Colección Binétruy<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> La magnífica colección Binétruy puede consultarse en línea <<https://collection-binetry.com/>> (20-11-2023).



Fig. 8: *Diable au grand nez*, placa animada, ca. 1850, Colección Binétruy.



Fig. 9: *Plaque astronomique Duboscq / 15*, ca. 1850, Colección Binétruy.



Fig. 10: *Fantasmagorie*. Robertson (Marion 1867: 273).

#### 1.4.1 Los espectáculos fantasmagóricos: algunos de sus temas y características principales

Las proyecciones con linterna mágica alcanzaron un gran perfeccionamiento técnico y una notable sofisticación audiovisual en los espectáculos de Étienne-Gaspard Robert, mejor conocido como Robertson, a finales del siglo XVIII; dichos espectáculos recibieron el elocuente nombre de “fantasmagorías”, término que alude a los artificios ópticos para representar fantasmas o espectros, según su etimología<sup>23</sup> (Milner 1982: 9; Pons i Busquet 2002: 54; Frutos Esteban / López San Segundo 2016: 566). El surgimiento de estas sesiones tuvo lugar en 1798 en el Pabellón L'Échiquier de París y en 1799 fueron exhibidas en el convento de los Capuchinos de esa misma ciudad (Mannoni 2000: 157-159). Robertson llevó a cabo sus espectáculos en varias partes de Europa y también tuvo muchos seguidores e imitadores; de este modo, las fantasmagorías se convirtieron muy pronto en una atracción itinerante de gran popularidad en todo el

<sup>23</sup> “The term was derived from the Greek *phantasma*, ‘ghost’ (derived from *phantazo*, ‘I make an illusion’) and *agoreuo*, ‘I speak’; an etymology which suggests a dialogue between the audience and the ghost called up by the magic lantern. An alternative derivation, indicating ‘gathering of ghosts’ (*phantasma/agora*) may also be possible” (Mannoni 2000: 136).

continente y se tiene noticias de la llegada de este tipo de sesiones a América desde 1803<sup>24</sup> (Mannoni 2000: 173; Frutos Esteban 2010: 29, 33).

Pese a que Robertson se adjudicó la invención de este tipo de espectáculos en sus *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson* (1831 y 1833)<sup>25</sup>, varios de los recursos que usó ya habían sido mencionados y utilizados previamente<sup>26</sup>, pero también es cierto que fueron sus exhibiciones las que contribuyeron, en gran medida, a consolidar “las apariciones de fantasmas” como una de las atracciones más exitosas de la época (Mannoni 2000: 147-164).

Entre los motivos más frecuentes representados por Robertson se encuentran: esqueletos, calaveras, diablos, cabezas de Medusa, sepulcros, etc. (Frutos Esteban 2010: 30). La muerte fue el tema principal de estos espectáculos, en sus escenas más frecuentes, también destaca la evocación de “la atmósfera misteriosa de las novelas góticas [...] ruinas bañadas por la luz de la luna, cementerios atravesados por el vuelo de murciélagos, claustros en los que aparecen novicias en busca de su amante...” (Frutos Esteban 2010: 30). Además, el recuerdo reciente del contexto mortífero de la revolución ya había confrontado a los espectadores con escenas terribles, pero ahora asistían a un espectáculo ilusionista de imágenes flotantes en los que la representación de la muerte, literalmente, estaba en el aire. No obstante, hay que tener en cuenta que los esqueletos formaron parte de las proyecciones de linterna mágica desde sus inicios en el siglo XVII. Baste recordar el manuscrito de 1659 del inventor más probable de la linterna mágica, Christiaan Huygens (Pons i Busquet 2002: 39). Los ágiles esqueletos dibujados por Huygens permiten observar el posible influjo de *La danza de la muerte* (1538), de Hans Holbein (Mannoni 2009: 28). Ese primer registro gráfico del diseño de una placa de linterna mágica también revela el importante nexo de las proyecciones linternistas, desde sus orígenes, con el arte, conexión que está muy presente en varios ejemplos relacionados con la representación proyectiva de sueños.

---

<sup>24</sup> “In 1803, Robertson took his own phantasmagoria abroad for a tour of many European cities. This wave of projections very soon swept into the United States: the first ‘Phantasmagory’ show was given in New York in May 1803 and in 1825 Eugène Robertson, the son of Étienne-Gaspard, represented his father with dignity in the same city” (Mannoni 2000: 173).

<sup>25</sup> Citaremos la traducción al español de Díaz Cuyás (2001).

<sup>26</sup> Sobre los espectáculos con efectos similares y anteriores a las exhibiciones de Robertson, como los de Schröpfer, Guyot y, en especial, de Philidor, véase Mannoni (2000: 136-147).

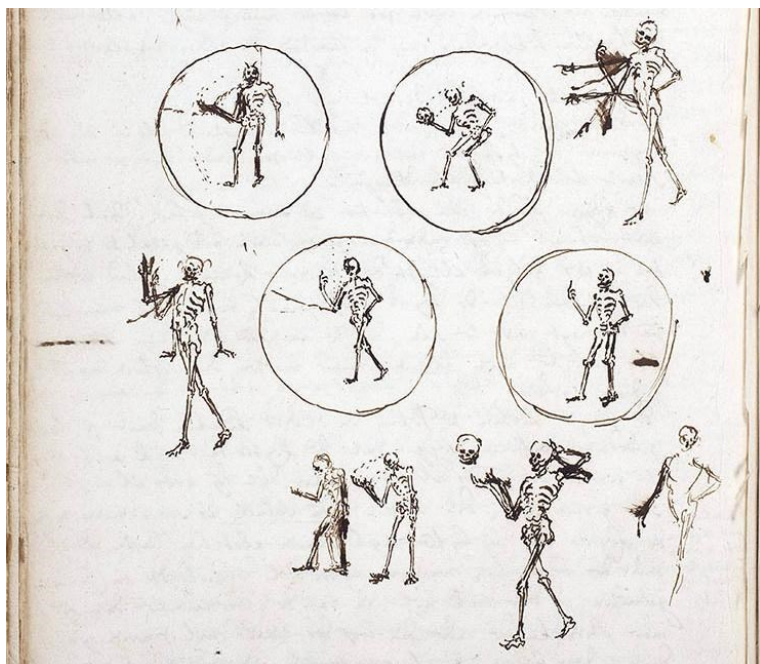


Fig. 11: Boceto de Christiaan Huygens (1659) con esqueleto quitándose el cráneo para proyección con linterna mágica.

Las proyecciones linternistas tuvieron una notable difusión antes de consolidarse en las exhibiciones fantasmagóricas, en buena medida, gracias a la proliferación de modelos portátiles (Sturm 1676; Zhan [1685]).

A lo largo del siglo XVIII, especialistas de la linterna mágica recorrieron pueblos y ciudades de toda Europa, cargados con su linterna, sus placas de vidrio y, a menudo, con un instrumento musical (el órgano de Babieri o tamboril), que acompañaba a las proyecciones e ilustraba las explicaciones del proyeccionista (Pons i Busquet 2002: 43).

Esta popularidad de la linterna mágica vale la pena no dejarla de lado en los estudios sobre la repercusión de las proyecciones linternistas anteriores al auge de las fantasmagorías; aunque, probablemente, hayan sido los espectáculos fantasmagóricos los que intensificaron su evocación en las obras literarias debido al enorme éxito que alcanzaron.

En las presentaciones o explicaciones que el propio Robertson ofrecía en sus sesiones, se puede apreciar un claro trasfondo racionalista, incluso pretensiones científicas e instructivas, pues “la fantasmagoría hundía sus raíces tanto en los rituales mágicos como en los experimentos científicos” (Frutos Esteban / López San Segundo 2016: 565) y en sus memorias también se precisa el propósito aleccionador de sus espectáculos: “El fin de la Fantasmagoría es el de familiarizarlos con objetos extraordinarios” (2001: 132).



Fig. 12: *Trois fantômes*, ca. 1800-1820, placa animada, Colección Binétruy.

Al inicio y al final de sus exhibiciones, Robertson buscaba prevenir las impresiones supersticiosas con sus discursos, enfatizando su utilidad contra los prejuicios relacionados con las creencias sobrenaturales:

Lo que va a pasar en un momento ante sus ojos, señores, no es un espectáculo frívolo. Está hecho para el hombre que piensa [...]. Se trata, además, de un espectáculo útil para el hombre al ilustrar sobre el curioso efecto de la imaginación, cuando esta une vigor y desorden. Quiero hablar del terror que inspiran las sombras, los caracteres, los sortilegios, los trabajos ocultos de la magia; terror que casi todos los hombres han experimentado en la tierna edad de los prejuicios y que algunos todavía conservan en la época madura de la razón (Robertson 2001: 132).

Las apariciones de fantasmas eran presentadas como parte de experimentos físicos, que requerían del dominio de conocimientos que no habían sido antes revelados:

He presentado todos los fenómenos de la Fantasmagoría, les he desvelado los misterios de los sacerdotes de Menfis y de los iluminados, he tratado de mostrarles los secretos mejor guardados de la física, esos efectos que parecían sobrenaturales en los siglos de la credulidad (Robertson 2001: 133).



La detallada descripción de estas sesiones muestra la relevancia que tenía el tema de la muerte, que volvía a ser evocado incluso ya con las luces encendidas:

Ustedes, que quizás hayan sonreído con mis experiencias, bellas damas que han experimentado algunos momentos de terror, este es el único espectáculo verdaderamente terrible, al que verdaderamente hay que temer: hombres fuertes, débiles, poderosos y súbditos, crédulos o ateos, bellas o feas, esta es la suerte que tienen reservada, esto es lo que serán un día: recuerden la Fantasmagoría.

En este momento, se encendía de nuevo la luz y se veía en medio de la sala el esqueleto de una joven de pie sobre un pedestal (Robertson 2001: 133).

Esta confluencia del racionalismo del siglo XVIII y la representación de lo “sobrenatural”<sup>27</sup>, mediante las posibilidades técnicas de la óptica<sup>28</sup>, muestra hasta qué punto las fantasmagorías aglutinaron las preocupaciones de su tiempo.

En sus memorias, Robertson dio cuenta de la variada procedencia de los temas que conformaban sus espectáculos, también indica que se exhibían diversos sucesos de actualidad y se proyectaban retratos de personajes conocidos, como Robespierre, Voltaire, Lavoisier, J. J. Rousseau.

Escenas tristes, severas, bufas, graciosas, fantásticas se entremezclaban y, con frecuencia, el acontecimiento del día conformaba la aparición más importante:

“Robespierre”, decía el *Courrier des Spectacles*, “sale de su tumba, quiere ponerse en pie... cae un rayo y convierte en polvo al monstruo [sic] y su tumba. Fantasmas más queridos aparecen para suavizar la escena: Voltaire, Lavoisier, J. J. Rousseau se van sucediendo. Diógenes, con su farol en la mano, busca un hombre y, para encontrarlo, atraviesa, por así decirlo, las filas y causa en las señoras, de manera descortés, un miedo que a todas divierte. Son tales los efectos ópticos que todos creen tocar con la mano los objetos que se van aproximando” (Robertson 2001: 133).

---

<sup>27</sup> Estos aspectos contrapuestos son parte constitutiva de ese tiempo, expresados también en la literatura. Según Kulak, “La literatura gótica es un producto de la época de la Ilustración que, a pesar de sus ideales de claridad, racionalidad y lucha contra las supersticiones, tuvo que reconocer la atracción que ejerce sobre el ser humano lo oscuro, lo cruel y lo irracional. La literatura que glorificaba la razón, el progreso y la caridad, las imágenes amables y los sentimientos dulces no bastaban al público, que pedía también furor, violencia y miedo” (Kulak 2020: 67).

<sup>28</sup> El gran impacto que provocó la reiterada representación de fantasmas, demonios y esqueletos en diferentes medios avivó los debates de la ilustración que pretendían refutar la veracidad de semejantes apariciones, así como del ocultismo emergente. Al respecto puede consultarse el artículo de Stefan Andriopoulos: “Die Laterna magica der Philosophie. Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer” (2006) y su libro *Ghostly Apparitions German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media* (2013).

El siguiente grabado contiene detalles muy interesantes de los elementos que conformaban las sesiones de Robertson, como el torso desnudo de un demonio flotante con atributos femeninos –relacionado con la representación de la sexualidad que destaca David Jones (2014)–, la calavera voladora del fondo y la expresión atemorizada de las y los asistentes demuestran el enorme impacto de esos cuerpos fingidos.



Fig. 13: Frontispicio de *Mémoires...* (Robertson 1831).

### 1.4.2 Los sueños en las proyecciones fantasmagóricas

A propósito del “espacio de ensueño” creado en las sesiones fantasmagóricas, en un texto de Sebastien Mercier sobre la fantasmagoría, incluido en el primer tomo de las *Memorias* de Robertson (1831: 306), se destaca la asociación con lo onírico:

Los demonios me espantan menos que el mudo horror del desnudo abismo. Hay otro mundo en Robertson. Existe, así como es soñado cada noche. ¡El sueño! ¿Quién ha ahondado en el sueño? Tú duermes: la vara divina te golpea o la misericordia te consuela. Vivimos en el sueño, es allí donde nuestra alma disfruta de toda su autoridad sobre la naturaleza. Me río de las tumbas, no son más que guardarropas. ¡El Padre Eterno! Unió los cielos a la tierra, unió la tierra a los cielos. El río del pensamiento, ¿dónde tiene las márgenes? ¡Oh, mundo! ¡Oh, mundo! ¿Qué eres? ¿Te toco o solo eres una sombra? ¿Cuándo aprenderán nuestros sentidos a juzgar sus propias ilusiones? Aquí, caigo en el sueño indefinido, mientras estos fantasmas cambiantes, móviles, aéreos, pasan ante mis ojos, y es así como todo pasa, pasará y ha pasado (Mercier en Robertson 2001: 139-140).

No obstante, otro de los artículos citados por Robertson en sus *Memorias* (1831: 216) enfatiza la “veracidad” de los artificios producidos por el ilusionista belga:

Robertson invoca a los fantasmas, manda sobre los espectros y hace pasar de nuevo a las almas el río del Aqueronte:  
Lo he visto, no es un error pasajero  
que el engañoso vapor crea del sueño (Poultier en Robertson 2001: 128).

Max Milner, en su libro *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*, subraya la creación de aquella atmósfera onírica de las fantasmagorías y, además de citar el testimonio de Mercier, incluye algunos antecedentes en otro tipo de puestas en escena:

No sólo la fantasmagoría de Robertson sino también otros espectáculos o diversiones ópticas cuya esencia era crear, por la magia de la sombra y de la luz, del reflejo, de la imagen real o virtual, un espacio comparable al del sueño. Algunas óperas, algunas piezas a base de máquinas, muy en boga en los últimos años del siglo XVIII, tendían a ese resultado, pero permanecían esclavas a la pesadez de los mecanismos destinados a provocar los cambios de visión, y de las convenciones teatrales, que mantenían una separación entre el espectador y la escena. La óptica permitía superar esos límites abriendo en una oscuridad comparable a la del sueño un espacio, por decirlo así, interior al espíritu del espectador proyectando allí imágenes que podían sucederse con una gratitud totalmente onírica. Tal era, sin duda, uno de los atractivos del teatro de sombras que Dominique Séraphin instaló en Versalles en 1772, que transportó a París, a una de las galerías del Palais-Royal, en 1784, y que funcionó [...] durante más de un siglo (Milner 1990: 20).

*El Sueño o la Pesadilla* aparece de manera explícita en la descripción de los temas representados en los espectáculos de Robertson, según se menciona en sus *Memorias*:

Una joven dormida soñaba con cuadros fantásticos. El demonio de los celos presiona su pecho con un yunque de hierro y mantiene un puñal suspendido sobre su corazón. Una mano, armada de unas tijeras, corta el hilo fatal. El puñal cae, lo clava, pero el Amor llega para sacarlo y cura las heridas con pétalos de rosas (Robertson 2001: 134).

En relación con esta escena, Díaz Cuyás, en su edición de algunos fragmentos de las memorias de Robertson (2001: 134), señala una posible alusión de la conocida pintura de Füssli: *Der Nachtmahr* [*La pesadilla*] (1781 / 1790-1791)<sup>29</sup> –una representación onírica marcada tanto por el motivo de la durmiente como por la pista lingüística del título (Kreuzer 2014: 213)–. Esa conexión se puede apreciar en la referencia a la joven dormida que sueña y al demonio que presiona su pecho<sup>30</sup>. No menos importantes son las variaciones de la descripción de Robertson con respecto a dicha pintura, en las que se entrecruzan elementos escénicos muy atractivos como “los cuadros fantásticos” soñados (aunque no se describen, pudieron haber sido proyectados), la violencia con la que el demonio de los celos presiona el pecho de la joven y la intervención de Amor para aliviar las heridas de la soñadora. Todo ello permite advertir la complejidad casi dramática de los espectáculos fantasmagóricos de Robertson, además, de su acentuado potencial intermedial. Por eso, es pertinente subrayar que dicho cruce intermedial, en realidad, es parte de una intensa red de alusiones literarias y artísticas, que se apuntarán a continuación.

### 1.4.3 La intermedialidad en las fantasmagorías

La evocación de obras literarias y artísticas está aludida, de manera explícita, por Robertson cuando menciona unos temas sugeridos por un tal señor Sallabéry entre los que se encuentran unos grabados de Holbein, así como otros motivos de obras literarias:

La alegoría de la Envidia desgarrada por serpientes. (Dando movilidad a los reptiles, se lograría una escena espantosa y moral).

La agonía de Ugolino y de su familia, según Dante.

<sup>29</sup> Véase también Díaz Cuyás (2001: 115).

<sup>30</sup> En efecto, la pintura de Füssli fue evocada en proyecciones de linterna mágica, como lo demuestra la placa móvil o animada, que mencionaremos en el apartado sobre la proyección dinámica de sueños.

Santo Domingo Loricato obligando al diablo a sostenerle un cabo de vela hasta que haya acabado sus padrenuestros, con lo que el demonio se quema los dedos.

El demonio de las tempestades, tal como se muestra a Vasco de Gama, según Camões.

La apertura de la caja de Pandora, y todas las gentilezas personificadas que de ella salen.

El baile de los Muertos, según Holbein. El ciudadano Robertson puede consultar los grabados en la Biblioteca Nacional (Robertson 2001: 138).

Por su parte, se ha señalado la influencia de la novela gótica *The monk* (1796), del escritor inglés Matthew Lewis, como modelo de la fantasmagoría: “la monja sangrante” (Fernández 2006: 236; Braat / Tourret 2020: 93). Sin embargo, en este caso podría decirse que hubo una interacción “de ida y vuelta”, pues David Jones ha incluido la novela de Lewis en su análisis sobre las representaciones de la sexualidad en la literatura gótica inglesa en relación con las exhibiciones linternistas (Jones 2014: 51-52)<sup>31</sup>. Por ejemplo, Jones menciona el fragmento del sueño erótico que el personaje de Lorenzo tiene en la catedral y relaciona la descripción de esta escena con la referencia a los truenos, el humo, los gritos de los espectadores, la luz de las lámparas y la obscuridad repentina:

Lorenzo prepares himself to become a kind of lunar-led oneiric spectator by flinging himself down on a seat and abandoning himself ‘to the delusions of his Fancy’ and, soon after, ‘a thousand changing visions floated before his Fancy’. The rushing intrusion of a gigantic demon-form between the lovers in the young man’s gratuitous marriage-fantasy forcefully recalls accounts of images in the phantasmagoria [...]. Robertson’s visual repertoire featured such ‘raptures’ images and slides of nymphs and other women abducted by mythical creatures (Jones 2014: 48).

---

<sup>31</sup> El personaje de la monja sangrante será aludido en otro tipo de obras posteriores: “The theme of the Bleeding Nun also caught the imagination of other artists. Auguste Anicet-Bourgeois and J. Maillan’s *La Nonne sanglante* (1835) proved popular. This play also influenced Cammarano’s libretto *Maria de Rudenz* (1838) and Gounod’s five-act opera *La Nonne sanglante* (1854) with a libretto by Eugène Scribe and Germain Delavigne” (Jones 2014: 219).



Fig. 14: *La nonne sangrante*, ca. 1850, placa animada, Colección Binétruy.

La descripción de Robertson de los elementos que conformaban la puesta en escena de “la monja sangrante” es muy ilustrativa para apreciar los recursos escénicos que utilizaba, en particular, los efectos del fantascopio: la linterna mágica con ruedas empleada en las fantasmagorías<sup>32</sup>.

Aparición de la monja sangrante. Se escucha, lejano, el repique de una campana. Al fondo de un claustro débilmente iluminado por los últimos rayos de la luna, aparece una monja ensangrentada con un farol en una mano y un puñal en la otra. Va acercándose lentamente y parece buscar el objeto de sus deseos, se acerca tanto a los espectadores que con frecuencia sucede que se apartan para darle paso.

Explicación. Esta experiencia presenta una dificultad muy grande, que consiste en proyectar una nueva imagen móvil sobre el primer cuadro que representa un claustro. Resulta fácil prever que el aparato que serviría para el desplazamiento de la monja sería visible para los espectadores, cuando se encontraran en la proyección de los rayos del fantascopio necesario para el claustro. Para resolver este problema, hay que colocar el fantascopio A para el claustro del lado de los espectadores y el otro B para la monja de este lado del espejo (la tela transparente) (Robertson 2001: 138).

<sup>32</sup> Sobre las características del fantascopio, véanse Mannoni (2000: 153-157) y Pons i Busquet (2002: 54).

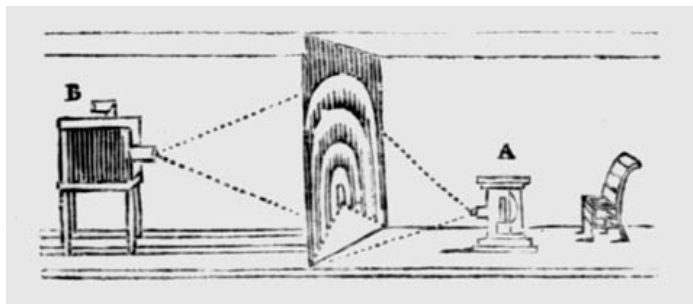


Fig. 15: Fantascopios (Robertson 1831: 343).



Fig. 16: *Fantoscope*, ca. 1800, Colección Binétruy.

En esos ejemplos, se puede apreciar que los propios espectáculos fantasmagóricos dieron un paso hacia la intermedialidad y esto vuelve más compleja su evocación literaria en un doble proceso de intercambio. Ese cruce también es posible observarlo en los relatos de J. P. R. Cuisin, desde su título: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges, évènements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, faits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans les sources réelles* (1820).

El frontispicio del primer tomo de *Les ombres sanglantes* (figura 17) ilustra, con gran claridad, la forma en la que las proyecciones de linterna mágica se relacionaron con la lectura, representada a modo de una proyección imaginaria en manifiesta asociación con la linterna mágica (incluida en el grabado), correlación explícita en las proyecciones fantasmagóricas de las horribles figuraciones aéreas, que acompañan la lectura de una mujer acostada y estas parecen haber emergido del libro, al igual que los animales que rodean su cama como se observa en la figura 17<sup>33</sup>.

En la introducción de *Les ombres sanglantes*, Cuisin describe el terror que desatarán sus relatos en una futura lectora, cuya experiencia es semejante a la de las fantasmagorías, pues mientras lee, aquella mujer ve fantasmas y escucha ruidos pavorosos:

Malheur donc à la jeune femme imprudente qui, seule dans un des appartemens de son vaste château bâti au milieu d'une dangereuse forêt, et n'ayant d'autre musique que le cri lamentable des chouettes qui habitent les créneaux des tourelles, aurait la témérité de lire LA GALERIE FUNÈBRE ! ! !... Je vois déjà ses cheveux se hérissier; son sein palpité d'une affreuse oppression; ses yeux, image de la terreur, voient soudain des fantômes voltiger derrière son fauteuil...; l'alcôve contient un spectre épouvantable, les plis des rideaux, des farfadets, et la cheminée retentit déjà du bruit déchirant de chaînes bruyantes (1820: 20-21).

De manera que la obra de Cuisin es otro ejemplo que coincide con el planteamiento de Kittler sobre la convergencia entre la lectura de obras románticas y las proyecciones de linterna mágica, al convertirse la lectura en una suerte de alucinación visual (Kittler 2010: 116). Todo ello permite advertir la gran complejidad de la interacción que hubo entre las fantasmagorías, la literatura y otras expresiones artísticas.

---

<sup>33</sup> Véase en el segundo capítulo el análisis sobre la vinculación de “La princesa de Lipno” con los espectáculos fantasmagóricos, un relato de la *Galerie funèbre*, traducido al español por Agustín Pérez Zaragoza en la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), obra que contiene varias traducciones al español de los relatos de Cuisin.





Fig. 17: Frontispicio de *Les ombres sanglantes* (Cuisin 1820).

#### 1.4.4 Los efectos fantasmagóricos

Es muy relevante conocer las particularidades de los espectáculos fantasmagóricos para poder identificar los efectos que serán aludidos en las descripciones literarias de sueños. Algunos de los efectos visuales más destacados de las exhibiciones fantasmagóricas eran el aumento de tamaño y la desaparición de fantasmas:

Tan pronto como dejaba de hablar, la antigua lámpara, suspendida sobre las cabezas de los espectadores, se apagaba y los sumergía en una oscuridad profunda, en unas tinieblas de espanto. Al ruido de la lluvia, del trueno, de la campana fúnebre que evocaba a las sombras de sus tumbas, sucedían los sonidos desgarradores de la armónica, el cielo se abría, pero surcado de rayos por doquier. En lontananza, parecía surgir un punto luminoso: una figura, primero pequeña, se dibujaba, luego se acercaba con pasos lentos, a cada paso parecía hacerse más grande, pronto, ya con un tamaño enorme, el fantasma se adelantaba justo enfrente de los espectadores y, en el momento en el que iban a lanzar un grito, desaparecía con una rapidez inimaginable (Robertson 2001: 132).

Las metamorfosis de cuerpos femeninos en esqueletos también fueron un recurso recurrente, presente en una de las representaciones más icónicas de Robertson: “Una hermosa mujer con vestido blanco y en relieve. Poco a poco se ilumina por detrás y termina por metamorfosearse en esqueleto” (Robertson 2001: 136)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Esta cualidad metamórfica de las fantasmagorías mediante los efectos proyectivos de la linterna mágica fue retomada por el gran explorador gráfico de sueños del siglo XIX, Grandville, en la portada de *Les métamorphoses du jour* (1829) (figura 40), grabado en el que se muestra una proyección con linterna mágica de tres cabezas de animales (cabra, lobo y león) que representan tres de los pecados capitales (“lujuria”, “gula” y “cólera”). En relación con este grabado, Díaz Cuyás advierte que “sobre la base [...] de ese dinamismo metamórfico que caracteriza en su aspecto formal el movimiento de las figuras en la Fantasmagoría, Grandville pone en circulación una galería poblada de animales antropomorfizados que nos devuelven en su anomalía el reflejo de nuestros vicios interiores” (2001: 118). Muy sugerente, también es el apunte de Díaz Cuyás sobre un grabado (figura 41) de *Les métamorphoses du sommeil*, incluido en *Un autre monde; transformations, visions, incarnations...* (1844: 243): “Como si se tratara de la síntesis ilustrada de una visión fantasmagórica el cuerpo de una mujer, en el interior de una nube luminosa rodeada de tinieblas, sufre un proceso de transfiguración que la lleva a metamorfosearse en distintas figuras” (2001: 119). En efecto, la flor en un jarrón que a través de varias mutaciones se torna en una joven y termina por convertirse en la figura vaporosa de una mujer, que emerge de una serpiente, se asemeja en buena medida a las proyecciones fantasmagóricas de ese tipo.



Fig. 18: Sesión fantasmagórica, H. Valentin (Charton 1849: 53).

Otro de sus artificios más frecuentes consistía en hacer emerger fantasmas de una espesa nube.

Aparición sobre vapores. No hay experiencia alguna entre todas aquellas que proporcionan las teorías físicas con mayor poder de sorprender a la imaginación que las de la Fantasmagoría, sobre todo si, sin ninguna apariencia de preparativo, el fantasmagorero arroja en unas brasas algunos granos de incienso o de olíbano y al instante aparece sobre el vapor ligero y ondulante, siguiendo el deseo del espectador, la sombra de un amigo, de un padre, de una amante... (Robertson 2001: 138-139).

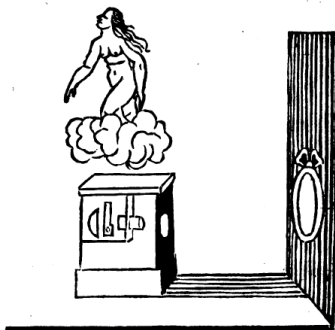


Fig. 19: Mujer saliendo de nube de humo (Robertson 1831: 354).

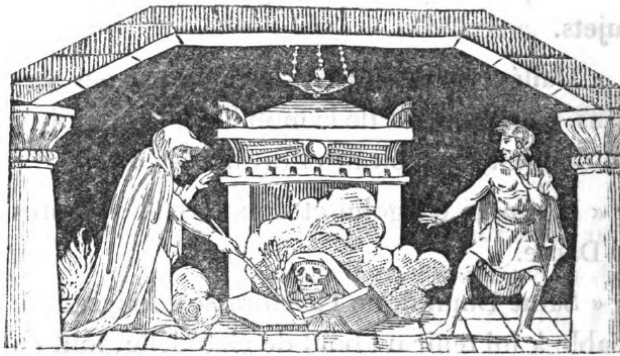


Fig. 20: Esqueleto en nube de humo (Robertson 1831: 304).

#### 1.4.5 Las fantasmagorías en España

Muy pronto, los espectáculos fantasmagóricos llegaron a España<sup>35</sup>. Javier Frutos Esteban menciona la noticia del *Diario de Barcelona* de 1802:

[El señor Martin] solicitaba “un almacén grande, o un salón de primer piso, en el centro de la ciudad...”, para ofrecer “ilusiones de óptica de las más raras, en las que un fantasma se multiplica hasta lo infinito, y está siempre en movimiento, de suerte que todo el teatro parece lleno de ellos...” (Frutos Esteban 2010: 27).

Unos años más tarde, el *Diario de Madrid* (1810) menciona el éxito de las sesiones fantasmagóricas de Juan González Mantilla (Gómez Alonso 1999; Frutos Esteban 2010: 27), “el primer fantasmagórico español” (Fernández 2006: 109). El siguiente anuncio (1809) permite ilustrar los espectáculos de González Mantilla y la influencia de Mr. Martin, así como la participación de Josefa Bañóblez<sup>36</sup>:

EMPRESARIO: Juan González Mantilla y Josefa Bañóblez.

LOCAL: Calle de Santa Isabel, 4, cuarto principal, frente al Pasadizo de San Juan de Dios.

<sup>35</sup> Varey (1995: 42) menciona que el francés François Bienvenu pudo haber sido el primero en llevar “una copia” del fantascopio de Robertson a Madrid en 1798.

<sup>36</sup> Esto último pone de manifiesto que el oficio de linternista no solo era desempeñado por hombres. Aunque no se suele destacar la participación de mujeres en las proyecciones linternistas, también está demostrada por un par de grabados de Edmé Bouchardon: *The Magic Lantern* (1737) y *Organ Grinder* (1737).

FECHAS: 29 de octubre-31 de diciembre.

HORARIO: A partir de las 17.00.

PRECIOS: Asientos de preferencia, 6 reales; sillas, 4; bancos, 3. ‘Los bufetes se despacharán en la misma casa desde las diez hasta la una, y por la tarde desde las tres en adelante’.

CARTELERA: 29 de octubre: ‘El espectáculo extraordinario de fantasmagoría, que tanta aceptación mereció en el año pasado, sin que en nadie varíe de lo que presentó Mr. Marten [sic por ‘Martin’]. Se dará principio con variedad de juegos de física, metafísica y aritmética, &c.; seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán la famosa *Barca de Aqueronte*, y se finalizará con la burlesca *Danza de las brujas*’. 26 de noviembre: ‘La Sra. Josefa Bañóblez se presentará por primera vez, no sólo a ejecutar todo cuanto hasta aquí se ha hecho en dicha máquina, sino mucho más’. 31 de diciembre: ‘...sombras naturales, en la que se ejecutará la escena del *Descuartizado*’. SUERTES NUEVAS: [...] la del tiesto del Paraíso, del cual se verán nacer las flores naturales a vista de los espectadores; la del conocimiento de las cartas por el tacto con los ojos vendados, cuya baraja podrá llevarla cualquiera de los espectadores, advirtiendo que para evitar toda trampa pondrá la baraja sobre la cabeza. ESCENAS DE FANTASMAGORÍA: después de la imitación de una tempestad aparecerán varios espectros, esqueletos, &c., y *La tumba de Creux*; la cabeza del gigante Goliat, la que hará todos los movimientos y gesticulaciones de una natural; la cabeza del gran Confucio; una figura que mudará cinco cabezas; una figura que se volverá de espaldas (Varey 1995: 247-248, cursivas en el original).

Por su parte, Robertson presentó su espectáculo fantasmagórico en Madrid en 1821. El anuncio destacó las cualidades instructivas e ilustradas de sus sesiones, así como la capacidad de “divertir a toda clase de personas”.

22 de enero: ‘La sociedad de este teatro [del Príncipe], deseosa de variar la diversión del espectáculo, tiene la satisfacción de anunciar que se ha asociado a ella el célebre profesor de física experimental Mr. Robertson, llegado de París [...]. Las experiencias que presentará Mr. Robertson en dicho teatro no necesitan de una oscuridad absoluta ni tienen nada de espantoso. Excitan la curiosidad del filósofo y son a propósito para divertir a toda clase de personas. Su efecto puede ser muy útil para fortificar las imaginaciones débiles y destruir las preocupaciones y terrores producidos por una mala educación y que deshonran la inteligencia de la razón humana. Mr. Robertson es el único que ha sabido hacer sus experiencias tan instructivas como agradables. Después de poner en espectáculo las imágenes de los héroes de la nación, de los ministros y otros hombres célebres, presentará otros cuadros pertenecientes a la moral, a la historia, a la poesía &c., a que acompañará una música agradable y análoga a las ilusiones que vayan apareciendo’. 24 de enero: ‘[...] Entre los diferentes cuadros de escenas que aparecerán anuncia los siguientes como más recomendables: *El tambor de los muertos*; *Las apariciones*; *La metamorfosis*; *El Mausoleo de Luis XVI*, y *la hermosa escena de La rosa de amor*, &c’. 9 de febrero: ‘*El amor restablece los delitos de la muerte*, &c., &c., y otras muchas de grande visualidad y que tomarán una dimensión gigantesca’.

18 de febrero: [...] OTRAS ESCENAS DE FANTASMAGORÍA: *La máscara de hierro; El despertador de los espíritus; El esqueleto que muda de posición; El escapado de los infiernos; Las ofertas al amor, o lección adecuada a todas las edades; El sueño o la pesadilla; La ceremonia de la bruja; [...] El avaro que oculta su dinero; Los sueños de una joven engañada, El sepulcro destruido por el rayo; la cabeza de Goliat; La galería histórica: Hernán Cortés; Cervantes; Pelayo; Pedro el Grande; Enrique IV; José II; Buffon; Voltaire, Rousseau; Quiroga; Riego; López Baños; Arco Agüero; San Luis; el Papa* (Varey 1995: 313-314, cursivas en el original).

Las proyecciones de personajes célebres locales tanto históricos (Pelayo, Hernán Cortés, Cervantes) como de actualidad (Antonio Quiroga, Rafael de Riego, Miguel López Baños y Arco Agüero) muestran el potencial informativo y político de este tipo de atracciones en pleno Trienio Liberal. Se puede apreciar la gran variedad del repertorio de Robertson, escenas trágicas y cómicas, en las que alternaba la ciencia, el arte, la política, lo fantástico y lo moralizante. Los contenidos de sus espectáculos también estaban inspirados en el Antiguo Testamento, la mitología griega, la literatura y sucesos contemporáneos (Frutos Esteban / López San Segundo 2016: 568).

La siguiente figura (21) de una placa para linterna mágica del siglo XIX con uno de los episodios más famosos del *Quijote* es otra muestra significativa del impulso intermedial que adquirieron las proyecciones linternistas en ese tiempo, probablemente, estimulado por la riqueza expresiva de los espectáculos fantasmagóricos.



Fig. 21: *Don Quichotte*, ca. 1830, Colección Binétruy.

En ese mismo año (1821), se ofrecieron diez sesiones por suscripción en la cartelera del 14 de agosto. Sobresale la labor instructiva y comercial de Robertson, así como sus múltiples saberes, las explicaciones de su hijo en español y la convivencia de diferentes espectáculos:

El Sr. Robertson [...] dará por suscripción 10 sesiones instructivas y divertidas sobre la electricidad, el galvanismo, la neumática, el calórico, los flúidos [sic] acríformes y varias ilusiones de óptica. Se harán las explicaciones con una claridad y sencillez que no pueden cansar a las señoras, que ya en París, y últimamente en Lisboa, favorecieron con su asistencia y vivísimo interés la exposición de

indicadas experiencias, Los [sic.] lunes, jueves y sábados, u otros días que acomoden a los Sres. suscriptores, se verificarán las sesiones en idioma francés, pero explicados los principios en castellano por el hijo del Sr. Robertson. Se pagará media onza por las diez sesiones, y no se admitirán más que 40 personas. [...] El mismo profesor venderá a los aficionados a estas ciencias cualquiera objetos de física, química, óptica, mecánica y fantasmagoría; globos aerostáticos de todos tamaños y clases; bastidores para fuegos pírnicos y óptica y amalgama para las máquinas eléctricas, llamadas Aurum Musivum; cámaras oscuras de nueva invención muy perfectas, &c., &c. [...] Es propiamente el conjunto de todo lo más curioso que inventaron las ciencias y las artes. Se oirán en él el fonorganón, o máquina de palabra, y el trompeta mecánico; habrá también un cosmorama, o vistas ópticas, anagramamecánico, espejos, varias ilusiones, y cuando el sol esté luciente se verá el panorama viviente, o el mundo en miniatura. Son las entradas hasta las diez de la noche, a 8 reales por persona, en dicha Calle del Prado (Varey 1995: 325-326).

El libro del profesor y naturalista Juan Mieg *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson* (1821) da cuenta del enorme éxito que alcanzaron las fantasmagorías en Madrid:

Me acuerdo de una temporada en que se había hecho tan de moda la fantasmagoría, que las señoras en lugar de hablar de trajes, de bailes, paseos y comedias, no se ocupaban en sus tertulias y sueños sino de espectros, de silfos y visitas nocturnas (Mieg 1821: 56, citado por Frutos Esteban / López San Segundo 2016: 560).

En la definición que Mieg ofrece de las fantasmagorías queda claro su trasfondo ilustrado:

Arte de hacer aparecer fantasmas, espectros y otros espíritus por medios artificiales, es una de las más bellas experiencias de la física recreativa, cuando se ejecuta con todas las ilusiones que pueden suministrar la óptica, la mecánica, la electricidad, la acústica y la química (1821: 54, citado por Frutos Esteban / López San Segundo 2016: 566).

Los fantasmas, diablos, demonios, esqueletos y demás proyecciones de ese tipo seguirán siendo parte de las atracciones ofrecidas en España durante todo el siglo XIX.

Todavía en los años ochenta podían verse en Madrid programas de espectros “vivos e impalpables” en el Teatro Capellanes a cargo de un tal conde Patricio [...], mientras que en Bilbao y en otros lugares Antonio de la Rosa ofrecía al público su Teatro de los Espectros (Fernández 2006: 109)<sup>37</sup>.

Se tiene noticias de los espectáculos permanentes de fantasmagorías en Barcelona de 1844 a 1848 en la tienda de óptica de Francesc Dalmau con sesiones de

---

<sup>37</sup> Véanse también Ansola González (2001); Garófano (2007); Martínez Herranz (2008).

una y una hora y media (Cuenca Córcoles 2018). Las funciones eran publicitadas en carteles y anuncios de periódico, que permiten conocer el tipo de representaciones que eran proyectadas:

‘1º Aparición de fantasmas, 2º El demonio hincha barrigas, 3º El ángel jardinero, 4º La cabeza de Medusa, 5º El demonio soplón, 6º La muerte en traje de verano, 7º Transformación de una ninfa, 8º El chino bailador’ (programa del 7 de abril de 1844); ‘1º Un monstruo, 2º La hechicera, 3º La muerte abriendo su tumba, 4º El amor, la locura y el diablo, 5º La mujer en el cofre del diablo, 6º El bautizo de Jesús por San Juan, 7º D. Liborio el hinchado, 8º La tumba de Napoleón en la capilla de San Gregorio de los inválidos, 9º Comparsa de los monos danzantes’ (Programa del 31 de julio de 1844, citado por Cuenca Córcoles 2018: 105).

En las funciones de Dalmau también se proyectaron escenas de óperas tan famosas como *Robert le diable* (1831) durante mayo y junio de 1845 (Cuenca Córcoles 2018: 106), otra muestra de las cualidades intermediales de las proyecciones linternistas, en las que se recurrió a diferentes artes: pintura, grabado, música y literatura<sup>38</sup>. Esa conjunción de elementos cada vez será más frecuente y es parte del contexto de las evocaciones fantasmagóricas, que fueron una parte muy importante de las variedades más populares del siglo XIX.

## 1.5 Los cuadros disolventes

Poco a poco las proyecciones de linterna mágica adquirieron una mayor sofisticación técnica en el siglo XIX, tal es el caso de los cuadros disolventes o *dissolving views*. Su mecanismo consistía en agregar otra lente que permitiera proyectar una sucesión de imágenes para mostrar, por ejemplo, el paso del día a la noche, de una estación a otra o la superposición de una escena onírica<sup>39</sup>. Henry Langdon Childe representó atractivos espectáculos con esa técnica en 1837 (Dewitz / Nekes 2002: 434). Después, se agregaron más lentes, permitiendo, de este modo, la proyección de escenas más complejas (Mannoni 2000: 266). Esta innovación también mejoró las proyecciones fantasmagóricas, las cuales siguieron formando parte de esas nuevas atracciones (Heard 2006: 197-210) y por ello, algunas veces, las referencias a las fantasmagorías y los cuadros disolventes se encuentran de manera conjunta.

Frutos Esteban describe con claridad el funcionamiento de este tipo de disolventes: “un efecto de fundido encadenado al proyectar una imagen que iba oscureciéndose al tiempo que la siguiente se superponía a ella cada vez con

---

<sup>38</sup> La complejidad de los espectáculos fantasmagóricos permite diferentes enfoques en su estudio, según se entiendan sus cualidades “parateatrales, paracientíficas, precinematográficas o antropológicas”, entre otras (Gómez Alonso 2021: 132).

<sup>39</sup> Véase la figura 32: *The Soldier's dream*.



más luminosidad” (2010: 66). Este efecto incluía la superposición y sustitución gradual de imágenes, hacía más dinámicas las proyecciones y, de cierta forma, representaba su movimiento, a partir de los cambios de tonalidades (como en la figura 23 con la transición de un paisaje veraniego a uno invernal, que a su vez muestra una nevada catedral escocesa) o con la aparición de otra imagen superpuesta. Esta nueva técnica mejoró los efectos proyectivos de la linterna mágica, así como las transiciones de imágenes, sofisticación que también será aludida en la descripción de sueños en textos psicológicos y literarios.

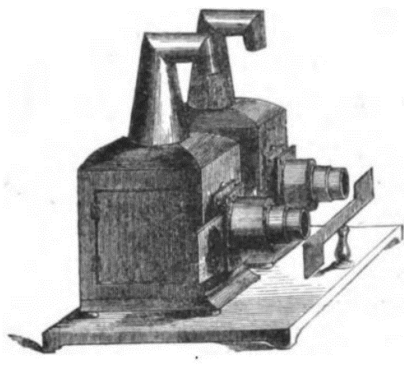


Fig. 22: Aparato para proyectar cuadros disolventes (Negretti y Zambra 1859: 125).



Fig. 23: Cuadro disolvente, *Cathédrale en Écosse*, mitad del XIX, Colección Binétruy.

### 1.5.1 Los cuadros disolventes en España

Las giras por Europa de los “linternistas profesionales” o prestidigitadores como el famoso Henri Robin serán los encargados de llevar a España estas novedades visuales, Cuenca Córcoles menciona su visita a Barcelona en 1845 (2021: 65). Asimismo, los cuadros disolventes formaron parte del repertorio de exhibiciones ópticas en la tienda de Dalmau desde ese mismo año (Cuenca Córcoles 2018: 108-109).

En la prensa de la época, se encuentra buena parte del registro que se tiene de la difusión de los cuadros disolventes, al igual que de las fantasmagorías y otras atracciones, en diferentes ciudades de la península. A través de los anuncios o las crónicas que se conservan en los periódicos es posible tener noticias de estos espectáculos y saber que también se representaban en lugares como Logroño y Cádiz en la segunda mitad del siglo XIX (Frutos Esteban 2010: 66-67). Por ejemplo, en Cádiz se proyectó el siguiente tipo de imágenes:

Las maravillas de la creación en nuestro Globo, reproducción en gran escala por medio de la óptica y la luz eléctrica de los mejores monumentos y maravillas de la Naturaleza; así como una serie de vistas nuevas, entre las que figuran: Capital y puente de Burgos (efecto de día y de noche), Acueducto de Segovia, Puente de Alejandría, salida de un vapor, Gran cuadro religioso de Jerusalén, Patio de la Alhambra, San Marcos de Venecia, Los monjes en oración alumbrados por la luna, El coloso de Rodas, El templo de Diana ardiendo, El misterio del Dios Brahma, El país de los encantos, Los Vampiros, El faro de Alejandría, El sepulcro de Mosol, Las Pirámides de Egipto, El hotel de Ville de Paris<sup>40</sup>, quemado por la comuna (dividido en cuatro partes: el hotel antes del incendio, el principio de este, el hotel ardiendo y las ruinas tras el mismo), Episodio y naufragio de un buque inglés en el mar del sur (grande e imponente cuadro dividido en cuatro partes), Los milagros del cielo estrellado (con diez cuadros de astronomía y movimiento) y para concluir, la Fantasmagoría, con la aparición de espíritus y fantasmas (*Diario de Cádiz* 16.08.1875, citado por Garófano 2007: 244).

Marieta Cantos Casenave señala que a mediados del siglo XIX los cuadros disolventes habían alcanzado bastante popularidad. Por ejemplo, en Madrid había exhibiciones específicas con esta técnica disolvente, además era frecuente la llegada de espectáculos como el de “Mr. Laschott desde teatros parisinos, donde había sido ampliamente elogiado por la prensa, [...] del que dan cuenta *El Popular* (7.4.1849) y *El Heraldo* (27.9.1849)” (Cantos Casenave 2013: 116). Cantos Casenave también cita el periódico *El Áncora* sobre la incorporación de los motivos fantasmagóricos en este otro tipo de proyecciones: “Los

---

<sup>40</sup> Véase la figura 24, en la que se muestra el incendio del hotel de Ville, un cuadro disolvente con un claro cambio de tonalidad en la representación de las llamas que abrasan el edificio.

cuadros disolventes de Mr. Laschott corresponden a los espectáculos de fantasmagoría, que bajo diferentes colores hemos visto ya en esta capital” (24.6.1852, citado por Cantos Casenave 2013: 116).

De igual manera, se exhibieron imágenes de otras partes del mundo, fenómenos eléctricos y autómatas (Cantos Casenave 2013: 116). La siguiente descripción muestra el tipo de cuadros disolventes proyectados:

Vista del molino de Gulknstein en Suiza en la que se verá el mágico y sorprendente efecto del movimiento de las nubes, ocultando unas veces a la luna para dejarla después más brillante a la vista de los espectadores, y también con la sorprendente vista de la nieve (*El Ancora* 24.6.1852).



Fig. 24: Cuadro disolvente, *Incendie de l'hôtel de Ville 1871*, Colección Binétruy.

## 1.6 La proyección dinámica de sueños

El motivo de los sueños fue parte de las proyecciones de linterna mágica. En palabras de Mannoni: “Dream sequences were very popular with audiences and lanternists, who would sometimes create the dream image with a dissolving view or a superimposition” (Mannoni 2000: 293). En especial, se destacará la evocación de obras notables de la representación de sueños: *Der Nachtmahr* (1781 / 1790/91), de Füssli, y el *Capricho 43*, de Goya, son dos de los ejemplos artísticos oníricos por excelencia, que fueron aludidos en las proyecciones de linterna mágica, cuando los espectáculos fantasmagóricos ya se habían consolidado como una de las atracciones populares más exitosas del siglo XIX. Mediante el mecanismo de placas móviles o animadas y la atmósfera sombría de sus apariciones, la proyección de este tipo de escenas adquirió un dinamismo que logró infundir una gran vivacidad a la representación del mundo onírico. Al igual que la superposición de la escena soñada con un excelente efecto de

disolvencia, por ejemplo, en *The Soldier's Dream* (ca. 1860), proyección que también se inspiró en otra obra, un grabado de Edward Goodall titulado *The Soldier's Dream of Home* (1847). De ahí que sea primordial apuntar el proceso intermedial involucrado en esas placas de linterna mágica. Los tres ejemplos son representaciones oníricas marcadas, característica manifiesta en el motivo de la y el durmiente, respectivamente, así como en la pista lingüística del título (Kreuzer 2014: 213)<sup>41</sup>.

Desde luego, los ejemplos mencionados son solo una pequeña muestra de la importante presencia que tuvo la representación de sueños en las funciones linternistas. Probablemente haya más placas de linterna mágica que retomen otros temas trabajados por el arte o de diferente tipo, como las placas animadas *Nightmare. Turtle* (ca. 1855) (figura 25) y la secuencia *Cochemard (sic) de la mère Michel* (ca. 1850) (figura 26). Esta última contiene el complejo encadenamiento de varias escenas soñadas por una mujer mayor sentada, que abraza a un gato. Primero sueña con la lotería, después con personajes carnavalescos, una mujer bailando con un diablo y un gato acechante como el que tiene en brazos, luego aparecen tres diablos tocando instrumentos musicales; todo ello culmina en una pesadilla con implicaciones eróticas demoniacas, en la que aparece un diablo desnudo semejante a los personajes infernales proyectados en las fantasmagorías<sup>42</sup>. Estas placas comparten con las anteriores la movilidad y la aparición sucesiva del sueño, características fundamentales de esta nueva forma de representación de lo onírico.

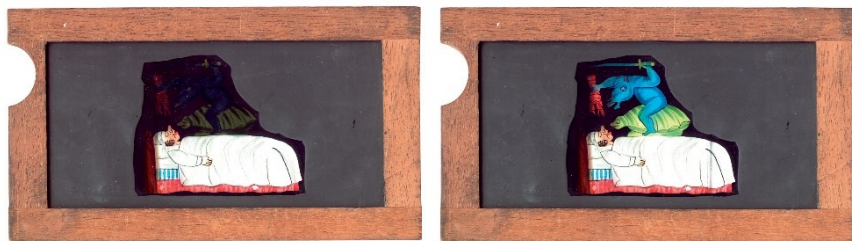


Fig. 25: *Nightmare. Turtle*, ca. 1855, National Library of Medicine. Digital Collections<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> La exposición permanente de artefactos ópticos del Deutsches Filminstitut & Film-museum de Fráncfort del Meno incluye una proyección del cuadro disolvente *Jakobs Traum* [*El sueño de Jacob*], un tema trabajado por pintores como William Blake en *Jacob's Ladder* (1805). Lamentablemente, no fue posible obtener una reproducción de aquel cuadro disolvente para incluirlo en este análisis.

<sup>42</sup> Véase la figura 37.

<sup>43</sup> En línea: <<https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101594732-img>> (2-11-2023). En el tercer capítulo, se mencionan más detalles sobre esta figura en el

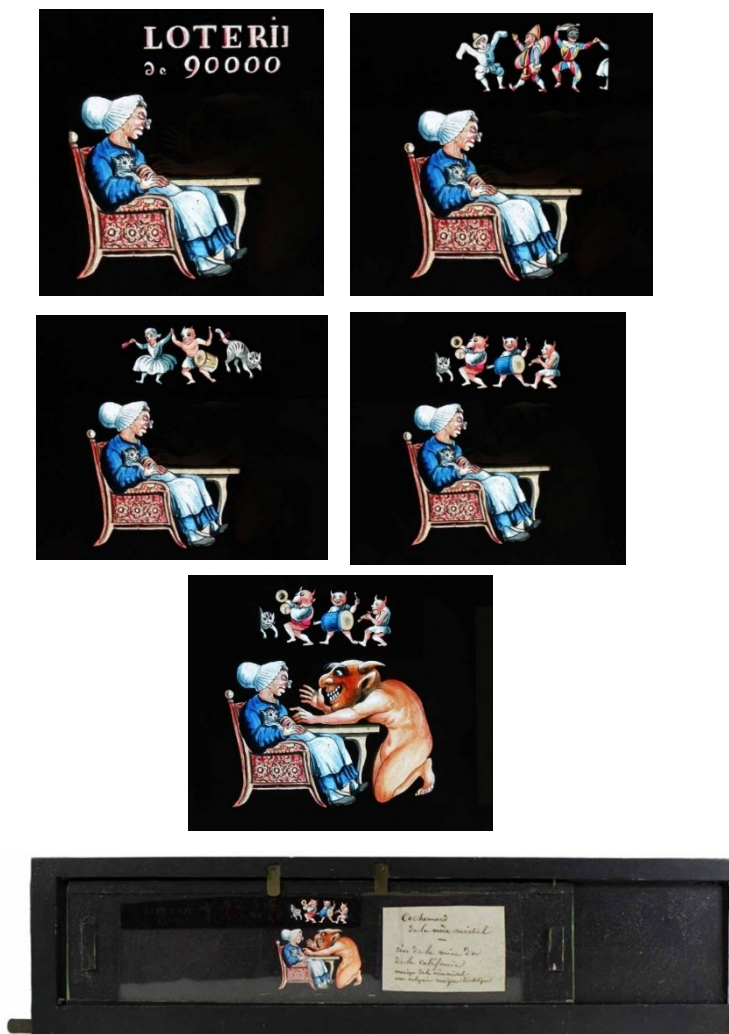


Fig. 26: *Cochemard (sic) de la mère Michel*, placa animada, ca. 1850, Colección Binétruy.

contexto de placas de linterna mágica que pertenecieron a hospitales psiquiátricos de Estados Unidos.

El sonambulismo fue otro motivo proyectado en estos espectáculos, como se puede observar en la representación de una sonámbula en la figura 27. Este tema fue explorado por la literatura fantástica y la psicología de la época en los estudios sobre el sueño.



Fig. 27: *La somnambule*, principios del siglo XIX, Colección Binétruy.

#### 1.6.1 La evocación de *Der Nachtmahr* (1781 / 1790/91), de Füssli

La célebre pintura *Der Nachtmahr* [*La pesadilla*] fue evocada en las proyecciones linternistas, al retomar sus motivos centrales: la mujer dormida y el demonio sobre su pecho. Gracias al mecanismo de ese tipo de placas móviles, llama la atención la posición cambiante de aquel demonio, que coincide con sus dos versiones más conocidas. Se trata de un proceso intermedial entre un medio muy antiguo y otro más reciente en el que uno de sus elementos principales consiste en pinturas sobre vidrio, pero que ahora esa pintura forma parte de un artefacto diferente, la linterna mágica, y la propia representación proyectiva de la “nueva” imagen también es distinta<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Una tarjeta de transparencia (*transparente Verwandlungskarte*) también evoca la pintura de Füssli (Thiele 2002: 359), de forma más explícita si cabe, incluso en el título: *Le cauchemar* (1830), pero ahora en una litografía en la que el monstruo sentado en el torso de la mujer dormida, casi tocando su rostro, es representado como una sombra. Quizá, la influencia de los espectáculos fantasmagóricos fue decisiva en esta evocación del cuadro de Füssli, como lo sugiere aquel demonio convertido en sombra.

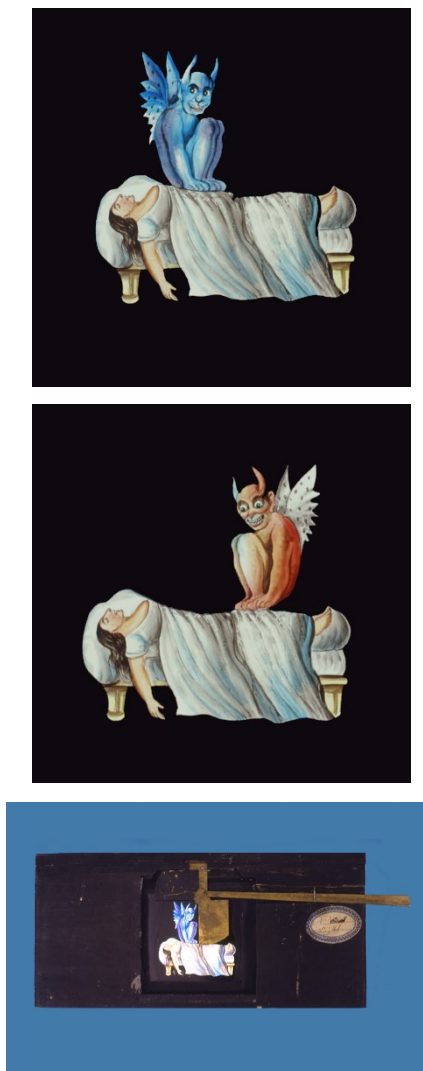


Fig. 28: Placa móvil para linterna mágica, 1820-1850, Filmoteca Española ©. Imágenes facilitadas por la Filmoteca Española.

### 1.6.2 La evocación del *Capricho 43* (1799), de Goya

Este grabado de Goya también figuró en las proyecciones de linterna mágica. Una placa animada titulada *Le cauchemar* (ca. 1840)<sup>45</sup> (figura 29) reproduce al durmiente del *Capricho 43* y a un par de aves nocturnas (un murciélago y un búho), que hacen inconfundible la referencia. Sin embargo, hay variaciones interesantes: la mesa en la que se apoya el durmiente aparece sin los utensilios gráficos ni la famosa inscripción: “El sueño de la razón produce monstruos”, el durmiente se encuentra un poco más agachado (quizá, por la interpretación implícita del cuadro<sup>46</sup>, revelada por el título de la placa<sup>47</sup>) y un gran animal fantástico, en lugar de la bandada de murciélagos y búhos amenazantes<sup>48</sup>, sobresale en la escena representada, junto aquellas dos aves como si hubiese dado un salto, dispuesto a atacar al durmiente inmóvil. En la proyección de esta placa animada, primero aparecía el durmiente inclinado sobre una mesa con fondo

---

<sup>45</sup> Véase Braat / Tourret (2020: 78-79, 97).

<sup>46</sup> La genialidad del *Capricho 43* ha dado pie a múltiples interpretaciones, que involucra consideraciones sobre el proceso de creación artística, la sátira onírica, su carácter alegórico, su semejanza con las situaciones horribles de las pesadillas, etc. Véanse, por ejemplo, el pormenorizado trabajo de Helmut Jacobs (2011) y el preciso análisis de Engel (2017: 30-32).

<sup>47</sup> En una caricatura de 1808, titulada *Napoleón y Godoy*, “la primera referencia verificable al *Capricho 43*” en el que Napoleón es el durmiente (Jacobs 2011: 289), aparecen dos animales fantásticos con la mitad del cuerpo de dragón y la otra con torso y cabeza femenina, que recuerdan a los demonios fantasmagóricos. Una litografía de 1832 o 1833, titulada *Le Cauchemar de Louis-Philippe*, muestra “la utilización del *Capricho 43* para la sátira política”. En esta caricatura “el rey Louis-Philippe (1773-1850), en funciones desde 1830, se representa en la postura del hombre que duerme” (Jacobs 2011: 297). Además de la referencia a la pesadilla en el título, la abundancia de diablos en lugar de los animales del grabado de Goya también hacen pensar en las fantasmagorías. Por lo tanto, no hay que descartar que la placa animada en cuestión pudo haber tenido otra u otras imágenes como referencia.

<sup>48</sup> La escena de las aves nocturnas anunciada el 6 de enero de 1811 en los espectáculos fantasmagóricos de Juan González Mantilla y Josefa Bañóblez recuerdan mucho la vivacidad de la representación de ese motivo en el *Capricho 43* y pudo haberse basado en él: “la primorosa y nueva escena de *Las aves nocturnas*, en la que los espectadores advertirán que dichas aves se les acercan a la vista, y creyendo que verdaderamente lo son, irán a separarlas con la mano, y desaparecerán de un lugar a otro” (Varey 1995: 250-251). Téngase en cuenta que el motivo de las aves nocturnas, “que tiene su origen en el *Capricho 43*”, fue recurrente en otros artistas, como Gustave Doré (1832-1883), por ejemplo, “en su ilustración del don Quijote que desciende a la cueva de Montesinos, publicada en 1863 en una traducción francesa de la novela de Cervantes” (Jacobs 2011: 307).



oscuro, después el durmiente, el murciélago, el búho y el animal fantástico, la sucesión de estas dos imágenes tenía un efecto de auténtico movimiento.

El origen francés de esta placa animada, sin duda, forma parte de la entusiasta recepción que tuvieron los *Caprichos* en el siglo XIX en Francia (Jacobs 2011: 292-293), Helmut Jacobs señala que en ese país “se formó un *goyisme* específicamente romántico que se manifestó en los cuadros y en los textos de la época” (2011: 293). En su estudio sobre *El “Capricho 43” de Goya en el arte visual, la literatura y la música* (2011), Jacobs menciona una ilustración de Édouard de Beaumont (1819-1888), incluida en una edición, con fecha de 1845, de *Le Diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte (1719-1792) (figura 30), la cual aparece en la primera página de la introducción escrita por Gérard de Nerval<sup>49</sup>. Dicha ilustración contiene claras reminiscencias al *Capricho 43* de Goya (Jacobs 2011: 304). Sin embargo, cabe la posibilidad de que el grabado de Beaumont también se haya inspirado en la proyección de linterna mágica: *Le cauchemar* (ca. 1840), el enorme parecido del animal fantástico y los esqueletos voladores con túnicas blancas vuelven muy plausible esa otra influencia de los espectáculos fantasmagóricos en la composición del grabado de Beaumont, al tiempo que es una interesante muestra de la impronta de esas exhibiciones en la transmisión del *Capricho 43* de Goya, así como del intercambio entre el arte del grabado y el esplendor de las imágenes proyectivas<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Nerval se refiere de manera indirecta al sueño de la inscripción del *Capricho 43*, pero relacionándolo no con la razón, sino con “[les] caprices d’une imagination rêveuse” (1845: I). Véase Jacobs (2011: 305).

<sup>50</sup> Se ha sugerido cierta influencia de los espectáculos fantasmagóricos en algunas obras de Goya, por ejemplo, en el motivo del dibujo *No lo encontrarás* (1814-1823) y en la atmósfera oscura de las pinturas negras (1819-1823), (Ferment 1957: 223-226; Müller 1984: 224; Bird 2002: 19-22; Frutos Esteban / López San Segundo 2016: 567). Debido a la enorme popularidad de las exhibiciones fantasmagóricas es muy posible que Goya haya conocido esos espectáculos. Sin embargo, la evocación de Goya, en concreto del *Capricho 43*, en las proyecciones de linterna mágica es evidente y, quizá, se podría explorar más esta dirección de la influencia, pues hay varias muestras de que las proyecciones linternistas se inspiraron en otras obras de arte. No obstante, también pudo darse un intercambio en ambas direcciones.



Fig. 29: *Le cauchemar* (ca. 1840), placa animada, Colección Binétruy.



# CAZOTTE

## I



Fig. 30: Grabado de Édouard de Beaumont incluido en *Le Diable amoureux* (1845), de Jacques Cazotte.

### 1.6.3 *The Soldier's Dream* (ca. 1860)<sup>51</sup>

La proyección de *The Soldier's Dream* (ca. 1860) (figura 33) es un ejemplo formidable del complejo proceso intermedial que alcanzaron los espectáculos linternistas. En la primera imagen proyectada (figura 31), aparecía un hombre dormido con traje militar escocés junto a sus armas, después surgía la imagen superpuesta de su sueño: el regreso a casa con su esposa e hijos (figura 32). Estas escenas fueron tomadas de un grabado de Edward Goodall, *The Soldier's Dream of Home* (1847)<sup>52</sup>, que a su vez se inspiró en el poema *The Soldier's Dream* de Thomas Campbell (1800). Mannoni apunta que este poema era leído durante la proyección (Mannoni 2009: 234)<sup>53</sup>.

#### The Soldier's Dream

Our bugles sang truce – for the night-cloud had lowered,  
And the sentinel stars set their watch in the sky;  
And thousands had sunk on the ground overpowered,  
The weary to sleep, and the wounded to die.

When reposing that night on my pallet of straw,  
By the wolf-scaring fagot that guarded the slain,  
At the dead of the night a sweet vision I saw,  
And thrice ere the morning I dreamt it again.

Methought from the battle-field's dreadful array  
Far, far I had roamed on a desolate track:  
'Twas autumn; and sunshine arose on the way  
To the home of my fathers, that welcomed my back.

I flew to the pleasant fields traversed so oft  
In life's morning march, when my bosom was young;  
I heard my own mountain-goats bleating aloft,  
And knew the sweet strains that the corn-reapers sung.

Then pledged we the wine-cup, and fondly I swore  
From my home and my weeping friends never to part:  
My little ones kissed me a thousand times o'er,  
And my wife sobbed aloud in her fulness of heart.

<sup>51</sup> Según Mannoni (2009: 75), esta placa es atribuida a William Robert Hill, Londres, Royal Polytechnic, ca. 1860.

<sup>52</sup> Véase la descripción de esta obra en el catálogo del British Museum, que contiene la inscripción de algunos versos del poema de Campbell, aunque no está disponible una imagen: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_2010-7081-6207](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-6207) (5-7-2023).

<sup>53</sup> Mannoni (2009: 234) menciona un cuadro de Goodall de 1850, probablemente, se trata del mismo de 1847.

Stay, stay with us, –rest, thou art weary and worn!  
 And fain was their war-broken soldier to stay;–  
 But sorrow returned with the dawning of morn,  
 And the voice in my dreaming ear melted away (Campbell 1853: 196).

En la transmisión del motivo del sueño del soldado está involucrada la transformación de medios: de la poesía a la pintura, de la pintura a la proyección de linterna mágica, así como su combinación en el espectáculo linternista, que integra al poema de origen<sup>54</sup>. El efecto de la linterna mágica capaz de representar el desvanecimiento del sueño del soldado como la voz que se describe en el último verso del poema debió ser muy elocuente “And the voice in my dreaming ear melted away”. Las cualidades inmersivas de este nuevo medio lograban una experiencia más vívida y una representación del sueño más envolvente que la contemplación de un cuadro inmóvil. Además, la lectura del poema de Campbell podría suscitar un mayor impacto estético y, sobre todo, emotivo.



Fig. 31: Plaque de lanterne magique: *The Soldier's Dream*, Cote PLM-00500-032 (Coll. Cinémathèque française)<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Véase el esquema de las subcategorías intermediales de Rajewsky (2002: 19).

<sup>55</sup> Las imágenes de las figuras 31, 32 y 33 han sido proporcionadas por la Cinémathèque française.



Fig. 32: Plaque de lanterne magique: *The Soldier's Dream*, Cote PLM-00500-033 (Coll. Cinémathèque française).



Fig. 33: Remontage des deux vues: Stéphane Dabrowski—La Cinémathèque française PLM-00500-032+33.

## 1.7 Artefactos ópticos, visualidad y sueño

Los artefactos ópticos mencionados y las proyecciones de linterna mágica (fantasmagorías y cuadros disolventes) tienen una manifiesta correlación con las experiencias visuales y los sueños forman parte de ese interesante nexo, que entronca con las representaciones imaginarias y la forma en la que se ha reflexionado sobre la fantasía. Piénsese en la etimología de la palabra *fantasía* propuesta por Aristóteles en su tratado sobre el alma:

Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra ‘imaginación’ (phantasia) deriva de la palabra ‘luz’ (pháos) puesto que no es posible ver sin luz. Y precisamente porque las imágenes perduran y son semejantes a las sensaciones, los animales realizan multitud de conductas gracias a ellas, unos animales –por ejemplo, las bestias– porque carecen de intelecto y otros –por ejemplo, los hombres– porque el intelecto se les nubla a veces tanto en la enfermedad como en el sueño (Aristóteles 2010: 123).

Precisamente, el manejo y dominio de la luz es lo que caracteriza buena parte de los efectos de esos dispositivos, cuyas imágenes, en especial las proyecciones de sombras de la cámara oscura y la linterna mágica, han sido muy susceptibles de ser asociadas con el mundo onírico<sup>56</sup>. El vínculo de esos dispositivos con las imágenes también los hace referentes idóneos para evocar la formación de imágenes mentales como los sueños y recuerdos.

En el caso de la cámara oscura, la larga trayectoria de sus consideraciones metafóricas da cuenta de un complejísimo tratamiento de lo visual en la cultura occidental (Crary 2008), sobre todo a partir del Renacimiento, cuando fue perfeccionada y tuvo un desarrollo paralelo al de la perspectiva pictórica, que permitió relacionarla con las reflexiones sobre la percepción visual hasta convertirse en un referente para aludir los mundos imaginarios e influir en el concepto

---

<sup>56</sup> Baste tener en mente el sentido que la sombra adquirió en el mito de la caverna como contraparte de lo verdadero: “La sombra representa el estadio más alejado de la verdad. En la alegoría de la caverna la sombra era necesaria como polo que se opone de manera absoluta a la luz del sol” (Stoichita 1999: 28). Además, la sombra estuvo relacionada con el mito del origen de la pintura durante mucho tiempo (Stoichita, 1999) hasta que Leon Battista Alberti, en su tratado de pintura (1436), la relacionó con el reflejo y el mito de Narciso (Alberti 1999: 90), texto en el que Alberti “expuso por vez primera la teoría de la perspectiva” (Belting 2012: 341). Volviendo al mito platónico, este fue retomado por Paul Valéry en su discurso de la conmemoración del centenario de la fotografía en 1939 (1980: 195) y las sombras platónicas han sido aludidas en muchas otras aproximaciones sobre el “pre-cine” (Frutos Esteban 2010: 172-173) y el cine (Baudry 1978: 30-31).

moderno de subjetividad (Bailey 1989: 63)<sup>57</sup>. Esa transición de la cámara oscura, primero, como referente de observación objetiva y luego como medio para evocar lo ilusorio, permite advertir cambios interesantes de la cultura visual occidental. Así, mediante la analogía entre la cámara oscura y la psique, según Lee W. Bailey, se articuló “a root metaphor, a largely unconscious guiding image that lends plausibility to the narrow, alienating, post-Cartesian idea that the psyche is a purely internal entity contained in a little black box, the dark room of the skull” (1989: 64). Todo ello, en un largo recorrido: la cámara oscura fue modelo de la visión en la teoría de la imagen retiniana de Kepler (1604), teoría que fue retomada por Descartes en su *Dióptrica* (1637). Este artefacto también fue evocado por John Locke en su epistemología de la representación (1690) y en exploraciones sobre la subjetividad en el siglo XIX (Bailey 1989: 64). De esta forma, “the *camera obscura* began as an experimental model for the eye and became a ruling metaphor for the mind” (1989: 64)<sup>58</sup>.

Esta última correlación de la cámara oscura con la mente no es extraña, si se toma en cuenta que el sentido de la vista ha tenido una acusada consideración como símbolo por excelencia del intelecto y ha sido el más valorado de la filosofía occidental, la teología cristiana y el arte de los siglos XV-XVII (Belting 2012). En este sentido, también se puede entender la incorporación de la cámara oscura y la fotografía en textos autobiográficos de la segunda mitad del siglo XIX en España, como ha sido estudiado por Fernández Romero (2012), mediante el análisis de su empleo metafórico a modo de representación de la memoria en la escritura del yo. Fernández Romero alude al funcionamiento de este dispositivo y a esa red de asociaciones entre la memoria y el intelecto con la fotografía (una imagen atrapada en una superficie como los recuerdos estampados en la mente).

La cámara oscura se integra como metáfora en este sistema en virtud de su capacidad para ser sede de un proceso físico-intelectual equiparable al proceso autobiográfico [...]. Así, la articulación interior y exterior de texto y vida en la autobiografía (el texto encierra en su interior el sentido de la vida acaecida fuera del texto) se repite en la articulación del espacio-tiempo de la escritura frente al espacio-tiempo de la vida, del mismo modo como en la cámara oscura se articula

---

<sup>57</sup> Sobre la conexión de los sueños, en narraciones de los siglos XVIII y XIX, con una historia de la subjetividad, véase el artículo de Richter (2014).

<sup>58</sup> Bailey también comenta el libro de Sarah Kofman *Camera obscura de l'idéologie* (1973), que analiza diferentes formas en las que se ha empleado la metáfora de la cámara oscura. La evocación de la linterna mágica por algunos filósofos también ha sido estudiada por Stefan Andriopoulos en su artículo: “Die Laterna magica der Philosophie. Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer” (2006). Véase también su libro *Ghostly Apparitions German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media* (2013) y Vera (2018).



la separación entre el observador en su interior y la realidad externa que penetra en ese espacio cerrado y se proyecta sobre una de sus superficies (Fernández Romero 2012: 256).

El estrecho vínculo entre la cámara oscura y la fotografía pudo haber contribuido a que las implicaciones de este artefacto pudieran ser trasladadas al proceso fotográfico en el siglo XIX y a que ambos dispositivos se convirtieran en metáforas para la memoria (Fernández Romero 2012: 256).

Por su parte, en lo que concierne al panorama, la buena acogida que tuvo este neologismo también se puede notar en el ámbito literario, desde un uso metafórico. Por ejemplo, en la revista *Literary panorama* (1806) se hacía la distinción de su realización pictórica, al señalar las ventajas que ofrecía “la mirada escrita”, debido a su amplitud geográfica ilimitada y el poder examinar diversos acontecimientos en épocas distintas (Huhtamo 2013: 74).

En ese sentido, Ramón de Mesonero Romanos utilizó ese término en el título de su publicación de artículos: *Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un Curioso Parlante* (1835-1838), en el que relata sus viajes por Francia e Inglaterra en 1833-1834, importantes en su escritura (Rubio Cremades 2005). Este libro contiene el artículo “Las ferias” en el que evoca el panorama para referirse a los engaños de las personas de su época. Mesonero Romanos recuerda su efecto de “golpe de vista”, tal como este dispositivo fue llamado en un principio:

Este mundo es una gran feria, en que todos traficamos, aunque con materias diferentes y de un valor convencional. [...] si una circunstancia cualquiera pone en más rápida circulación todos los ejes de la gran máquina social, esta época será sin duda un panorama que nos presentará a un solo golpe de vista los esfuerzos de los hombres para engañarse unos a otros (Mesonero Romanos 1835, I: 222-223).

El punto céntrico de quien observa, al que aludía la definición de *panorama* del DRAE de 1852 antes mencionada, Luis Miguel Fernández lo relaciona con el narrador omnisciente, frecuente en la literatura realista, asociándolo también con sus meticulosas descripciones (2006: 307-308)<sup>59</sup>.

De igual manera, la dimensión discursiva de los panoramas móviles fue bastante popular, como señala Huhtamo:

But moving panoramas were not only painted and performed they were also fantasized about, and evoked by words and illustrations. Some texts, including

---

<sup>59</sup> Por supuesto, no sería la primera vez que se haya establecido una expresión paralela entre la composición pictórica y la literatura durante una época de gran efervescencia visual. Algunos apuntes sobre la convergencia entre la pintura y la literatura barroca pueden consultarse en Sandoval Caballero (2019: 268-289).

Nathaniel Hawthorne's short story 'Main Street' (1849), used features of panoramic entertainments as their narrative backbones, while others referred to them metaphorically. Crowds, and even clouds, began moving like panoramas. Moving panoramas were associated with anything from celestial mechanics to biblical prophecies (Huhtamo 2013: 15).

Por otro lado, el libro del marqués d'Hervey de Saint-Denys *Les rêves et les moyens de les diriger* (1867)<sup>60</sup> es un ejemplo paradigmático del modo en que fueron empleados varios artefactos ópticos (Chaperon 2002; Carroy 2012: 128-130) en las exploraciones sobre los sueños del siglo XIX. Para referirse a diferentes aspectos visuales oníricos, d'Hervey menciona la cámara oscura, la linterna mágica, la cámara fotográfica y el diorama. Como apunta Jacqueline Carroy, en el texto del marqués d'Hervey, la metáfora de la linterna mágica es, en especial, relevante, pues se convirtió en un "modèle pour comprendre les processus psychiques qui produisent les visions oniriques" (Carroy 2012: 128). Asimismo, el marqués d'Hervey relacionó las imágenes soñadas con las fantasmagorías (Hervey 1867: 283), al igual que Alexandre Brierre de Boismont (1845: 118), quien también remite a las imágenes móviles de los panoramas (Boismont 1845: 386). Alfred Maury se refiere al fantascopio, a los cuadros disolventes y a los panoramas móviles (1853: 420) y Albert Lemoine (1855: 26-27) recurre a las imágenes fantasmagóricas y a la linterna mágica para describir la imaginación, de manera implícita, Lemoine también relaciona las sombras coloreadas de la linterna mágica con las imágenes oníricas (Lemoine 1855: 227-228). Dentro de las más escasas aproximaciones científicas al mundo onírico, en España también se mencionaron los cuadros disolventes para aludir a las imágenes soñadas (Mata 1864: 144, 147-148; Letamendi 1883: 41)<sup>61</sup>.

El manifiesto carácter visual de los sueños es lo que vuelve tan aptos estos artefactos para ser relacionados con las imágenes que se ven mientras el cuerpo duerme, pero quizá sea el tipo de imágenes fantasmales proyectadas en las fantasmagorías una de las razones principales de su amplia evocación en procesos mentales como los sueños y por ello merecen una mayor atención. Terry Castle, en su artículo "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie" (1988), observó que el impacto de lo fantasmagórico devino

---

<sup>60</sup> Este texto pudo haber influido en autores como Proust (Héctor Pérez Rincón 2004) y en Rubén Darío, por ejemplo, en *Cuento de pascua* (1911) y *El mundo de los sueños* (1911-1913). Para una descripción general sobre la indagación de los sueños lúcidos del marqués d'Hervey de Saint-Denys puede consultarse Buchheit (2016).

<sup>61</sup> Estas referencias se precisarán en el capítulo sobre el estudio de los sueños en el siglo XIX.

en lo que él llama “the spectralization or ‘ghostifying’ of mental space” (1988: 29) y que la actividad imaginativa fue entendida también como una “visión de fantasmas” (1988: 29), de ahí que este término haya sido utilizado para referirse a obras literarias “susceptibles de inspirar fantasmas”, incluso la lectura misma fue asociada con un proceso fantasmagórico (1988: 56) y las “referencias espectrales” estuvieron muy presentes en los textos psicológicos del siglo XIX (1988: 57)<sup>62</sup>. Castle también señala la dimensión metafórica que adquirió la linterna mágica en relación con el cerebro<sup>63</sup>:

The magic lantern was the obvious mechanical analogue of the human brain, in that it “made” illusionary forms and projected them outward. But in another highly paradoxical sense, ghosts now seemed *more real than ever before* in that they now occupied (indeed preoccupied) the intimate space of the mind itself. The paradox was exactly like that achieved at the real phantasmagoria: ghosts did not exist, but one saw them anyway. Indeed, one could hardly escape them, for they were one’s own thoughts bizarrely externalized (Castle 1988: 58, cursivas en el original).

Según Castle, en la literatura del siglo XIX, se desarrolló la conexión entre las proyecciones fantasmagóricas con “los fantasmas mentales”. Castle incluye un

---

<sup>62</sup> Además de mencionar el libro de Boismont (1845), para referirse a la inclusión de las apariciones espectrales en relación con las alucinaciones y los sueños en algunos textos psicológicos del siglo XIX, Castle apunta el eco que todavía tuvieron en Freud las reflexiones del XIX sobre aquella “espectralización de la mente”: “Freud struggled with the paradoxes of spectralization, largely by attempting to define a cognitive practice-psychoanalysis-which would exorcize these ‘ghostly presences’ once and for all. But as I have tried to argue elsewhere, his project was compromised by the classic rationalist paradox. Even as he attempted to demystify the uncanny forces of the psyche, he could not help reinventing in the very theory of the unconscious itself an essentially daemonic conception of thought. Despite heroic efforts, Freud never fully escaped the pervasive crypto-supernaturalism of early nineteenth-century psychology” (1988: 59). Por su parte, Max Milner indica la importancia que la visión tiene en la teoría del psicoanálisis de Freud y el sentido en el que hace referencia al microscopio, al telescopio y a la cámara fotográfica en *La interpretación de los sueños* (1900): “Desde sus primeros trabajos, que ponen en juego la noción de inconsciente, Freud recurre a la imagen de aparatos ópticos para dar a comprender a sus lectores que el ‘lugar’ en que él sitúa los fenómenos de los que habla es, a la vez, tributario de las categorías espaciales, que dan un sentido a las nociones de trayecto psíquico, de desplazamiento o de condensación, y perfectamente ficticio o más exactamente virtual” (Milner 1990: 203).

<sup>63</sup> Vinculación que ya aparece en *El sueño* (1692), de Sor Juana Inés de la Cruz, así como la descripción fantasmal de las imágenes creadas por la fantasía durante el sueño del alma; además, la fantasía es comparada con la linterna mágica (Sandoval Caballero 2019).

par de ejemplos del XVIII en los que está presente la comparación de la linterna mágica con las visiones interiores (1988: 45) y señala el nexa con la ensoñación delirante de una de las primeras descripciones metafóricas de la fantasmagoría en un texto literario:

The first writer to offer a metaphoric gloss on the actual phantasmagoria itself, however, seems to have been Henry Lemoine, the editor and bookseller, who published a poem called ‘Phantasmagoria’ in *Gentleman’s Magazine* in June 1802, undoubtedly to capitalize on the popularity of Philipstal’s recently installed exhibition at the Lyceum. Lemoine turns his poetic account of the new spectacle into a meditation on the delusional nature of reverie (Castle 1988: 46).

La asociación entre el sueño y las fantasmagorías se encuentra, de manera explícita, en la definición del *Oxford English Dictionary*, que para Castle es una acepción relacionada con una denotación romántica, “a shifting series or succession of phantasms or imaginary figures, as seen in a dream or fevered condition, as called up by the imagination, or as created by literary description” (Castle 1988: 27).

De igual manera, es interesante observar la definición de *fantasma* del DRAE de 1852, donde este término también se compara con las imágenes oníricas: “Visión quimérica como la que ofrece el sueño o la imaginación acalorada” (DRAE 1852: 344). La manifiesta correlación entre los términos *fantasma* y *fantasmagoría* es evidente en la definición del segundo término: “Arte de representar fantasmas por medio de una ilusión óptica” (DRAE 1852: 344)<sup>64</sup>.

Al mismo tiempo, el auge de las fantasmagorías parece haber influido directamente en la atmósfera literaria europea, como subraya Mannoni, pero sin referirse a la literatura española:

The phantasmagoria coincided with the popularity of the Gothic novel: the novels of Ann Radcliffe date from 1789–97; *The Monk* by M.G. Lewis from 1796; *Hymnen an die Nacht* (‘Hymns to the Night’) by Friedrich Novalis from 1800; and the devilries of Goethe’s *Faust* were unleashed in 1808. This wave of fantasy broke

<sup>64</sup> No está demás mencionar que el término *fantasma* ya era empleado en siglos anteriores para referirse a las figuraciones oníricas. Sirva de ejemplo, una vez más, *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz (vv. 868-872). Recordemos también la definición de Covarrubias de este vocablo: “fantasma es nombre griego, *φαντασμα*, *phantasma*; es lo mismo que visión fantástica o imaginación falsa, visión, *visio spectrum*” (1987: 584). Sin embargo, hay que tener en cuenta que, de alguna forma, los espectáculos fantasmagóricos del siglo XIX redimensionaron la noción de esas “visiones fantasmagóricas”, que dejaron de ser solo imaginarias, mentales, para convertirse en experiencias visuales colectivas. El gran poema de Sor Juana Inés de la Cruz ya atisba esa “externalización de los fantasmas” en la referencia a la linterna mágica (vv. 873-886) (Sandoval Caballero 2019).

over France a little later, but the fantasmagores themselves were well in tune with their times, presenting a new variation of old superstitions, and a strange perversion of the scientific rationalism of the Enlightenment which had contributed so much to the improvement of the lantern (Mannoni 2000: 137).

El potencial fantasmagórico de la mente se convirtió en un lugar común del imaginario poético y filosófico del siglo XIX:

Thus Byron in *Don Juan* (1819) could speak of fears and nightmares spreading ‘their loathsome phantasmagoria o’er the Mind’. Similarly, Thomas de Quincey, in *Confessions of an English Opium-Eater* (1822)<sup>65</sup>, described the multifarious ‘phantasmagoria’ playing in the brain of the philosophical opium-fiend. ‘We sit as in a boundless Phantasmagoria and Dream-grotto,’ Carlyle affirmed in *Sartor Resartus* (1833: 34); the phenomenal world is but ‘the reflex of our own inward Force’, the ‘phantasy of our Dream’ (Castle 1988: 47).

De forma destacada, para los escritores románticos y simbolistas (como Baudelaire, Rimbaud, los hermanos Goncourt, Lautréamont, Nerval) la fantasmagoría fue una metáfora predilecta:

It conveyed exquisitely the notion of the *bouleversement de tous les sens*: that state of neurasthenic excitement in which images whirled chaotically before the inward eye, impressing on the seer an overwhelming sense of their vividness and spiritual truth (Castle 1988: 48).

Vale la pena tomar en cuenta que en la literatura fantástica se pueden encontrar antecedentes relevantes de aquella consolidación de las fantasmagorías. Max Milner, en su libro *La fantasmagorie: essai sur l’optique fantastique* (1982)<sup>66</sup>, analiza algunos textos de autores fantásticos como E.T.A Hoffmann, que “sueñan con la óptica”, pues:

La óptica les ofreció el medio de estructurar de manera nueva un espacio imaginario en que las relaciones entre el deseo del sujeto y los objetos o los obstáculos que le ofrece el mundo cultural, religioso, social, pueden expresarse respetando los lugares vacíos, los puntos ciegos que resultan de su situación problemática, o dejando aflorar la angustia que provoca la ocupación imaginaria de esos vacíos (1990: 205).

De ahí que lo “fantasmagórico” permita establecer varias conexiones con el género fantástico (Bellemin-Noël 1972: 4). Por ejemplo, Bellemin-Noël vincula esa palabra con una “interférence inexplicable de la réalité avec le rêve” (Bellemin-Noël 1972: 10). Milner también reflexiona sobre la confluencia de los artificios fantasmagóricos y el tratamiento de lo ilusorio de la literatura

---

<sup>65</sup> Véase Vaz-Hooper (2014).

<sup>66</sup> Milner retoma algunos aspectos mencionados por Jean Bellemin-Noël en su artículo “Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier)” (1972).

fantástica, refiriéndose a lo fantasmagórico en relación con la literatura –a partir de su sentido etimológico de “l’art de faire venir sur la scène publique des fantômes” (Bellemin-Noël 1972: 4)–, como “la manera en que el autor fantástico hace hablar al fantasma, lo saca a la luz y lo transforma en objeto de seducción, de fascinación y de goce estético para el lector” (Milner 1990: 201), al tiempo que se destaca la correlación entre lo fantástico y la óptica:

La palabra “fantasmagoría”, forjada para designar un espectáculo relativamente efímero, pasó al lenguaje corriente y tuvo allí una acogida excepcional. Y es que era apta, como la palabra “fantástico” –pero con connotaciones ópticas más marcadas– para evocar una de las modalidades de la actividad imaginaria, que cobraría tan grande importancia en el siglo XIX (Milner 1990: 21).

En la literatura fantástica se fragua “una nueva forma de imaginación [...] en la cual las imágenes se proyectan, se metamorfosean y se suceden con el ilotismo de[l] sueño” (Milner 1990: 21). La llamada “física recreativa” retomada en los espectáculos fantasmagóricos evidenciaba esas novedosas rutas imaginarias con instrumentos también innovadores que “permitían describir esta nueva forma de imaginación, porque dejaban pensar en la relación fascinante y engañosa que existe entre la realidad y la conciencia que la refleja, la deforma o la transfigura” (Milner 1990: 22). Esto que Milner denomina “alquimia mental” a partir de la correlación entre la creación de mundos imaginarios a través de la exploración de la óptica se desarrolló de manera profunda e intensa en el romanticismo alemán (1990: 22) y la linterna mágica, según Friedrich Kittler, puede considerarse un modelo de la poética romántica (1994: 221), cuya referencia metafórica en obras literarias provocaba un efecto retórico que refuerza su evocación imaginaria (para desencadenar una visión interior más intensa) en lectores que reconocían su traslación discursiva (Fechner-Smarsly 2002: 146). Esto converge con la importancia del mundo onírico en el auge de la literatura fantástica en el romanticismo, pues el sueño logrará infiltrarse en el mundo de la vigilia (Engel 2003: 156-157). La irrupción de “fantasmas” en la vida cotidiana a partir del éxito de los espectáculos fantasmagóricos ilustra la intersección entre aquellos dos mundos, al tiempo que se trasluce la eficacia del término fantasmagoría para designar las figuraciones mentales.

Es importante tomar en cuenta que el uso metafórico de las fantasmagorías tiene un registro bastante más amplio, que va más allá de su evocación literaria, pues lo fantasmagórico devino en una noción capaz de condensar la referencia a los profundos cambios de su tiempo.

Las revoluciones, las invasiones, las emigraciones, que hace veintisiete años forman el entretenido drama romántico de nuestra historia, han ocasionado un trasego, un vaivén tan no interrumpido, que, bendito Dios, nada falta a nuestra generación actual para parecer sombras chinescas o rápidas ilusiones

fantasmagóricas (Mesonero Romanos [1835] 1967, I: 198, citado por Fernández 2006: 222).

Walter Benjamin se refirió a “la idealización del valor de cambio de las mercancías” utilizando el término *fantasmagoría* en el marco de una creciente industria del entretenimiento, lo que muestra el enorme alcance de esa palabra para cifrar las diferentes aristas de un siglo que había absorbido a tal punto las ilusiones que lo habían “fantasmagorizado”<sup>67</sup>.

Les expositions universelles idéalisent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Les expositions universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle: 'Il est défendu de toucher aux objets exposés'. Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire. À l'intérieur des divertissements, auxquels l'individu s'abandonne dans le cadre de l'industrie de plaisance, il reste constamment un élément composant d'une masse compacte. Cette masse se complaît dans les parcs d'attractions avec leurs montagnes russes, leurs 'tête-à-queue', leurs 'chenilles', dans une attitude toute de réaction. Elle s'entraîne par là à cet assujettissement avec lequel la propagande tant industrielle que politique doit pouvoir compter (Benjamin 2013: 7).

Así, las connotaciones que adquirió la palabra fantasmagoría en el siglo XIX tocan aspectos cardinales de la forma de entender la atmósfera decimonónica, que va desde la mezcla romántica de lo real y lo ilusorio, la vigilia y el sueño hasta el esbozo de una crítica social que ya atisba los entresijos de la cultura de masas. Algunos de estos desplazamientos se podrán observar en los ejemplos literarios y en los textos psicológicos que recurren a ese término en las descripciones de sueños. Todo ello pone de relieve la influencia cultural que ejercieron estos espectáculos proyectivos en la reflexión sobre las experiencias visuales (también en su dimensión imaginaria) en un entorno de contantes y diversas transformaciones.

En este capítulo, se han podido apreciar las implicaciones fundamentales de las diversas evocaciones ópticas a dispositivos y espectáculos visuales del

<sup>67</sup> Según Susan Buck Morss, “Benjamin describió como ‘fantasmagoría’ al espectáculo de París –la linterna mágica de la ilusión óptica, con su alteración de tamaños y formas– Marx había utilizado el término ‘fantasmagoría’ para referirse a la apariencia engañosa de las mercancías como ‘fetiches’ en el mercado. [...] Pero para Benjamin, cuyo punto de partida era una filosofía de la experiencia histórica antes que un análisis económico del capital, la clave de la nueva fantasmagoría urbana radicaba no tanto en la mercancía-en-el mercado como en la mercancía-en-exhibición, donde valor de cambio y valor de uso perdían toda significación práctica, y entraba en juego el puro valor representacional” (Buck Morss 2001: 98).

siglo XIX. Además, como se ha precisado, no solo en la literatura se encuentran, de forma recurrente, aquellas referencias espectrales. Es muy significativo que el término *fantasma* también aparezca, con frecuencia, en textos médico-psicológicos de la primera mitad del siglo XIX para referirse a las imágenes de sueños (Carroy 2012: 110)<sup>68</sup>. La manera en la que los textos psicológicos estudian lo onírico y utilizan en sus descripciones alusiones a las fantasmagorías, cuadros disolventes, panoramas móviles, cámaras oscuras y dioramas será uno de los aspectos que trataremos en el tercer capítulo, pues antes se detallará la forma en la que las fantasmagorías se convirtieron en un motivo de primer orden en la representación literaria de sueños en textos románticos.

---

<sup>68</sup> Véase también Janßen (2013).






Fig. 34: Placa de fantasmagoría, *Squelettes sorcières et monstres ailés*, mitad del XIX, Colección Binétruy.



Fig. 35: *Plaque de fantasmagorie*, ca. 1800, Colección Binétruy.



PAR PERMISSION DES AUTORITÉS.

**A LA PLUS GRANDE LOGE SUR LA PLACE DES RECOLLETS.**  
**AUJOURD'HUI DIMANCHE 29 ET DEMAIN LUNDI 30 AVRIL 1852,**  
**Pour la Cloture définitive sans aucune remise,**  
**Théâtre de la Gaîté et Soirées Recréatives,**  
**TRIOMPHE D'INTELLIGENCE**  
*ou l'Art de la Magie au plus haut degré.*  
**PROGRAMME des Pièces Mécaniques et Physiques qui n'ont pas encore paru.**  
**PREMIÈRE PARTIE.**

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Le tour de gaz qui change en verre de vin.</li> <li>2. Le verre encastré.</li> <li>3. Le tambour de Séville.</li> <li>4. Le Métronome parfait, automate qui répond à toutes questions.</li> <li>5. La colonne météorologique.</li> <li>6. Le coffre inépuisable.</li> <li>7. Le tirage magique.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>8. L'écriture sympathique.</li> <li>9. Le cercle magique.</li> <li>10. Le développement d'une bouteille magique.</li> <li>11. Une bouteille chargée de vin : être attiré le vin de la bouteille et faire passer de la bouteille au bec, une pipe de gilet, un manchon et un sujet de dessin.</li> </ol>
--	--

**SECONDE PARTIE.**  
**Tours d'Adresse merveilleux.**

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Le balon de ballast invisible.</li> <li>2. Les cartes colligées de la main droite à la main gauche.</li> <li>3. Le casse des cartes de 32 manières.</li> <li>4. La grande multiplication des cartes.</li> <li>5. Le tour changeant et commutable.</li> <li>6. Le castagnette réduite avec des cartes au son de la musique.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. La pièce de monnaie passant de la poche dans la main droite.</li> <li>8. La grande machine des tourterelles. D'un tour de main son vol en plume est.</li> <li>9. Le tour des grands gobelets magiques, dans lesquels on entend une multitude de voix et des points coupés.</li> </ol>
---	---

**HOMMAGE AUX DAMES DE GAND.**  
 O vous à qui sans cesse on offre son hommage !  
 Sexe aimable et charmant vous domptez tous les coeurs ;  
 De vous voir en ces lieux, si fabuleux l'avantage,  
 L'on verra mon spectacle orné de mille fleurs.  
 Pourrai-je me flatter que les Belges jaloux  
 Brigueraient le bonheur de voler sur vos traces ?  
 S'ils ne viennent du moins pour mes faibles talents,  
 Pourront-ils refuser d'accompagner les Graces ?

Le sieur VAN HOESTENBERGHE terminera le spectacle par la  
**GRANDE FANTASMAGORIE.**  
 L'on représentera les six Ouges de grandeur naturelle.

Les bougies s'éteignent, le rideau se lève, les éclair brillent de toutes parts, le tonnerre gronde dans le lointain et approche en redoublant ses coups; la pluie et la grêle semblent tomber en abondance; le vent souffle avec fracas; les éclairs, le tonnerre, la pluie, la grêle et les coups redoublent de la manière la plus effrayante. Au milieu de ce vacarme, le fondre tombe et il parait des fantômes de toutes les espèces et de toutes formes, qui vont çà et là dans la salle, les uns semblent sortir de la terre et descendre du ciel, les autres se forment d'un bouillonnement ou paraissent dans le lointain semblable à un point imperceptible, approchant par degré des spectateurs, venant d'une grandeur prodigieuse et décroissant de la même manière. Après les scènes de diableries, vendront les ombres de plusieurs grands hommes connus dans l'histoire, et autres figures, plus agréables les unes que les autres par leur beauté et leur mécanisme.

On a l'honneur de prévenir les Dames que ces apparitions, effrayantes en apparence, n'ont rien que d'agréable à la vue et ne sont que de simples expériences de physique bien combinées.

Le Loge sera ouvert à 6 et on commencera à 7 heures du soir.  
**PRIX DES PLACES :** PREMIÈRES 50 cents, SECONDES 25 cents, TERTIÈRES 15 cents.  
 Le Loge sera bien éclairé et décoré pour recevoir la bonne Société.

Fig. 36: *Affiche de fantasmagorie 1852, Colección Binétruy.*

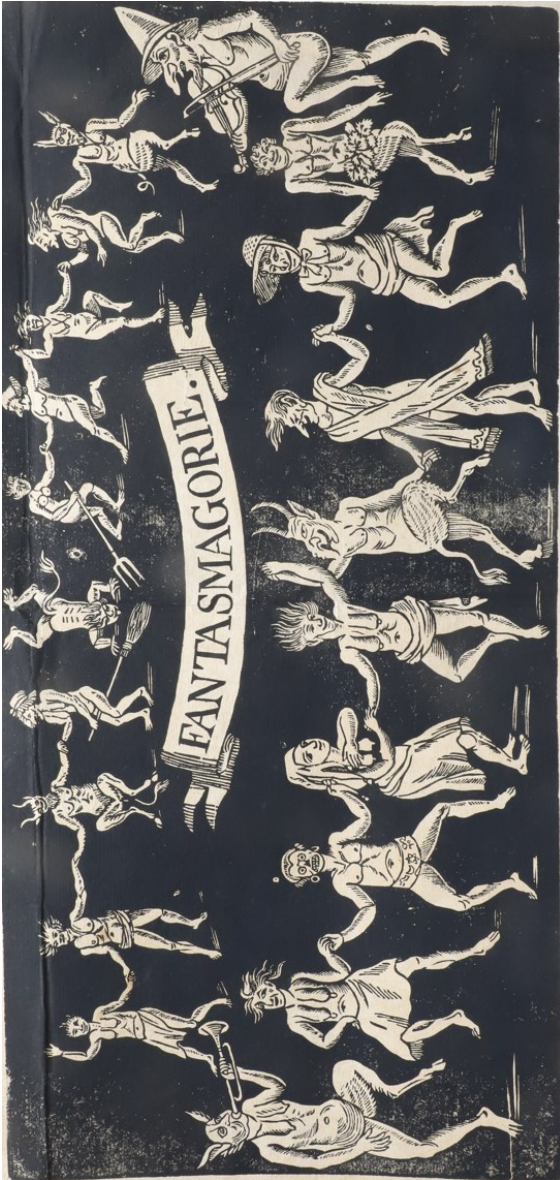


Fig. 37: *Affiche de fantasmagorie 1820*, Colección Binétruy.





Fig. 38: *Saint Antoine et le monstre*, ca. 1830, Colección Binétruy.



Fig. 39: *Le cimetière*, placa animada, mitad del XIX, Colección Binétruy.

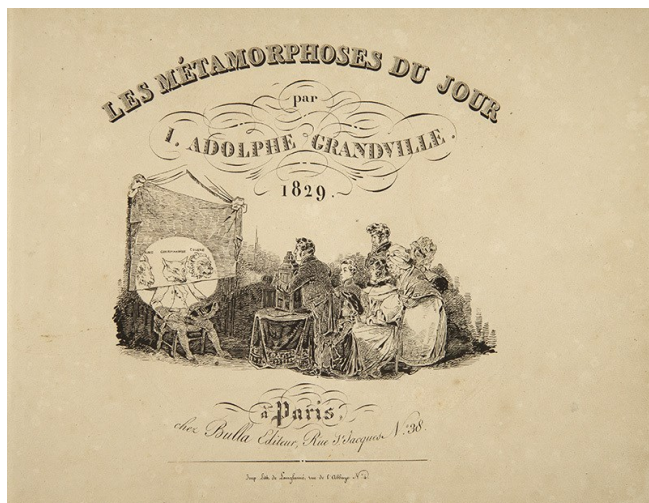


Fig. 40: Frontispicio de *Les métamorphoses du jour* (Grandville 1829).

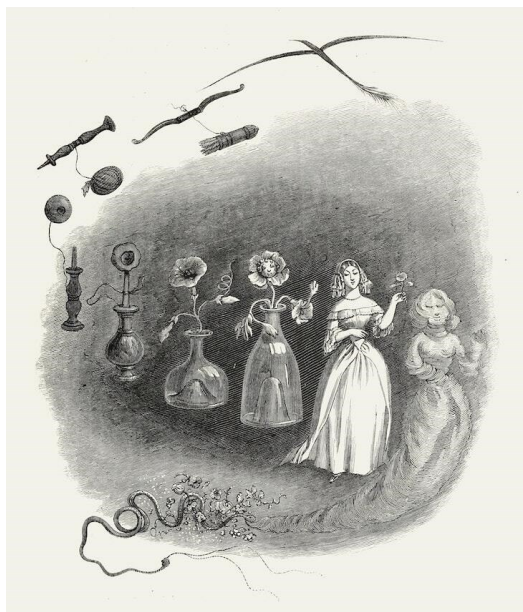


Fig. 41: *Les métamorphoses du sommeil*, en *Un autre monde*; transformations, visions, incarnations, [...] fantasmagories... (Grandville 1844: 243).



## 2. Sueños como fantasmagorías en obras españolas de la primera mitad del siglo XIX<sup>1</sup>

En uno de los significados que la palabra *fantasmagoría* adquirió con el tiempo, se destaca su correlación con las figuraciones imaginarias como los sueños y con las descripciones literarias de ese tipo, frecuentes en las obras románticas (Castle 1988: 27). La convergencia entre sueño y fantasmagoría puede derivarse de la integración misma del término *fantasma* (visiones fantásticas o impresas en la fantasía como los sueños)<sup>2</sup> en la composición del vocablo *fantasmagoría*, definido como “Arte de representar fantasmas por medio de una ilusión óptica” (DRAE 1852: 344) en su acepción original de espectáculo visual. Durante el romanticismo europeo, el sueño tuvo un notable protagonismo (Béguin 1954; Bousquet 1964), que fue más allá de una evocación temática, constituyéndose en un recurso verbal con un gran potencial creador, capaz de alcanzar una expresión poética revitalizada (Alt 2002: 243) y una compleja función estructuradora (Alt 2005: 9). La formulación romántica del sueño no se limita a la descripción exclusiva de sueños, sino de manera más compleja y amplia se puede hablar de una lógica onírica que invade el teatro, la narrativa y la poesía<sup>3</sup>.

En este capítulo, se observará cómo los textos literarios (líricos, narrativos y dramáticos) retoman y adaptan los recursos de los espectáculos fantasmagóricos en su tratamiento onírico y cómo, en algunos casos, llegan a convertirse en un elemento fundamental de su estructura junto a los sueños. De ahí que Friedrich Kittler (1994: 221) considere la linterna mágica un modelo de la poética romántica. Podríamos añadir que hay ejemplos del romanticismo español, en los que se puede observar una función estelar de las proyecciones fantasmagóricas, pues en conexión con los sueños se convirtieron en un auténtico elemento vertebrador de las obras. En general, las descripciones oníricas se nutrieron de la vivacidad expresiva de sus efectos, mutaciones y movimiento

---

<sup>1</sup> Como ha sido mencionado en los agradecimientos, las excelentes sugerencias, precisiones, referencias y observaciones aportadas por la profesora Janett Reinstädler han sido fundamentales en la elaboración de este libro, pero en especial fueron decisivas en este capítulo.

<sup>2</sup> Véanse las precisiones sobre los diferentes usos del término *fantasmagoría* en el capítulo 1, apartado 1.7.

<sup>3</sup> En palabras de Peter-André Alt (2002: 243), sobre el sueño en el romanticismo: “Erstmals wird jetzt eine verbale Logik des Träumens entdeckt, die auch die poetische Arbeit inspirieren kann” [“Por primera vez se descubre una lógica verbal del soñar, que también puede inspirar la obra poética”].



sin recurrir a una descripción detallada de los motivos fantasmagóricos, sino más bien se concentraron en la evocación de su impacto espectacular. La intensidad de referencias intermediales (de las fantasmagorías en textos literarios) se manifiesta en una de las nuevas connotaciones que el término fantasmagoría adquirió con el tiempo, no solo para designar los espectáculos ópticos que le dieron origen en las proyecciones linternistas, sino para señalar las expresiones literarias que retomaban sus efectos.

Sabido es que el romanticismo se desarrolló de forma tardía en España, su inestable situación política y social, desde los primeros años del siglo XIX, contribuyó en este retraso: la Guerra de Independencia contra la invasión napoleónica (1808-1814), los procesos de independencia de los territorios hispanoamericanos, el sexenio absolutista de Fernando VII (1814-1820), el Trienio Liberal (1820-1823), la restauración del absolutismo fernandino (1823-1833), etc., frenaron el paso de la estética romántica, predominante en Europa. Durante esos años, artistas, políticos y escritores liberales fueron perseguidos y obligados a exiliarse, entre ellos se encontraban Agustín Pérez Zaragoza, el duque de Rivas, José de Espronceda, entre otros. Algunos murieron en el extranjero, otros solo regresaron a España tras la muerte de Fernando VII en 1833. En los escritores de este tiempo, fue común combinar la actividad literaria con la política, incluso con la participación militar, como en el caso de Antonio Ros de Olano<sup>4</sup>. El exilio de Rivas, Espronceda y del mismo Pérez Zaragoza, sin duda, contribuyó a su quehacer literario al poder entrar en contacto con otras expresiones literarias europeas, incluso a su conocimiento de las fantasmagorías, pues en Francia e Inglaterra estos espectáculos eran más abundantes.

Es importante no olvidar que el sueño formó parte de la conformación del idealismo romántico liberal del XIX y el romanticismo estuvo muy relacionado con debates políticos, sociales y filosóficos. Al respecto, Martínez Torrón señala:

El romanticismo no es simplemente una moda literaria [...]. El liberalismo del siglo XIX romántico consiste en una visión democrática que busca la expansión y defensa universal e internacional de las libertades, con el control del poder real y la idea revolucionaria de soberanía popular. [...]

De este modo el romanticismo fue una explosión de libertad individual frente a los reyes tiránicos y absolutistas del pasado, que vivían en sus regias cortes abandonando al pueblo a la miseria. [...]

---

<sup>4</sup> Buscamos algún ejemplo adecuado para nuestro estudio en las escritoras románticas, pero no lo encontramos. Solo mencionaremos, más adelante, la referencia a un panorama móvil en *La hija del mar* (1859) de Rosalía de Castro.

El romanticismo constituye por tanto un intento de fortalecimiento del individualismo como forma de libertad frente a una sociedad agresiva (2017: 211-212).

Antes de la consolidación del romanticismo en España, es interesante conocer que a la popularidad de las sesiones fantasmagóricas se uniera el gusto de un gran número de lectores por la narrativa gótica de obras como la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza, y siguiera muy vigente la afición del público por las comedias de magia –entre las más exitosas del siglo XIX se encuentra *Todo lo vence el amor o la pata de cabra* (1829), de Juan de Grimaldi–. En realidad, ambas obras son de origen francés, pero fueron adaptadas al gusto del público español. Lo más relevante para este estudio es que estas obras<sup>5</sup> ya tienen algunos vínculos con las fantasmagorías linternistas para referirse a estados de ensoñación<sup>6</sup>. Podría decirse que los espectáculos fantasmagóricos, la literatura gótica<sup>7</sup> y la comedia de magia, de alguna manera, prepararon el camino para la conformación del romanticismo español y por ello se pueden encontrar sugerentes conexiones con la representación y descripción del mundo onírico en obras románticas, teniendo como trasfondo el común denominador de las fantasmagorías linternistas. Romero Tobar destaca la importancia de este tipo de exhibiciones y su relación con el teatro:

Los espectáculos basados en los efectos ópticos fueron los que introdujeron mayor novedad técnica y los que, por su parte, sugerían posibilidades visuales de índole terrorífica y alucinatoria que conectaban directamente con los

---

<sup>5</sup> De la *Galería fúnebre de espectros*, en especial, se analizará el relato: “La princesa de Lipno”.

<sup>6</sup> Un ejemplo anterior de la equiparación de las imágenes oníricas con las fantasmagorías es incluido por Jesús Martínez Baro en su libro *La libertad de Morfeo. Patriotismo y política en los sueños literarios españoles (1808-1814)* (2014). Se trata del folleto: *El autor de las semblanzas ansioso de ocultarse: sueño con dos prólogos* (1821), que contiene una crítica política a las *Condiciones y semblanzas de los Diputados a Cortes para la legislatura de 1820 y 1821*. El narrador insiste desde el principio (en esos dos prólogos), que ha experimentado despierto aquello que va a contar. Sin embargo, al final del relato, se dice que “al chirrido de la mampara desaparece súbito aquella fantasmagoría” (citado por Martínez Baro 2014: 455). Martínez Baro señala que, si bien el término *fantasmagoría* puede no referirse directamente a una escena onírica, “el proceso empleado para dar fin a la ficción se podría colocar en cualquier otro sueño, pues desaparecen las imágenes por un ruido exterior” (2014: 456).

<sup>7</sup> Según López Santos, la literatura gótica puede ser considerada “semilla de gran parte de la literatura que se gestó en los años posteriores a su nacimiento (Romanticismo)” (2011: 60).

presupuestos estéticos de la literatura gótica de finales del XVIII y la visualidad escenográfica del teatro romántico (1994: 297).

Se ha estructurado este capítulo tomando en cuenta esos elementos que precedieron y contribuyeron a la conformación del romanticismo en España a la luz de su conexión con las fantasmagorías. Por eso, es pertinente iniciar el análisis con una muestra de la literatura gótica: un relato de la *Galería fúnebre*, “La princesa de Lipno”, que contiene una referencia explícita a los espectáculos fantasmagóricos y es un recurso fundamental de su argumento. Después nos detendremos en las principales características de las comedias de magia y en la descripción de un sueño con alusiones linternistas correspondiente a *La pata de cabra*, pues este género ejerció una notable influencia en el teatro romántico, antecedente que nos permitirá continuar con los ejemplos elegidos de dos dramas con alusiones fantasmales, muy susceptibles de estar relacionados con los espectáculos fantasmagóricos: *El desengaño en un sueño* (1842), del duque de Rivas, y el *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. En estas obras, lo onírico y la incorporación de las fantasmagorías se presentan de diferente forma: en *El desengaño en un sueño* esos aspectos forman parte fundamental de su estructura y en *Don Juan Tenorio* fueron un componente importante de sus representaciones espectrales en conexión con su carácter fantástico. Esta variedad muestra la complejidad y el impacto de la relación de los sueños con las fantasmagorías en el teatro.

Elegimos también un ejemplo narrativo con descripciones de sueños y una estructura que recuerda a los efectos fantasmagóricos: “El ánimo de mi madre. Cuento fantástico” (1841), de Antonio Ros de Olano, y terminamos con una obra lírica *El Diablo Mundo* (1840-1841), de José de Espronceda. En estas obras, el nexo entre los sueños y las fantasmagorías también tiene un tratamiento diferente y, de igual manera, son expresiones valiosas de la riqueza del motivo onírico en el romanticismo. En este sentido, consideramos relevante dar cuenta de esa heterogeneidad en nuestro recorrido panorámico.

A lo largo de este capítulo se estudiará en qué medida las obras literarias mencionadas de la primera mitad del siglo XIX recurren a las alusiones visuales fantasmagóricas en relación con los sueños, cómo se expresa esa conexión y qué función tiene.

## 2.1 La *Galería fúnebre* y el espectáculo fantasmagórico de “La princesa de Lipno”

Los relatos reunidos por Agustín Pérez Zaragoza la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*<sup>8</sup> (1831) se convirtieron en un éxito de ventas durante varios años. Su repercusión puede encontrarse, por ejemplo, en las siguientes palabras de José Zorrilla, al recordar el año 1834:

Como pensionistas [sic] en la nueva casa de Orates; [...] lo que algunos meses después en ella me aconteció influyó indudablemente en mí, concluyéndome de arrastrar por aquella galería de *espectros* y sombras ensangrentadas de que mis libros están atestados, y que atestiguan mi poética demencia (Zorrilla 1882: 52, cursivas en el original)<sup>9</sup>.

La buena acogida que tuvo esta obra pudo deberse a que, mediante el entretenimiento, ofrecía a sus lectores la posibilidad de descargar unos sentimientos de miedo y terror que debieron prevalecer en la sociedad de aquellos años, dominada por la inestabilidad y el conflicto. Miriam López Santos señala que el surgimiento de la literatura gótica en el siglo XVIII en Inglaterra supuso un nuevo lector “a la espera de literatura sorprendente, insólita y apasionante, [...] ávido de acontecimientos que supo ver en estas novelas una auténtica válvula de escape, de la misma manera que el mercado literario encontró en él al consumidor por excelencia” (2020: 45). Para Pérez Zaragoza “las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen” podían ser “un freno poderoso de las pasiones” (1977: 47)<sup>10</sup>, es decir, podían tener una función moralizante, aspecto muy importante para los censores de ese tiempo.

---

<sup>8</sup> En una variación ampliada del título, se ofrecen más detalles sobre el contenido de esta obra y se insiste en adjudicar a Pérez Zaragoza su autoría: *Galería fúnebre. Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, y casos sorprendentes. Colección curiosa e instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones.*

<sup>9</sup> Parte de este fragmento también ha sido citado por E. Allison Peers en el segundo tomo de su *Historia del movimiento romántico español* (1967: II, 159), indicación que fue retomada por Luis Alberto de Cuenca en su prólogo a la edición de la obra de Pérez Zaragoza (Cuenca 1977: 22). Véanse también los apuntes de Gies sobre el “lenguaje gótico-romántico” de la *Galería fúnebre* y la convergencia de estas estéticas en la década de 1830 (1988a: 65).

<sup>10</sup> Sobre el género de estos relatos, Kulak precisa que “tienen estos cuentos mucho más en común con el modelo de las *histoires tragiques* francesas de los siglos XVI

A pesar de ser considerado el autor de esta colección de relatos, en realidad, Pérez Zaragoza los tradujo al español, en su mayoría, de la obra francesa: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges, évènements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans les sources réelles* (1820) de J. P. R. Cuisin. Sin embargo, además de traducir, Pérez Zaragoza reformuló las intenciones de Cuisin, reagrupó y amplió la colección de relatos, grandes intervenciones que un traductor se podía permitir en la época. Por eso López Santos considera la *Galería funèbre* “un ejemplo de adaptación de una novela gótica” al público español (2010: 177)<sup>11</sup>. De esta manera, el objetivo de Cuisin de parodiar el género gótico se convirtió para Pérez Zaragoza en un propósito ejemplarizante (López Santos 2010:185-188). Por ello, en el “prolegómeno del autor a los lectores”, se destaca que la *Galería funèbre* no solo busca entretener, suscitando reacciones físicas y emocionales, sino, sobre todo, tiene una intención instructiva, al tiempo que se distancia de la literatura sentimental:

Lecciones de la más austera moral, y la sinceridad con que la presento, me hacen esperar que el público ilustrado e indulgente la mirará como una colección interesante, amena e instructiva.

Quéjense muchos con razón de que no se publican obras histórico-morales a propósito para ponerlas en manos de la juventud, con el fin de que saque de su mismo recreo un suceso saludable, bien diferente del que producen los cuentecitos, los romances, las novelas y las poesías amorosas (Pérez Zaragoza 1977: 48).

Estos propósitos aleccionadores de Pérez Zaragoza recuerdan mucho las pretensiones científicistas e ilustradas de los espectáculos de Robertson (Fernández 2006, 329), cuya relación con las exhibiciones ópticas de la época también se pone de manifiesto:

---

-XVII [...] que con la novela gótica inglesa propiamente dicha, porque el efecto que buscan es ante todo el horror crudo que causan las imágenes de la muerte violenta y no tanto el temblor de inquietud nacido del ambiente lúgubre y misterioso” (2020: 62-63).

<sup>11</sup> La manera de proceder de Pérez Zaragoza no estuvo exenta de controversias. María José Alonso Seoane (2007 y 2010) analiza la polémica con los traductores Basilio Sebastián Castellanos de Losada y Julián Anento, quienes publicaron algunos relatos de la *Galerie funèbre* de Cuisin, aunque atribuyéndolos de forma falsa a un tal Monsieur David, e incluyeron otros textos originales en: *La poderosa Themis o Los remordimientos de los malvados. Obra escrita por Monsieur David, y traducida y aumentada por Don Basilio S. Castellanos y Don Julián Anento* (1830). López Santos (2010: 179-185) también se refiere a esta polémica, aunque desde un enfoque más favorable a Pérez Zaragoza.

Persuadido pues de que hace un servicio singular a sus semejantes todo el que escribe contra el crimen y el error, me propuse publicar esta obra que abrazase los dos objetos, y sirviese de freno, cuando no de remedio, al error y a las consecuencias de una exaltada pasión. En efecto, con las ficciones de la óptica, y con la pintura de aquellos seres ideales, de aquellos objetos quiméricos que una débil y tímida credulidad suele ofrecer a la imaginación, podrá destruirse la idea tan generalizada de dar existencia de tantos duendes; de la aparición de tantos muertos y de monstruos que nunca existieron entre los seres creados por la naturaleza: error, a la verdad, común a muchos desde la cuna [...]. Esta obra, como que instruye deleitando, servirá igualmente de distracción a las tertulias en las dilatadas noches del invierno. [...]

Las personas sencillas e inocentes se convencerán del error en que han vivido de mirar las ficciones de la magia y sus ideales visiones como realidades (Pérez Zaragoza 1977: 49-50).

En especial, “La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal” es un relato que muestra, con enorme claridad, la vinculación con los espectáculos fantasmagóricos y las intenciones de Robertson de mostrar los artificios que estaban detrás de supuestas apariciones sobrenaturales<sup>12</sup>.

La narración se convierte en una suerte de espectáculo que poco a poco nos sumerge en la historia de Elvira, una joven princesa, que se casa con el ambicioso y sanguinario conde ruso Dourlinski, quien pretende apoderarse de su fortuna, pues “no es más que un capitán de bandoleros” (Pérez Zaragoza 1977: 131). Al día siguiente de esa unión matrimonial, el conde abandona el castillo y por la noche, sola en su dormitorio, Elvira escucha “gemidos subterráneos”, llena de terror ve “su alcoba, guarnecida por todas partes de fuertes barras y de gruesos cerrojos, la ofrece el aspecto de una horrible jaula de hierro, alumbrada por una luz fúnebre, colocada frente a una cabeza ensangrentada” (Pérez Zaragoza 1977: 123), un espectro “la persigue con aquel aparato infernal”, aunque no lo puede ver bien (Pérez Zaragoza 1977: 124).

Los gritos de Elvira despiertan a Narcisa y ambas intentan comprender y averiguar lo que ocurre:

¡Cómo! Narcisa, ¿no has visto nada, no lo has oído?, respondió la Princesa aun temblando. No, señora; y permitidme os diga que todo eso debe ser sueño. ¡Cómo un sueño!, repuso la Condesa. Pero como no había quedado ningún vestigio de las terribles imágenes que había visto, y que esta cabeza de sangre, esta lámpara, esta prisión, candados y cerrojos se había todo desvanecido como una nube, Narcisa se confirmó en que su ama había tenido una penosa visión; por lo cual, alentada la joven Condesa, aunque inútilmente, por la presencia de la fiel

<sup>12</sup> Este relato fue traducido de forma muy literal por Pérez Zaragoza, incluso “reproduciendo un error que ya estaba en el texto de Cuisin –Beniski por Dobieski–” (López Santos 2010: 194).

compañera, se puso a recorrer con una luz en la mano todos los rincones de su aposento, y todo había ya desaparecido como bajo el imperio mágico de la varita de una hechicera; de manera que la Princesa llegó a persuadirse de que todo había sido ilusión de su imaginación en sueños; y, después de haber dado gracias a Narcisa, volvió a dormirse profundamente (Pérez Zaragoza 1977: 124).

Más adelante se hará explícita la correlación de las proyecciones fantasmagóricas con estas terribles imágenes vistas por la princesa, que son tomadas por un mal sueño. En consecuencia, aquí también subyace la conexión entre las fantasmagorías y los sueños.

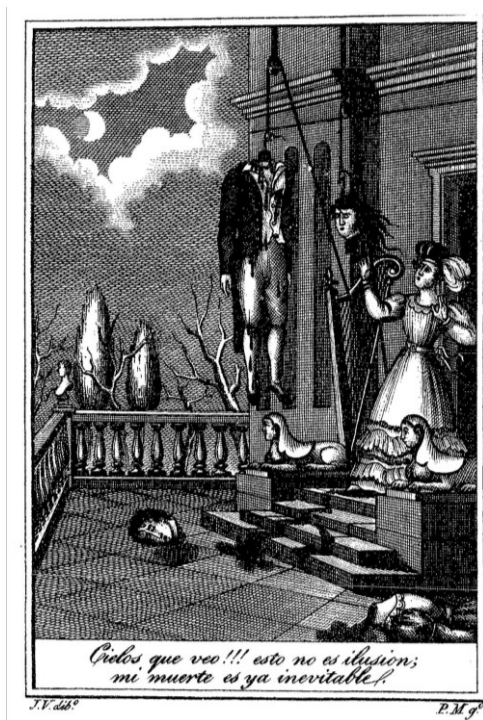


Fig. 42: Lámina de “La princesa de Lipno” incluida en la *Galería fúnebre* (1831: 6).

El horror aumenta conforme el relato avanza: personas decapitadas y desolladas son expuestas delante de la ventana de Elvira, el castillo comienza a llenarse de cuerpos masacrados, incluso la cabeza ensangrentada de su padre cae a los pies de la princesa. Elvira es llevada al “retrete fatal”, pero consigue escapar y salir del castillo. En el bosque, la espera su madre, quien le explica la ayuda de Flamenski para “asegurar su fuga”. En este momento también es revelado el modo en que había sido engañada:

Todo el arte fantasmagórico que la había aterrado tanto en este infernal castillo, lo cual no era, según las delaciones de Flamenski y de Rodoff, más que un juego de trampas, tramoyas, fantasmas y espíritus artificiales, unidos a las maravillas de la óptica y de unas luces, manejado todo por cómplices asalariados para darles movimiento en los techos, o por dobles ensambladuras disimuladas, o con puertas de cigüeñales que representan en pintura espectros, para dar el aire de maravilloso y sobrehumano a todo cuanto encerraba aquella caverna de tigres. En cuanto a los cadáveres que la joven Condesa había visto colgados de poleas, no era sino muy cierto, pues fueron personas de la comitiva de un poderoso armenio que había sido asesinado en la noche anterior, cuyos despojos, según costumbre, habían sido ocultados en el cementerio de los inocentes asesinados, que era un horrible lugar secreto interior subterráneo, muy vigilado debajo de la torrecilla del norte (Pérez Zaragoza 1977: 142-143).

Esta revelación corrige la primera explicación de los sucesos misteriosos nocturnos en ese castillo. Las visiones que tenía la princesa no eran producto de alguna fuerza mágica ni de un mal sueño, sino de “un juego de trampas, tramoyas, fantasmas y espíritus artificiales, unidos a las maravillas de la óptica y de unas luces”. Es importante notar que en esa espectacularidad más teatral que solo fantasmagórica no solo intervienen imágenes, también el horror aumenta y se hace presente o se “corporeiza” con el cadáver del padre. No pocos lectores de la época conocedores de las proyecciones fantasmagóricas y sus artificios luminosos habrían podido sospechar sus efectos por las pistas que el narrador da al mencionar que “un resplandor repentino hizo entrar por sus ventanas una claridad sorprendente” y aludir a “una sombra ensangrentada que desaparece, sin saber cómo, entre negros vapores” (Pérez Zaragoza 1977: 123).

En “La princesa de Lipno”, las fantasmagorías tienen una función estructural de primer orden. A nivel narratológico, se puede destacar que en este relato se encuentran integrados los artificios fantasmagóricos como elemento constitutivo de la trama y sus trucos se revelan dentro de la propia narración (aspecto que también recuerda las explicaciones de Robertson) de una forma que, según Luis Miguel Fernández, “se produce una fantasmagoría que contiene dentro de sí a otra fantasmagoría, pero en este último caso de ficción” (2006: 240). En otras palabras, la evocación de los espectáculos fantasmagóricos va más allá de una simple alusión, pues su puesta en escena para engañar y



aterrozar a la protagonista tiene una gran relevancia en la composición del relato. Tal es el rol de los elementos retomados de aquellos espectáculos que el cuento mismo puede considerarse una fantasmagoría al modo de las sesiones de Robertson, que incluso incorpora la explicación de los artificios utilizados.

Esta presentación de la fantasmagoría como nueva forma de terror psicológico mediante los artefactos ópticos sirve para aumentar la tensión y poner en marcha la acción. Al final del cuento, su explicación racional prepara al lector para salir de la atmósfera terrorífica como hacía Robertson antes de encender las luces. La “explicación fantasmagórica” efectúa un giro desde lo gótico “irracional” (metafísica inexplicable) hacia lo gótico racional (explicación racional de las ilusiones terroríficas con matices bastante modernos por su referencia a los aspectos técnicos de un espectáculo audiovisual). Al mismo tiempo, la explicación de los efectos fantasmagóricos tiene la función de apartar lo fantástico e irracional de la literatura romántica. Hasta cierto punto, con la negación explícita de lo fantástico/metafísico, “La princesa de Lipno” se orienta hacia el racionalismo ilustrado. Sin embargo, carece de profundidad, pues está dirigido a provocar un efecto sensacionalista<sup>13</sup>. Como subraya Haid, esta obra constituye una literatura que induce a sus lectores reacciones físicas y emocionales, característica que “the *Galería fúnebre* also seems to share with popular visual and spectacular entertainments” (2003:16).

La evocación fantasmagórica de “La princesa de Lipno” también puede ser entendida como metalepsis por trasladar su nivel ficcional al de la narración. De igual manera, su incursión invita a leerla como emblema de la misma literatura que no por magia, sino por determinadas técnicas es capaz de causar horror, repugnancia y miedo sensaciones provocadas también por los sueños.

## 2.2 La comedia de magia

Durante los siglos XVIII y XIX, la comedia de magia se convirtió en uno de los géneros teatrales más populares en España. Llama la atención que su mayor esplendor haya sido en el siglo ilustrado, a pesar del combate contra las creencias en fenómenos sobrenaturales. Uno de sus antecedentes inmediatos fueron las comedias de santos del siglo XVII, que también podían contener elementos mágicos. Un ejemplo célebre es *El mágico prodigioso* (1637), de Pedro Calderón de la Barca, un teatro que ya usaba impactantes efectos tramoyísticos

---

<sup>13</sup> Escribe Ferreras sobre el estilo de la *Galería fúnebre*: “mucho me temo que lo que efectivamente gustó de la obra fueron estos efectos melodramáticos, estos fogonazos de fotomatón de feria de pueblo, este repetir de adjetivos (horroroso, fatídico, fétido, cadavérico, macilento, lívido, descarnado, despedazado y sobre todo muerto, muerto, muerto)” (1973: 260-261).

(Gómez Alonso 2002: 92), pero se trata de géneros distintos con nociones culturales muy otras, situados en los polos de la religiosidad y la secularización (Álvarez Barrientos 2011: 7-11).

Según Ana Contreras Elvira, la comedia de magia puede definirse “como un género escénico espectacular e híbrido en el que la magia debe ocupar un lugar esencial en la trama y cuya finalidad es divertir al público en el contexto festivo del carnaval, y después en cualquier momento del año” (Contreras Elvira 2018: 22). Así, el propósito primordial de las comedias de magia era el entretenimiento, por eso los elementos visuales y sonoros tenían una función fundamental en estas obras:

La acción narrativa de diálogos pasa a ocupar un segundo plano: es más importante ver que oír (sobresalen los rasgos visuales frente a los literarios) [...] lo espectacular se antepone al texto, con lo que las “máquinas” utilizadas interesan más al espectador que el diálogo y los propios personajes (Gómez Alonso 2002: 96).

De ahí que variados recursos visuales hayan sido aprovechados por este género. Gómez Alonso también destaca “la calidad de los telones, transparencias, panoramas y todo tipo de efectos diorámicos pintados” (2002: 95), así como las proyecciones de linterna mágica:

Aparece una profusión de efectos sobrenaturales acorde con los gustos estéticos del momento [...] fantasmas, brujas, personajes estereotipados (gigantes, cíclopes, duendes, ninfas). Por ejemplo, se recurría a la representación de vuelos, apariciones y desapariciones de seres que cobraban vida, como los esqueletos en las exhibiciones de fantasmagoría, para ello era necesario recurrir a instrumentos basados en la linterna mágica<sup>14</sup>. También se efectuaban juegos de sombras en paredes con influencia de las sombras chinescas y javanesas (Gómez Alonso 2002: 95-96).

Esta tendencia al espectáculo y la diversión ha provocado un cierto desprecio por parte de la crítica. Sin embargo, “la comedia de magia ejerció una enorme influencia sobre el gusto teatral y el desarrollo del drama en los siglos XVIII y XIX” (Gies 1990:5).

Por su parte, el sueño fue un motivo presente en las comedias de magia. Diferentes personajes podían ser los soñadores: un “rey, a veces también el protagonista y muy pocas el mago” (Álvarez Barrientos 2011: 216), aunque el sueño no siempre era representado, a pesar de sus “posibilidades de espectacularidad”, probablemente, debido a las dificultades técnicas de su puesta en escena. En el siglo XVIII, este solía “aparecer” como “una variante del

---

<sup>14</sup> Véanse, por ejemplo, las figuras 34 y 35, que muestran este tipo de apariciones de brujas, esqueletos y monstruos.

monólogo interior o soliloquio, destinado a hacer llegar al público algo, de una forma más intensa, para intentar conmovérsela con sus palabras y gestos, gestos desasosegados” (Álvarez Barrientos 2011: 220), por ejemplo, pesadillas con la muerte en las que se escenificaban algunas mutaciones (Álvarez Barrientos 2011: 218-219). En el título de un par de comedias de magia del siglo XVIII, es posible advertir la reminiscencia del Segismundo calderoniano, que también pudo haber repercutido en la elección del monólogo para ese tipo de escenas:

Por lo general, el rey, cansado del trabajo de gobernar, se retiraba a descansar y, al quedarse, dormido, comenzaba la aparición. En unos casos, simplemente contaba el sueño: es lo que sucedía, por ejemplo, en *El mágico africano*, donde no es el rey quien sueña, sino Margarita; en *El mágico Brocarío*; en *El mágico Segismundo*, en cuya tercera jornada sueña el rey Mustafá; en *Segismundo el romano*, que tiene la peculiaridad de contar el sueño cantando, no el rey, sino Aurora (Álvarez Barrientos 2011: 217).

El auge de los espectáculos fantasmagóricos en el siglo XIX proporcionó la tecnología necesaria para facilitar las representaciones oníricas o al menos permitir avivar la imaginación de autores y escenógrafos en sus intentos por trazar el fantástico mundo de los sueños. A pesar de su poca hondura literaria, la resonancia de las comedias de magia llegó a los grandes dramas del romanticismo, que retomaron aspectos de la dimensión mágica de esas obras y algunos de sus recursos escénicos. Al referirse a una de las comedias de magia más importantes del siglo XIX, José Zorrilla (1882b:19) consideró que “el teatro renacía y se regeneraba en manos de un extranjero, Grimaldi, y con una casi inocente estupidéz: *La pata de cabra*” (citado por Gies 1986a: 395-396).

### 2.2.1 La proyección del sueño de don Simplicio en *La pata de cabra* (1829)

Juan de Grimaldi, un soldado francés, que había luchado en contra del gobierno liberal en 1823, logró el mayor éxito teatral de la primera mitad del siglo XIX con la comedia de magia *Todo lo vence amor o la pata de cabra* (1829), una adaptación libre de la comedia francesa *Le pied de mouton* (1806), de César Ribié y A.L.D. Martinaville (Gies 1986b: 26)<sup>15</sup>.

Algunos de los factores que contribuyeron a la abrumadora popularidad de esta obra son la sencillez de su argumento, la espectacularidad de su puesta en escena, sus elementos cómicos y la efectividad humorística del personaje de don Simplicio Bobadilla Majaderano Cabeza de Buey, interpretado de forma notable por el actor Antonio Guzmán (Gies 1986a: 386; Gies 1886b: 26-27).

---

<sup>15</sup> Sobre la importante labor empresarial de Grimaldi en el teatro, véase el detallado estudio de Gies (1988b).

La pata de cabra alude a un talismán que Cupido entrega a don Juan para asegurar su felicidad con doña Leonor, a quien don Lope pretende casar con don Simplicio; por supuesto, ambos intentan impedir la unión de don Juan y doña Leonor. Este conflicto es representado con abundantes transformaciones, apariciones de genios, animales monstruosos, cíclopes, diferentes juegos de luces, trucos y efectos mágicos, incluso se menciona un viaje en globo<sup>16</sup>. Para todo ello se requería un conjunto considerable de tramoyistas, pues *La pata de cabra* contiene treinta y cinco efectos de magia: “Hay vuelos (de cosas y de personas), [...] rápidos cambios de escenario y efectos misteriosos y cómicos” (Gies 1986b: 36). En suma, se trata de una obra con el primordial propósito de entretener y divertir; sus representaciones se sirvieron de diversas técnicas escénicas y de iluminación para sumergir al público en un mundo de magia, el gran éxito de esta obra también da cuenta del atractivo que ese tipo de efectos tenía en el público. Entre los recursos visuales utilizados se podían encontrar los efectos proyectivos de la linterna mágica (como las “figuras espantosas”, que aparecen en la pared) y la evocación implícita de las transformaciones fantasmagóricas, por ejemplo, al convertirse en una visión horrible el retrato de Leonor. En su representación, estaría involucrado el cruce intermedial entre el teatro y los espectáculos linternistas, como se puede apreciar en la siguiente acotación del final del segundo acto:

Quédase [don Simplicio] dormido: en la pared del fondo aparecen algunas figuras espantosas de las cuales don Simplicio se asusta. Luego al retrato de Leonor que se transforma en una visión horrible. Después el retrato de don Simplicio que tan pronto tiene Cabeza de Buey como la suya propia. Últimamente aparece don Simplicio en el globo que poco a poco desaparece. Muda la decoración. La luna y multitud de planetas y cometas aparecen alumbrados por una luz azulada y se ve a don Simplicio colgado del globo (Grimaldi 1986: 143)<sup>17</sup>.

La primera escena del tercer acto comienza con “un punto de vista de las cumbres de los Pirineos cubiertas de nieves” (Grimaldi 1986:145), se retoma el viaje en globo de don Simplicio. “Don Lope, Lazarillo, varios criados y paisanos, mirando todos al cielo como para descubrir el globo que se llevó a don Simplicio. Don Lope tiene un inmenso telescopio” (Grimaldi 1986:145), sin

---

<sup>16</sup> Los ascensos en globo aerostático fueron parte de los espectáculos de Robertson, durante su estancia en Madrid (1821) organizó una demostración (Varey 1995: 52). En Francia y en otras partes de Europa también se podía asistir a este tipo de demostraciones desde finales del siglo XVIII.

<sup>17</sup> Gies señala que esta “acotación viene añadida al manuscrito en otra letra que la de lo demás” (Grimaldi 1986: 143) e incluye, en un apéndice, la variación de esta escena en la edición impresa de 1836 (1986b: 187-190). No se han conservado las cursivas de las acotaciones.

poder divisarlo, lo confunden con un cuervo hasta que “Don Simplicio, roto el globo que le sostenía, cae en medio de la nieve, dando gritos tremendos” (Grimaldi 1986:147). Don Simplicio menciona que ha visto la luna, los planetas y las estrellas, además que había estado “hablando más de dos horas con una multitud de lunáticos” (Grimaldi 1986:150).

El enlace entre el final del segundo acto con don Simplicio dormido y el inicio del tercero en el que lo buscan con la mirada en el cielo pone de manifiesto que no se establece la distinción entre sueño y vigilia, rasgo frecuente en las obras románticas.

El viaje a la luna de don Simplicio es un motivo “habitual en los sueños literarios” (Gómez Trueba 1999: 258); una pista más que permite entenderlo como un sueño y advertir su infiltración en la vigilia. Este es uno de los aspectos más relevantes que puede ser relacionado con otros componentes románticos de *La pata de cabra*. Aunque a todas luces no es un drama romántico, Gies señala varios elementos en común con las obras románticas, “como el ambiente lúgubre (el bosque, [...] misterio y brujería mágica) y el mismo argumento (la felicidad de unos jóvenes amantes frustrada por la intervención de un pariente tiránico)” (Gies 1986b: 46). También hay que tomar en cuenta que Grimaldi tuvo una participación destacada en la puesta en escena de muchas obras del teatro romántico español (Gies 1986a: 378) y, probablemente, inspiró a autores como Hartzenbusch, el duque de Rivas y Zorrilla para incorporar algunos recursos característicos de las comedias de magia.

La mínima descripción del viaje de don Simplicio es porque la fuerza representativa de tal momento se encontraba en los elementos visuales señalados en dicha acotación, en los que podían haber intervenido las transformaciones fantasmagóricas o las proyecciones linternistas de la luna<sup>18</sup>, los planetas y cometas. Esta vinculación del sueño con los espectáculos fantasmagóricos persiste y varía en obras románticas de autores tan destacados como el duque de Rivas y José Zorrilla.

### 2.3 El sueño fantasmagórico de Lisardo en *El desengaño en un sueño* (1842), del duque de Rivas

La figura de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, (1791-1865) es uno de los mejores ejemplos del espíritu liberal romántico español del siglo XIX en sus facetas de político, diplomático y literato. Su agitada biografía está unida a las vicisitudes de una época dominada por el conflicto, la resistencia y el anhelo

---

<sup>18</sup> Véase la figura 9, placa de linterna mágica con una representación astronómica de la luna.

de cambio, luchó contra la invasión napoleónica, fue parte de la breve victoria de un gobierno liberal, vivió durante varios años el exilio y tuvo un activo regreso en la esfera política, intelectual y literaria después de la muerte de Fernando VII. Sin duda, el duque de Rivas cultivó un amplio conocimiento del mundo: de sus peligros, infortunios, traiciones, envidias, ambiciones y desafíos. En el ámbito teatral, obtuvo notoriedad con *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), uno de los dramas románticos españoles de mayor relevancia. *El desengaño en un sueño* (1842), de manifiesta “herencia calderoniana” (Martínez Torrón 2017: 222), pese a ser su obra predilecta y contar con varias cualidades dignas de elogio, fue estrenada en 1875, una década después de su muerte (1865) y más de treinta años después de haber sido escrita —“la complejidad escenográfica y el reto del protagonista parecen haber amedrentado a empresarios y actores” (Méndez 2013: 304)—. En efecto, la sofisticación técnica que requería su puesta en escena acercaba el teatro romántico a la comedia de magia y, sobre todo, a los espectáculos fantasmagóricos en la forma de representar el mundo onírico, pues el sueño es el marco en el que transcurre casi todo este drama de cuatro actos.

No hay muchos ejemplos con una estructura onírica dramática tan compleja en el siglo XIX<sup>19</sup>. Este tipo de obra, que, en especial, es un sueño representado, será más frecuente en el siglo XX y se denominará, en el marco académico alemán, *Traumschauspiel* o *Traumtheaterspiel*<sup>20</sup> (espectáculo teatral de sueños): obras caracterizadas por su potencial poético y metateatral, en las que se disuelven las coordenadas comunes de la vigilia, por ejemplo, el espacio, el tiempo y la probabilidad. Desde luego, las cualidades metateatrales del sueño tienen una larga tradición, pues antes de la invención de dispositivos proyectivos u otro tipo de espectáculos, el teatro podía servir muy bien para evocar las experiencias oníricas, como nos los recuerdan los siguientes versos de Góngora [1584]: “el sueño, autor de representaciones, / en su teatro, sobre el viento

<sup>19</sup> Cueto (1875: 375) menciona que el título de la obra *Sueños hay que lecciones son o efectos del desengaño*, de Manuel Andrés Iguar (estrenada en 1808 y publicada en 1817), “sedujo al duque de Rivas” y no su argumento de escaso valor literario. También se refiere a una obra más próxima a la composición del drama del duque, *Ein Traum das Leben*, del austriaco Franz Grillparzer, representado en Viena en 1834 y publicado en 1840. Véanse los apuntes de Méndez (2013) sobre “los lazos posibles” de *El desengaño en un sueño* con otras obras, no solo de la tradición hispánica.

<sup>20</sup> Höfer (2019: 46) define el género del “*Traumschauspiel* bzw. *Traumtheaterspiel*” como “die Nachahmung der Traumform durch die traumähnliche Auflösung bzw. Verkehrung der ordnungsstiftenden Kategorien von Raum und Zeit” [“La imitación de la forma onírica a través de la disolución o inversión (onírica) de las categorías creadoras de orden, espacio y tiempo”].

armado, / sombras suele vestir de vulto bello” (2016). En la época del duque de Rivas, la tecnología de las fantasmagorías, con sus figuras aéreas, ya podía ser un “teatro, sobre el viento” y convertirse en un recurso muy adecuado para la puesta en escena de las visiones fantásticas de los sueños.

En *El desengaño en un sueño*, las fantasmagorías permiten intensificar y dinamizar la aparición de seres sobrenaturales con efectos que otorgaban una mayor vivacidad a la experiencia soñadora del protagonista, en especial, de los momentos en los que el sueño se torna en una pesadilla, aunque desde el inicio del sueño, se mencionan “figuras vagas” y la niebla formada por ellas, recursos frecuentes en esos espectáculos, que el duque de Rivas, probablemente, tuvo muy en cuenta en la creación de su obra, quizá, sin reparar demasiado en las dificultades para ejecutar las acotaciones y los abundantes cambios de decoración<sup>21</sup>. En este sentido, es muy ilustrativa la carta del actor y empresario teatral Juan Lombía (19.12.1842), que Leopoldo Augusto Cueto incluye en su carta al conde de Morphy (13.12.1875), publicada en *La Ilustración española y americana* (15.12.1875) con el título “Primera representación de *El desengaño en un sueño*, drama fantástico del Duque de Rivas”. Lombía destaca la singularidad de esta obra y sus cualidades literarias, pero la considera irrepresentable, por las siguientes razones:

Amigo mío, con sentimiento hemos visto, por informe detenido de pintores y maquinistas, que es materialmente imposible presentarla en este teatro<sup>22</sup>, y tal vez en el de la grande Ópera de París [...]

Dejando aparte el inconveniente, también invencible, de que no hay actor, cualesquiera que sean sus facultades físicas, que pueda declamar todo el papel de Lisardo como exige la violencia de las pasiones que de continuo agitan a aquel personaje, la mayor parte de las mutaciones y apariencias que tiene el drama exigen, por su complicación y demás circunstancias, la caída del telón de boca y un blanco de consideración, sin que esto pueda sustituirse con la aparición de una nube pasajera, ni con cualquiera otro medio supletorio.

El autor, al escribir esta obra, no consultaría, ni debió consultar, con un maquinista de teatro el aparato con que pensaba revestirla en la escena. Esto, que se ve

<sup>21</sup> Para César Oliva, ese tipo de escenas “acrecientan su imposibilidad” representativa, “por ejemplo, la creación de una niebla blanquecina que lo oculta todo, a base de gases y figuras vagas y fantásticas (acto I, escena II), y la repetición de esta misma transformación acompañando a un foro con horca y escalera, con otro foro de mar en llamas por el que cruzan figuras negras demoniacas y monstruosas (acto IV, escena II), etc.” Las mutaciones o transformaciones también son parte de su dificultad, aunque Rivas no emplee tales términos (Oliva 1992: 429 - 430).

<sup>22</sup> Se refiere al Teatro de la Cruz, según señala Cueto (1875: 374), Lombía era su director en ese tiempo.

obligado a hacer todo el que escribe una comedia de magia, no podía hacerlo el autor de esta obra, sin someter sus ideas y el talento que ha desplegado en ella a las observaciones y trabas de un maestro carpintero; pues así como en las composiciones comunes de transformaciones mágicas todo está sacrificado al efecto de las decoraciones y a lo que vulgarmente llaman *golpes de teatro* [...] de modo que las muchas alteraciones que habría que hacer en esta composición para someterla a la jurisdicción del maquinista, la desnaturalizarían de un modo que la dejarían destrozada y sin efecto alguno [...]

P. D. Hoy devuelvo el drama a Zorrilla (Lombía, citado por Cueto 1875: 374, cursivas en el original)<sup>23</sup>.

A partir de las palabras de Lombía, se podría decir que la imaginación creativa del duque de Rivas superó las mutaciones y apariciones de las comedias de magia y sus ideas escénicas del sueño excedieron las posibilidades técnicas de su época, que habría requerido de un auténtico despliegue intermedial para integrar varias proyecciones linternistas, al parecer, un gran desafío, Lombía no menciona esta posibilidad, quizá, porque el teatro y los espectáculos fantasmagóricos no se habían combinado hasta ese punto.

Según Cueto, desde el momento de su composición, “el Duque no se daba cuenta en verdad de si escribía un verdadero drama destinado a la escena, o meramente un poema dramático” (1875: 373-374). César Oliva (1992: 430), al referirse a su estreno, también subraya las dificultades para hacerla representable, de ahí que en su época fuera considerada más apta para la lectura que para las tablas. Todo indica que en 1875 su complejidad escénica tampoco pudo solventarse. Cueto no da muchos detalles al respecto, más bien se centra en dar cuenta de los esfuerzos realizados por representarla y en subrayar su valor literario, pero a pesar de elogiar el “talento y voluntad sin tasa en los artistas dramáticos, y especialmente en el Sr. [Antonio] Vico” (Cueto 1875:375), señala:

El exceso del movimiento mágico. Por ejemplo, el baile de brujas y de diablillos que precede la trascendental escena de la bruja, que confunde y aterra a Lisardo con su ciencia y su potestad sobrehumana. ¿Quién ha de sentir el terror que debe inspirar aquella sombría y acusadora aparición, después de haber distraído el

---

<sup>23</sup> La posdata de Lombía revela la intermediación de José Zorrilla, buen amigo del duque de Rivas, en los esfuerzos por encontrar a alguien que quisiera y pudiera representar *El desengaño*. También cabe señalar que los efectos linternistas evocados por Rivas pudieron inspirar a Zorrilla para incorporar esa clase de recursos en su *Don Juan*, pero profundizaremos en este asunto un poco más adelante, cuando nos detengamos en el *Tenorio*. Se ha actualizado la ortografía de este texto.



ánimo con un baile grotesco que involuntariamente le lleva a la jocosa esfera de las más vulgares comedias de magia? (1875: 375)<sup>24</sup>.

Coincidimos con el amigo del duque de Rivas sobre la inadecuada ejecución de esa escena, que no debió inspirarse en aquel género popular ni en ese tipo de proyecciones. Las fantasmagorías terroríficas habrían sido más apropiadas para evocar la turbación del protagonista y las alteraciones provocadas por el sueño como el propio autor debió saberlo. Por ello es fundamental advertir las pistas textuales que remiten a los espectáculos fantasmagóricos y notar su importancia estructural en buena parte de este drama. De ahí que resulte oportuna su identificación conjunta con el repaso del argumento.

El mago Marcolán mantiene cautivo a su hijo Lisardo en un islote para protegerlo de los peligros del mundo y los infortunios anunciados por las estrellas<sup>25</sup>, pero Lisardo desea “oro, amor, poder y fama” (Rivas 2017:16), reprocha al padre su tiranía. Desesperado quiere arrojar al mar y burlar el destino, Marcolán lo impide y prepara un conjuro para que “viva” sus deseos en un sueño y también su desencanto, esta es la solución para que Lisardo renuncie a sus deseos mundanos y al anhelo de abandonar el aislamiento protector.

¡Hijo del alma!... ¡Hijo mío!...  
 En sueño profundo está.  
 Ahora desengaños sueñe  
 que ponga fin a su afán.  
 [...]
   
 Espíritus celestes e infernales,  
 genios del bien y el mal, que los destinos  
 por ocultos caminos  
 dirígis de los míseros mortales,  
 al gran poder de mi saber profundo  
 obedientes venid, que ya os aguardo,  
 y al dormido Lisardo

---

<sup>24</sup> Esta descripción del baile de brujas y diablillos recuerda algunas ilustraciones de los anuncios de espectáculos fantasmagóricos (véanse las figuras 36 y 37). Las comedias de magia se habrían podido inspirar en semejantes escenas. Como se ha explicado en el primer capítulo, las fantasmagorías comprendían proyecciones de diferente tipo. Sin embargo, para la escena a la que se refiere Cueto, habrían sido más adecuadas imágenes terroríficas como las de las figuras 34 y 35, que representan la aparición de brujas, esqueletos y monstruos.

<sup>25</sup> Uno de los varios elementos comunes entre Lisardo, Segismundo y Semíramis de *La hija del aire*, de Calderón de la Barca, son los malos augurios vaticinados para apartarlos del mundo y, en especial, del poder. No obstante, Cueto apunta “una diferencia fundamental entre la idea filosófica de *La vida es sueño* y la de *El desencanto en un sueño*: en aquel drama, la realidad es sueño; en este, el sueño es realidad” (1875: 375).

mostrad en sueños cuanto encierra el mundo.  
 En vagas vaporosas ilusiones,  
 y en fantásticas formas vea su mente  
 cuanto anhela imprudente,  
 y ancho campo ofreced a sus pasiones (Rivas 2017: 24).

La intención aleccionadora de Marcolán es clara, así como su dimensión meta-teatral, que Méndez relaciona con el potencial escénico de su magia, trasunto del dramaturgo, pues a través de un influjo sobrenatural, el mago dirige la experiencia onírica de su hijo, fundiéndose “en su figura magia, teatro e inducción onírica” (2013: 307). No obstante, la atmósfera de ensueño de las sesiones fantasmagóricas y la participación de un “controlador” de las visiones representadas también recuerdan el papel desempeñado por quienes encabezaban aquellas proyecciones como Robertson. Dicho de otro modo, vale la pena no solo tomar en cuenta la influencia del teatro al considerar las características del personaje de Marcolán y su función esencial en el desarrollo de este drama, pues la oferta de variedades escénicas del siglo XIX pudo favorecer la convergencia de referencias cultas y populares en su configuración, desde el Próspero de Shakespeare<sup>26</sup> hasta los magos de las comedias de magia y los fantasmagoreros.

Las “vagas vaporosas ilusiones” y las “fantásticas formas” del sueño de Lisardo hacen pensar en las proyecciones fantasmagóricas, así como en su representación escénica mediante “ligeras gasas transparentes con figuras vagas y fantásticas”, según se describe en la acotación inicial de la segunda escena:

Cruzan la escena en todas direcciones ligeras gasas transparentes con figuras vagas y fantásticas, alusivas al amor, al poder, a la ambición y al crimen, y se van reuniendo al fondo de la escena y delante del lecho de LISARDO, formando como una niebla blanquecina que lo cubra todo. Por un escotillón sale Zora cubierta con una gasa blanca que le dé la apariencia de una sombra [...] (Rivas 2017: 29)<sup>27</sup>.

Cuando la niebla se disipa, Lisardo “despierta” en su sueño, se incorpora y cree estar en el mundo, rodeado de las flores de un jardín y no ya del mar embravecido. Primero, se encuentra con Zora y se enamora, después el genio del mal lo alienta para que busque la riqueza, luego el poder y la fama. El muchacho se convierte en un vulgar esclavo de su “ambición infernal” (Rivas 2017: 146) y

<sup>26</sup> Según Méndez, “Parece bastante probable que Rivas haya basado en la notoria figura shakesperiana de Próspero el perfil de Marcolán como amo de fuerzas sobrenaturales y de diversos ‘espíritus’, capaces efectivamente de realizar escenificaciones según su voluntad. Así, el vínculo resulta particularmente significativo en cuanto a la dimensión de la magia como gran instrumento de metateatralidad” (2013: 307).

<sup>27</sup> No se han conservado las cursivas de las acotaciones.

su ascenso también será la cifra de su caída, obtiene el cargo de general en la corte de un rey oriental, desprecia a Zora para unirse con la reina, quien lo incita a matar al rey con un puñal mientras duerme<sup>28</sup>. Ya convertido en rey, Lisardo se da cuenta de que no es dichoso, lo atormenta la culpa y se encuentra con una bruja, acompañada de monstruos, diablos, esqueletos y sombras, que traen a la mente las fantasmagorías.

[La Bruja] Da un golpe en el suelo con la vara, y entra detrás de ella, por escotillón, un trono, cuyo asiento será un caimán, y su respaldo un murciélago colosal con las alas extendidas y echando fuego por los ojos. Se sienta en él la BRUJA, y de un lado y otro salen de debajo del tablado monstruos, diablos, esqueletos y sombras que la rodean. LISARDO retrocede, horrorizado, sin volver la espalda. La escena se oscurecerá.) (Rivas 2017: 127).

Desde la perspectiva de Lisardo, al principio, su sueño es dichoso, pero poco a poco se convierte en una pesadilla<sup>29</sup> y es cuando las referencias fantasmagóricas cobran mayor relevancia. La bruja siente lástima por la suerte de este nuevo rey desventurado, le arroja un anillo que “por su mágico influjo” lo hará invisible y lo salvará de la muerte, al permitirle escapar de un complot para asesinarlo y de un levantamiento militar. En su sueño, Lisardo cree estar en el mundo de la vigilia, por eso duda de sus sentidos ante esa presencia desconcertante, sobre todo, del sentido de la vista y considera que se trata de una alucinación (una correlación frecuente con las fantasmagorías y también con los sueños en el siglo XIX).

Lisardo. (Se pone en pie, estupefacto, y mira en rededor de sí con ojos asombrados.)  
 Todo desapareció.  
 Fue un engaño de mi mente,  
 una ilusión solamente  
 que mi vista alucinó (Rivas 2017: 130).

Una vez que desaparece la bruja, Lisardo recoge el anillo y se convence de que no ha sido una alucinación, sino realidad lo que vio y pronuncia una pregunta clave, que contiene la idea determinista sobre la existencia humana que este drama plantea, la cual puede relacionarse con el ánimo pesimista de los liberales.

<sup>28</sup> Este regicidio contiene el eco de *Macbeth*, una de las varias muestras de las evocaciones a Shakespeare de *El desengaño en un sueño*, entre las que también se encuentran *The Tempest* y *Hamlet* (Méndez 2013: 307).

<sup>29</sup> A diferencia del protagonista, que desconoce el propósito de su sueño, inducido por la magia de su padre, lectores y espectadores están al tanto de la intención aleccionadora de Marcolán, revelada en su conjuro.

¿Es el hombre, ¡santo Cielo!,  
 juguete de otro poder,  
 que no alcanza a comprender?  
 ¡Qué horror da, qué desconsuelo  
 pensar que así pueda ser! (Rivas 2017: 132).

En el cuarto acto, Lisardo vuelve al jardín donde empezó su sueño, se encuentra con el cadáver de Zora y aparecen un demonio y un ángel. En la segunda escena de este último acto, entran el espectro del rey, luego el de la joven:

(Sale rápidamente por escotillón el espectro del Rey con manto y corona, y mostrándole el pecho herido y brotando sangre.)  
 [...] (Entra por otro escotillón el espectro de Zora, tal cual estaba su cadáver.)  
 [...] Lisardo. (Trémulo y aterrado.)  
 ¡Ay de mí, desventurado!  
 ¿Esto he visto y vivo estoy?  
 Me encuentro por doquier hoy  
 de crímenes rodeado (Rivas 2017:198-199).

Esta presencia de espectros, que persiguen a Lisardo, habría podido ser muy bien representada con la tecnología fantasmagórica y estos espectáculos pudieron estimular la imaginación del duque de Rivas en la creación de semejante escena.

La inmutable gruta de Marcolán se transforma muy cerca del final de la obra mediante “un cuadro grande transparente”, descripción que recuerda la técnica del diorama (muy utilizada en los decorados teatrales):

(Aparece en el centro del muro de la prisión que cierra el fondo un cuadro grande transparente, en que se ve con toda exactitud la decoración de la primera escena del acto primero; esto es, la montaña de peñascos, descubriéndose por un lado el mar y a la derecha del espectador la gruta de Marcolán, dentro de la cual se verá distintamente sólo un esqueleto. Lisardo lo contempla un momento, estupefacto; retrocede, y el cuadro desaparece) (Rivas 2017: 201).

La aparición de un esqueleto en la gruta, que había distinguido la dimensión “real” de las ilusiones oníricas experimentadas por el protagonista, confunde los mundos de la vigilia y el sueño<sup>30</sup>. La simultaneidad de ambos niveles requería dividir la escenografía en dos partes: la “realidad” de la obra manifiesta en “La gruta de Marcolán, y éste dentro estudiando, habrá estado siempre descubierta, y permanecerá así inmutable durante todo el drama, por más cambios de decoraciones que se verifiquen” (Rivas 2017: 29). La alteración de la gruta

---

<sup>30</sup> Grillparzer también divide la acción en una esfera de realidad y otra de ensueño (Höfer 2019: 24-25).

provoca que en este punto se establezca, de forma plena, lo ilusorio en el drama y se difumine la distinción entre el mundo del sueño y el de la vigilia, que volverá a recobrase cuando Marcolán deshaga el conjuro.

Después de las preguntas desesperadas de Lisardo sobre su destino, “¿Qué me espera, Dios eterno? / ¿Qué me aguarda, hado cruel?”, se escenifica la respuesta del genio del mal: “El patíbulo, y tras de él / la eternidad del infierno” (Rivas 2017: 200).

(Se descubre todo el fondo de la escena, y aparece una gran horca, con cordeles y escalera pintada de negro, que estará aislada, y detrás, a alguna distancia, se verá un mar de fuego, que llena todo el frente y se agita en todas direcciones, viéndose cruzar por él figuras negras movibles de demonios, serpientes y monstruos espantosos. La escena se alumbrará toda con la luz roja de las llamas. Lisardo contempla un momento aterrado tan espantosa visión, y corre de un lado a otro, haciendo extremos, y va a caer desmayado en el sitio en que estaba su lecho en el primer acto) (Rivas 2017: 201).

Una vez más, las “figuras negras movibles de demonios, serpientes y monstruos espantosos” remiten a los espectáculos fantasmagóricos, que sirven para representar el infierno soñado con gran vivacidad. Cuando Lisardo cae desmayado, todavía dentro de esas visiones de pesadilla, Marcolán da por cumplido el conjuro y las figuras fantasmagóricas del principio vuelven a aparecer:

(Cruzan la escena en todas direcciones, y como al fin de la primera escena del primer acto las mismas ligeras gasas transparentes, con figuras vagas y fantásticas, y se reúnen como entonces en el fondo y delante de Lisardo, formando como una niebla blanquecina que lo oculta todo. Verificado esto, cierra el libro Marcolán, se levanta gravemente, toma su vara de oro y sale majestuosamente de la gruta, mirando a todos lados) (Rivas 2017: 201).

La noche ha pasado, el mago Marcolán deshace el conjuro y prepara el despertar de su hijo. Con la lección aprendida y aún con la expresión de los terrores del sueño, Lisardo declara que no abandonará a su padre jamás, al entender lo soñado como premonitorio. En este sentido, el sueño de *El desengaño* retoma la antigua interpretación profética otorgada a las experiencias oníricas (reunida por Artemidoro de Daldís y transmitida por Macrobio a la Edad Media), que el duque de Rivas revitaliza con un atractivo despliegue escénico textual, a partir del cruce entre el teatro y los espectáculos fantasmagóricos mediante varias referencias, aunque la conexión, en especial, se ha hecho con la comedia de magia (Patricio 2009: 256; Martínez Torrón 2017: 219), que utilizaba ese tipo de espectacularidad abundante, pero sin mucha sustancia dramática, más bien como simple fogonazo a los sentidos, piénsese en *La pata de cabra*. Por el contrario, en la obra del duque de Rivas, las fantasmagorías son un elemento

fundamental de la configuración del sueño y de la obra misma dentro del vasto contexto de la fascinación romántica por lo onírico.

## 2.4 Las fantasmagorías del *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla

El *Don Juan Tenorio* es uno de los hitos del romanticismo en España, que apenas requiere presentación. Drama de inmediata vinculación con lo fantasmagórico por la activa participación de difuntos y la impresión provocada por la aparición de espectros, lo cual plantea la persistente confusión entre la realidad y el sueño. En este contexto, las proyecciones linternistas resultaban muy adecuadas para representar los fenómenos de ultratumba deseados, celestiales e infernales. No en vano es una de las piezas que acompaña la fiesta de Todos los Santos año tras año.

Uno de los principales atractivos de la obra maestra de Zorrilla es la puesta en escena de situaciones fantásticas, que han sido relacionadas por los críticos contemporáneos, de forma un tanto peyorativa, con las populares comedias de magia (Gies 1994: 24-25). En la primera mitad del siglo XIX, antes del *Don Juan Tenorio*, los dramas románticos todavía no habían escenificado sombras parlantes, almas voladoras o desapariciones (Gies 1990: 4), pese a que los fantasmas, las sombras, los cementerios, etc., eran elementos frecuentes en la literatura romántica. En palabras de Gies: “La imaginación popular hizo de Zorrilla el poeta romántico por excelencia, y de su drama *Don Juan Tenorio* la encarnación misma del espíritu romántico” (1982: 545). La originalidad de los elementos sobrenaturales introducidos y su escenificación también fueron vinculados, por la crítica de su tiempo, con las proyecciones linternistas de ese tipo, es decir, con las fantasmagorías. Sirva de muestra el siguiente fragmento de una reseña sobre el estreno del *Tenorio*, en la que no faltan elogios ni reparos, publicada en *El Laberinto* del 16 de abril de 1844 (editado por Ignacio Boix):

No podemos dar iguales alabanzas al desenlace y final del drama, convertido en un juego de linterna mágica con la aparición de tanto difunto y prolongado mucho más allá de lo justo, hasta tocar con aquella superabundancia de transformaciones en los excesos de las comedias de magia, hechas para divertir al vulgo en los días de carnaval (16-IV-1844:168)<sup>31</sup>.

David Gies (1994: 29-30) considera a Zorrilla el creador de “lo que podría llamarse un nuevo híbrido teatral: la comedia de magia romántica”. No obstante,

---

<sup>31</sup> Véanse también Rubio Jiménez (1989: 20, nota 44); Gies (1994: 29); Fernández (2006: 238-239).

Luis Miguel Fernández (2006: 238-239) supone que en el *Tenorio* hay una “exacerbación de ciertos recursos escenográficos”, no solo la influencia de la comedia de magia. Aunque Fernández no desarrolla esta idea, señala como argumento el anuncio del espectáculo de sombras de Tomás Parodi (1813 y 1814), basado en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (ca. 1616) de Tirso de Molina. El anuncio mencionado fue incluido en el excelente libro de John E. Varey: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid 1758-1840. Estudios y documentos* (1995).

LOCAL: Calle del Caballero de Gracia, 34, ‘y sala titulada del Espadero’.

FECHAS: 1 de marzo-23 de mayo.

HORARIO: A partir de las 16.00; el 19 de marzo en adelante, 15.30; 17.30.

PRECIOS: 1, 2 y 4 reales.

CARTELERA: 10 de marzo: ‘Una completa función de varias suertes de combinación, sorpresa y juegos de manos; se ejecutará en sombras la historia del [sic] Burlador de Sevilla y convidado de piedra, reducida a lo que permite dicho mecanismo con la mayor propiedad; seguirá en sombras blancas una contradanza y manejo de caballos; y se concluirá con varias vistas de fuegos pírnicos’ (Varey 1995: 263).

La ejecución en sombras del *Burlador de Sevilla* remite a un espectáculo de sombras chinescas<sup>32</sup>, que no hay que confundir con las proyecciones de linterna mágica (Varey 1995: 4)<sup>33</sup>. Si bien este tipo de espectáculos de sombras también podía ser retomado en las obras literarias románticas, la repercusión de las proyecciones espectrales de las fantasmagorías pudo ejercer un mayor impacto en el imaginario romántico y la evocación de sus efectos era más contundente<sup>34</sup>. No en vano, el gacetillero de *El Laberinto* se refirió al final del *Tenorio* como

---

<sup>32</sup> Este espectáculo visual es uno de los más antiguos y populares, que conjuga las amplias posibilidades representativas de la luz y la sombra. De origen oriental, en el siglo XVIII, estas representaciones de sombras comenzaron a tener una mayor notoriedad en Europa y solían escenificar leyendas, obras conocidas, etc. Las figuras utilizadas podían ser de piel, madera, metal, papel o cartón, etc., y eran manipuladas detrás de una pantalla. En el siglo XIX, se incorporaron más elementos sonoros y visuales, como la proyección con linterna mágica de una imagen de fondo (Pons i Busquets 2002: 19-29).

<sup>33</sup> Véase el anuncio de Parodi del 13 de enero de 1814, en el que también se menciona, de manera explícita, *El burlador de Sevilla* en la sección de escenas de sombras chinescas (Varey 1995: 265-266).

<sup>34</sup> Véase la figura 39, que representa la aparición de esqueletos y fantasmas en un cementerio. Proyecciones semejantes a esta pudieron haber sido utilizadas en la puesta en escena del *Tenorio*.

un “juego de linterna mágica”, apreciación válida para toda la segunda parte del drama, que integra una “superabundancia de transformaciones” y donde se incorporan los elementos fantásticos<sup>35</sup> con lo sobrenatural, destacándose la sombra de doña Inés y el espectro-estatua de don Gonzalo (Jiménez Rubio 1989: 19). Ante la aparición de la sombra de doña Inés en la tercera escena del primer acto y el diálogo que mantiene con esa sombra en la escena siguiente, don Juan se pregunta, una y otra vez, si se trata de una “imagen fingida” nacida de la locura, una visión o un sueño.

¡Cielos! ¿Qué es lo que escuché?  
 ¡Hasta los muertos así  
 dejan sus tumbas por mí!  
 Mas sombra, delirio fue.  
 Yo en mi mente la forjé;  
 la imaginación le dio  
 la forma en que se mostró,  
 y ciego vine a creer  
 en la realidad de un ser  
 que mi mente fabricó.  
 Mas nunca de modo tal  
 fanatizó mi razón  
 mi loca imaginación  
 con su poder ideal.  
 Sí, algo sobrenatural  
 vi en aquella doña Inés  
 tan vaporosa a través  
 aun de esa enramada espesa;  
 mas..., ¡bah!, circunstancia es ésa  
 que propia de sombras es.  
 ¿Qué más diáfano y sutil  
 que las quimeras de un sueño? (1994: 206-208; vv. 3034-3055).

En el segundo acto de la segunda parte, las mismas dudas confunden a don Juan sobre la realidad o el delirio del fantasma-estatua de don Gonzalo (Zorrilla 1994: 222-223; vv. 3402-3403). De especial interés, son las acotaciones<sup>36</sup> que enmarcan las desapariciones de esos personajes espectrales, pues permiten notar la complejidad de su puesta en escena, que requería de cierta sofisticación

<sup>35</sup> Lo fantástico de la obra ya se anuncia en parte del título: “drama religioso-fantástico”. Según Jiménez Rubio, en la producción de Zorrilla, “lo fantástico propiamente se produce en obras donde hace intervenir lo sobrenatural mediante la aparición de sombras espectrales, que se suponen venidas del otro mundo realmente y mediante la presentación de escenografías espectaculares que muestran esos mundos” (1989: 24).

<sup>36</sup> No se han conservado las cursivas de las acotaciones en las citas.



técnica. Por ejemplo, sobre el fantasma de don Gonzalo se indica que “Desaparece la Estatua sumiéndose por la pared” (Zorrilla 1994: 224) y “Transparéntase en la pared la Sombra de doña Inés” (Zorrilla 1994: 225), efectos posibles con las proyecciones de linterna mágica o imaginables en escena a partir de los artificios fantasmagóricos de este dispositivo<sup>37</sup>.

La constante alusión de un sueño frente a esas apariciones de espectros es otra muestra del enlace de estos elementos, que estaban muy presentes en las fantasmagorías, así como la vívida referencia de sombras que “pueblan el fondo de la escena”. La complejidad de los recursos escenográficos también incluía decorados pictóricos como se precisa en la acotación incluida después del verso 3643<sup>38</sup>.

¡Pero qué veo!  
 ¡Falta de allí su estatua...! Sueño horrible,  
 déjame de una vez... No, no te creo.  
 Sal, huye de mi mente fascinada,  
 fatídica ilusión..., estás en vano  
 con pueriles asombros empeñada  
 en agotar mi aliento sobrehumano.  
 Si todo es ilusión, mentido sueño,  
 nadie me ha de aterrar con trampantojos,  
 si es realidad, querer es necio empeño  
 aplacar de los cielos los enojos.  
 No; sueño o realidad, del todo anhelo  
 vencerle o que me venza; y si piadoso  
 busca tal vez mi corazón el cielo,  
 que le busque más franco y generoso.  
 La efigie de esa tumba me ha invitado  
 a venir a buscar prueba más cierta  
 de la verdad en que dudé obstinado...  
 Heme aquí, pues; Comendador, despierta.  
 (Llama al sepulcro del Comendador.–  
 Este sepulcro cambia en una mesa  
 que parodia horriblemente la mesa en

<sup>37</sup> Luis Miguel Fernández (2017: 28) señala que Zorrilla pudo haber tenido en mente los efectos fantasmagóricos en la creación del *Tenorio*, así como “las transposiciones más popularizadas” del mito donjuanesco, por ejemplo, las funciones de sombras chinescas del *Burlador de Sevilla*.

<sup>38</sup> Jiménez Rubio estudió la plasticidad del *Tenorio* y se refiere a esta característica del teatro de Zorrilla en los siguientes términos: “Su preocupación por la brillantez del espectáculo fue constante y en los textos abundan las acotaciones dramáticas orientadas a sugerir a los actores su colocación en escena y a los pintores escenógrafos los efectos plásticos queridos. [...] Zorrilla no olvidó nunca la fascinación que sobre el espectador ingenuo ejercían las obras de gran espectáculo y aprovechó sus posibilidades” (1989: 8).

que cenaron en el acto anterior don Juan, Centellas, Avellaneda. –En vez de las guirnaldas que cogian en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etcétera. (A gusto del pintor). Encima de esta mesa aparece un plato de ceniza, una copa fuego y un reloj de arena. –Al cambiarse este sepulcro todos los demás se abren y dejan paso a las osamentas de las personas que se suponen enterradas en ellos, envueltas en sus sudarios.– Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena.– La tumba de doña Inés permanece) (1994: 232-233; vv. 3625-3643).

David Gies ha planteado la importancia de la comedia de magia en la comprensión de tantos elementos fantásticos-sobrenaturales en el *Tenorio*:

[Zorrilla] conquistó el favor popular y se puso de moda con una enorme dosis de espiritualidad, teatralidad y puro talento poético: la magia más el romanticismo. Zorrilla descubrió una combinación no vista antes en el teatro; enlazó las dos tendencias más populares de su época y llegó a escribir la primera “comedia de magia romántica” en España (1990: 14-15).

Coincidimos con Gies en que el final feliz del *Don Juan* se acerca, con mucha intensidad, a la cursilería de las comedias de magia y hace efectiva la unión de ese género popular con el teatro romántico.

Es al final del *Tenorio* donde se ve más claramente la influencia de las comedias de magia en la concepción teatral de Zorrilla. Si recordamos los elementos que pone Zorrilla al fin de su drama –los angelitos, las dos almas que suben al cielo, la cama de flores, etc.– sólo tenemos que volver unos años atrás, al año 1829, para descubrir una de las posibles fuentes de inspiración de esta escena. *La pata de cabra* termina con una escena donde los dos amantes están sentados en un trono de flores en el Cielo, protegido por el angelito por excelencia, Cupido (Gies 1990:12).

Sin embargo, a partir de ese contacto, Gies se pregunta: “¿de dónde viene esta acumulación de fantasmagoría teatral?” (1990: 3), pero no utiliza el término fantasmagoría en relación con los espectáculos fantasmagóricos en sentido

estricto, sino para aludir a las presencias fantasmales que predominan en la segunda parte de la obra<sup>39</sup>.

Es muy pertinente considerar la directa repercusión de las proyecciones linternistas fantasmagóricas en la forma en la que Zorrilla imaginó su *Don Juan*, pues su conexión es bastante manifiesta en las acotaciones y en los fragmentos citados, como también lo apreció el gacetillero de *El Laberinto* en su representación, además tienen un importante vínculo con lo onírico en la duda entre realidad y ficción, que estuvo presente en el Barroco, pero que aquí aparece revitalizada a través de la conjunción del onirismo romántico y las posibilidades más espectaculares, que ofrecían las novedades visuales del siglo XIX, en especial, de las fantasmagorías.

Desde nuestro enfoque, también es muy importante considerar que *El desengaño en un sueño* del duque de Rivas pudo haber sido una influencia decisiva en Zorrilla para incluir escenas fantasmagóricas en su *Tenorio*, es decir, el influjo de un drama romántico de un autor que Zorrilla conocía y admiraba, quizá, fue más fuerte que la popularidad de las comedias de magia y los espectáculos fantasmagóricos, a pesar de las dificultades que suponía la puesta en escena de ese tipo de efectos. Esto permite plantear la cuestión sobre el papel que pudieron desempeñar las propias referencias literarias de esos espectáculos para potenciar su uso en otros autores. Por la carta de Juan Lombía, citada por Cueto (1875: 375), sabemos que Zorrilla fue uno de los amigos que ayudaron al duque de Rivas, aunque sin éxito, en sus esfuerzos para que *El desengaño* fuera representado<sup>40</sup>.

Germán de Patricio apunta la vinculación entre el personaje de Zora y el de doña Inés, pero sin tomar en cuenta el claro enlace fantasmagórico:

En ambos casos ellas son cruelmente abandonadas por sus héroes. Don Juan se marcha de Sevilla y Lisardo se marcha del vergel. No obstante, [...] ambos hombres regresan al lugar donde encontraron a sus respectivas amadas para sorprenderse con la triste noticia de que sus heroínas han muerto por pena de amor. Don

---

<sup>39</sup> Por su parte, Luis Miguel Fernández (2000: 96), de manera prospectiva, se refirió al eco de las fantasmagorías en las adaptaciones cinematográficas del *Tenorio*, de Zorrilla, en su libro *Don Juan en el cine español hacia una teoría de la recreación fílmica*. Véase también su artículo “Zorrilla y los medios audiovisuales: de la fantasmagoría al cine y la televisión” (Fernández 2017).

<sup>40</sup> En su artículo “*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia”, Gies (1990:10) no incluye en su análisis *El desengaño en un sueño* “aunque lleno de mutaciones mágicas, por no caber dentro de nuestra investigación y por no haberse representado en la época de su composición (1842)”. No obstante, es importante considerar que la falta de representaciones de *El desengaño*, antes de que Zorrilla escribiera su *Tenorio*, no impide que el texto del duque de Rivas pudiera inspirarlo para hacer referencia a los efectos fantasmagóricos.

Juan se encuentra con la tumba de doña Inés y Lisardo se encuentra con el cadáver de Zora que llevan a enterrar [...] ambos héroes recibirán las visitas de los espíritus de sus respectivas amadas, en forma de sombras o espectros de ultratumba (2009: 261).

Zorrilla supo dosificar los efectos fantasmagóricos, mucho más abundantes en el texto del duque de Rivas, y tuvo una mejor fortuna escénica, permitiendo que este drama religioso-fantástico pudiera mostrar el efectivo cruce intermedial entre las proyecciones linternistas fantasmagóricas y el teatro romántico mediante un énfasis mágico visual.

## 2.5 “La cámara oscura de los sueños” en “El ánimo de mi madre” (1841), de Antonio Ros de Olano

Antonio Ros de Olano tuvo una intensa actividad militar, política y literaria, participó en la primera guerra carlista (1833-1840) y en África del Norte, de ideas liberales moderadas, apoyó el golpe contra Espartero en 1843, fue ministro, diputado y senador. Como literato frecuentó la tertulia de “El Parnasillo” y el Ateneo, colaboró con su amigo José de Espronceda en la redacción de una obra de teatro –*Ni el tío ni el sobrino* (1834)– y escribió el prólogo de *El Diablo Mundo*. Su obra consta de poesía, teatro y narrativa<sup>41</sup>.

En “El ánimo de mi madre. Cuento fantástico” (1841) lo onírico domina la estructura narrativa<sup>42</sup>. El título hace referencia a la madre del narrador protagonista, Leoncio<sup>43</sup>, y alude a lo fantasmal desde el mismo término *ánima*, que se

<sup>41</sup> Sobre la vida y obra de Antonio Ros de Olano pueden consultarse Salas Lamamié de Clairac (1985); López Delgado (1993); Baquero Goyanes (1992: 41-53); Pont (2008).

<sup>42</sup> Otros cuentos de Ros de Olano de 1841 que tienen alguna conexión con lo onírico son “Los niños expósitos”, “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Cáinez”, “Celos” y “La noche de máscaras”. Acerca de estos cuentos y su posterior producción cuentística, véanse Pont (2008) y Cassany (1980). Sobre la importancia del género del cuento en el romanticismo, véase Baquero Goyanes (1992).

<sup>43</sup> Leoncio también es el nombre del protagonista de “La noche de máscaras. Cuento fantástico” (1841), además, en este relato, se menciona el daguerrotipo: “¡Cosa más rara! –Sin querer he hecho un horroroso gesto, que ahí lo tenéis grabado en la pared de enfrente como una reflexión del daguerrotipo!...Vaya; no hay más que reírse, no parece sino que me he quitado la máscara y la he colgado de un clavo” (Ros de Olano 1980: 76). Este Leoncio se encuentra en una especie de delirio febril y asistirá a una fiesta de máscaras. La referencia al daguerrotipo se relaciona con su sombra que “parece separarse y tomar vida, y ésta es la excusa de la que se sirve el narrador para llevarnos al escenario principal de la acción: el baile de disfraces en el Salón de Oriente” (Bartolomé Martínez 2008: 332). A pesar de la pretendida

define como el alma de una persona muerta que se encuentra en el purgatorio (DRAE 1852: 51) y se aparece a una persona viva en este caso.

El cuento inicia en una noche lluviosa, Leoncio, un muchacho de veinte años, huérfano de madre desde su nacimiento, huye del desprecio y agresión del que cree es su padre; cerca de una iglesia, de repente, entre la niebla aparece el espectro de su madre para contarle su desdichada vida y revelarle el violento origen de su nacimiento. Casi al final, la aparición de la madre se desvanece al aproximarse el supuesto padre de Leoncio, que ha salido a buscarlo. Así, la narración se enmarca en aquel suceso sobrenatural.

Este cuento tiene una clara inclinación hacia la literatura fantástica, como se precisa en el título, no solo por la aparición de la madre difunta, sino también por los sueños que esta incluye en el relato de su vida. Además, se insiste en la realidad de lo narrado. En especial, nos interesa destacar los elementos relacionados con los espectáculos fantasmagóricos, presentes desde la aparición espectral materna (que más adelante también se vincularán con la descripción de sueños):

Yo lloraba y llorando estaba cuando vi una lucecilla muy triste que rompía la niebla, al parecer a muy larga distancia, pero en realidad no tan lejos. Fuese acercando tanto la lucecilla que vi quién la traía y cómo. Y quien la traía érase una mujer, desnuda como un ángel, y la lucecilla no era vela, lámpara, ni farol, sino una llamita que a la mujer le brotaba desde la altura y al lado del corazón pegada al pecho.

Parose aquella ilusión, aquella realidad, aquel espíritu, aquel ente bello, misterioso, dolorido; parose a medio paso de mí y lentamente dejándose caer de rodillas fue luego para más de cerca contemplarme, con una amante ternura y un celestial placer que por los ojos y la boca derramaba (Ros de Olano 2008: 143-144).

En concreto, los recursos fantasmagóricos a los que recuerda este fragmento son el efecto de aumento de tamaño de los fantasmas que se exhibían: “En lontananza, parecía surgir un punto luminoso: una figura, primero pequeña, se dibujaba, luego se acercaba con pasos lentos, a cada paso parecía hacerse más grande” (Robertson 2001: 132), así como el surgimiento de una mujer desnuda entre la niebla, que trae a la mente una ilustración de las *Memorias* de Robertson (1831: 354), pues este tipo de proyecciones era frecuente en sus espectáculos<sup>44</sup>. Sin embargo, a diferencia de las escenificaciones proyectivas del cuerpo desnudo femenino en los espectáculos de Robertson, Ros de Olano

---

“captura fiel de la realidad” que supuso la invención del daguerrotipo, Ros de Olano utiliza este artefacto para darle un sugerente tratamiento fantástico.

<sup>44</sup> Véase la figura 19, que representa la proyección de una mujer desnuda, saliendo de una nube de humo.

desexualiza la corporeidad femenina combinándola con significantes de religiosidad sublime (“como un ángel”, “amante ternura”, “celestial placer”)<sup>45</sup>.

Al referirse a este acontecimiento sobrenatural como “aquella ilusión, aquella realidad, aquel espíritu”, se difuminan las fronteras entre el mundo onírico y el de la vigilia. Un poco más adelante, Leoncio dice:

Diablo, mujer, visión o lo que tú seas, vengas de donde vinieres, yo te conjuro y en nombre de Dios te pido que si buscas mi perdición, huyas, como lo hiciste del Santo Abad Antonio, y si es que por lo contrario te ofreces en mi provecho, también de parte de Dios te pido que me digas quién eres (Ros de Olano 2008: 145).

Ahora la confusión estriba en saber si se trata de una visión, también llama la atención que se haga referencia a la tentación de San Antonio<sup>46</sup>, uno de los temas más frecuentes de las proyecciones linternistas (Jones 2014: 49), que formaba parte del repertorio de los espectáculos de Robertson (1831: 298-299)<sup>47</sup>, escena en la que, de igual manera, se proyectaba la aparición de una mujer casi desnuda<sup>48</sup>.

Cuando aquella ánima se identifica como la madre de Leoncio y se dispone a relatar su vida, su presencia espectral es descrita como un sueño: “con un tono trágico arrojado de los senos del corazón, cantó las estrofas siguientes para derramar unción sobre mi sueño” (Ros de Olano 2008: 146). Sin embargo, el sentido de sueño aquí es difuso y se relaciona más con visión o ilusión.

---

<sup>45</sup> En su edición del cuento, Pont señala el trasfondo religioso de aquella luz, pero sin advertir su conexión con las fantasmagorías: “La *lucecilla* o *llamita* situada al lado del corazón responde al ‘símbolo del alma’ de la aparecida o espectro de la mujer difunta. En el cristianismo, la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús —una llama, una herida, una cruz, una corona de espinas—, representada por una llamita o lengua de fuego sobre el corazón, es asimismo símbolo ecuménico del fuego del amor divino y pervivencia espiritual o anímica de su energía” (2008: 144, cursivas en el original).

<sup>46</sup> Véase el análisis de Sandra Janßen sobre la relación de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert con los estudios psiquiátricos de la época, relativos a las descripciones de estados alucinatorios fantasmáticos (2013: 302-328).

<sup>47</sup> “Se suceden tentaciones de toda índole. Una especie de pitonisa hace salir de un recipiente distintos objetos: una bandera, la gloria; dos espadas, poder, riquezas, placeres, etc. Para infundir respeto al santo ermitaño por la fuerza del ejemplo, se ve una especie de papa (sin duda un Borgia) con una mitra y un báculo. Un diablo le quita la mitra y una mujer, semidesnuda, lo desviste. San Antonio se limita a decir: *Retírate, Satán*, pero tocan a rebato, los Amores prenden fuego a la ermita y una joven belleza se lleva al anacoreta, con la frente ceñida de guirnaldas” (Robertson 2001: 136, cursivas en el original).

<sup>48</sup> Véase la figura 38, una placa de fantasmagoría sobre la tentación de San Antonio con un monstruo desnudo, que acentúa las implicaciones eróticas de este tema.

El cuento entero oscila entre la indefinición del estado onírico y el de vigilia, esas fronteras inseguras, “*unsichere Grenzen*”, que según Stefanie Kreuzer (2014: 176) caracterizan a los textos fantásticos<sup>49</sup>. No obstante, el primer sueño relatado por la madre es una narración onírica marcada, según la tipología de Kreuzer (2014: 175).

Cumpliéronse los quince de mi vida. Y durante un sueño, una pluma mágica ludió mi cuerpo, que retembló de placer; y por tres veces volvió a pasar ondulando la pluma vaporosa y otras tantas retemblé; mis pechos se apretaron y temblaron y bajo de ellos el corazón tembló como un cervatillo asustado.

Una vara encantada sin duda que tocó mi frente, porque súbito a mis ojos y a compás de una música augusta que envanecía, las paredes de mi boardilla, las unas de las otras, se apartaron al infinito.

Vi correrse los velos de mi mundo y otro allá en lontananza apareció.

Y el mundo aquél era el movimiento, la irreflexión, la vida, la risa y la alegría de los hombres; la vanidad, el lujo y devaneo de las hembras; el ruido, la armonía, la danza y los festines de ambos sexos, mezclados en tropel y sin concierto.

El mundo aquel era de un suelo anchísimo y sin montes, y acá y allá jardines amoldados y alfombras por el suelo y ricos almohadones arrastrados; pabellones, espejos, obeliscos, oro y cristal; fuentes y cascadas y primorosas aves prisioneras de todas las regiones de la tierra. Y se tendía bajo una techumbre no tan elevada, pero más cómoda que la bóveda del cielo, tersa como el firmamento y tachonada de una infinita multitud de luces que no se nublaban nunca.

Ignoro qué misterioso mandato me prevenía que anduviera, porque estaba destinada a formar parte de aquel gran mundo, pero lo cierto es que yo me creía andando con precipitación hacia él cuando me despertó el primer canto de un gorrión parado en el alero de mi boardilla.

Rodé una intensa mirada para reconocerlo todo, incluso yo misma (Ros de Olano 2008: 152-153).

Jaume Pont Ibáñez, en su estudio sobre los elementos eróticos de los sueños narrados en este cuento, subraya que son claras las referencias corporales y sensitivas (por ejemplo, al principio del sueño citado), mediante las cuales “se crea desde los ensueños mismos, la ilusión de realidad” (2008: 159), aspecto que persiste en el relato de los otros sueños evocados.

Llama la atención el movimiento de aquel mundo que se observa en el sueño, el desplazamiento de los velos que dan paso a esos nuevos espacios que “en lontananza” se vislumbran, su mezcla y alternancia con elementos

---

<sup>49</sup> Se trata de una indefinición conectada con el carácter fantástico del cuento que, según Pont Ibáñez, “se halla desvinculada de cualquier problematización que cuestione [...] los límites de lo natural y lo sobrenatural” (2008: 156).

opulentos y lejanos al contexto de la boardilla donde habita la joven. Esa sucesión de imágenes es semejante al dinámico efecto de los panoramas móviles. Sin embargo, un poco más adelante, se hace referencia explícita a un “gran panorama” en el recuerdo de las imágenes soñadas:

Veinte veces al día se humedecieron mis párpados y, al través de los prismas que formaban las lágrimas agolpadas, veía pasar con danza y galanura aquellos arrogantes mancebos y aquellas galanteadas damas de cuya felicidad distaba tanto mi escondida desgracia.

Todo el gran panorama de aquel sueño estaba frente de mí. Embebecida en la contemplación mental, los brazos me caían perezosos (Ros de Olano 2008: 153-154)<sup>50</sup>.

El segundo sueño relatado tiene una composición similar en cuanto a las alusiones corporales del principio y la referencia a otro dispositivo óptico, que también es relacionado con la visualización de las figuraciones oníricas: la cámara oscura.

Quedeme a solas y aparté los cabellos de mi rostro, descubrí el pecho y desnudé los brazos; quería respirar, quería espacio, libertad y silencio.

Los ojos buscaron la luz y un rayo de sol penetraba escasamente por una rendija de la ventana; los ligeros tamos se agitaban en él y las moscas, danzando al monótono zumbido de sus propias alas, llegaban formando intersección con la cinta

---

<sup>50</sup> A pesar de que solo se mencione un “gran panorama”, la descripción de movimiento permite deducir que se trata de un panorama móvil. En la primera novela de Rosalía de Castro *La hija del mar* (1859), de claros ecos románticos, hay una referencia al panorama móvil en conexión con las imágenes mentales de la memoria: “Mil tumultuosas ideas cruzaron por su cerebro, *vasto y fantástico panorama que se desenvolviera* ante sus ojos presentándole, hacinados y en montón, todos los placeres y todas las escenas de su vida. Ellas pasaron por delante de sus ojos, ya mordaces, ya voluptuosas y sarcásticas, hiriendo cada una su corazón de un modo indefinible y tocando las fibras más delicadas de su pecho. Jamás fenómeno tan extraño le había hecho recordar su pasada vida, sumida en los pliegues del más completo olvido, ni sombras más fantásticas habían girado en torno suyo volviendo a encender las apagadas cenizas de sus recuerdos” (Castro 1986: 189). Otro fragmento de esta novela, que recuerda a uno de los efectos de los espectáculos fantasmagóricos, que consistía en el acercamiento de los fantasmas a los espectadores, tiene lugar durante el estado alucinatorio del personaje de una demente, semejante a “un terrible sueño”, quien ve en su propia imagen reflejada una sombra “fantástica como una aparición del Roberto”, es decir, una imagen diabólica. Sin embargo, ese efecto es producido por un espejo, por eso no hemos considerado que pueda contener una evocación concreta a las proyecciones linternistas fantasmagóricas (Castro 1986: 209-210).



luminosa, e iban, giraban y volvían con vueltas y revueltas circulares sin cesar en rumor ni en movimiento.

Allí se aficionó mi vista indeliberadamente y aquel continuo rebullir sin orden fue dando vaguedad al pensamiento, vértigo y confusión a los sentidos, o no acierto qué cosa me pasó; pero a que fue realidad me inclino y no mentido devaneo reflejado en sombras por la cámara oscura de los sueños (Ros de Olano 2008: 161).

Se destaca aquí, una vez más, el movimiento, “aquel rebullir sin orden”, asociándolo con la “confusión de los sentidos”<sup>51</sup>. La vivacidad de las imágenes observadas provoca que la protagonista las identifique con la realidad, negando su carácter ficticio: “a que fue realidad me inclino, y no mentido devaneo reflejado en sombras por la cámara oscura de los sueños” (Ros de Olano 2008: 161). Además, téngase en cuenta que se trata de un sueño diurno. La alusión manifiesta de este dispositivo óptico se encuentra relacionada con la descripción de la forma en la que entra la luz en el cuarto donde está acostada la protagonista: “un rayo de sol penetraba escasamente por una rendija de la ventana” (Ros de Olano 2008: 161). No obstante, la descripción de lo que la protagonista ve y de cómo van apareciendo otras figuraciones junto a “un átomo brillante” —que también cambia de tamaño, como el de “un animal que por lo diminuto no tenía pronunciados ni el color ni la forma”, pero que “cuanto más se alejaban, más crecían”— coincide con el efecto de aumento de tamaño de las fantasmagorías (Robertson 2001: 132), al que ya se hizo referencia más arriba a propósito de la manera en la que aparece el espectro de la madre.

Era un átomo brillante que se mantenía en la luz como el botón de oro dentro del fuego; yo lo vi y luego en confusión pasó muy rápido y llegó hasta él un animal que por lo diminuto no tenía pronunciados ni el color ni la forma. El átomo impulsado por su propia escondida virtud se acreció cobrando voluntad y movimiento: el animal se mostraba impaciente pero sin ser osado a huir como podía; el átomo érase ya una chispa encendida con el soplo de la vida y se posó sobre los hombros del animal.

En tal estado la chispa viviente y el animal informe volaron largo trecho, y cuanto más se alejaban más crecían. Volvieron hacia mí en aquella misma progresión de volumen que a la ida llevaban indicada y ya me parecía distinguir en el objeto un jinete que refrenaba el ímpetu de su palafrén. Los divisé por fin a mi deseo clara y distintamente, y un color de oro purísimo a los dos les prestaba realce y hermosura. Muy joven era el caballero, y el palafrén sin juicio como un niño. Daban vueltas, daban vueltas, sin perder el galope y sin que yo les quitara ojo, que no sé

---

<sup>51</sup> Este tipo de descripción era bastante frecuente en los preámbulos de las narraciones oníricas de épocas anteriores que aludían al proceso fisiológico y psicológico, presente también en las explicaciones científicas sobre el fenómeno onírico (Gómez Trueba 1999: 202-203).

cuál me parecía más arrogante. O érase que el uno al otro tan unidos marchaban y tanto se prestaban de sus bellezas relativas, valor y maestría, que no acertaba la voluntad sedienta en dividir objeto tan hermoso, sino a admirarlo completo en su atrevido conjunto y galanura (Ros de Olano 2008: 161-162).

Otra característica que permite asociar estas figuraciones con el tipo de proyecciones linternistas de las fantasmagorías es su aspecto flotante, pues pisaban por un “aéreo espacio” (Ros de Olano 2008: 162). Este no es un detalle menor, pues hay una notable diferencia entre el aspecto bidimensional de las sombras proyectadas en una cámara oscura y el efecto tridimensional de las fantasmagorías, que dotaban a sus representaciones de una apariencia más “real” e impactante<sup>52</sup>. No obstante, también es cierto que no pocas veces se confunden estos dispositivos, pero en este fragmento la alternancia de la alusión de la cámara oscura y los efectos proyectivos de la linterna mágica obedece a una interesante asimilación de estos artefactos con la fantasía, creadora del sueño<sup>53</sup>.

Un grande rato por aquel aéreo espacio que pisaban, señoreáronse solos, sin tropa, espectadores ni cortejo. Pero de improviso apareció una atropellada cohorte de jinetes y todos juntos y el galán entre ellos, emprendieron un lucidísimo torneo.

No se oían los pies de los caballos, ni voces ni relinchos, ni el campo se nublaba con el polvo, ni sonaban trompetas, ni aliento alguno, ni el menor choque que pudiera alterar la fantasía.

Era el galán de los cabellos rubios quien entre todos sobresalía, su corcel más revuelto y levantado, su cintura la más ágil, y toda su apostura tan resuelta que aquella cabalgata lo envidiaba (Ros de Olano 2008: 162).

Pont Ibáñez destaca el encabalgamiento entre la vigilia y el sueño “en percepciones visuales y sonoras” (2008: 163), que acompañan la narración de los momentos previos al dormir, las ensoñaciones y el despertar, como el zumbido de las moscas del principio que dan paso a la “vaguedad del pensamiento, vértigo

---

<sup>52</sup> Las vueltas de los caballos recuerdan también el movimiento de otro artefacto óptico del siglo XIX, inventado por Joseph Plateau en 1832, el “fenaquistiscopio”. Casi de forma simultánea, Simon von Stampfer construyó el estroboscopio (Pons i Busquets 2002: 201).

<sup>53</sup> En esta referencia a la cámara oscura, que contiene la impronta “ilusionista” del romanticismo, se puede observar el desplazamiento de las consideraciones sobre la visión en relación con el significado y uso que en siglos anteriores tenía este artefacto. Por ejemplo, en un principio, la cámara oscura sirvió para hacer observaciones astronómicas (Alhacén, Roger Bacon, Vitellio y John Peckham dan cuenta de ello), después los pintores la utilizaron como medio para emular la perspectiva en sus representaciones “exactas de la realidad” y este dispositivo fue un elemento clave en la teoría de la imagen retiniana (1604) de Kepler. En Ros de Olano, la cámara oscura ya tiene otras implicaciones con una orientación a lo ilusorio y subjetivo.

y confusión a los sentidos” y el repentino estrépito dentro del cuarto donde la protagonista duerme, que se inserta en la secuencia final de lo soñado y provoca el despertar.

Ya parecía que una voz muda o un secreto convenio les prevenía correr la última pareja, pues que lo vi, aunque con pena, cómo se preparaban para ello...; y en esto sobrevino un estrépito dentro de mi mismo cuarto.

Salió cada jinete a escape y por su lado, cual si montaran en asustadizos ciervos que oyen el perro y salen disparados, mas aun así fue el postrero el caballero del palafren dorado, que cogiendo carrera emprendió un salto y, rompiendo por entre la cinta de luz, sus cabellos chispearon y lo perdí de vista.

Aquel estrépito lo había producido el dejarse caer al suelo de un gato de la vecindad, muy familiarizado con mi casa. Al verlo me irrité tanto que le arrojé la almohada, salió despavorido por donde había entrado y aquello quedó otra vez en silencio y las moscas volvieron a zumbar (Ros de Olano 2008: 162-163).

Por su parte, el relato de la madre sobre el funesto origen del nacimiento de Leoncio se mezcla con la reminiscencia de un sueño anterior, estableciendo un enlace premonitorio y dando cohesión a toda la narración. Ahora aquí, dice ver despierta el sueño entero de “la crisis de su vida”; una vez más, el sueño también se utiliza en sentido figurado para referirse a un recuerdo:

Vi sobre el lienzo a todos aquellos arrogantes mancebos y a las galanteadas damas aquellas que antes viera voluptuosos danzando al pausado compás de la armonía; vi el lujo y los doseles, las fuentes de aljófares, los ricos aderezos, las plumas y las estofas; vi despierta, hijo mío, el sueño entero de la crisis de mi vida, brotando por el caño abundante de la fantasía virgen de una mujer (Ros de Olano 2008: 168).

A pesar de que se entrelacen los momentos oníricos con el recuerdo de una situación experimentada en el estado de vigilia, el marco de lo soñado, en este caso su alusión metafórica, puede ser deslindado con una lectura atenta. No obstante, ese recuerdo es contado como si se tratase de una pesadilla o una alucinación. De esta manera, el sentido erótico latente de los sueños de la joven se torna en el relato de un suceso horrible que ha pasado en la vigilia, el cual es narrado con matices fantásticos. Por ejemplo, se retoma el vapor que fue mencionado en la descripción de su aparición, pero ahora se evoca el desprendimiento del alma del cuerpo: “Sentí desfallecerse mi flaca materia, perdióse mi razón desvanecida y en un vapor densísimo vagó mi espíritu” (Ros de Olano 2008: 170).

La caracterización de la sexualidad diabólica del abominable personaje de don Juan Pérez y López, por supuesto, tiene un claro nexo con el mito de don Juan, un tipo de personaje demoniaco muy frecuente en los espectáculos fantasmagóricos de Robertson, como precisa David Jones: “Robertson’s visual

repertoire featured such ‘raptures’ images and slides of nymphs and other women abducted by mythical creatures” (2014: 48). En este mismo sentido, Ros de Olano (2008: 169) hace referencia al rapto de Leda por Zeus. En las fantasmagorías, el enlace entre lo infernal y lo sexual solía representarse, por ejemplo, con danzas de demonios<sup>54</sup>. La siguiente descripción del cuento de Ros de Olano es similar a esas representaciones proyectivas demoniacas:

“¡Piedad!”, exclamé, como implorando amparo del amante bastardo, y vi su bata de fuego que me deslumbró y con mayor sorpresa que nunca advertí que en ella, y al son incesante de la música, también bailaban los tiznados demonios una grotesca pantomima, los unos frente a frente de los otros, pareados y como si fueran juegos de tenazas (Ros de Olano 2008: 169).

Semejante a la disminución de la intensidad de la luz de la que emergían los fantasmas creados por una linterna mágica antes de terminar el espectáculo, el espectro de la madre se extingue cuando termina su relato:

*Te dejé en el mundo*, hijo mío, con el solo dolor de no abrazarte, porque cuando aún mi corazón vivía para ti, mis brazos ya estaban muertos...

A este punto de su relato llegaba el ánima de mi madre, cuando oíamos unas como voces perdidas a lo lejos. Yo no las entendí, pero ella, desembarazándose de mí, se quedó tan chiquitita que tuve que buscarla y por la lucecilla que arrojaba la encontré y vi que era del tamaño de una liebre empinada. [...]

—Por ahí viene tu padre, que se volvió loco hace veinte años; a ti te busca y yo le temo tanto que me voy [...].

En efecto, mi padre estaba ya encima. El ánima de mi madre se consumió en sí misma o se sumió por los poros de las losas como el agua en la arena (Ros de Olano 2008: 176, cursivas en el original).

De esta manera, se puede observar que los sueños tienen una función narrativa fundamental en el encadenamiento del relato del ánima y en la estructura del cuento, que contiene varios elementos y una configuración muy afín a las sesiones fantasmagóricas.

## 2.6 Sueño y fantasmagorías en *El Diablo Mundo* (1840-1841), de José de Espronceda<sup>55</sup>

José de Espronceda (1808-1842), máximo representante de la poesía romántica en España, también conoció el exilio, luchó a favor de los ideales liberales en su país y en Francia, después de la muerte de Fernando VII tuvo una activa

<sup>54</sup> Véanse las figuras 34 y 35.

<sup>55</sup> Sobre las ediciones de *El Diablo Mundo* puede consultarse Marrast (1978: 40-47).

participación política y literaria (Romero Tobar 1994: 221-222); baste recordar “La canción del pirata” para evocar su idealismo e ímpetu poético.

Para este estudio es relevante analizar la conexión entre el sueño y las fantasmagorías en *El Diablo Mundo*, no solo a partir del sueño del protagonista, sino también es pertinente tomar en cuenta el nexo que se establece con lo onírico, desde una dimensión metafórica que confluye en el propio decir poético y una visión fantasmagórica del mundo.

Sobre la importancia del sueño en Espronceda y en el romanticismo, Gies escribe:

El sueño (y el vocabulario del sueño “visión”, “ilusión”), el despertar, el engaño y el desengaño son conceptos y términos capitales de su poesía [...] no solo como concepto, sino como recurso estético, es el tema onírico central a su arte: contenido y forma se unen para subrayar su importancia. [...] Para los románticos europeos, que sufrieron el angst [sic] del hombre moderno, el sueño fue un método de escape. Este escape se presenta en la forma de una dicotomía. El soñador puede refugiarse en un mundo mejor, un mundo de paz, esperanza, amor y alegría (Cielo, Utopía, Paraíso) o puede hundirse en un mundo de pesadillas, peligro y frustración (infierno) (Gies 1983: 61- 62).

Un prólogo de Antonio Ros de Olano acompañó la primera entrega del extenso poema inacabado de Espronceda. Ros de Olano sintetiza las ambiciosas intenciones del poeta, quien aspira a “compendiar la humanidad en un libro”: sus afecciones, odios, amor, gloria, riqueza, vicios y virtudes, mostrar el mundo físico y moral (Ros de Olano 1978, 164-167)<sup>56</sup>.

El protagonista de *El Diablo Mundo* es un hombre mayor con profundas dudas sobre la vida, desencantado de la ciencia, que sueña con la muerte y, como al doctor Fausto de Goethe, le es concedida la juventud y la inmortalidad, pero sin condiciones<sup>57</sup>. La muerte se presenta semejante a las apariciones

<sup>56</sup> En palabras de Adolfo Bonilla San Martín, el poema expresa “la duda como primer principio de pensamiento; el dolor como realidad positiva en la vida; el placer como ilusión del mundo; la muerte, la negación de la voluntad de vivir, como solución de todos los problemas” (citado por Romero Tobar 1994: 236).

<sup>57</sup> Ros de Olano subraya esta diferencia y Casaldueiro distancia aún más estas obras: “El viejo de Espronceda es cifra y compendio de la humanidad, su juventud nueva es un volver a nacer. El tema de ‘Fausto’ es un obstáculo para penetrar en el poema esproncediano. Lo que mueve al poeta español es el ritmo de la humanidad; ese terminar para volver a empezar, repetición (¿renovación?) constante en la cual se ha perdido todo propósito, todo sentido de finalidad [...] El rejuvenecimiento del viejo es un renacer, de aquí su olvido de todo estado anterior, que tanto ha perturbado a algunos críticos, pues con este joven libertado de recuerdos –incluso y principalmente del recuerdo de la lengua– se expresa el anhelo y el ansia románticos, que llena también todo el siglo XIX de sentimiento adámico: sentimiento de

fantasmagóricas: “vaporosa sombra de un lejano bien, / de vagos contornos confusa figura, / cual bello cadáver, se alzó una mujer” (vv. 865-867). Al describir la “extasiada fantasía” (v.1035) del anciano, que experimenta diversas ilusiones se evoca la imagen poética de la óptica ilusoria:

Cuanto fingió e imaginó la mente,  
cuanto del hombre la ilusión alcanza,  
cuanto creara la ansiedad demente,  
cuanto acaricia en sueños la esperanza,  
la radiante visión maravillosa  
brinda con mano pródiga en montón,  
y en óptica ilusoria y prodigiosa  
pasar el viejo ante sus ojos vio (vv.1084-1091)<sup>58</sup>.

Predominan los matices esperanzados, incluso al convertirse en inmortal, pero después llegará el desengaño con variaciones notables, que son parte de su estructura fragmentada y vertiginosa<sup>59</sup>. Romero Tobar menciona las “pretensiones trascendentes” de la “Introducción” y su deriva en “una historia de aventuras folletinescas avecindadas en el Madrid de 1840” (1994: 237). Marrast destaca “el paso constante del estilo elevado al estilo llano, del léxico noble al léxico familiar o trivial” (1978: 56).

Ahora bien, la correlación del poema con lo onírico no solo radica en el sueño del protagonista<sup>60</sup>, que aparece en el primer canto, está muy presente

---

lo primero y de lo nuevo, poder aprehender la realidad original” (Casalduero 1961: 239).

<sup>58</sup> Romero Tobar señala que en *El estudiante de Salamanca* “Los márgenes de la confusión se subrayan, en fin, por medio de una imagen poética que es un elemento recurrente en la obra de Espronceda, la imagen de la *óptica ilusoria* [...], según la cual los llamativos efectos que generaban las máquinas y objetos productores de espectáculos visuales –tan de moda entre los entretenimientos públicos del primer tercio del siglo– son transferidos a los engaños que produce la experiencia de la propia vida y el comportamiento de la humanidad: ‘Distante un bosque sombrío, / el sol cayendo en el mar, / en la playa un aduar, / y a lo lejos un navío viento en popa navegar, / óptico vidrio presenta / en fantástica ilusión / y el ojo encantado ostenta / gratas visiones que aumenta / rica la imaginación’” (versos 278-287) (Romero Tobar 1994: 235, cursivas en el original). Esa imagen poética, presente también en *El Diablo Mundo* (v.1090), desde nuestro punto de vista, se puede precisar que “la óptica ilusoria” se relaciona, en especial, con los espectáculos visuales de las fantasmagorías.

<sup>59</sup> Sobre el fragmento romántico y su importancia en este poema, véase Casalduero (1975: 21-22).

<sup>60</sup> Para Paul Ilie, “Within the experience of this dream, two psychological events encourage grotesque exploitation. The psychology of the situation is summarized by the couplet ‘en incesante vértigo y locura, / desvanecida en confusión la mente’

desde la parte introductoria del poema a través de la figura del poeta, que tiene un papel fundamental en la narración. De igual manera, el dinámico inicio nocturno de esta obra recuerda las ágiles representaciones espectrales de las fantasmagorías (vv. 29-70) en sus artificios móviles de aumento y disminución de tamaño, evanescencia y proximidad<sup>61</sup>. Fernández se refiere al siguiente fragmento (vv.29-59) como una “fantasmagoría textualizada” para señalar:

La inscripción en el texto escrito de un modelo de referencia [...] para, mediante el movimiento acelerado de la fantasmagoría, provocar el efecto emotivo en el lector que aquél pretendía. En la fantasmagoría textualizada por Espronceda se busca a un lector identificado emocionalmente con el texto a través del sentido de la vista más que por vía racional alguna (Fernández 2006: 234).

El término “fantasmagoría textualizada” resulta adecuado para describir la incorporación de los efectos linternistas fantasmagóricos, mediante su referencia intermedial, en la expresión poética, los cuales se encuentran muy vinculados con el sueño en las intervenciones del poeta.

Densa niebla  
cubre el cielo,  
y de espíritus  
se puebla  
vagarosos,  
que aquí el viento  
y allí cruza  
vaporosos  
y sin cuento  
y aquí tornan,  
y allí giran,  
ya se juntan,  
se retiran,  
ya se ocultan,  
ya aparecen,

---

(p. 133a; DM, 4568-69). The presence of vertigo is one factor in the distorted perception of reality. At the same time, the dizzying state has its source in the poet's drunkenness, a theme whose Dionysian echoes also have implications for the grotesque” (1972: 98). Estos factores de distorsión y exploración de lo grotesco están asociados con las referencias a la visión. De manera general, al final de su artículo, Ilie apunta que “[t]he sensory aspects of grotesquerie emphasize space and sound [...] there are premonitions of surrealist practice in the paranoid, phantasmagoric vision, and especially in the chronological perception of time” (1972: 112). Sin embargo, Ilie no profundiza en las vinculaciones fantasmagóricas del poema, más bien utiliza el término sin enmarcarlo en la influencia concreta de los espectáculos visuales de ese tipo.

<sup>61</sup> Véase, por ejemplo, la figura 34, que representa el ágil vuelo de esqueletos, brujas y monstruos.

vagan, vuelan,  
 pasan, huyen,  
 vuelven, crecen,  
 disminuyen,  
 se evaporan  
 se coloran,  
 y entre sombras  
 y reflejos,  
 cerca y lejos  
 ya se pierden;  
 ya me evitan  
 con temor  
 ya se agitan  
 con furor,  
 en aérea danza fantástica  
 a mi alrededor,  
 vago enjambre de vanos fantasmas  
 de formas diversas, de vario color (vv. 29-61).

Demonios, espíritus, sombras, fantasmas, monstruos, voces, estruendos, susurros, ecos del mundo, que “aturden, turban, marean / tanta visión tanto afán” (vv.154-155) son parte de la atmósfera infernal del comienzo, que confunde al poeta, y se relaciona con el sueño<sup>62</sup>:

¿Dónde estoy? Tal vez bajé  
 a la mansión del espanto,  
 tal vez yo mismo creé  
 tanta visión, sueño tanto,  
 que donde estoy ya no sé (vv. 230-234).

A su vez, el “vago escuadrón de imágenes sin cuento” del sueño que tiene el protagonista es equiparado con las digresiones del poeta<sup>63</sup>, aspecto que

---

<sup>62</sup> Cabe mencionar que el poema “A Jarifa en una orgía” (1840) contiene referencias a la “óptica ilusoria” (v. 97) y a las “visiones vaporosas” (v.103). Sin embargo, la vinculación con el sueño no es explícita, las dinámicas figuras aéreas e ilusorias que remiten a las fantasmagorías se asocian con la fantasía aturrida, revuelta y delirante por “los brindis y el estruendo del festín” (v.106).

<sup>63</sup> Las digresiones del poema Romero Tobar las entiende como parte de su carácter “divagatorio del que el propio escritor se exculpaba: ‘terco escribo en mi loco desvarío / sin ton ni son y para gusto mío’ [vv.754-755]. Todo ello se justificaría porque el fragmentarismo y la digresión son trazos rituales en la composición del poema romántico, mera expresión desarticulada de la angustia en que viven los artistas” (1994: 237). Desde nuestro punto de vista, es importante notar que la alusión a la locura de esos versos puede conectarse con el sueño, “vago escuadrón de imágenes sin cuento” (v. 857), y con su implícita elaboración fantasmagórica.



evidencia la dimensión metapoética del motivo onírico, y su descripción hace pensar en el movimiento de las fantasmagorías:

–Perdón, lector, mi pensamiento errante  
flota en medio a la turbia tempestad  
de locas reprensibles digresiones– (vv. 824-826).

[...]

Duerme entretanto el venerable anciano,  
mientras que yo discurro sin provecho,  
figuras mil en su delirio insano  
fingiendo en torno a su encantado lecho.  
El sueño su invisible y grave mano  
posando silencioso sobre el pecho,  
formas de luz y de color sombrío  
arroja al huracán del desvarío.  
Y como el polvo en nubes que levanta  
en remolino rápidos el viento,  
formas sin forma, en confusión que espanta,  
alza el sueño en su vértigo violento;  
del vano reino el límite quebranta  
vago escuadrón de imágenes sin cuento,  
y otros mundos al viejo aparecían,  
y esto los ojos de su mente vían (vv. 844-859).

Una vez recobrada la juventud y concedida la inmortalidad, el protagonista contempla el esplendor de la vida y “la llama creadora del mundo” (Canto 1, vv. 453-454), esta se asemeja al proceso creativo de la poesía en conexión con la eternidad y el sueño<sup>64</sup>:

Eterna vida, eterno movimiento,  
los sueños de la dulce poesía,  
el sonoro y quimérico concepto  
de la rica extasiada fantasía (vv. 381-384).

La luz funciona como metáfora del genio del poeta, así como de la fantasía soñadora y creadora<sup>65</sup>, en otras palabras, la representación y la creación del mundo se interrelacionan con el quehacer poético y este con el sueño. Las visiones producidas provocan la duda metafísica sobre el modo de entender lo visto en las categorías de verdad y mentira, incertidumbre relacionada, de forma directa, con el sentido de la vista:

<sup>64</sup> Sobre los rasgos metapoéticos de *El Diablo Mundo*, véase Caparrós Esperante (1997).

<sup>65</sup> “;Salve, llama creadora del mundo, / lengua ardiente de eterno saber; / puro germen, principio fecundo / que encadenas la muerte a tus pies!” (vv. 453-465).

¿Es verdad lo que ver creo?  
 ¿Fue un ensueño lo que vi  
 en mi loco devaneo?  
 ¿Fue verdad lo que fingí?  
 ¿Es mentira lo que veo? (vv. 647-651).

Así, el sueño puede ser considerado un recurso estético vertebrador del poema<sup>66</sup>, enmarcado en el onirismo poético romántico, en especial, manifiesto en la parte introductoria y en el primer canto, pues, como señala Paul Ilie: Espronceda “does place the creative energy within a dreamlike frame of reference” (1972: 99).

El mundo que contempla “el nuevo mozo” también es entendido cual escenario de ilusión, sueño y desengaño, como la vida misma en clara cita calderoniana<sup>67</sup>: “Dicha es soñar, porque la vida es sueño” (v. 1292)<sup>68</sup>, con el eco de fray Luis de León: “dicha es soñar, y en el mundano ruido / vivir soñando y existir dormido” (vv. 1298-1299); al fin, todo es sueño, la vida y el mundo: “Y en sueños a la verdad pasa la vida / [...] / llora la vida y lo pasado sueña. / [...] / sueños las dichas son, sueños las flores, / la esperanza, el dolor, la desventura; / triunfos, caídas, bienes y rigores / el sueño son que hasta la muerte dura” (vv. 1300, 1307, 1310-1313). Esto se encadena con el tópico del teatro del mundo, tan frecuentado en la literatura onírica (Gómez Trueba 1999: 258)<sup>69</sup>. Desde la

<sup>66</sup> Véase la indicación de Alt (2002: 243) sobre la lógica verbal del sueño como elemento inspirador de la obra poética romántica. También son esclarecedoras las indicaciones de Engel sobre la variedad de funciones del sueño formuladas por los poetas: “Dichter gestalten Träume, weisen ihnen Funktionen in literarischen Texten und Verfahren zu, nutzen sie als Modell oder Steinbruch zur Entwicklung neuer Schreibweisen. Im radikalsten Fall können sie solche dem Traum abgeschauten Verfahren dann auch für Texte nutzen, in denen gar keine Träume mehr vorkommen – also eine ‘traumhafte’ Schreibweise entwickeln” (Engel 2010: 161). [“Los poetas dan forma a los sueños, les asignan funciones en los textos y procesos literarios, los utilizan como modelo o cantera para el desarrollo de nuevas formas de escritura. En el caso más radical, también pueden utilizar esos procesos copiados de los sueños para textos en los que los sueños ya no se producen en absoluto, es decir, desarrollar una forma de escritura ‘onírica’”].

<sup>67</sup> En el verso 1346, Espronceda menciona a Calderón junto a Byron, Shakespeare y Cervantes: “¿Qué habré yo de decir que ya con creces / no hayan dicho tal vez los que murieron, / Byron y Calderón, Shakespeare, Cervantes, / y tantos otros que vivieron antes?” (vv. 1344-1347).

<sup>68</sup> Sobre las reminiscencias a Calderón en *El Diablo Mundo*, véase Gies (1983: 82-83).

<sup>69</sup> En relación con la obra maestra de Calderón, Gómez Trueba precisa: “en *La vida es sueño* de Calderón, el sueño producido por el narcótico, el sueño real, físico, permite la percepción de la vida entera, de todo el drama, como un sueño” (Gómez Trueba 1999: 293).

perspectiva de nuestro estudio, podemos añadir que Espronceda revitaliza la antigua metáfora del *theatrum mundi*, encubrada por el auto sacramental calderoniano: *El gran teatro del mundo*, pues en este poema, sueño, fantasmagoría, poesía, vida y mundo se encuentran enlazados, pero el escenario del mundo en Espronceda se transmuta en un espectáculo fantasmagórico y su diablo mundo se presenta como una metáfora de la proyección onírico-poética de luces y figuras, una *fantasmagoria mundi*, representada por el espectáculo de una especie de linterna mágica solar:

Y en el continuo cambio y movimiento,  
y algazara, y bullicio alegre y vario,  
movido por recóndito portento  
ve el mundo cual magnífico escenario:  
lámpara el sol meciéndose en el viento,  
y obras de artificioso estatuario  
las figuras que en rápido tumulto  
cruzan, y anima algún resorte oculto (vv. 2877-2884).

La unión de sueño y fantasmagoría en *El Diablo Mundo* no solo entreteje movimiento, ilusiones, “vanos fantasmas” y reflexiones, que avivan la narración, sino que también son elementos esenciales de una sugerente formulación de la creación poética romántica.

### 3. El estudio de los sueños en el siglo XIX

La profesionalización de los estudios psicológicos se desarrolló en varias partes de Europa en el siglo XIX<sup>1</sup>. Destacan las averiguaciones empíricas de las enfermedades mentales que echaron por tierra las anteriores asociaciones de este tipo de padecimientos con lo demoníaco (Sütterlin 2019: 129). El sueño, el somnambulismo, los delirios y las alucinaciones también fueron temas de investigación desde una orientación experimental, alejada de creencias religiosas, maravillosas o sobrenaturales (Carroy 2006: 49) y las diversas indagaciones de estos fenómenos revelaron llamativas conexiones entre ellos, así como la frecuente comparación entre sueño y locura (James 1995; Carroy 2012: 53).

En el siglo XIX, se exploraron las complejas relaciones entre el sueño, la vigilia, la memoria, la creatividad, la razón, la consciencia y la locura, es decir, los estudios sobre los sueños contienen aproximaciones que fueron más allá de la experiencia onírica nocturna común, por ello Tony James señala la importancia de tomar en cuenta las manifestaciones que orbitaron en torno al sueño en esa centuria:

The term ‘dream’ in the singular: thus used it includes not merely night-dreams but ‘phenomena of sleep’ [...], such as hypnagogic imagery, ‘natural’ and ‘magnetic’ somnambulism, catalepsy, ecstasy, and hallucination. Such a grouping would almost certainly not be accepted by present-day psychiatrists, but nineteenth-century thought –because of the paradigm– consistently puts these phenomena together (James 1995: 7).

Dos de los principales enfoques en el estudio de los sueños (vinculados también a las averiguaciones sobre el cerebro y “la relación entre lo físico y lo moral”) eran el fisiológico y el espiritualista: “les ‘physiologistes’, mettant l’accent sur

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término psicología, pues como precisa Doris Kaufmann la distinción de ese término con la naciente psiquiatría aún no se había consolidado a principios del siglo XIX (2014: 100). También es importante tener en cuenta las consideraciones de Jacqueline Carroy sobre el origen renacentista del neologismo *psicología* en la segunda mitad del siglo XVI. En ese entonces, se trataba del estudio del alma relacionada con la teología o la anatomía y estaba centrada en la siguiente cuestión sobre el alma: “Est-ce la réalité immortelle et distincte du corps étudié par la théologie chrétienne, ou le principe vital animant les corps étudié par la médecine à la suite d’Aristote?” (2006: 5). La palabra *psicología*, poco utilizada aún a principios del siglo XIX, se irá perfilando con una orientación más científica, que estará en estrecho diálogo con la filosofía y la medicina, pero articulándose como una disciplina independiente (Carroy 2006: 6-7).

l'importance du cerveau et sur l'action du physique sur le moral, et les spiritualistes insistant au contraire sur la spécificité de l'âme ou de l'esprit par rapport au corps" (Carroy 2012: 22)<sup>2</sup>.

A grandes rasgos, en ese siglo, el estudio de los sueños se centró, sobre todo, en la comprensión de cómo se forman:

De façon générale, pour les savants du XIX<sup>e</sup> siècle, tenir des archives oniriques permet de comprendre comment se forment les rêves, à partir de quel vécu corporel, de quelles images et de quelles sensations extérieures transformées, à partir de quelles associations d'idées et de quels souvenirs récents ou parfois très anciens. L'attention se focalise donc sur des processus de transformation divers, sur ce qu'en d'autres termes Freud nommera le travail du rêve (Carroy 2006: 52).

Vale la pena tomar en cuenta que, como señala Doris Kaufmann, ya en el siglo XVIII, durante la Ilustración, el estudio de los sueños formó parte de "una discusión pública y debido a la discusión científica, devino objeto de observación, descripción y consulta empírica junto con un lenguaje común y una forma de narrativa, a saber, el estudio de caso" (2014: 124). De igual manera, Kaufmann subraya la confluencia de esfuerzos psiquiátricos y psicológicos similares a finales de los siglos XVIII y XIX<sup>3</sup> hacia una interpretación de los sueños (relacionados con la *Erfahrungsseelenkunde* alemana), trazando un puente entre la Ilustración y Freud<sup>4</sup>, que contrasta con el enfoque fisiológico predominante en los estudios psiquiátricos del siglo XIX (Kaufmann 2014: 124-123). En general, las averiguaciones decimonónicas no se centraron en el significado de los sueños ni en sus amplias posibilidades terapéuticas como sí lo haría Freud (Carroy 2006: 52)<sup>5</sup>.

The question which had preoccupied doctors and thinkers from Maine de Biran to Hervey de Saint-Denys (1867) and beyond was: how are dreams formed, of what are they made? Almost never (except in popular dreambooks) is the question asked: what do they mean, how may they be interpreted? Part of Freud's genius was precisely to give scientific status to what had hitherto been the province of soothsayers and charlatans (James 1995: 8).

---

<sup>2</sup> En el siglo XIX, se desarrolló el espiritualismo de la mano de Victor Cousin en Francia (James 1995: 278), que se convirtió en "la doctrine enseignée officiellement et la psychologie tient une place prépondérante" (Carroy 2006: 239).

<sup>3</sup> Véase también el imprescindible texto de Béguin (1954: 29).

<sup>4</sup> Sin embargo, Peter-André Alt (2005: 14) destaca una labor más bien "archivística" y no hermenéutica de estos esfuerzos empíricos.

<sup>5</sup> No obstante, ya en la segunda mitad del siglo XIX, los sueños empezaron a considerarse un instrumento para indagar en aspectos de la personalidad, lo que será profusamente explorado por la literatura, como se precisa en el capítulo 4.

No solo médicos y filósofos se interesaron por los sueños, también aficionados entusiastas del mundo onírico, “souvent pourvus de titres académiques”, narraron sus autoobservaciones (Carroy 2012: 14), así los sueños fueron objeto de una intensa autoexperimentación (Carroy 2006: 50). En Francia, la reflexión por este intrincado fenómeno fue difundida en el concurso convocado por L’Académie des Sciences Morales et Politiques, sección de filosofía, en 1851. Las preguntas que se plantearon para el concurso fueron las siguientes:

Quelles sont les facultés de l’âme qui subsistent, ou sont suspendues ou considérablement modifiées dans le sommeil ?

Quelle différence essentielle y a-t-il entre rêver et penser ?

Les concurrents comprendront dans leurs recherches le somnambulisme et ses différentes espèces.

Dans le somnambulisme naturel, y a-t-il conscience et identité personnelle ?

Le somnambulisme artificiel est-il un fait ?

Si c’est un fait, l’étudier et le décrire dans ses phénomènes les moins contestables, reconnaître celles de nos facultés qui y sont engagées, et essayer de donner de cet état de l’âme une théorie selon les règles d’une saine méthode philosophique (Carroy 2012: 59)<sup>6</sup>.

Se presentaron siete manuscritos<sup>7</sup> y se otorgó el premio a Albert Lemoine en 1854 por su trabajo *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique* (publicado en 1855). Dichas preguntas permiten observar algunos de los temas predominantes relacionados con los sueños en esa época, relativas a la actividad de las facultades del alma durante el sueño, a la diferencia entre soñar y pensar, así como al sonambulismo. Por ejemplo, el asunto del sonambulismo ya había tenido bastante atención en las reflexiones psicológicas, pues “en el último tercio del siglo XVIII, cada vez se veían más libros sobre sueños y también sobre visiones, presentimientos y sonambulismo” (Kaufmann 2014: 113)<sup>8</sup>. De igual manera, es significativa la dimensión social que tenían los sueños en

---

<sup>6</sup> Para una referencia detallada de este concurso, véase Carroy (2012: 58-63). En el ámbito hispánico, Rubén Darío (1917: 87) menciona este certamen en su artículo sobre el marqués d’Hervey de Saint Denis.

<sup>7</sup> Entre los trabajos presentados se encontraba el libro del marqués d’Hervey de Saint Denis sobre los sueños lúcidos, que fue publicado más tarde (1867).

<sup>8</sup> La importancia del sonambulismo en el estudio de los sueños es notable, como señala James: “‘Somnambulism’ was undoubtedly the phenomenon of sleep which was to the forefront of public attention in the early nineteenth century and, in a different context, at the end” (James 1995: 13). Este fenómeno se consideraba una enfermedad, caracterizada por la realización de diversas actividades (caminar, escribir, hablar, etc.) mientras se duerme.

los siglos XVIII y XIX en la reflexión e intercambio que tuvo lugar en círculos ilustrados y académicos, por supuesto, con una intensa resonancia artística, literaria y cultural (Béguin 1954: 26; Carroy 2012: 11-12).

No sólo en los ambientes pietistas, sino también en los círculos más “ilustrados” se tiene afición a las historias de presentimientos verificados, de accidentes mortales o de reveses de fortunas anunciados por un sueño premonitorio, y el sonambulismo interesa a los más endurecidos escépticos, como les seduce todo lo que tiene alguna apariencia mágica u oculta (Béguin 1954: 26).

Por otro lado, Tony James precisa las connotaciones que la palabra *alucinación* adquirió en el siglo XIX, gracias a la definición que formuló el médico francés Jean Étienne Dominique Esquirol en 1817: “A man [...] who has the inward conviction of a presently perceived sensation at a moment when no external object capable of arousing this sensation is within the field of his senses, is in a state of hallucination. *He is a visionary*” (James 1995: 70, cursivas en el original). Al considerar las alucinaciones un fenómeno subjetivo, cuyas sensaciones no eran provocadas por objetos externos y solo eran causadas por el cerebro de quien las experimenta, esto permitió poner de relieve su distinción con el término *ilusión*, que también se trataba de una percepción engañosa, pero que era desencadenada por algún objeto circundante. Así, para Esquirol, los visionarios podrían ser descritos como “dreamers who are wide awake” (James 1995: 70), pues de la misma manera que solo quien sueña puede percibir sus sueños en la oscuridad de los párpados cerrados, la persona que experimenta una alucinación es el único testigo de lo que percibe, pero con los ojos abiertos en pleno estado de vigilia, es decir, para los alucinadores “the alternation of dreaming and waking has disappeared” (James 1995: 71). Aunque tanto en el sueño como en la alucinación no sea estimulado, únicamente, el sentido de la vista, las experiencias envolventes de ambos estados tienen un acentuado carácter visual que posibilita su comparación con artefactos ópticos. Además, en varios espectáculos visuales del XIX era frecuente utilizar efectos sonoros, incluso ambientales que potenciaban una mayor inmersión, semejante a la de esos estados, como se ha explicado en el primer capítulo<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Fuera del ámbito europeo, desde mediados del siglo XIX, las proyecciones linternistas tuvieron un interesante uso en un hospital para enfermos mentales de Pensilvania. Emily Godbey detalla la forma en que el médico Thomas Story Kirkbride implementó las proyecciones de linterna mágica para ofrecer a sus pacientes entretenimiento e instrucción, dentro de un marco terapéutico y de una estrategia promocional, pues estas sesiones formaban parte del tratamiento de los enfermos: “Kirkbride’s patients were to be reintroduced to normal social life by being part of a group (an audience) while rational patterns of brain activity would be activated

Francia fue uno de los principales países donde hubo una gran variedad de espectáculos visuales y también numerosas indagaciones sobre el mundo onírico y las afecciones mentales. Esa confluencia se manifiesta en la asociación de dispositivos ópticos con la descripción de las visiones oníricas y alucinógenas en textos psicológicos del siglo XIX<sup>10</sup>.

Ahora bien, la coincidencia de un creciente interés científico en el estudio de los sueños y alucinaciones con el auge de espectáculos visuales permite encontrar llamativas descripciones de esos fenómenos, que evocan dispositivos ópticos como el panorama móvil, el diorama, la cámara oscura y espectáculos como las fantasmagorías y los cuadros disolventes para ilustrar características visuales oníricas, tales como la forma en que se suceden las imágenes soñadas o la atmósfera terrorífica de una pesadilla, dado que entre sus propósitos primordiales de investigación se encontraba el observar y describir la formación, el proceso de “dirección o control parcial” de lo soñado (en el caso de las experimentaciones de sueños lúcidos) y en cómo son sus imágenes.

En lo que sigue, primero, se mencionarán algunos ejemplos de autores franceses muy importantes en el estudio de los sueños en esta centuria, que ilustran la asociación del mundo onírico y sus fenómenos afines con

---

by the slide shows” (Godbey 2000: 33). El interés de Kirkbride por la estimulación visual tiene como trasfondo el vínculo entre ojo, cerebro y mente. En especial, las placas fotográficas para linterna mágica resultaban apropiadas para los fines de Kirkbride, pero las proyecciones fantasmagóricas fueron consideradas inadecuadas, pues muchos de los enfermos ya padecían alucinaciones; los temas de las proyecciones eran sobre óptica, astronomía, ciencias naturales, historia clásica, viajes, arte, religión, fotografía, calefacción y ventilación de edificios (Godbey 2000: 39). Godbey (2000: 37) precisa que el archivo del Pennsylvania Hospital for the Insane (PHI) alberga más de tres mil quinientas placas de linterna mágica, que datan de 1844 hasta finales del siglo XIX. En otros hospitales psiquiátricos estadounidenses también se han encontrado placas de linterna mágica, por ejemplo, una placa animada para linterna mágica, titulada *Nightmare. Turtle* (1855?), que perteneció al Saint Elizabeths Hospital de Washington, D.C y se encuentra en la colección digital de la National Library of Medicine (véase la figura 25). En la primera imagen aparece un hombre dormido, en la segunda, aparece sobre el durmiente una tortuga montada por una yegua azul sujetando una espada y una langosta con las tenazas hacia abajo, que corresponde a la pesadilla del durmiente. Desconocemos si esta placa era proyectada a los pacientes como parte de las actividades del hospital. Según el criterio del PHI, no sería muy adecuada.

<sup>10</sup> Muy probablemente existan más ejemplos de textos científicos de otros países europeos que retoman alguno de estos referentes, pero nuestra intención es solo observar algunas muestras de su evocación en los estudios psicológicos para después poner de relieve sus semejanzas o diferencias con las formulaciones literarias, sin la pretensión de establecer un marco de influencias directas.



dispositivos ópticos; después, se citarán dos ejemplos de autores españoles, que también utilizaron alguna referencia de este tipo. La intención es observar la forma en la que se realiza su evocación en textos científicos e identificar sus coincidencias o divergencias en el posterior análisis de las descripciones literarias que recurren a las fantasmagorías y los cuadros disolventes.

### 3.1 Referencias a las fantasmagorías, cuadros disolventes, linterna mágica, panorama, diorama y cámara oscura en estudios de sueños y alucinaciones del siglo XIX

La alusión a las fantasmagorías está presente en varios estudios que trataron las alucinaciones y los sueños en el siglo XIX<sup>11</sup>. Uno de los libros más difundidos sobre este tema es *Des Hallucinations: ou, Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme* (1845), de Alexandre Brierre de Boismont. Al describir las alucinaciones en el delirio agudo, Boismont menciona que “l'esprit vit au milieu d'une fantasmagorie continuelle dont les tableaux sont généralement tristes” (1845, 113). Este estado es descrito como “Cette espèce de folie fébrile maniaque, par l'intensité de l'excitation générale, brouille tout le casier cérébral; les idées prennent un corps, les objets se métamorphosent” (Boismont 1845: 665). El tipo de imágenes monstruosas, infernales y diabólicas que ven las personas que tienen estas alucinaciones (Boismont 1845: 114) también se asemeja a las fantasmagorías, como este otro ejemplo de un paciente que ve una figura diabólica antes de la pérdida de conciencia provocada por un ataque epiléptico: “il voit passer une figure diabolique qui s'approche de lui comme les ombres de la fantasmagorie, il jette un grand cri en disant: Voici le diable! puis il tombe par terre” (Boismont 1845: 215). La correlación de las fantasmagorías con el sueño y las alucinaciones se indica del siguiente modo:

Les apparitions de la manie, parfois distinctes, sont le plus communément confuses, mal dessinées et remplacées par d'autres; la rapidité de leur succession peut être telle, que l'aliéné croit assister à un spectacle de fantasmagorie. L'un d'eux nous disait: 'Je vis dans un monde de rêves' (Boismont 1845: 118).

---

<sup>11</sup> Terry Castle (1988: 54-57) menciona varios textos en inglés sobre el estudio de las alucinaciones y sueños, que explicaban de forma racional el origen imaginario de los espectros, mediante consideraciones como la constitución espectral del pensamiento, en los que también hay referencias a los espectáculos fantasmagóricos.

Un poco más adelante, Boismont cita un sueño horripilante<sup>12</sup> que el conde Lavalette tuvo mientras estaba en prisión con una sentencia de muerte y en el que aparecen imágenes espantosas de una procesión de hombres ensangrentados y desollados, carros de artillería llenos de cadáveres como una “espantosa fantasmagoría” (Boismont 1845: 267).

Al decir que una escena recurrente es susceptible de convertirse en una alucinación, esta, de nuevo, se equipara con el sueño y también es descrita como una fantasmagoría, además se hace referencia a las imágenes móviles de los panoramas:

Quand on a passé dix, quinze, vingt ans de la vie à rêver, il ne faut qu'un léger tour de cheville pour que la teinte devienne plus foncée et que le panorama s'arrête au sujet favori, à celui qui impressionne le plus. On n'a point assez donné d'attention à cette fantasmagorie vaporeuse au milieu de laquelle nous vivons. Ces formes indéceses qui s'approchent, s'éloignent sans cesse, en nous faisant mille sourires agaçants, après lesquelles nous courons avec tant d'ardeur, à force de traverser notre cerveau, sortent de leurs nuages, se dessinent de plus en plus; et vient l'aiguillon moral ou physique, la pensée ravivée, colorée, imagée, apparaît tout à coup: elle s'est transformée en hallucination; mais encore une fois, il faut autre chose pour affirmer qu'il y a folie dans ces exemples (Boismont 1845: 386).

Alfred Maury (1853) recurre al fantascopio y a los cuadros disolventes para explicar la formación de un sueño en sus “Nouvelles observations sur les analogies des phénomènes du rêve et de l'aliénation mentale”:

Au moment de m'endormir, je voyais, comme cela m'arrive souvent, les yeux fermés et dans l'obscurité de ma chambre, une foule de têtes grimaçantes et de figures fantastiques, figures dont quelques-unes ont produit assez d'impression sur moi pour que je me les représente encore fidèlement. Or je vis d'abord les traits d'une personne qui m'avait rendu deux jours auparavant visite et dont la physionomie originale et quelque peu ridicule m'avait frappé. Puis je vis, et c'est ici qu'est le fait curieux, ma propre figure très distincte qui disparut ensuite pour faire place à une nouvelle, à la manière de ce que l'on nomme *fantascope*, ou en anglais *dissolving view*. Le lendemain, réfléchissant sur cette bizarre hallucination, je me rappelai que la veille je m'étais longtemps regardé dans un miroir afin de découvrir dans mes yeux quelques-uns des symptômes apparents du mal dont ils sont affectés (Maury 1853: 419-420, cursivas en el original).

A partir de esta metáfora que alude a la sucesión o encadenamiento de imágenes oníricas, según Jacqueline Carroy, “le rêve est une animation des hallucinations

---

<sup>12</sup> En textos que tratan sobre estos temas, Jacqueline Carroy ha señalado que la diferencia de vocablos que distinguen pesadillas, sueños, apariciones y diversos tipos de visiones tiende a difuminarse en el siglo XIX (2012: 13).

hypnagogiques” (2012: 86). En un texto posterior, *Le sommeil et les rêves* (1861)<sup>13</sup>, Maury también hace una indicación interesante sobre las imágenes en movimiento de los sueños y utiliza la analogía con las imágenes móviles de un panorama, destacando la incoherencia e irracionalidad de lo soñado, de ahí que se asemeje el sueño a la locura.

Les rêves, de même que les idées du fou, sont donc après tout moins incohérents qu’ils ne paraissent de prime abord; seulement la liaison des idées s’opère par des associations qui n’ont rien de rationnel, par des analogies qui nous échappent généralement au réveil, que nous saisissons d’ailleurs d’autant moins, que les idées sont devenues des images, et que nous ne sommes pas habitués à voir les images se souder les unes aux autres comme les diverses parties de la toile d’un panorama mouvant (Maury 1865: 117).

Danielle Chaperon, en su agudo artículo “Hervey de Saint-Denys: projections intérieures. Réflexion sur la prégance des modèles optiques dans les théories du rêve au XIX<sup>e</sup> siècle” (2002), subraya la sucesión de imágenes, apuntada por Maury y también descrita por Hervey de Saint-Denys:

En effet, tous les théoriciens de l’hallucination en général, et de l’onirisme en particulier, insistent sur la rapidité de l’enchaînement des images qu’ils étudient, et sur le fait que ces images se présentent comme des épisodes d’une histoire (aventures, voyages, rencontres...) (Chaperon 2002: 87-88).

Aspecto que permite la referencia a diferentes espectáculos visuales de la época y con el cual se hace patente la novedad de los nuevos medios de representación de imágenes que permitieron aproximarse a esa característica de los sueños. No obstante, Chaperon termina su artículo con un planteamiento provocador en relación con los montajes cinematográficos que habrían significado la forma más cercana a la superposición de imágenes que menciona Maury y que suscitarían, de manera ejemplar, el extrañamiento óptico del sueño al no tener la costumbre de ver imágenes fusionadas unas con otras. A pesar de ello, tampoco sería un modelo adecuado para Chaperon, ya que “Peut-être est-ce simplement que le rêve n’est pas une image, qu’il n’y a ni cliché-souvenir ni tableau animé, et que tous les modèles optiques (qu’ils soient artistiques ou techniques) sont totalement inadéquats à sa description” (2002: 92). Sin embargo, se puede apreciar que las analogías ópticas permiten ilustrar y observar importantes características oníricas, que aportan sugerentes matices a las intrincadas exploraciones de sueños.

---

<sup>13</sup> Este libro, que tuvo cuatro ediciones de 1861 a 1878, es considerado uno de los más relevantes del siglo XIX sobre los sueños y sus fenómenos afines (James 1995: 7).

Albert Lemoine también utilizó la referencia a las imágenes fantasmagóricas en su libro *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique* (1855) para describir la forma en la que las ideas y los pensamientos se suceden en un conjunto de imágenes, que puede ser semejante a lo que ocurre en el sueño:

Que les idées se succèdent, se mêlent, se multiplient sans qu'aucune présente à l'esprit un tableau aux couleurs brillantes, aux contours nettement dessinés, nous les laissons passer comme une fantasmagorie insignifiante, sans nous en inquiéter autrement. Mais qu'au milieu de ce fourmillement de sensations indifférentes, d'images sans forme, de pensées sans intérêt, une seule vienne à s'offrir, nouvelle, ingénieuse, belle, horrible, délicieuse ou terrible, toutes les autres disparaissent à l'instant comme un amas de vapeurs que dissipe un rayon de soleil; cette sensation nous émeut, cette image nous frappe, cette pensée nous attache; et, quand elle s'évanouit à son tour, parce que la vie de l'homme s'écoule dans le changement et dans la durée, nous en conservons longtemps le souvenir.

Il ne serait donc pas impossible que le sommeil le plus profond, comme le plus léger, depuis l'instant de l'assoupissement jusqu'à celui du réveil, ne fût qu'une longue suite de rêve, dont les scènes indifférentes et les images vaines n'ont laissé aucune trace dans la mémoire (Lemoine 1855: 25-26).

Así, el sueño es caracterizado como “un pensamiento de tipo particular” (Lemoine 1855, 26), pero en el que también se mezclan sensaciones, pues “pendant le sommeil, l'âme ne cesse pas un moment, soit de rêver, soit en général de sentir et par conséquent de penser, si obscurément que ce soit” (Lemoine 1855: 27). A su vez, Lemoine describe la imaginación como una linterna mágica “dont la lumière trop faible et les pâles images s'effacent pendant la clarté du jour devant les objets réels, mais qui projette sans peine ses ombres colorées dans l'obscurité de la nuit” (1855: 227-228).

El libro del marqués d'Hervey de Saint-Denys *Les rêves et les moyens de les diriger* (1867) es uno de los mejores ejemplos de la evocación de artefactos ópticos en los estudios de sueños del siglo XIX (Chaperon 2002; Carroy 2012: 128-130), contiene referencias a la cámara oscura, la linterna mágica, la cámara fotográfica y el diorama, así como a las fantasmagorías para describir algunos de los procesos psíquicos involucrados en la formación visual de los sueños (Carroy 2012: 128). Sin ir más lejos, la cubierta de este libro ya es muy sugerente. En un manifiesto contraste de luz y sombra, se representa una espesa noche, claramente dividida de la parte superior onírica, que reúne diferentes escenas: arañas que descienden de una prolongada escalera, una mujer en compañía de un león, una locomotora, dos animales monstruosos, etc. La parte inferior es posible que represente el castillo del marqués, además, trae a la mente el mundo imaginario de la literatura fantástica y las *ghost stories*. En especial,

es significativo que Carroy evoque las fantasmagorías en su descripción de esta cubierta<sup>14</sup>:

À droite apparaît un château dans le noir, sans doute celui du marquis, à la lueur de la lune. Deux fenêtres sont éclairées: est-ce une allégorie des yeux de l'esprit et de la conscience subsistant dans le sommeil? À gauche, le foisonnement des rêves est lui-même divisé entre cauchemar et idéal, entre sombre à droite et clair à gauche, et semble être une fantasmagorie projetée à partir des deux sources lumineuses des fenêtres trouant l'obscurité (Carroy 2012: 133).

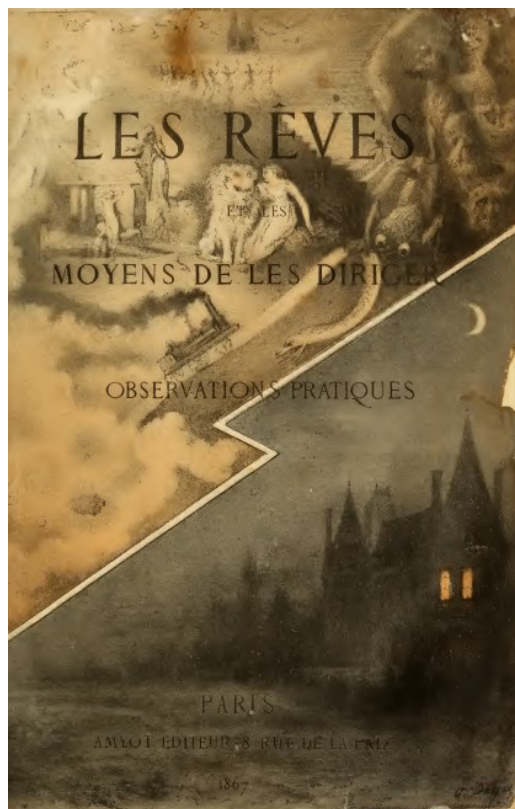


Fig. 43: Cubierta de *Les Rêves et les moyens de les diriger...* (Hervey 1867).

<sup>14</sup> Véase la detallada descripción que hace Jacqueline Carroy (2012: 132-143) de la cubierta y el frontispicio del libro del marqués d'Hervey.

En el libro del marqués d'Hervey, la linterna mágica se menciona una docena de veces con diferentes funciones: para distinguir la idea y la imagen del sueño (1867: 35), para ejemplificar la yuxtaposición y combinación de imágenes diversas (1867: 40-41), para hablar de la necesaria separación del mundo exterior (1867: 85-86), del paso de la vida externa a la vida interna (1867: 99-100; 115-116), del aislamiento previo al encuentro con los sueños (1867: 108) en un estado de máxima soledad, en el que se pierde el contacto con la realidad circundante (1867: 134), también la linterna mágica es evocada para referir el momento en el que se pasa de la vigilia al sueño (1867: 150-152). Justo al final del libro, este aparato es relacionado con las imágenes de los pensamientos (1867: 486-487).

Por su parte, el marqués d'Hervey evoca la cámara oscura al describir cómo intentaba tomar nota de los sueños que tenía y así poder "atrapar" esas imágenes fugitivas (1867: 6-7). Asimismo, en una de sus descripciones sobre la continuación de un sueño, se puede apreciar que la cámara oscura es comparada, de forma implícita, con el ojo mental (1867: 263-264). Ese artefacto también es utilizado para referir la falta de fijación de las composiciones imaginarias (1867: 309-310). El diorama es mencionado al describir el despertar después de uno de sus sueños lúcidos:

Durant quelques instants que je dors encore, j'examine très-attentivement une infinité de détails grands et petits: voûtes ogivales, pierres sculptées, ferrures à demi rongées, fissures et altérations de la muraille, admirant avec quelle précision minutieuse tout cela se peint aux yeux de mon esprit. Bientôt pourtant, et tandis que je considère la serrure gigantesque d'une vieille porte délabrée, les objets perdent tout à coup leur couleur et la netteté de leurs contours, comme les figures du diorama quand le foyer s'éloigne. Je sens que je me réveille. J'ouvre les yeux au monde réel, la clarté de ma veilleuse est la seule qui m'éclaire, il est trois heures du matin (Hervey 1867: 272).

El marqués d'Hervey también relacionó las fantasmagorías con las imágenes oníricas e intentó utilizarlas para sus experimentos con el sueño lúcido, como se sugiere en el siguiente fragmento:

Une nuit que je me sentais, en dormant, la pleine connaissance de mon état véritable, et que je regardais passer avec assez d'indifférence toute la fantasmagorie, d'ailleurs très-nette, de mon sommeil, l'idée me vint d'en profiter pour faire quelques expériences sur le pouvoir que j'aurais ou non d'évoquer certaines images, par la seule initiative de ma volonté. En cherchant sur quel sujet je pourrais fixer à cet effet ma pensée, je me rappelai ces apparitions monstrueuses qui m'avaient si vivement impressionné jadis, grâce à l'effroi qu'elles m'inspiraient. J'essayai de les évoquer, en les recherchant bien dans ma mémoire et en souhaitant de les revoir, aussi fortement qu'il m'était possible de le faire. Cette première tentative n'eut aucun succès. Devant moi se déroulait en ce moment le tableau tout pastoral d'une campagne dorée par un beau soleil, au milieu de laquelle

j'apercevais des moissonneurs et des charrettes chargées de blé. Pas le moindre spectre ne se rendait à mon appel, et l'association des idées-images qui formaient mon rêve ne paraissait nullement vouloir sortir de la voie si calme qu'elle avait prise naturellement (Hervey 1867: 283).

Llama la atención que, en este intento de uno de sus “ejercicios oníricos” de observación, Hervey haya querido evocar unas de las monstruosas apariciones que lo habían impresionado tanto. Estas visiones bien podrían estar relacionadas con los espectáculos fantasmagóricos como lo está la siguiente descripción de una pesadilla, luego de tomar haschich<sup>15</sup>, en la que hay referencias a esqueletos, monstruos y personas en llamas. De igual manera, es interesante que dicha pesadilla sea definida como una “fantasmagoría infernal”. La descripción de este sueño inicia con la referencia a la peculiar operación de los recuerdos durante ese estado, a la forma incoherente y rápida en la que se articulan sus evocaciones: “Il me semblait que quelque chose fut parti dans mon cerveau, comme le ressort d'une horloge détraquée, et que toute la chaîne de mes souvenirs voulût se dérouler d'elle-même avec une incohérence et une rapidité inouïe” (Hervey 1867: 480). Después, aparece un irregular e interminable desfile de personas:

Habillés de noir ou vêtus de brillants uniformes, des valseurs vaporeux, des gueux horribles, des femmes couronnées de fleurs, assises sur des cercueils et promenées dans des corbillards; et puis, des voitures qui s'arrêtaient devant moi avec leurs portières entr'ouvertes (Hervey 1867: 480).

Las imágenes provocan temor en el soñador, quien intenta alejarse y se dirige a un lugar desconocido, donde continúa una sucesión de escenas diversas:

J'arrive enfin à ce but inconnu, et je m'imagine me trouver avec une jeune dame dans l'appartement d'une autre, dont je redoute à tout instant le retour. De là, je suis transporté, je ne sais comment, dans un salon magnifique et splendidement éclairé. Je suis en tenue de bal, je vais évidemment assister à une grande fête; je considère mon habit, je m'aperçois qu'il est sali par une mousse étrange. Je lève les yeux; j'ai devant moi l'image d'une femme aimée, mais vieillie de vingt ans et recouverte d'habits monastiques. Tandis que le salon se remplit d'une foule élégamment parée, je remarque que le lustre vient de s'éteindre; mais je reconnais en même temps qu'il me suffit de regarder les bougies une à une pour qu'elles se rallument instantanément. L'incendie se déclare bientôt partout où mes regards se portent. Les robes des plus charmantes femmes semblent se consumer sous mon regard comme l'amadou sous la lentille. Les cendres tombent, et ce sont

---

<sup>15</sup> Esos “experimentos” con sustancias alucinógenas fueron bastante comunes en los “exploradores de sueños” (Carroy 2012: 54-58), así como en autoras y autores literarios de ese tiempo (Flores Ruiz / Durán López 2022).

d'affreux squelettes, ou des momies violacées, ou des monstres rongés d'ulcères qu'elles laissent apparaître au lieu de corps ravissants (Hervey 1867: 480-481).

Los esqueletos, las momias y los monstruos eran parte del repertorio habitual de las fantasmagorías. Los espacios en penumbra también podían desatar ilusiones en los espectadores como le ocurre a Hervey en su sueño: “Ce qui ne s’allume pas prend sous mes yeux les formes les plus fantasques et les plus déraisonnables; un canapé s’allonge et devient une échelle démesurée” (1867: 481), que se enlaza con la secuencia de su desesperada huida, y lo que ve, cada vez, lo sumerge más en un terror comparable a la locura:

A de rares intervalles, je faisais un vague retour sur moi-même. Je comprenais que j’avais le cerveau troublé, mais sans savoir si c’était momentanément ou pour toujours. L’horrible pensée m’assaillait que peut-être j’étais fou, et qu’en prenant soin de prolonger ma vie l’aveugle sollicitude de ma famille prolongerait aussi pour moi le supplice de cette fantasmagorie infernale (Hervey 1867: 482).

Se podría decir que Hervey toma las fantasmagorías como símbolos o metáforas para describir sus sueños, pero al mismo tiempo sus sueños se parecen a las representaciones fantasmagóricas. Esto último es indicativo de la influencia que las proyecciones linternistas pudieron ejercer en lo que se sueña.

Tal como se ha podido observar en los fragmentos de Maury o de Hervey, los libros de sueños constituyen un peculiar tipo de autoobservación y de autoficción (Carroy 2012: 18) y, hasta cierto punto, las descripciones del pionero de los sueños lúcidos contienen rasgos literarios, como la vivacidad del relato de esta pesadilla, sin dejar de lado que “l’autofiction onirique peut s’apparenter à une ‘autofabulation’” (Carroy 2012: 19) y sus analogías ópticas le otorgan mayor claridad explicativa (Chaperon 2002: 77). En este sentido, es llamativo que Hervey termine su libro “con una inversión de perspectiva” y cierta evocación calderoniana, “afirmando que es la vida la que es un sueño. Se presentaba, por tanto, a sus lectores bajo el aspecto de un sabio ‘literario’ capaz de reencantar el mundo de los sueños, sin remitirlo sin embargo a nada sobrenatural o maravilloso” (Carroy 2009: 41).

Además de la fuerte carga autobiográfica de este tipo de relatos oníricos, estos también comparten las influencias de su tiempo, como las referencias a las fantasmagorías y, debido a su recurrencia, se podría afirmar que forman parte de lo que Carroy llama “los escenarios oníricos de la época” (Carroy 2012: 19), cuya alusión puede provenir, directamente, de los espectáculos fantasmagóricos o de sus reiteradas apariciones textuales en las descripciones de sueños. A esta convergencia se suma cierta “intertextualidad de sueños académicos” (Carroy 2012: 19), pues los relatos de sueños también se convirtieron en una suerte de colección de ejemplos en una “communauté de savants rêveurs



qui se lisent les uns les autres et discutent entre eux, on publie des exemplaires de ses nuits en réponse à ceux d'autrui" (Carroy 2012: 19).

Al analizar los ejemplos literarios, se podrá advertir su coincidencia o divergencia con las exploraciones psicológicas del siglo XIX<sup>16</sup>. Sobre todo, las obras realistas-naturalistas pudieron retomar las investigaciones psicológicas de la época en sus descripciones oníricas. Sin embargo, cabe preguntarse ¿cómo pudo darse esa transmisión o contacto entre este tipo de descripciones de sueños con textos literarios españoles? ¿En España también hubo una exploración científica que haya integrado las referencias a la linterna mágica? Para tratar de responder estas preguntas es necesario averiguar qué aproximaciones científicas se hicieron en España sobre los sueños.

### 3.2 El estudio de los sueños en España

La conexión de dispositivos ópticos con la descripción de las visiones oníricas y alucinógenas se encuentra, aunque en menor medida que en Francia, en algunos textos científicos españoles que trataron los sueños. Las convulsas circunstancias en las que se encontraba la península durante las primeras décadas del siglo XIX, sin duda, frenaron su temprano desarrollo en esta y otras áreas (Carpintero 2004: 61).

De manera general, las vertientes predominantes de los estudios psicológicos que se realizaron en España, durante buena parte del siglo XIX, fueron de tipo espiritualista, aunque con notables excepciones (Carpintero 2004: 20). En especial, cabe señalar la repercusión y aplicación de la psicología en problemas judiciales:

El espiritualismo psicológico también tuvo un profundo impacto en la teoría médica y en los discursos en torno a la locura y la responsabilidad criminal, demostrando notablemente la progresión de una aproximación abiertamente determinista al estudio de la actividad psíquica y la conducta desviada (Novella 2013: 2).

Precisamente, los dos textos que se mencionarán están relacionados con la medicina legal. En el libro de Pedro Mata y Fontanet *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios (sueño, ensueños, pesadillas, sonambulismo natural, fisiológico y morbosos o extático; sonambulismo artificial o magnético; ilusiones y alucinaciones compatibles con la integridad de la razón; pasiones)* (1864), subyace una exposición fisiológica del fenómeno onírico y se considera a su autor uno de los pioneros de los estudios psiquiátricos en España. Mientras

---

<sup>16</sup> Véase Sandra Janßen (2013), quien ha estudiado el contacto entre las teorías psicológicas del siglo XIX y la literatura, a partir de las referencias a fantasmas para aludir a los procesos mentales.

que en el libro *La criminalidad ante la ciencia* (1883), de José de Letamendi, la referencia al sueño tiene un trasfondo espiritualista. De manera general, “España ha sido un país receptor de la psicología científica contemporánea” (Carpintero 2004: 19), de ahí que se puedan advertir algunas referencias a las teorías que se desarrollaron al respecto en Francia, sobre todo en el texto de Pedro Mata (aunque, así como retoma ideas de autores como Boismont, también contradice a Lemoine). La amplitud con la que este médico español trata los sueños y sus fenómenos afines permite constatar que su obra se encuentra en diálogo con algunas de las teorías más importantes del siglo XIX.

### 3.2.1 El *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios* (1864), de Pedro Mata

El médico catalán Pedro Mata y Fontanet (1811-1877) es una de las figuras más importantes y prolíficas de la medicina española del siglo XIX, considerado también pionero de las averiguaciones psiquiátricas en ese país (Corbella i Corbella 2011). Mata tuvo que exiliarse en París durante dos años (1838-1840), debido a sus ideas políticas liberales. Esa estancia le permitió adquirir conocimientos sobre medicina legal y a su regreso a España fue un reconocido difusor de esta disciplina. Así, su interés por temas psicológicos y psiquiátricos, desde una clara orientación experimental, estuvo relacionado con “la determinación del estado mental de las personas sometidas a juicio” (Carpintero 2004: 71). De manera general, Nieves López Fernández menciona los principales aspectos de la obra de Pedro Mata y Fontanet en materia de psicología:

La defensa del positivismo fue una tarea que a título personalísimo lideró con ardor Pedro Mata, enemigo irreconciliable de las doctrinas vitalistas y espiritualistas de corte romántico. Mata simboliza el materialismo hispánico del siglo XIX, y en psicología su pensamiento es claramente somaticista (López Fernández 1993: 14, citada por Carpintero 2004: 71-72).

En la semblanza que Marcelino Menéndez Pelayo dedicó a Pedro Mata en su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1881), es posible notar las características esenciales de su trabajo, que contrastan con las aproximaciones espiritualistas.

El propagador más ilustre, elocuente, convencido y honrado del materialismo fue el Dr. D. Pedro Mata, catedrático de Medicina Legal y Toxicología en la Universidad de Madrid. No será posible dejar en olvido esta simpática personalidad cuando se trace la historia de la ciencia española. [...] No es original en el sistema, pero lo es en los pormenores. Sirve, digámoslo así, de transición entre el materialismo tradicional del siglo XVIII y el positivismo del XIX. Tiene del primero la claridad de expresión y cierto buen sentido, que le hace invulnerable contra las fantasmagorías idealistas (Menéndez Pelayo 2003: 455).

El férreo materialismo y positivismo de Mata al que aluden López Fernández y Menéndez Pelayo se expresa en sus lecciones impartidas en el Ateneo científico y literario de Madrid, que fueron publicadas en los siguientes volúmenes: *Tratado de la razón humana con aplicación a la práctica del foro* (1858)<sup>17</sup>; *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios (sueño, ensueños, pesadillas, sonambulismo natural, fisiológico y morboso o extático; sonambulismo artificial o magnético; ilusiones y alucinaciones compatibles con la integridad de la razón; pasiones)* (1864) y *Tratado de la razón humana en estado de enfermedad, o sea de la locura y de sus diferentes formas* (1878).

En este apartado, nos concentraremos, sobre todo, en el segundo volumen de la serie mencionada, que atañe al estudio de los sueños. Este tratado contiene dieciocho lecciones en las que se reflexiona sobre las principales características de aquellos “estados intermedios [de la razón], que, sin ser la locura, no revelan el ejercicio del libre albedrío en los actos ejecutados por el hombre en semejantes estados” (Mata 1864: 28)<sup>18</sup>. Para Mata la importancia de tal estudio consiste en su utilidad preparatoria para adentrarse en “los trastornos y defectos de la mente humana” (1864: 28). De ahí que se refiera al sueño como “un gran libro natural, muy a propósito para estudiar con fruto la locura” (1864: 28), tal como lo hará en el tercer volumen de sus lecciones (1878).

La invulnerabilidad de Pedro Mata frente a las “fantasmagorías idealistas”, aludida por Menéndez Pelayo, permite observar la evocación de esta palabra en relación con la actividad imaginaria y su correlación con las aproximaciones espiritualistas “de corte romántico”, que el médico catalán intentó combatir de manera reiterada (Carpintero 2004: 72). Por ejemplo, en una de sus definiciones del sueño, manifiesta sus divergencias con la teoría de Albert Lemoine (1855):

El sueño es un fenómeno orgánico, esencialmente orgánico; el alma no tiene nada que ver con él; es un estado de los órganos, exclusivamente suyo. Suponer cansancio, sueño en el alma, es darle condiciones materiales.

---

<sup>17</sup> Este primer volumen del tratado de Pedro Mata fue publicado después con un título más claro: *Tratado de la razón humana en estado de salud* (1864). Véase Corbella i Corbella (2011: 23).

<sup>18</sup> Según Pedro Mata, la *razón* “es un estado en el que el hombre tiene el poder de dirigir, por medio de sus facultades reflectivas y sus auxiliares, la realización exterior de sus impulsos internos, con arreglo a las leyes de su organización” (1858: 327). Así, para Mata durante el sueño o el sonambulismo “no hay conjunto armónico de los que constituyen la razón o estado responsable: no hay dirección de los impulsos; no hay, por lo tanto, libre albedrío” (1864: 413). Se ha actualizado la ortografía de los fragmentos citados de este texto.

Nadie está más interesado en proclamar que el sueño es un estado de los órganos cerebrales que los espiritualistas; por eso Lemoine, que cree en la existencia del alma, se apresura a profesar la opinión de que el alma no se cansa, no descansa, no duerme nunca; que está siempre en vigilia; y afirma que hasta en los sueños más profundos, hasta en esos, en los que no tenemos la menor conciencia de nuestro ser, la actividad del alma no cesa, sus fenómenos se efectúan como en la vigilia. La lógica de la filosofía espiritualista le conduce a esa afirmación, contraria a lo que arroja la observación y la experiencia; y por partir de una premisa absurda, viene a parar a otro absurdo (Mata 1864: 48).

Mata retoma la definición básica del sueño de los fisiólogos “la suspensión de los fenómenos de la vida de relación” (1864: 30). Incluso desde el prólogo de ese segundo volumen, se menciona que la “psicología no es otra cosa que una fisiología especial, parcial, la de los órganos encargados de realizar las funciones anímicas, como condiciones materiales, como instrumentos del alma” (1864: 15). El médico catalán formula, en esos términos, una de las definiciones más detalladas del sueño contenida en su tratado:

El sueño es un estado, durante el cual se suspenden por un dado tiempo, de un modo completo o incompleto, profundo o ligero, las funciones de relación, en cuanto al exterior del sujeto, y que, en cuanto al interior o su conciencia, puede haber cesación completa, lo que es raro, y movimiento parcial, regular o irregular, puramente psicológico, o con algunas manifestaciones exteriores, que es lo que constituye los ensueños (Mata 1864: 212).

En este fragmento, se puede advertir el carácter polisémico que tiene la palabra *sueño* en español, vocablo que puede referirse a la suspensión, reposo o descanso del cuerpo, es decir, al dormir y por ello para señalar, de manera más clara, las imágenes mentales de quien duerme se puede emplear la palabra *ensueño*<sup>19</sup>. No obstante, a lo largo de su tratado, Mata también utiliza el vocablo “sueño” para referirse a las representaciones mentales, pero suele emplearlo en un sentido más amplio, como un estado en el que pueden estar incluidos los ensueños. Por ejemplo, al analizar las consideraciones de Albert Lemoine y Maine de Biran, el médico catalán menciona que dichos estudiosos consideraban “que no hay sueño sin ensueño”, aunque algunos de ellos no se recuerden

---

<sup>19</sup> Ernesto la Croce y Alberto Bernabé Pajares hacen esta precisión en su edición del tratado aristotélico *Acerca del sueño y la vigilia* (1987: 257). Sobre las diferentes acepciones que la palabra *sueño* tiene en español, Avilés Fernández menciona lo siguiente: “Con ella podemos designar el deseo de dormir (tengo sueño...); el acto de dormir (...durante el sueño), el tener ciertas visiones o sensaciones durante la dormición (yo, que nunca sueño...) y las visiones mismas que se han tenido (he tenido un sueño). En los dos primeros casos, la palabra *sueño* se relaciona enunciativa y formalmente con la dormición, con el acto fisiológico de dormir. En los dos últimos, es más afín su sentido al del término ensoñación” (1981: 33).

(Mata 1864: 131). Mata no comparte esa apreciación, pues “esa completa ausencia de recuerdos de lo que se ha pensado durante el sueño, por un olvido total de lo soñado; puede explicarse también por una falta absoluta de ensueños” (1864: 131). Por ello, de igual manera, es de particular importancia su definición de los ensueños:

Los ensueños, señores, no son otra cosa que ideas reproducidas, fenómenos de memoria, recuerdos, vibraciones de órganos excitados, durante la vigilia, por medio de las sensaciones. Esas ideas son los elementos de que echa mano la imaginación y las facultades reflectivas, ya de las propias facultades perceptivas excitadas, ya de las generales, para la combinación de esos elementos y la formación de esos engendros fantásticos que llamamos sueños o ensueños (Mata 1864: 122).

Asimismo, los ensueños son descritos como “una actividad de nuestra potencia creadora”, los cuales “por disparatados que sean” tienen su origen en “fenómenos reales, acontecidos, y que han sido conocidos, por lo menos una vez, durante la vigilia del que está durmiendo y soñando” (Mata 1864: 123). En estas indicaciones, Mata enfatiza el papel de las “sensaciones percibidas, prolongadas en la memoria o latentes en ella” en la formación de ensueños (1864: 61). Por ello, no está de acuerdo con “la existencia de ideas innatas, de las nociones *a priori*, de los actos mentales” (1864: 59).

En la importancia que se otorga a la participación de la memoria y de las experiencias previas en el contenido de los sueños (aspectos que también se encontrarán en los textos literarios del realismo), se traslucen las intenciones de Mata por refutar las creencias supersticiosas de los sueños premonitorios y las cualidades proféticas que se le han atribuido desde la Antigüedad<sup>20</sup>:

Nadie sueña en cosas que no haya conocido por lo menos una vez en su vida. ¿Quién de vosotros es capaz de soñar en los trajes que se llevarán dentro de dos siglos, en los inventos que tienen guardados en sus contingencias el porvenir? [...] ¿Y por qué no lo soñamos? Porque no tenemos de ello la menor idea [...].

El sueño, señores, siempre tiene el rostro vuelto hacia lo pasado, por lo mismo que es un engendro del recuerdo. Solo por una de esas aberraciones, por uno de esos contrasentidos tan comunes en el vulgo, este ha podido pensar, con los sabios de otros tiempos, que el sueño tenía algo de agorero, de vaticinador, de profeta, capaz de rasgar el velo del porvenir. Sin pasado no hay ensueños, porque, como las Musas, son hijos de la memoria (Mata 1864: 127-128).

De tal manera, a partir de aquellas sensaciones percibidas, el cerebro puede “combinar los elementos que encuentra en la mente del dormido; como los combina cuando los encuentra en la mente del despierto” (Mata 1864: 123). De

---

<sup>20</sup> Véanse también sus consideraciones sobre la oniromancia (Mata 1864: 326-328).

ahí que Mata compare el proceso de formación de los ensueños con la creación literaria<sup>21</sup>: “Pasa con los ensueños lo que con la composición de las novelas, dramas y poemas, cuyas acciones y personajes son de la fantasía del autor”, pero los elementos que combina en sus obras “siempre están tomados de realidades que han existido”, así como de ideas y nociones adquiridas (1864: 123) también a través de la lectura (1864: 125). En ese mismo contexto de estas indicaciones, se alude a la fotografía para contraponer su copia de las características de algún sujeto real, captado en ella, con la creación de las características de un personaje, desde una perspectiva naturalista:

El carácter de un personaje podrá no ser en su conjunto la copia aristofánica, daguerrotípica o fotográfica de un sujeto dado, real y existente en lo actual o en lo pasado; pero los elementos de que se compone ese carácter, se han ido tomando de diferentes sujetos que los han presentado o los presentan, y es el poeta o el autor de esas obras de arte tanto más feliz y aplaudido, cuánto más fiel y cabalmente se acomoda en sus creaciones a lo natural, a lo que hay en el mundo exterior, en una palabra, a lo que ha visto (Mata 1864: 124).

En esos mismos términos, se describe la labor creativa del pintor y del escultor, quienes también combinan, perfeccionan, regularizan, embellecen y modifican aquellos elementos que han visto previamente y sin los cuales no podrían crear sus obras (Mata 1864: 124).

Por supuesto, para el autor del *Tratado de la razón humana* la representación de demonios es una mera invención a partir de elementos tomados de animales, por ejemplo. Es de especial interés que Mata cite *Los caprichos* de Goya en esta sección, pues se puede apreciar la evocación indirecta del *Capricho 43* (1799), en su vinculación con la representación de lo monstruoso y la imaginación artística, también llama la atención la resonancia de Goya en una aproximación científica de los sueños:

He aquí lo que hacen los pintores, estatuarios y poetas, que nos pintan, esculpen o describen a los demonios. Como no han visto jamás demonio alguno, y no saben qué figura tiene; dejándose llevar de la idea preconcebida, de que el espíritu infernal ha de ser una cosa horrible, deforme, monstruosa; trazan figuras de serpentones, culebras, cocodrilos, con alas de murciélago, cabeza de león, tigre o de hombre, con cuernos chicos y grandes, prenda inseparable del diablo, como el rabo, siquiera le den la figura humana, y otros mil despropósitos por el estilo, que todos estaréis cansados de ver, tanto en los caprichos de Goya como en esas estampas que representan la muerte del pecador, cuya alma es del demonio.

Pero aun en esas mismas barbaridades y caricaturas monstruosas que os pintan, esculpen o describen, descubriréis, no la verdadera figura del diablo, sino rasgos,

---

<sup>21</sup> Según Corbella i Corbella (2011: 25), hay algunas muestras de la incursión de Pedro Mata en la poesía y la novela.

atributos, miembros o partes más o menos acaricaturadas de animales conocidos que han visto, y de los cuales van tomando, ya esto, ya aquello, para formar con todos esos elementos la concepción monstruosa de su loca fantasía (Mata 1864: 124-125).

Estas referencias al arte no son accesorias, sino que tienen una gran relevancia en los planteamientos del médico español, ya que las obras de arte permiten comprender los ensueños, “porque son fenómenos que reconocen un mismo origen; la facultad de recordar, de reproducir las impresiones recibidas, y combinarlas de esta o aquella manera” (Mata 1864: 125).

La séptima lección incluye la distinción de diferentes ensueños, uno de ellos se caracteriza por proporcionar una gran lucidez y creatividad, incluso mayor que en estado de vigilia: “En los que un poeta hace versos, un músico compone, un orador pronuncia mentalmente un discurso, un matemático concluye un cálculo o resuelve un problema, un filósofo da solución cabal a una cuestión [...]” (Mata 1864: 153). Otra categoría de ensueños consiste en los que tienen cierto parecido con lo que sucede durante la vigilia, los cuales son considerados más verosímiles, pues hay una explícita coincidencia entre los deseos de la mente despierta y su realización en el sueño, por ejemplo, el ensueño de un adolescente enamorado que sueña con su amada (1864: 151).

Por su parte, al hablar de los ensueños disparatados, es muy significativo que Pedro Mata relacione la combinación de ideas quiméricas, monstruosas, absurdas y confusas de ese tipo de ensueños con los cuadros disolventes, así como con la rápida sucesión de lo soñado:

Los pensamientos, los discursos, o lo que es lo mismo, la asociación de ideas durante el sueño, suele ser disparatada, destartalada, quimérica y absurda; para cada vez que soñamos de un modo tan cabal y regular como durante la vigilia, hay mil ensueños llenos de disparates, de asociaciones monstruosas, de absurdos y locas confusiones de objetos y atributos, son sucesiones rápidas de hechos, personas, lugares, objetos y tiempos más estrambóticos, que los más estrambóticos de los locos, verdaderos cuadros disolventes, que rompen toda relación entre las diferentes escenas de esas farsas psicológicas (Mata 1864: 144).

Un poco más adelante de esta descripción de los ensueños disparatados, el catedrático de toxicología vuelve a referirse al parecido que esa clase de ensueños tiene con los cuadros disolventes, detallando que las ideas soñadas son análogas a aquellas sombras proyectadas que aparecen y desaparecen, también se añade la comparación con las combinaciones del caleidoscopio, otro artefacto visual muy popular en el siglo XIX:

Pasamos de unos lugares a otros, de unas personas a otras; los hechos remotos se confunden con los recientes; las cosas más extrañas y heterogéneas forman parte de un todo fantástico; como si se tocara a rebato dentro del cerebro, van saliendo

las ideas y juicios reproducidos aquí y allá; y aunque parece que hay una acción, un hilo que las enlaza, no hay más que una sucesión fortuita de alucinaciones tanto más vagas, tanto más en desarmonía, cuanto más vivas son, puesto que concentran más la reflexión sobre ellas, y dan al ensueño no solo colores más subidos, sino que le imprimen más hondamente vestigios duraderos hasta más allá de su estado, durando su vibración al despertar, dejando huellas claras en la memoria, como las cosas o hechos reales y acaecidos fuera de la conciencia.

Por eso he dicho que los ensueños se parecen a los cuadros disolventes, a las infinitas combinaciones del caleidoscopio; sus ideas son como sombras que aparecen y desaparecen a cada instante, mudando de forma los pensamientos a medida que se presentan las ideas (Mata 1864: 147-148).

Asimismo, este fragmento contiene un claro nexo con las alucinaciones, pues los ensueños son caracterizados como “una sucesión fortuita de alucinaciones”, que también está presente en las reflexiones de tal fenómeno, que ocupan la última lección del *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios*, donde se establece otra interesante conexión con los sueños, al sugerir su influencia en el origen de aquellas “creaciones quiméricas”:

Muchas de esas creaciones han nacido en los sueños, en los ensueños o en entendimientos enfermizos; más, una vez nacidas, han impresionado tan fuertemente a los engendadores de esas creaciones quiméricas, y a los que las han escuchado llenos de espanto y terror, que, como si hubiesen tomado cuerpo, y cuerpo perdurable, han pasado de mente en mente, de pueblo en pueblo, de generación en generación, y acaso con más rapidez, con más arraigo y menos oposición que las mayores verdades dadas por la observación, la reflexión y la experiencia (Mata 1864: 418).

Mediante el estudio de las ilusiones y alucinaciones que tienen sujetos y pueblos en estado de vigilia sin estar enfermos, el médico catalán pretende explicar los motivos de creencias como “la evocación de los muertos, esqueletos, sombras y espectros; [...] las del demonio en estas o aquellas formas; de almas en pena [...]; las de los simulacros, fantasmas, [...] vampiros”, etc. (Mata 1864: 418), las cuales han estado presentes en todas las épocas. No obstante, también se refiere a la tendencia del siglo, que le ha tocado vivir, caracterizado por lo siguiente:

La rehabilitación que no pocos poetas y filósofos han intentado del espíritu de la edad media [...] y oímos hablar de nuevo de milagros, de hechizos, de brujos, de apariciones, de almas en pena, de castigos providenciales, y de ese infinito catálogo de ficciones [...]” (Mata 1864: 423).



En estas palabras, se puede apreciar una referencia indirecta al romanticismo<sup>22</sup>. Un poco más adelante, se menciona la influencia que ejercen las creencias de los países en “los temas o asuntos de las ilusiones y las alucinaciones”. Aunque Mata no desarrolla más esta idea, se podría añadir que el carácter masivo de los espectáculos fantasmagóricos y su auge en el siglo XIX redimensionó las reflexiones sobre ese tipo de apariciones y su evocación cobró un sentido que involucra a los medios visuales emergentes, que permitieron potenciar las representaciones oníricas y la experiencia visionaria de espectros de forma colectiva<sup>23</sup>.

El estudio que Briere de Boismont realizó sobre las alucinaciones (1845) es una referencia importante en la última lección de este segundo volumen del *Tratado de la razón humana*. Pedro Mata hace un resumen de los ejemplos incluidos por Boismont en los que se refiere a casos de alucinaciones en personas que no están enfermas (Mata 1864: 427). Asimismo, retoma las definiciones y distinciones del psiquiatra francés sobre la ilusión (“la apreciación falsa de sensaciones reales”) y la alucinación (“la percepción de los signos sensibles de las ideas”) (1864: 420) e intenta precisar más su diferencia de la siguiente manera: “La ilusión, llamada también error de sentido, es un fenómeno objetivo y subjetivo a la vez, al paso que la alucinación es puramente subjetivo [...] porque no hay objeto actual que impresione; no hay más que acto del sujeto que imagina algo” (1864: 419)<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> En el tercer volumen de su tratado, Pedro Mata explica la utilidad de sus lecciones sobre enajenaciones mentales para los literatos que quisieran representar a una persona en ese estado en sus obras, pues se había vuelto muy común en la época incluir a personas con ese tipo de trastornos (1878: 34-36).

<sup>23</sup> Como ya se ha precisado, desde sus inicios, el uso de artefactos ópticos como la linterna mágica permitió difundir con mayor intensidad las creencias en apariciones de diferente tipo, en especial, las demoniacas y esas experiencias visuales, de gran vivacidad, eran susceptibles de reproducirse en alucinaciones.

<sup>24</sup> En la séptima lección, se encuentra una explicación de la concurrencia de una ilusión en un sueño, que está en sintonía con dicha definición: “Un hombre dormido, por ejemplo, oye una voz ronca, y por una ilusión, por una falta de correspondencia entre ese ruido y la percepción que tiene, la toma por el mugido de un toro. Este mugido excita los demás órganos perceptivos que tienen ideas del toro, recuerdos de su figura, su color, su actitud agresiva, sus ojos centelleantes, sus astas, su furia, los casos de heridas y muertes causadas por ese animal, que, sin ser fiera, obra como tal; le ve, le huele, siente su contacto, y todo eso excita su instinto de conservación; se cree en peligro, tiene miedo, va a huir y no puede, y al impulso del espanto, del terror que se apodera de él, al verse víctima inminente del toro, sacude su pesadilla y despierta sobresaltado, angustioso, con fuertes palpitations, como si acabara de salir de ese peligro en realidad” (Mata 1864: 146).

Términos que también han sido mencionados al estudiar el “sueño ordinario, sonambulismo natural, extático y magnético” (1864: 424). De ahí que se enfatice que “no son actos de locura” e incluso se llega a referir a las alucinaciones como “ensueños de la vigilia” (1864: 425), pues también están relacionadas con la memoria (1864: 419). Según Mata, las personas sanas que experimentan ese tipo de alucinaciones son conscientes de su carácter ficticio, las cuales pueden ser ocasionados por temores.

Las personas medrosas [...] ¡Qué de cosas no ven y oyen! Niños, mujeres, y hasta algunos hombres que hayan visto un cadáver, se le representan a cada instante, en especial, estando solos y a oscuras. Sujetos hay que por todo lo de este mundo no irán a ver un cadáver, porque saben que luego le tienen clavado en su imaginación y le ven por todas partes (Mata 1864: 426).

Mata hace un resumen de algunos casos de alucinaciones “compatibles con la razón”, que menciona Boismont en su libro, caracterizadas por la consciencia de padecerlas. Por ejemplo, el caso de un joven de veinticinco años, quien, por las noches, oía la voz<sup>25</sup> de una joven que había conocido, pero que “estaba razonable y juicioso; conocía que era víctima de una alucinación, se reía de ella, pero le absorbía la atención, hasta que al fin se curó y no volvió a oír más la voz”, luego de recibir atención médica y la prescripción de medicamentos (Mata 1864: 427). Por supuesto, de diferente tipo son las alucinaciones de personas enajenadas o “destituidas de razón” de forma permanente, como se describen en la lección doce del tercer volumen del *Tratado de la razón humana en estado de enfermedad* (1878). Esta sesión tuvo lugar en un sanatorio psiquiátrico. Mata explicaba a sus oyentes las diferentes características de los padecimientos de las personas que se encontraban en ese centro, que eran agrupados conforme a la similitud de sus casos. El siguiente ejemplo corresponde al de la sala de los monomaniacos, un hombre que tenía una pequeña cicatriz en la nariz:

Ese infeliz vino a verme para que le librase de una enorme fealdad que le había salido de poco tiempo a aquella parte. Preguntándole donde estaba esa fealdad, se extrañó mucho de ello, diciéndome: “pues ¿no le ve usted en medio de la cara?” –Pues ¿qué tiene usted en ella?– “¿No ve usted claramente que tengo dos narices?” Al momento comprendí que se trataba de un loco; quedamos en que le haría una pequeña operación y todo quedaría arreglado; y en efecto, se dispuso todo lo conveniente: uno de mis ayudantes trajo una nariz de la sala de disección, y habiéndole hecho una incisión ligera, haciéndola sangrar de un modo escandaloso, para

<sup>25</sup> Como precisa Tony James (1995: 70), es importante recordar que el término *alucinación* definido por Esquirol comprendía las alucinaciones auditivas y permitió sustituir otras denominaciones que se referían a este fenómeno, tales como visiones, voces o apariciones.

que la farsa tuviese mejor éxito, se le presentó la nariz del cadáver como si fuese la que le había salido. Se miró al espejo, quedó muy contento de la operación, y a los pocos días salió del establecimiento; pero hace dos semanas que ha vuelto diciendo que le asoma de nuevo la otra nariz, y tendremos que apelar a los mismos ardides para tranquilizar a este desdichado (Mata 1878: 265).

En las referencias a Albert Lemoine y a Brierre de Boismont, que Pedro Mata incluye en su tratado, se puede apreciar un atisbo de las conexiones que se establecieron en las incursiones científicas decimonónicas sobre los sueños. De igual manera, el *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios* es una valiosa muestra de algunas de las consideraciones más relevantes sobre el fenómeno onírico en la segunda mitad del siglo XIX en España.

### 3.2.2 *La criminalidad ante la ciencia* (1883), de José de Letamendi

El polifacético médico barcelonés José de Letamendi (1828-1897) era conocido como “el don Quijote de lucha contra el positivismo”<sup>26</sup> (Carreras Artau 1952: 131), denominación que ilustra con claridad el carácter antagónico de su trabajo frente al de Pedro Mata, así como la orientación espiritualista de su vasta obra, que abarcó diversos temas y disciplinas: medicina, antropología, filosofía, jurisprudencia, música, literatura, entre otras (Cervantes 2020). Catedrático de Anatomía en la Universidad de Barcelona (1860-1878) y de patología general en la Universidad Central de Madrid (1878-1895) (Guy 1985: 265), Letamendi fue un destacado representante del “vitalismo espiritualista”<sup>27</sup>. Las apreciaciones sobre el legado científico de esta conocida figura de la medicina española del siglo XIX son bastante dispares, hay quienes lo consideran uno de los eruditos decimonónicos más importantes de la península (Guy 1970) y otros, un pensador extravagante sin mucha relevancia (Toledo Trujillo 2016)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Desde la perspectiva conservadora española, los planteamientos positivistas eran considerados contrarios al orden social, político y religioso. En consecuencia, el positivismo fue combatido con ferocidad. Baste mencionar la inauguración de un foro de debate sobre “el positivismo o sistema de las ciencias experimentales” en Barcelona (1877), que terminó en “un tumulto entre los asistentes que debió servir de pretexto a las autoridades, junto con el contenido de lo que allí se estaba exponiendo y que se consideraba atentatorio contra el orden moral, social y político, para prohibir su continuación” (Hermida 2022: 189).

<sup>27</sup> Alain Guy precisa la afinidad de Letamendi con “el hipocratismo vitalista de la Escuela de Montpellier (según el cual toda enfermedad es resultado del conjunto del organismo)” (1985: 265).

<sup>28</sup> Sobre las dispares opiniones acerca de Letamendi, también puede consultarse el artículo de Emilio Cervantes “José de Letamendi: fundamento de su ciencia y causa de su desprestigio” (2020) y, como contrapeso, véase el trabajo de Alain Guy, “Le génie de Letamendi et la philosophie catalane” (1970).

Más allá de la significación general de la obra de este controvertido personaje, en este apartado se destacarán las consideraciones sobre los sueños que Letamendi realizó en *La criminalidad ante la ciencia: discurso-resumen del debate mantenido por la Sección de Ciencias Físicas del Ateneo de Madrid durante la temporada literaria de 1882 a 1883*, desde un enfoque diferente al de Pedro Mata, pero con el interés común por la medicina legal en sus aproximaciones a la psicología.

El discurso de Letamendi consta de ocho capítulos, en los que trata diversos aspectos que le permiten explorar las posibilidades de la medicina para intervenir en el criterio jurídico (1883: 19). De especial importancia son sus reflexiones sobre “si hay paso científico de la fisiología a la psicología” (1883: 32), por situarse en las antípodas de los planteamientos de Mata, pues para el catedrático de patología existe un abismo infranqueable entre esas disciplinas, debido al carácter inmaterial de lo psicológico:

¿Cuándo veremos en la espesura de la sustancia gris del cerebro correr una sensación de las células perceptivas a ocultarse entre el oscuro polvillo de las conmemorativas, y luego de allí salir y volar, como recuerdo involuntario, a las células del sentido moral, causando en este una acción de pena tan violenta que, corriendo su estímulo a las de origen del nervio trigémino, decreten una lágrima que compense y desahogue aquel dolor moral? Nunca (Letamendi 1883: 37-38).

La imposibilidad de una observación directa de los fenómenos psíquicos, según Letamendi, iba más allá de “nuevas localizaciones cerebrales” en las investigaciones recientes, por ser de carácter fisiológico (1883: 39-40). Para reforzar su argumentación, insiste en aspectos desconocidos que atañen a la “anatomía y fisiología psicológicas” de la actividad óptica, mediante otra pregunta retórica:

¿Dónde está el núcleo gris cerebral a cuyo influjo se realizan aquellas visiones llamadas imágenes consecutivas, y que tienen por característica ser el complemento de claro-oscuro y color de las imágenes reales vivamente sentidas? Pues no lo sabemos (1883: 40-41).

Estas indicaciones se relacionan con la posterior pregunta retórica sobre el desconocimiento del “lugar” donde surgen los sueños:

¿Dónde está el núcleo gris en que el cerebro, no el sujeto, se inventa en momentos de excitación fisiológica malavenida con el sueño, aquellos fánfoches disolventes, verdadera composición artística de los sesos mismos, de caras nunca vistas y, sin embargo, hechas de retazos de todas las conocidas, y que al paso que se dejan mirar como si fueran objetos externos, no se dan punto de reposo, pasando por grados insensibles de la mayor hermosura a la mayor fealdad, y de la más dulce expresión al más torvo ceño? Pues no lo sabemos (Letamendi 1883: 41).

La forma de referirse a los sueños como “fantoche<sup>29</sup> disolventes” hace pensar en las proyecciones linternistas de los cuadros disolventes, en los que se podían crear diferentes escenas a partir de la superposición encadenada de imágenes, que eran susceptibles de representar ese contraste de expresiones mencionado por Letamendi. En este caso, la comparación con ese tipo de proyecciones evocaría la rapidez y enlace con la que se suceden las imágenes oníricas “sin punto de reposo”, a la que ya había hecho alusión Alfred Maury (1853: 420) y Pedro Mata (1864: 144). Asimismo, llama la atención que se mencione el carácter artístico de los sueños y la participación de lo conocido en la composición de “caras nunca vistas”, donde se destaca el importante papel de la memoria en la invención de los sueños (aspecto que también tenía una gran relevancia en la exposición de Pedro Mata).

Letamendi continúa con otra pregunta retórica sobre las alucinaciones en la que vuelve a poner de relieve el desconocimiento del lugar cerebral donde se forman “aquellas otras visiones” (1883: 41). Menciona su carácter subjetivo y cita el famoso caso de Macbeth con “la sombra de Banco”. Vale la pena destacar la correlación de esa alucinación con una sombra, así como la relativa a las visiones monomaniacas con “los diversos espectros que les engendra su alucinado encéfalo” (1883: 41), pues ambas descripciones contienen referencias a elementos que convocaban y evocaban las proyecciones linternistas (sombra, espectro, sueño y visión), elementos que podían o no estar relacionados de manera explícita con los espectáculos fantasmagóricos, pero que tienen un vínculo manifiesto con la noción más amplia de lo fantasmagórico, término que fue tan propenso a ser asociado con procesos mentales, como ya se ha precisado en el primer capítulo.

Los recuerdos también son incluidos en esta sección:

¿Dónde está, en fin, el foco gris cerebral en que se promueven los recuerdos óptico-plásticos, como la imagen de una persona amada; dónde el que determina los recuerdos óptico-intelectuales, como la idea genérica de forma y la genérica de color; dónde el que evoca las imaginaciones óptico-subjetivas del deseo, y el boceto interno de las creaciones plásticas de la fantasía [...] solo puede recibir su contenido de la experiencia adquirida por los ojos? Pues ninguno de estos fenómenos derivados del ver, sabemos ni dónde, ni como se ejecutan (Letamendi 1883: 41-42).

---

<sup>29</sup> A pesar de que la palabra *fantoche*, tomada del francés, alude a una marioneta (DRAE 2023), es posible su correlación con las proyecciones linternistas, debido a la descripción que Letamendi hace de la forma en la que se suceden imágenes de expresión muy distinta y a que hay precedentes como el de Alfred Maury (1853: 420) y el de Pedro Mata (1864: 144), que utilizan la referencia de los cuadros disolventes para evocar esa característica de las imágenes oníricas.

El catedrático de anatomía relaciona la formación de las imágenes percibidas por el sentido de la vista con los sueños, las alucinaciones y los recuerdos para subrayar el desconocimiento sobre “dónde y cómo se ejecutan” esos fenómenos (Letamendi 1883: 42). Lo más interesante de esas preguntas retóricas es que contienen una descripción general de aquellos estados, que enfatiza sus cualidades visuales, las cuales permiten que el sueño sea comparado con efectos ópticos como los cuadros disolventes.

Tal como se ha demostrado en este capítulo, varios estudiosos de los sueños en el siglo XIX han recurrido a esa y otras analogías para ilustrar la forma en la que se suceden diversos conjuntos de imágenes en los sueños. Estos textos son representativos de las diferentes cuestiones que circulaban en la segunda mitad del siglo XIX sobre el mundo onírico y sus fenómenos colindantes. En el siguiente capítulo, observaremos hasta qué punto las obras realistas-naturalistas elegidas contienen, en sus descripciones de sueños y alucinaciones, presupuestos semejantes a los de estas aproximaciones científicas.



#### 4. Linterna mágica, sueños y alucinaciones en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX (Pérez Galdós, Pardo Bazán y Alas)

En la segunda mitad del siglo XIX, la novela española alcanzó uno de sus momentos más prolíficos y notables bajo el influjo del realismo-naturalismo. La inestabilidad política marcó el rumbo de ese siglo y la experiencia de aquella atmósfera fue decisiva en la configuración de una literatura que observa la sociedad de su época, sin dejar de explorar los mundos interiores de los personajes, realiza un detallado seguimiento y análisis de los cambios sociales en entornos cercanos a cada autor/a, ya no en la remota Edad Media, y se concentra en los procesos individuales, profundizando en la complejidad de los aspectos psicológicos. En el trenzado y confrontación de esos dos ámbitos se estructura la novela realista. “De este anhelo de analizar, de llegar al por qué, surgirá el carácter cientifista del realismo” (Oleza 1976: 9), que permite la comparación con las lentes de artefactos ópticos, que mejoran las capacidades visuales humanas para observar la realidad: microscopios, catalejos, binoculares, etc. Por su parte, la novela naturalista “expresa [...] la crisis del individualismo burgués, al que da como alternativa una filosofía determinista del medio no menos burguesa” (Oleza 1976:17) y el narrador omnisciente se torna en un narrador con pretensiones científicas, al intentar emular los procedimientos de la ciencia experimental en auge, mediante el tejido de minuciosas descripciones y una gruesa red argumental de causas y efectos. Por ejemplo, el desarrollo de los estudios médicos y psicológicos en esta centuria tuvo su eco en las consideraciones novelísticas sobre los procesos psíquicos, al retomar las investigaciones del momento. Su interés de observación también dio pie a la relación con la fotografía por su forma de “atrapar la vida”. Sin embargo, los modos de ver a través de los diferentes artefactos ópticos utilizados en el siglo XIX permiten atisbar una complejidad visual que va más allá de la asociación fotográfica, gracias a sus variedades de visualización y a la posibilidad narrativa de representar una sucesión de varios puntos de vista (Hoffmann 2011: 84). Junto a la sobresaliente perspectiva de un observador-narrador privilegiado puede encontrarse una amplitud panorámica y una precisión microscópica, incluso la descripción de un sueño o una alucinación mediante la evocación de los efectos de la linterna mágica. Estos cauces literarios conformaron *La cuestión palpitante* (1882) del último tercio decimonónico, tratada con detalle por Emilia Pardo Bazán. No obstante, hay que tomar en cuenta que la preferencia por la expresión realista, a modo de contrapeso del idealismo romántico, no supuso



el total desplazamiento u olvido de la huella que dejó el romanticismo, sino una cierta convergencia de esas estéticas se expresó, por ejemplo, en la propia obra de Pardo Bazán (Sotelo Vázquez 1998: 430).

Ahora bien, la formulación de sueños y alucinaciones en relación con las evocaciones de la linterna mágica tuvo una variación importante con respecto a las obras románticas. En las novelas analizadas en este capítulo, los sueños tienden a formar parte, sobre todo, de las características psicológicas de los personajes, es decir, su función es más específica y sus descripciones son más afines a las averiguaciones realizadas por la psicología y la psiquiatría de la época, por ejemplo, se retoma la forma de referirse a la sucesión, composición y disolución de las imágenes oníricas mediante la alusión del mecanismo de los cuadros disolventes, también suelen incluirse explicaciones racionales sobre las causas o el origen de esas figuraciones imaginarias.

Según Luis Miguel Fernández, “la novela realista [redujo] el papel de la linterna [mágica] al mundo de los sueños” (2006: 249-250). A esta sugerente indicación se podría añadir la precisión de que en esa estética las alusiones linternistas aparecen, de manera recurrente, en el ámbito de lo imaginario, en el marco de la configuración mental o psicológica de los personajes y los sueños, por supuesto, forman parte de esa delimitación. Esto invita a profundizar en las funciones que las referencias linternistas tienen en ese tipo de descripciones literarias realistas y comparar sus vinculaciones oníricas con las de los ejemplos del romanticismo, en donde alcanzaron una expresión destacada. Las diversas formas en las que esas estéticas pudieron estar en contacto<sup>1</sup> vuelve muy atractivo observar la formulación de un motivo tan importante como el del sueño en el romanticismo en relación con las proyecciones de linterna mágica y su alusión en obras realistas-naturalistas.

Los ejemplos elegidos para el análisis corresponden a tres de los nombres más importantes de la novela decimonónica en España: Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas, Clarín. Desde luego, la selección de los ejemplos no es exhaustiva, pero sí, una muestra representativa del conocimiento y uso de las referencias linternistas en la descripción de sueños y alucinaciones de tres autores de una vasta obra y de gran relevancia en la literatura española y europea.

Además de absorber y potenciar los diversos saberes y expresiones literarias de su tiempo, las animadas biografías de estos tres narradores “revela[n]

---

<sup>1</sup> Biruté Ciplijauskaitė señala que “El romanticismo puede estar presente en una obra realista, sea como una técnica asimilada, sea como tema para criticarlo, sea como caricatura por medio de la cual se parodia tanto el tema como la técnica. A veces una sola obra reúne varias facetas” (1988: 91).

que a la hora de novelar eran gentes experimentadas en el arte de vivir” (Gullón 2002: 326-327). Así, supieron fusionar sus experiencias con el mirar lúcido y crítico de las costumbres y las complejas circunstancias de una España convulsa, de un siglo efervescente, envuelto en guerras, regencias, una “Revolución Gloriosa” (1868), una efímera Primera República y una larga Restauración borbónica. En este contexto, también hubo interesantes expresiones intelectuales, como el reformismo krausista con sus ideas de libertad y tolerancia. La Constitución de 1869 incluyó el “sufragio universal masculino, libertad de cultos, descentralización administrativa, derechos de reunión y asociación, libertad de prensa... y reconocimiento, por primera vez, libertad de pensamiento” (Roviró 2022: 164). Sin duda, estas circunstancias impulsaron e influyeron en la producción literaria de los autores que trataremos aquí.

Pérez Galdós, Pardo Bazán y Alas se conocieron bien, coincidieron de varias maneras en la conversación y en la lectura, en lugares como el Ateneo de Madrid<sup>2</sup>, miraron con detenimiento la sociedad de su tiempo: sus costumbres, cambios y desafíos. No solo compartieron un gran interés por el desarrollo de disciplinas como la psicología, también fueron excelentes conocedores de la literatura europea y “novelaron con una genialidad no siempre reconocida la vida española de su época” (Gullón 2002: 326). Este estudio reúne ejemplos muy significativos de sus plumas a partir de la evocación de la linterna mágica en la descripción de sueños y alucinaciones en las siguientes novelas: *La fontana de oro* (1870) y *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871), de Benito Pérez Galdós, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), de Emilia Pardo Bazán, y *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas. Se tratará la forma en que estas obras describen sueños y alucinaciones mediante la referencia a efectos linternistas, centrándonos en las siguientes preguntas: ¿en qué medida aquellas descripciones, que aluden a fantasmagorías y cuadros disolventes, contribuyeron a la creación de nuevos modelos estéticos?; ¿cómo se configura lo onírico a la luz del realismo-naturalismo?; ¿hasta qué punto las novelas mencionadas recurren a los discursos científicos de la época, en concreto, a lo más reciente de la psicología y la medicina psiquiátrica?

---

<sup>2</sup> Los médicos Pedro Mata y José de Letamendi también solían asistir al Ateneo.

#### 4.1 Sueños y linterna mágica en la narrativa de Benito Pérez Galdós

En su detallado estudio *Dreams in the Novels of Galdós* (1960a), Joseph Schraibman analizó ciento setenta sueños<sup>3</sup> en treinta y una novelas (publicadas entre 1870-1915) de Benito Pérez Galdós (1843-1920). Hasta hoy, dicho estudio es una base imprescindible para dimensionar la gran complejidad que supone la comprensión de este recurso en la obra galdosiana.

La vasta producción literaria galdosiana tuvo variaciones estéticas a lo largo de los años<sup>4</sup> y, por supuesto, el uso del recurso onírico tampoco fue uniforme:

Galdós did not use the dream device with any single purpose but exploited it in numerous ways. Many of the dreams serve more than one function, being essential to plot and at the same time contributing largely to the delineation of a character, or affording the author an opportunity to express his opinions and prejudices, to make reference to topics ordinarily tabooed, and to give rein to his flights of fancy (Schraibman 1960a: 181).

De igual manera, las referencias a los efectos linternistas en la descripción de sueños en Galdós revelan algunas diferencias en su evocación: a veces solo se describe el efecto deformante de las figuraciones oníricas, como el de los espectáculos fantasmagóricos; otras veces, el encadenamiento de las escenas soñadas recuerda el desplazamiento de las placas de linterna mágica. También, hay fragmentos en los que se hace referencia explícita a las fantasmagorías (pero no siempre desde su connotación de espectáculo visual) y al mecanismo de sucesión de imágenes de los cuadros disolventes<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> En su libro *Dreams in the Novels of Galdós*, Schraibman precisa que utiliza la palabra *sueño* en un sentido amplio, que incluye fenómenos como el sonambulismo y las alucinaciones (1960a: 25).

<sup>4</sup> Acerca de la vida y obra de Benito Pérez Galdós, véanse las contribuciones recientes de Francisco Cánovas Sánchez, *Benito Pérez Galdós: vida, obra y compromiso* (2019), y de Yolanda Arencibia, *Galdós. Una biografía* (2020).

<sup>5</sup> Schraibman no establece la conexión de los sueños que analiza con las proyecciones de linterna mágica. Luis Miguel Fernández (2006: 251, 255-261) apuntó algunos ejemplos de Galdós en los que aparecen efectos linternistas, en especial, el aumento y la disminución de tamaño de las imágenes oníricas en *La fontana de oro* (1870), *El audaz* (1871), *Doña perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877) y la referencia a los cuadros disolventes, relacionados con los vaivenes mentales de Fortunata en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Sin embargo, Fernández no vinculó esos ejemplos con las descripciones psicológicas y psiquiátricas de la época sobre los sueños y alucinaciones, que aluden a las fantasmagorías y a los cuadros disolventes. Es

La novela realista a menudo recurre al monólogo interior o al estilo indirecto libre para aumentar la proximidad a un personaje, en la descripción de sueños, también suelen combinarse estas técnicas narrativas. En su artículo “Lenguaje y técnica en Galdós”, Gullón subraya la importancia del papel que desempeñan monólogos, sueños, insomnios y “lentos soliloquios de la noche”, que configuran los “modos favoritos de la forma de novelar galdosiana” (Gullón 1956: 58). De ahí que se puedan encontrar diversos “personajes soñadores” en su obra narrativa (Aguirre 1998: 123).

Otro texto muy ilustrativo es el artículo “Onirológica galdosiana”, de Schraibman (1960b), en el que se apunta la coincidencia de las descripciones de sueños de Galdós con las observaciones científicas del siglo XX sobre este fenómeno, así como algunas posibles fuentes de la psicología de la época, que pudieron haber influido en sus abundantes representaciones literarias de sueños<sup>6</sup>. Entre esas fuentes se encuentra el ya mencionado libro de Pedro Mata, *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios* (1864), correspondiente a una serie de lecciones que el médico catalán impartió en el Ateneo de Madrid –Galdós también fue socio del Ateneo desde 1865, donde pudo consultar ese tratado e incluso conocer en persona a su autor–<sup>7</sup>. De hecho, Galdós menciona el nombre de Pedro Mata en *Fortunata y Jacinta* (1887)<sup>8</sup>

---

pertinente subrayar que en las obras incluidas en nuestro estudio sí se toma en cuenta este importante nexo y se profundiza en su análisis.

<sup>6</sup> Por ejemplo, algunos autores que han señalado el potencial prefreudiano de las descripciones oníricas de Galdós son López-Baralt (1987; 1992: 135), Lakhdari (2010) y Jiménez Naharro (2021).

<sup>7</sup> Sabido es el gran interés de Galdós por la psicología, las enfermedades mentales y los fenómenos oníricos, tema que ha sido bastante estudiado. Schraibman incluye una lista representativa de los estudios que se han realizado al respecto (1960b: 348). Sobre los sueños en Galdós, también pueden consultarse Bosch (1971), Ullman / Allison (1974), Aguirre (1998), Lakhdari (2010), Fernández / Méndez Ruíz (2013), Jiménez Naharro (2021), entre otros.

<sup>8</sup> Aunque, en el fragmento al que nos referimos, el nombre de Pedro Mata aparece de forma ocasional y sin tener algún nexo con su importante trabajo sobre los sueños, su alusión permite demostrar que Galdós conoció al médico catalán: “[Don Baldomero] había oído muchas veces a los economistas que iban de tertulia a casa de Cantero la célebre frase *laissez aller, laissez passer*... El gordo Arnaiz y su amigo Pastor, el economista, sostenían que todos los grandes problemas se resuelven por sí mismos, y don Pedro Mata opinaba del propio modo, aplicando a la sociedad y a la política el sistema de la medicina expectante. La naturaleza se cura sola; no hay más que dejarla. Las fuerzas reparatrices lo hacen todo, ayudadas del aire. El hombre se educa sólo en virtud de las suscepciones constantes que determina en su espíritu la conciencia, ayudada del ambiente social” (Pérez Galdós 2018: 133).

(Schraibman 1960b: 352, 354; Bosch 1971: 30-31), novela en la que se hace referencia a los cuadros disolventes en relación con las reflexiones de Fortunata, “la gusanera de pensamientos que *le llenaba toda la caja de la cabeza*” (2018: 1020, cursivas en el original), sobre volver o no con su marido. Se describe la visualización mental de Fortunata de otros personajes y ese efecto de los cuadros disolventes también es comparado con el sueño<sup>9</sup>.

Al verse otra vez en su casa y sola, Fortunata no podía con la gusanera de pensamientos que le llenaba toda la caja de la cabeza. ¡Volver con su marido! ¡Ser otra vez la señora de Rubín! Si un mes antes le hubieran hablado de tal cosa, se habría echado a reír. La idea continuaba teniendo para ella una extrañeza dolorosa; pero después de lo que oyó al buen amigo no le parecía tan absurda. ¿Llegaría aquello a ser posible y hasta conveniente? Un cuchicheo de su alma le dijo que sí, aunque las antipatías que los Rubín le inspiraban no se extinguieran. Que don Evaristo se moría pronto era cosa indudable: no había más que verle. ¿Qué iba a ser de ella, privada de la dirección y consejo de tan excelente hombre?... ¡Cuidado que sabía el tal! Toda la ciencia del mundo la poseía al dedillo, y la naturaleza humana, el aquel de la vida, que para otros es tan difícil de conocer, para él era como un catecismo que se sabe de memoria. ¡Qué hombre! Así como en las mutaciones de cuadros disolventes, a medida que unas figuras se borran van apareciendo las líneas de otras, primero una vaguedad o presentimiento de las nuevas formas, después contornos, luego masas de color, y por fin, las actitudes completas, así en la mente de Fortunata empezaron a esbozarse desde aquella noche, cual apariencias que brotan en la nebulosa del sueño, las personas de Maxi, de Doña Lupe, de Nicolás Rubín y hasta de la misma Papitos. Eran ellos que salían nuevamente a luz, primero como espectros, después como seres reales con cuerpo, vida y voz. Al amanecer, inquieta y rebelde al sueño, oíales hablar y reconocía hasta los gestos más insignificantes que modelaban la personalidad de cada uno (Pérez Galdós 2018: 1020-1021).

Como se precisó en el capítulo anterior, Pedro Mata se refirió a los cuadros disolventes para ilustrar la secuencia de lugares, personas y sucesos en los sueños (1864: 147-148), analogía que antes ya había utilizado Alfred Maury (1853: 420) y después José de Letamendi (1883: 41). Esta influencia de las nuevas teorías sobre los sueños en la literatura del realismo es relevante, pues la distingue de los ejemplos mencionados del romanticismo, donde el sueño no era utilizado a modo de introspección psíquica desde ese enfoque.

La decisiva participación de la memoria en los sueños, en la que tanto insistía Pedro Mata, puede considerarse otro aspecto teórico que reaparece varias

---

<sup>9</sup> Sobre los numerosos sueños en *Fortunata y Jacinta*, véanse Schraibman (1979), Izquierdo (1998), Gómez Trueba (2008).

veces en la obra de Galdós al señalar la incidencia de acontecimientos recientes experimentados por los durmientes en los sueños<sup>10</sup>.

Desde luego, el análisis que aquí realizaremos es aproximativo, debido a la abundancia de referencias oníricas en la obra galdosiana, un trabajo pormenorizado ameritaría un estudio aparte. Se ofrecerá una muestra de los artificios linternistas vinculados a las descripciones oníricas y alucinatorias, a partir del análisis de un par de sueños descritos en *La fontana de oro* (1870) y de dos alucinaciones contenidas en *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871), las dos primeras novelas publicadas de Benito Pérez Galdós, que ya se encuentran dentro de la órbita realista de la novela española.

#### 4.1.2 Los sueños deformantes y horribles de Lázaro en *La fontana de oro* (1870)

*La fontana de oro* tiene como fondo la lucha contra el absolutismo de Fernando VII, contexto en el que se enmarca la narración del enamoramiento entre Lázaro y Clara. El título alude al nombre del café madrileño donde se reunían los liberales. El protagonista, Lázaro, es un joven de “temperamento ideal, dispuesto a vivir siempre de lo imaginario” (Pérez Galdós 2014: 94) y partidario de las causas liberales. En esta novela del joven Galdós, sobresale su interés por la política, pero también se podría decir que abre un nuevo capítulo sobre el desarrollo y la función del sueño en el realismo.

El término *fantasmagoría* aparece en el capítulo titulado “El sueño del liberal”, pero con una connotación distinta a su estricta acepción de espectáculo visual. El capítulo comienza con una descripción del estado de confusión en el que se encontraba Lázaro, luego de haber sido encerrado en prisión por sus actividades políticas oratorias, también se pone de manifiesto el contraste entre lo que había creído que sería su llegada a Madrid y lo que su situación actual le mostraba:

Rodeado de la más profunda oscuridad [...]. Por un momento le fue difícil darse cuenta de su situación. Aquello le parecía un sueño. ¿Su viaje a Madrid había sido cosa real o visión percibida en aquel calabozo? [...]

Él había creído que cada paso dado en la Corte sería un paso dado hacia su futuro engrandecimiento e inmortalidad [...].

---

<sup>10</sup> Schraibman (1960b, 359-360) señala las siguientes novelas, en las cuales lo acontecido en el mismo día influye en la conformación de algún sueño: *La Fontana de Oro*, *Doña Perfecta*, *La desheredada*, *El doctor Centeno*, *Fortunata y Jacinta*, *El caballero encantado*.

La fortuna no debía ser acusada: él tenía la culpa, él, que había nacido para una vida oscura tal vez, para ser un buen artesano, un buen labrador, y nada más. Y aquel saber presuntuoso, aquellos conatos de pueril elocuencia, aquella vanidad prematura de grande hombre, eran quizá tan solo fenómenos nacidos de esa serie de fantasmagorías que acompañan siempre a la juventud hasta dejarla a las puertas de la virilidad (Pérez Galdós 2014: 197-198).

Esas fantasmagorías hacen referencia a las ilusiones juveniles de “engrandecimiento e inmortalidad” de Lázaro, es decir, esa palabra se utiliza para caracterizar al personaje y coincide con la descripción de su “temperamento ideal” (Pérez Galdós 2014: 94); por ello, el narrador omnisciente, bastante irónico, señala que dormido “era cuando menos soñaba” (Pérez Galdós 2014: 143). Con ese matiz de ironía, también se puede entender el título de este capítulo, que contiene el relato de una pesadilla descrita con mordaces intervenciones del narrador sobre la procedencia de lo que Lázaro oye y ve, agregando expresiones que acentúan su carácter ficticio: “antojábasele”, “se le figuraba”, “creía que”, “le parecía”, entre otras, en una suerte de transposición de lo que “había leído en sus libros”<sup>11</sup>.

Al verse sumergido en una especie de sepulcro, su imaginación principió a divagar. Estaba débil y muy fatigado. [...] Cediendo al cansancio, empezó a dormir; mas no durmió con ese sueño que da reposo al cuerpo y al espíritu, porque su excitación le impedía un descanso profundo. Dormía con el letargo doloroso e indeciso que representa todas las visiones de la vigilia anterior de un modo incoherente y monstruoso. [...] La prisión no tenía aquel horror majestuoso con que los poetas nos han pintado todos los calabozos. Pero a Lázaro antojábasele un sombrío edificio, gigantesco sepulcro de vivos, de altísimas y negras paredes, de gruesos e inaccesibles torreones, con un gran foso lleno de aguas cenagosas y verdes, con largas filas de mazmorras, de las cuales la más lóbrega y subterránea era la suya. Se le figuraba estar muchos pies bajo tierra; creía que aquella reja daba a algún conducto misterioso, y que detrás de los muros habría una presa de agua. [...] Todo se le representaba según las siniestras relaciones de las cárceles de la Inquisición que había leído en sus libros (Pérez Galdós 2014, 198-199).

De alguna forma, las horribles escenas soñadas están vinculadas con su inclinación a “forjar incidentes venideros, enlazándolos para hacer con ellos una vida muy dramática y muy interesante; trabajaba involuntariamente con el pensamiento en la elaboración de estas acciones futuras” (Pérez Galdós 2014: 94)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Téngase en cuenta que las investigaciones psicológicas del siglo XIX se interesaron en los aspectos que podrían participar en la formación de los sueños, elementos que Galdós incluye, con claridad, en la narración de este sueño. Así como la consideración del carácter “incoherente y monstruoso” de algunas figuraciones oníricas.

<sup>12</sup> Schraibman relaciona esta pesadilla con el carácter imaginativo de Lázaro e indica el trasfondo romántico de las impresiones de este personaje: “While in jail, Lázaro

y esta pesadilla también es muestra de su vívida fantasía, que “tenía una poderosa fuerza conceptiva, y puede asegurarse que esta gran facultad era para él un enemigo implacable, un demonio atormentador” (Pérez Galdós 2014: 94), tal como se muestra en las horribles situaciones soñadas, cuyas sucesiones son indicadas con el adverbio “después”. La persistencia de esta transición de una escena a otra en “cuadros” bien definidos hace pensar en el desplazamiento de las placas de la linterna mágica, al igual que las demoniacas y espeluznantes acciones soñadas, en los motivos infernales de las fantasmagorías. Una de las sucesiones de los momentos narrados es referida mediante la explícita mención de un cambio de “decoración y figuras”, como si se tratara de alguna representación escénica.

Después le parecía que los muros se apartaban: se encontraba en el interior de una gran sala, cuyas paredes estaban tendidas de negro; en el fondo había una mesa con un crucifijo y dos velas amarillas, y sentados alrededor de esta mesa cinco hombres de espantosa mirada, cinco inquisidores vestidos con la siniestra librea del Santo Oficio. Aquellos hombres le hacían preguntas a que no podía contestar. [...]

Después la decoración y las figuras cambiaban: se le representaban dos filas de hombres cubiertos con capuchón negro y agujereado en la cara en el lugar de los ojos. Por el fondo venían los mismos que le interrogaron, y uno de ellos traía enarbolado el mismo Santo Cristo que presidió al tormento. Cantaban con voz lúgubre una salmodia que parecía salir de lo más profundo de la tierra, y avanzaban todos, él también, en pausada procesión. [...]

Después algunos hombres feroces, vestidos también con diabólico uniforme, le ataban fuertemente de pies y manos, le acercaban a la hoguera, le echaban en ella. En un momento de súbito e indescriptible horror sintió arder rechinando sus cabellos, consumidos en un segundo; sus ropas en otro segundo. [...] Quemándose y consumiéndose; difundido ya, aniquilado, evaporado, acabado... hasta que al fin despertó, cubierto todo con el sudor de la agonía.

Despertó, porque un ruido de voces resonaba a su lado. La puerta de la prisión se había abierto (Pérez Galdós 2014: 199-201).

En el sueño carcelario de Lázaro se entrecruzan varias impresiones sensoriales que remiten a la experiencia visual de las imágenes en movimiento y escenarios cambiantes frecuentes en las proyecciones linternistas. Al mismo tiempo, este fragmento contiene la experiencia visual y auditiva de las representaciones

---

dreams of it in his romantic impression of what jails are” (1960a: 79). También señala la descripción de las “reacciones somáticas” como características de las pesadillas: “Lázaro sueña que la Inquisición le condena a ser quemado y Galdós describe en detalle la impresión del joven que se siente arder” (1960b: 357-358), reacción presente también en el despertar del muchacho “cubierto todo con el sudor de la agonía” (Pérez Galdós 2014: 200).



performativas y artísticas de la fe cristiana, tal como se mostraban en las procesiones, los cantos litúrgicos y las obras pictóricas sobre el Juicio Final y el Infierno, muy arraigadas en la memoria colectiva.

El siguiente sueño de Lázaro retoma lo ocurrido durante el día, los objetos y el espacio en el que se encuentra. Sin embargo, hay una transición acusada entre la descripción del estado previo a quedarse dormido y las imágenes soñadas. En este último estado, se destaca la distorsión de las imágenes visualizadas<sup>13</sup> mediante su aumento y disminución de tamaño, que recuerda los efectos linternistas utilizados en las fantasmagorías (ya presentes, por ejemplo, en *El ánima de mi madre* de Ros de Olano), pero aquí se acentúa su carácter deformante y grotesco<sup>14</sup>. Lázaro y su tío se encontraban en la misma habitación, el primero “acababa de acostarse [...] cedía a la fatiga, se dormía lentamente” (Pérez Galdós 2014: 268), mientras el tío Elías, un acérrimo seguidor del absolutismo y agente de Fernando VII, velaba sentado en un sillón, hojeando unos papeles. De repente, le pregunta a Lázaro si duerme, el muchacho despierta sobresaltado y entablan un breve diálogo sobre la muerte de un liberal. Después de algunos minutos, el tío vuelve a dirigirse a Lázaro, “que, vencido por el sueño, dormía ya profundamente [...] y despertó dando un salto, aterrado y convulso” (Pérez Galdós 2014: 268), para preguntarle si conocía a otros dos jóvenes liberales. En este segundo diálogo, se menciona que “Lázaro se asustó más y comprendió menos” (Pérez Galdós 2014: 269). Cuando su tío dejó de hablarle, el muchacho se encontraba en un estado de duermevela, que alteró su percepción de aquel y de los objetos circundantes, como si se tratara de una proyección linternista y la habitación comenzó a tornarse en un espacio terrorífico:

Lázaro miró un buen rato la lívida faz del viejo realista, que, iluminada de lleno por la luz, ofrecía fantástico e infernal aspecto. Las orejas se le transparentaban, los ojos parecían dos ascuas, y el cráneo le lucía como un espejo convexo. Los singulares objetos que le rodeaban, o los que cubrían las paredes de la habitación, aumentaban el terror del estudiante. Aquel sillón de vaqueta, testigo mudo del paso de cien generaciones; aquellos cuadros viejos; los muebles de talla, exornados con figuras grotescas y de rarísima forma, daban a la decoración el aspecto de uno de esos destartalados laboratorios en que un alquimista se consumía devorado por la ciencia y las telarañas (Pérez Galdós 2014: 269-270).

---

<sup>13</sup> Véase el análisis de Schraibman de este sueño (1960a: 58).

<sup>14</sup> Existían placas de linterna mágica con imágenes móviles que tenían un contenido cómico, grotesco (Pons i Busquet 2002: 59), en las que Galdós pudo inspirarse. La referencia a ese tipo de imágenes también puede tener una intención paródica, relacionada con el uso romántico de las proyecciones linternistas.

Estas alteraciones perceptivas se incorporaron al sueño de Lázaro, así como “las siniestras figuras” de las hermanas que los alojaban y con quienes se había encontrado durante el día, Clara es la única que no aparece deformada en el sueño.

Después de cerrar los ojos, entregado por fin al sueño, el joven Lázaro continuó viendo a su tío con los objetos que le rodeaban. Representáronsele además las siniestras figuras de las señoras de Porreño; y en su soñar disparatado le parecía que aquellas tres figuras crecían, crecían hasta tocar las nubes y ocupaban todo el espacio: Salomé, como una columna que sustentaba el cielo; Paz, como nube gigantesca que unía el Oriente con el Ocaso. Después le parecía que menguaban, que disminuían hasta ser tamañitas: Paz como una nuez, Salomé como un piñón, Paula como una lenteja. Oía la frailuna voz de la devota; veía extraños y complicados resplandores, partidos de la lámpara del viejo; veía la rojiza diafanidad de sus orejas como dos lonjas de carne incandescente; veía la enormidad de su calva iluminada como un planeta; y por último, todos estos confusos y desfigurados objetos se desviaban, dejando todo el fondo oscuro de las visiones para la imagen de Clara que, no desfigurada, sino en exacto retrato, se le representaba, alzando la vista de una labor interrumpida para mirarle. En tanto le parecía escuchar siempre una voz subterránea que clamaba: ‘Lázaro, ¿duermes? Despierta, Lázaro’.

A la madrugada su sueño fue más profundo. Despertó a las ocho, y en los primeros momentos tuvo que recoger sus ideas y meditar un poco para saber dónde estaba y qué cosas le habían sucedido. Su tío había salido. Levantose y se vistió. No sabía qué hora era; pero el hambre le hizo comprender que era hora de almorzar (Pérez Galdós 2014: 270-271).

Según Schraibman, este sueño le permite a Galdós “acentuar su presentación sardónica de esos personajes grotescos” (el tío y las señoras de Porreño) y, por lo tanto, tiene un carácter simbólico, mediante el cual se detallan características de dichos personajes, según la impresión que han dejado en Lázaro (Schraibman 1960a: 59). Además, a lo largo de la novela, se hace referencia al aspecto diabólico del tío y de aquellas severas mujeres, de manera que su carácter perverso se relaciona con las ideas políticas del primero y con el fanatismo religioso de las Porreño; incluso en el capítulo “Fernando el Deseado”, luego de describir sus rasgos físicos de forma caricaturesca, se refiere a este como a un diablo (Pérez Galdós 2014: 444).

Este sueño de Lázaro remite a la variación de tamaño de las proyecciones fantasmagóricas, a su carácter infernal y siniestro con el que son caracterizados aquellos personajes. No obstante, en la manifiesta descripción de las imágenes soñadas, la intensidad de la referencia a los efectos fantasmagóricos es mayor. En este sentido, los artificios linternistas pueden considerarse un elemento que refuerza los límites de las figuraciones oníricas, presentadas a partir de un

carácter engañoso y deformante de la realidad, cual efecto de trampantojo<sup>15</sup>. A todas luces, es posible observar el cambio de este uso implícito de las referencias linternistas en la descripción de un sueño frente al de los ejemplos románticos mencionados, en los que la propia realidad era asumida con esas cualidades fantasmagóricas, aunque también, la mayoría de las veces, sin mencionarse el término como tal, sino más bien de forma metonímica, es decir, a través de sus efectos.

#### 4.1.3 Las fantasmagorías alucinadas de Martín y Susana en *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871)

El conocimiento de Galdós de los efectos ópticos de las fantasmagorías se hace patente en su novela *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871)<sup>16</sup>, muy cercana a la publicación de *La fontana de oro* (1870). En la narración de la historia de amor entre Martín y Susana, esta vez, trágica e imposible, también prevalecen los sucesos políticos. La acción de *El audaz* transcurre en 1804. El protagonista, Martín Muriel, es un liberal radical, plebeyo, identificado con los ideales de la Revolución francesa. Muriel conoce a don Buenaventura Rotondo, quien lo involucra en una conspiración para derribar a Manuel Godoy (príncipe de la Paz, favorito de Carlos IV), elevar al trono a Fernando VII y hacerlo aceptar una constitución (Pérez Galdós 2003: 180-181).

<sup>15</sup> Es interesante comparar esta cualidad deformante de las figuraciones oníricas descrita por Galdós en *La fontana de oro* con otra descripción semejante de una novela un poco posterior, *Doña Perfecta* (1876). El sueño de Rosario, al inicio del capítulo XXIV “La confesión”, también retoma personajes y acciones ocurridas el mismo día, anteriores incluso al momento en que Rosario se queda dormida, como señala Schraibman: “[Rosario] vuelve a presenciar la misma tertulia que había visto desde la ventana del jardín, pero ahora con la vaga y etérea luz del sueño” (1960b: 360). “Esa vaga y etérea luz del sueño” es representada con la evocación de algunos efectos de la linterna mágica. Para Fernández (2006: 256), las referencias a “la luz de la lámpara del comedor”, las deformaciones del perfil del penitenciario, creciéndole la nariz y reducido a una “sombra negra y espesa”, recuerdan “imágenes semejantes de los espectáculos de sombras o de linterna mágica”. A nuestro entender, esa deformación del penitenciario puede remitir, en concreto, a las imágenes móviles linternistas de contenido cómico. La posterior referencia a las “figurillas grotescas” de otros personajes, que “ella había visto en alguna parte, sin duda en los muñecos de barro de las ferias, aquel reír estúpido, aquellos semblantes toscos y aquel mirar lelo” (Pérez Galdós 1876: 214-215) confirma el carácter grotesco del tipo de imágenes aludidas en este sueño, que también formaban parte de las proyecciones linternistas exhibidas en ferias. Véase la figura 8, que representa la deformación del perfil de un diablo, a quien le crece una nariz enorme.

<sup>16</sup> Esta novela se publicó como libro en 1872, después de su presentación por entregas en *La Revista de España* en 1871.

En el tercer capítulo, “La sombra de Robespierre”, Galdós describe las alucinaciones de un enfermo mental, don José de la Zarza, personaje que alucina con la época de Terror en Francia, aglomeraciones, guillotinos y un informe que debe entregar a Robespierre para “poner término al Terror por el exceso del mismo” (Pérez Galdós 2003: 176). Muriel presencia las alucinaciones de Zarza una noche mientras espera a Rotondo. En lugar de pensar en alguna explicación sobrenatural, Muriel “pensó en la serie de desventuras que sin duda le trajeron a tan miserable estado y en la triste historia que irremediamente había precedido a su enajenación. Pensó preguntarle algunos antecedentes de su vida” (Pérez Galdós 2003: 169). El enfoque de este tipo de padecimientos, averiguado por la naciente psiquiatría, se expresa aquí en su asimilación realista. Sin embargo, al observar al enfermo, Muriel experimentará una alucinación provocada por el miedo (quizá, una suerte de anticipación de su posterior locura), que recuerda mucho las proyecciones fantasmagóricas:

Martín no pudo resistir a un sentimiento supersticioso. Su imaginación creyó ver surgiendo de la ennegrecida pared del fondo la imagen de un hombre con desencajados ojos, ancha frente, puntiaguda nariz y labios rasgados y finos, que avanzaba lentamente sin que sus pasos se sintieran; mirándole con terrible expresión y señalando su propio cuello, del cual salía un chorro de sangre que inundaba la habitación. Muriel se levantó cubriéndose el rostro con las manos y salió de allí. No había dado dos pasos por el corredor, inundado de luz, cuando ya reía de su supersticioso miedo (Pérez Galdós 2003: 177).

El relato trastornado de Zarza sobre el terror de la revolución y las ejecuciones públicas es parte del contexto de este fragmento y permite traer a la mente la atmósfera en la que surgieron los espectáculos fantasmagóricos, que evocaban y entrañaban, de alguna forma, el entorno terrorífico revolucionario. De igual modo, es relevante que, en la descripción de esta suerte de contagio alucinatorio, Galdós incluya la risa irónica realista. Además, esta alucinación ocasionada por el temor, se asemeja a la descripción de Pedro Mata (1864: 426) sobre las alucinaciones experimentadas por personas sanas, pues Muriel advierte su carácter ficticio.

Por su parte, la aristócrata Susana Cerezuelo es raptada y encerrada por Muriel en una sombría habitación, un “vasto sepulcro” (Pérez Galdós 2003: 358), donde también se encontrará con Zarza. Con este secuestro, Muriel intenta liberar a su amigo Leonardo, acusado por la Inquisición. En esa difícil

situación, Susana experimentará un estado alucinatorio<sup>17</sup>. Primero, se describen las circunstancias que desatan su “alucinada fantasía”:

Débil por el insomnio y el ayuno, se complacía en revestir aquella densa obscuridad con los jirones resplandecientes de una fantástica y confusa visión de colores. El hastío, la pena y la obscuridad desarrollan en nuestro sentido óptico la facultad de poblar de rayas, círculos y fajas de luminosas tintas el espacio en que lloramos y nos aburrimos (Pérez Galdós 2003: 408).

Así, poco a poco el espacio en el que se encuentra la prisionera comienza a transformarse y a adquirir un aspecto muy diferente al que tiene en realidad:

Aletargada aquella noche, como lo había estado por la mañana, se creyó transportada a otro recinto. Las paredes de aquel tugurio se extendían y separaban formando un ancho salón; algún genio invisible colgaba de estas paredes soberbios tapices, con hermosísimas flores, pájaros y ninfas (Pérez Galdós 2003, 408).

La analogía con los “juegos de óptica recreativa” (Pérez Galdós 2003: 409) como las fantasmagorías se establece con la forma en la que se esfumaron las imágenes alucinadas (en especial, la del personaje de Martín) y, quizá, con todas las demás sombras que conformaban aquella alucinación:

Como desaparecen las imágenes de un juego de óptica recreativa al extinguirse la luz que las produce, así huyó aquella fantasmagoría. Martín recobró ante la imaginación de la joven su aspecto habitual, y se representó con su humilde traje, brusco, áspero, con su torva seriedad y su vivo y atrevido lenguaje [...].

Todas estas sombras fueron huyendo para volver después y alejarse de nuevo, hasta que al fin la dejaron sola con la realidad invariable e insensible al soborno de la imaginación (Pérez Galdós 2003: 409).

Cabe señalar que las figuraciones alucinadas de este fragmento no coinciden con los motivos demoniacos y espectrales más comunes de las fantasmagorías, más bien este término se encuentra vinculado a los efectos del fenómeno mental descrito.

Ya habíamos encontrado la correlación explícita entre las fantasmagorías y las alucinaciones en el famoso libro de Brierre de Boismont *Des*

---

<sup>17</sup> Al analizar este episodio, Schraibman no utiliza el término *alucinación*, sino el de *sueño*, y destaca “el retrato realista” del personaje de Martín junto a una descripción meramente ilusoria de ese mismo personaje en la mente de Susana, procedimiento frecuente en Galdós, al presentar “the conflict between reality and illusion” (1960a: 80). Schraibman también señala que “all the verbs are in the imperfect tense, thus graphically depicting the changing images” (1960a: 159). Nótese que el dinamismo de las imágenes soñadas es uno de los aspectos relacionados, de manera reiterada, con artefactos ópticos en los textos psicológicos citados en el capítulo anterior.

*Hallucinations: ou, Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme* (1845: 118), sobre todo, a partir de los motivos fantasmagóricos. Pedro Mata (1864) menciona el texto de Brierre de Boismont en su tratado, al explicar el tema de las alucinaciones en personas no enfermas, como es el caso del personaje de Susana y la antes mencionada alucinación de Martín. Galdós pudo conocer ese libro durante su estancia en París, anterior a 1870<sup>18</sup>, dado su gran interés por este tipo de temas desde sus primeras obras (Bosch 1971) o estar al tanto de esos padecimientos a través de textos como el del médico catalán.

En los ejemplos mencionados, se puede apreciar que las descripciones de sueños y alucinaciones de Galdós están marcadas por claras referencias intermediales fantasmagóricas y retoman aspectos frecuentes de las descripciones psicológicas del siglo XIX<sup>19</sup>. En esta vinculación se encuentran entrelazados los efectos de la linterna mágica con los discursos científicos más recientes sobre la mente humana relativos a los sueños y sus fenómenos afines. En el romanticismo, los sueños solían relacionarse con la exploración idealista de lo metafísico; en el realismo de Galdós, las experiencias oníricas y alucinatorias adquieren un trasfondo científico. En vez de dirigir la narración (y a sus lectores) a esferas sobrenaturales, los sueños y alucinaciones tienen aquí la función de contribuir al entendimiento más profundo del interior de los personajes, envueltos en un complejo marco social y político.

---

<sup>18</sup> Sobre la estancia en París de Galdós, previa a la publicación de *La fontana de oro*, puede consultarse Casaldueiro (1951: 21) y Schraibman (1960b: 351).

<sup>19</sup> Incluso se ha sugerido que algunas formulaciones oníricas de Galdós pueden considerarse prefreudianas (véanse, por ejemplo, Schraibman 1960b; Lakhdari 2010; Jiménez Naharro 2021). A modo de contrapeso de esta indicación, también puede consultarse Bosch (1971).

#### 4.2 “Fantástica sucesión de disolventes cuadros” en el sueño de Pascual López. *Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), de Emilia Pardo Bazán

La amplia cultura de Emilia Pardo Bazán (1851–1921), demostrada en su abundante producción ensayística, crítica, narrativa, etc.<sup>20</sup>, pudo influir en la variedad de recursos y movimientos literarios presentes en su obra, es decir, en su eclecticismo estético, expresado por la misma autora en numerosas ocasiones<sup>21</sup>, por ejemplo, al decir: “Yo agradezco a Dios que me haya dado gusto comprensivo, sensibilidad dispuesta para asimilarme todas o, por lo menos, muchas y muy variadas manifestaciones de la belleza artística” (Pardo Bazán 1908: 100). Esta característica también se encuentra en su trabajo ensayístico: “Todo el que lea mis ensayos críticos comprenderá que ni soy idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica. Mi cerebro es redondo, y debo a Dios la suerte de poder recrearme con todo lo bueno y bello de todas épocas y estilos” (Pardo Bazán 1908: 190)<sup>22</sup>. Ese interés por diversas tendencias literarias ilustra el dinámico

---

<sup>20</sup> La vasta obra de Emilia Pardo Bazán consta de novelas, cuentos, obras de teatro, libros de viaje, artículos, biografías, etc. Sin duda, es una de las autoras de la literatura hispánica más productivas, versátiles y destacadas. Acerca de su vida y obra, véanse las publicaciones recientes de Escudero Baztán (2023) y Burdiel / Villares / Bonilla (2021).

<sup>21</sup> Véanse: Palomo (1989); Sotelo Vázquez (1998: 431); Ruiz-Ocaña Dueñas (2006: 181).

<sup>22</sup> El eclecticismo también fue un aspecto que Pardo Bazán apreciaba de otros autores. Por ejemplo, al referirse a la obra de Juan Valera: “Desearía, por lo que toca a D. Juan Valera, demostrar cómo una efectiva superioridad mental, una distinción exquisita y un vuelo muy alto pueden ir unidos a la condición peculiar de ‘espíritu académico’. En este caso especial, si el espíritu académico genuino se revela, como habitualmente, por la fijeza de un ideal estético procedente de la razón y no de la inspiración, por un criterio restrictivo, por el predominio del orden jerárquico y la regularidad sobre la libertad, lo agrandan y elevan las facultades propias del hombre en quien encuentra mantenedor; facultades desenvueltas y beneficiadas por una cultura vasta, intensiva, que hizo de Valera, no el seco erudito exclusivista, sino el humanista fuerte y amplio, infundiéndole ese sentido un tanto ecléctico, que él llamaba graciosamente *panfilismo*, y del cual me suponía participe” (Pardo Bazán 1908: 218-219). Cabe mencionar que el “eclecticismo” estaba relacionado con el gran interés de los autores de la segunda mitad del siglo XIX por integrar un gran número de discursos científicos de la época en sus textos. A esta tendencia contribuían el auge de las ciencias “exactas”, impulsadas por el positivismo y el ideal de erudición enciclopédico, que se popularizó a finales del siglo XVIII. En la segunda mitad del XIX, los “polímatas” se habían multiplicado tanto en el mundo occidental que se convirtieron en el blanco de múltiples críticas. De ahí, la cierta autoironía

ambiente decimonónico y la apertura estética y crítica de Pardo Bazán, así como su extraordinaria formación. No en vano se convirtió en la primera socia del Ateneo de Madrid (1905), fue la primera mujer catedrática en una universidad española, Universidad Central de Madrid (1916), incansable viajera, defensora de los derechos de la mujer y hábil polemista sobre cuestiones literarias, políticas, sociales, etc., dispuesta a rebatir los presupuestos románticos y naturalistas, al tiempo que elegía elementos de esas estéticas para sus textos, sin olvidar el arte hispano de *La Celestina* y el *Quijote*, de Velázquez y de Goya, como afirma en su prefacio a *Un viaje de novios* (1881: 11).

En la primera novela de Emilia Pardo Bazán, ya se expresa este gusto por lo ecléctico. La propia autora señaló los diversos aspectos que conforman esta obra en su prólogo a la tercera edición (1889), luego de haber tenido una favorable e inesperada acogida:

Sale a ver de nuevo la pública luz mi primer novela, si llamarse novela merece lo que en rigor no pasa de rápido esbozo de costumbres estudiantiles, entretejido con fantasías científicas que casi trascienden a nigromancia, como trasciende todo a cosa sobrenatural en Santiago, la ciudad carcomida, vetusta, cubierta de *patina* oscura y verdosa, a manera de viejo alquimista que viste hopalanda polvorienta (Pardo Bazán 1889: 1, cursivas en el original).

Los sucesos sobrenaturales descritos son parte de los rasgos fantásticos que articulan la trama. El protagonista y narrador, Pascual López, motivado por la codicia, acepta ayudar a su profesor de química, Félix O’Narr, llamado Onarro por sus estudiantes, en sus investigaciones de alquimista, con el propósito de transformar trozos de carbón en diamantes. La propuesta del profesor de participar en el experimento, a riesgo de perder la vida, le parece a Pascual una especie de pacto diabólico (Pardo Bazán 1999: 109)<sup>23</sup>. La novela está salpicada de referencias a instrumentos científicos (por ejemplo, microscopios, espectroscopios, galvanómetros, etc.), incluso la máquina transformadora del profesor es un aparato eléctrico complejo, probablemente, basado en los conocimientos de la época<sup>24</sup>. Esta combinación de elementos ha llevado a considerar

---

de Pardo Bazán, de quien sabemos sí tenía un notable interés en los diversos conocimientos de su tiempo.

<sup>23</sup> También puede consultarse la edición de González Herrán y Patiño Eirín (1996). En línea: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/pascual-lopez-autobiografia-de-un-estudiante-de-medicina/>> (4-7-2023).

<sup>24</sup> “Alzolo el sabio con delicadeza por una punta y pude ver una máquina de figura extraña, que algunos perfiles presentaba de semejanza con una pila o batería eléctrica; pero era infinitamente más grande, complicada, y ofrecía un laberinto y confusión de sectores, plataformas, condensadores, hilos y cadenas que remataban



esta novela “una especie de transición romántico-realista” (Oleza 1976: 68). En la esfera de lo romántico se inscribe la historia de amor (imposible) entre Pastora, de alta consciencia moral, y el holgazán Pascual; parte de lo fantástico radica en el intento mismo de producir diamantes y que semejante empresa tenga éxito<sup>25</sup>. No obstante, en *Pascual López*, es muy amplia la “mezcla de modalidades y estéticas (autobiografía picaresca, relato gótico, novela de anticipación científica, comedia de magia, romanticismo fantástico, realismo costumbrista)” (González Herrán 1998:144).

De especial importancia para nuestro estudio es la descripción de un sueño en el que se mencionan los cuadros disolventes y se retoman algunas observaciones de las averiguaciones psicológicas de la época, al añadir una explicación del origen de las escenas soñadas. Estas se entienden como una desordenada e inconsciente actividad cerebral<sup>26</sup>, que efectúa una transformación de lo ocurrido durante el día, procedimiento que ya habíamos encontrado en Galdós y que también dista de las referencias románticas linternistas. El relato de las pesadillas experimentadas por Pascual López es interrumpido por considerarlas un despropósito, debido al carácter disparatado de lo soñado<sup>27</sup>.

Me dormí al fomento del calorillo de la cama, pero me molestaron pesadillas singulares. La desordenada e inconsciente actividad de mi cerebro, transformaba lo ocurrido durante el día en fantástica sucesión de disolventes cuadros. Soñábame yo arrebataando a Pastora de las uñas de su furiosa madre, y huyendo a campo traviesa, montados ambos amantes en un corcel velocísimo, ella a ancas y yo gobernando el trotón. De pronto el pescuezo de éste se alargaba, se alargaba, convirtiéndose en el chuzo de un sereno, a cuyo extremo aparecía la cabeza, y

---

hundiéndose en agujeros practicados en el suelo. Después supe que las cadenillas iban a dar al sótano, enterrándose hasta más abajo de los cimientos de la casa, a fin de que aumentase por este medio la intensidad de la chispa eléctrica. ¡Oh, si yo fuera perito en estas abstrusas materias de física y mecánica, cómo podría ahora describir en sus mínimos pormenores el peregrino y maravilloso artificio!” (Pardo Bazán 1999: 142).

<sup>25</sup> En la década de 1870, se puede observar la vuelta del género fantástico y la aparición de una “prolífica producción femenina en el ámbito de la *ghost story*” (Olivares Merino 2020: 74). Una vez más, el gusto por el género fantástico coincide con un presente y futuro muy inseguros en España.

<sup>26</sup> Como se puede observar en el fragmento de Pardo Bazán, el término *inconsciente* (*das Unbewusste*), vinculado a los sueños, no tiene su origen en Freud. En el siglo XVIII, ya existe el registro que dicho término fue utilizado por el antropólogo Ernst Platner, tal como precisa Manfred Engel (2017: 19).

<sup>27</sup> Recuérdese que el médico Pedro Mata (1864: 144) relacionó “los ensueños disparatados” con los cuadros disolventes. Al igual que Galdós, Pardo Bazán también pudo conocer la teoría onírica del médico catalán.

ésta volviéndose hacia nosotros mostraba tener ojos humanos, provistos de azules resplandecientes antiparras [...] Después volábamos, volábamos, trasponiendo las torres de la Catedral, y siempre en dirección del triángulo de luces que en remota lontananza giraban vertiginosamente... ¿A qué contar tanto desatino?

Cuando desperté, bañado en sudor copioso, pude pensar que continuaba el sueño. En efecto, sobre mi lecho tendida, yacía mi capa: era la misma, no cabía dudarla [...] Frotéme los párpados, paseé atónito una mirada por la habitación, y en la silla que junto a la mesa estaba vi sentado a Onarro, hojeando mis pocos libros (Pardo Bazán 1999: 91-92).

Este sueño demuestra un profundo conocimiento de elementos sobre las teorías (tanto antiguas como actuales) del sueño<sup>28</sup>. En lo soñado se expresan las experiencias vividas recientes (el conflicto con la madre de Pastora), el efecto negativo de objetos cerca del cuerpo, que causan pesadillas (la capa) y el anhelo de huir con Pastora en aquel arriesgado vuelo. El fragmento también trata varios temas que Sigmund Freud iba a investigar pocas décadas después, por ejemplo, lo soñado como reflejo de los conflictos familiares, los animales y el ascenso como símbolos de deseos eróticos reprimidos. Por último, hay otra alusión a las condiciones técnicas de iluminación de la época, representada por el sereno, quien aparte de ser vigilante nocturno, tenía la tarea de iluminar las calles durante la noche<sup>29</sup>.

La presencia de Onarro al momento del despertar remite a la noche anterior, cuando Pascual daba un paseo por la ciudad y, al encontrarse con su profesor, creyó que se trataba de la aparición de un duende. Se describe la atmósfera nocturna y un juego de luces, que estimulan el temor del estudiante y alteran su percepción: “¡Cosas de la imaginación!” –dice, el propio Pascual– provocando que huya y deje su capa cuando “el raro interlocutor” lo invitaba a sentarse (Pardo Bazán 1999: 88-89). Por ello, en la conversación diurna que tienen, Onarro hace referencia al miedo, mostrado por Pascual, a fenómenos

<sup>28</sup> Pardo Bazán, que conocía el alemán, pudo haber tenido noticias del influyente libro *Das Leben des Traums* (1861) [*La vida del sueño*], de Karl Albert Scherner.

<sup>29</sup> El contraste entre luz y oscuridad tiene una importancia considerable en esta novela de Pardo Bazán. Al inicio de “esta verdadera cuanto inverosímil historia” (1999: 11), Pascual López se refiere a las (deficientes) técnicas de iluminación de su juventud, relacionando a la antigua diosa de la sabiduría con el dios de la luz: “al tiempo que yo comencé a dar frutos de ciencia, no había llegado aún a aquellas alturas el petróleo, y sólo unas complicadas lámparas de gas *schiste* atufaban a los amigos de novedades. En las horas perezosas de tales noches me familiaricé con los ruidos de la calle, y distinguía ya el paso cadencioso de los serenos [...]. Acompañábanme asimismo [...] el regocijado cantar de los estudiantes, que, más felices que yo, hacían novillos a Minerva para festejar a Apolo” (Pardo Bazán 1999: 13).

sobrenaturales y, con cierta ironía, menciona el gran talento de Hoffmann, que “soñaba despierto con trasgos, hechicerías, espectros y apariciones” (Pardo Bazán 1999: 94)<sup>30</sup>.

El miedo del estudiante a fenómenos sobrenaturales se expresa en varios momentos, por ejemplo, al relatar su visita a la casa del profesor por primera vez. Sin embargo, la narración de las impresiones de su “visión turbada” es interrumpida mediante el reconocimiento de su naturaleza imaginaria y la cita del título de obras, relacionadas con pactos diabólicos, sugiere una intención paródica de aquellas impresiones relatadas<sup>31</sup>.

El espectáculo que se ofreció a mi vista turbada, me dejó cosido al umbral. No conocía yo entonces por cierto ninguna de las obras maestras de la literatura demonológico-fantástico-transcendental, tan en boga actualmente; no había visto Fausto, ni Roberto el Diablo, ni siquiera leído el Mágico prodigioso, de nuestro admirable Calderón; ignoraba totalmente las formas, disfraces y tipos que gusta de adoptar Luzbel para hacer a mansalva sus picardigüelas y bellaquerías por acá abajo: y con todo eso, corrió por mis venas terrible escalofrío, y a tener ánimos, no parara hasta la calle, cuando vi a Onarro vestido con larga hopalanda de color rojo de sangre, destacándose sobre un horno o brasero de ardientes y móviles llamas, y sosteniendo en la mano diestra un pajarraco enorme, sin duda búho o mochuelo, que al verme exhaló ronco y amenazador graznido. Flaqueáronme las piernas y se me pusieron de punta los cabellos... ¡Lo que es la imaginación! Sobre que después de media hora de estar sentado cerca del profesor de química, y de haber palpado la rara hopalanda, que no era sino abrigada bata de tartán, y de calentarme a la hoguera misteriosa, que era excelente chimenea inglesa en que ardía razonable cantidad de cok, y de oír al supuesto búho –un loro muy sinvergüenza– llamarme cobarrde y borrrriico, aun me temblaban las carnes, y aún me corría sudor desde la raíz del pelo (Pardo Bazán 1999: 112-113).

La contraposición de lo que Pascual había “visto” como un búho y resulta ser un loro que lo llama cobarde también tiene matices paródicos, que recuerdan

---

<sup>30</sup> Fernández no toma en cuenta los matices irónicos del relato de esa pesadilla, por el contrario, relaciona la presencia de Onarro con los aspectos fantásticos de la novela, pues, según su lectura, “la realidad no sucede al sueño que desaparece, como en Galdós, sino que no resulta posible deslindar lo acontecido en la mente de Pascual de la realidad mágica introducida en la habitación de aquél por el extraño profesor” (2006: 264).

<sup>31</sup> Según Linda Hutcheon, la parodia tiene como objetivo la superposición de un texto o unas convenciones literarias y se conforma de una estructura paradójica e intertextual relacionada con la ironía como marca de contraste y representa “à la fois la déviation d’une norme littéraire et l’inclusion de cette norme comme matériau intériorisé” (1981:148).

al *Quijote* en ese contraste de apariencias<sup>32</sup>. La referencia a la popularidad de las obras citadas, en la actualidad de la acción narrada, hace pensar en la estética romántica y mediante la confrontación de las impresiones ilusorias del personaje de Pascual con lo que “en realidad” era, se refuerza dicha tendencia paródica, acentuándose con la alusión a los “cuentos de asombro” con los que se crió y la mención de los libros de caballería ante la advertencia del profesor sobre el riesgo de muerte de sus experimentos (Pardo Bazán 1999: 113-114)<sup>33</sup>.

Asimismo, es muy llamativo que después del relato de lo que, en un primer momento, le parecen fenómenos sobrenaturales al protagonista, el narrador, que es el mismo Pascual López, insista en o reconozca su naturaleza imaginaria, convirtiéndose en el artífice de su propio desengaño, mediante una composición paradójica en la que, una vez más, se asoman matices irónicos<sup>34</sup>. Este procedimiento también es parte del giro estético hacia el realismo, expresado en la descripción del sueño arriba mencionado, mediante la referencia a los

---

<sup>32</sup> Sobre la relevancia de Cervantes en la obra de Emilia Pardo Bazán, puede consultarse Patiño Eirín (2001).

<sup>33</sup> Una referencia más explícita a un fragmento de la obra cervantina ocurre un poco más adelante, al narrar la incredulidad de Pascual, quien se compara con Sancho, luego del éxito del primer experimento, que sitúa al relato en el terreno fantástico: “—¡Véalos usted! —exclamó él acercándose a la máquina y poniéndome en la mano unos seis, a mi parecer, toscos y turbios vidrios. Quedéme como Sancho cuando su amo se empeñaba en hacerle admirar por yelmo finísimo la bacía del barbero” (Pardo Bazán 1999: 145). Acerca de la similitud entre O’Narr y Pascual con el Quijote y Sancho, véase el prólogo de Juan Saco y Arce incluido en la tercera edición de *Pascual López* (1889: 19-20).

<sup>34</sup> Dentro de las posibilidades evocadoras de la parodia, se apunta una diferencia mediante la superposición textual (Hutcheon 1981:146-147). En esta novela de Pardo Bazán, su uso puede ser entendido como una muestra de la transición y confluencia de estéticas, experimentada en la segunda mitad del siglo XIX. De igual manera, es importante no olvidar que el romanticismo no “desapareció” con la emergencia de la estética realista. En otras de las primeras novelas de Pardo Bazán, por ejemplo, *Un viaje de novios* (1881) y *El Cisne de Vilamorta* (1885), también se puede observar “la pervivencia explícita o soterrada y latente del romanticismo” (Sotelo Vázquez 1998: 430), influencia que estará presente a lo largo de su obra, como también señala Marisa Sotelo Vázquez: “más allá de la poética realista en que se inscriben sus primeras novelas, la autora se había nutrido de lecturas románticas que le habrían de dejar honda huella, perceptible en sus años de aprendizaje como novelista, anteriores a la publicación de *Los Pazos de Ulloa*, y que, sin desaparecer del todo nunca, aflorarán con renovada intensidad y en consonancia con los nuevos rumbos de la literatura finisecular en sus últimas novelas: *La Quimera*, *La Sirena Negra* y *Dulce Dueño*, novelas neorrománticas con ingredientes legendarios y místicos” (1998: 432-433). Sobre la huella del romanticismo en Pardo Bazán también véanse González Herrán (1988, 1998); Patiño Eirín (1999).

cuadros disolventes, la alusión al inconsciente y la pregunta irónica del narrador-protagonista “¿a qué contar tanto desatino?”.

*Pascual López* muestra el gran interés de la joven Emilia Pardo Bazán en los fenómenos visuales, tanto en su sentido técnico –las invenciones ópticas y eléctricas–, como mental –el sueño y la cuestión epistemológica sobre la realidad y las apariencias–<sup>35</sup>. En la composición de esta novela están involucrados diferentes rasgos estilísticos, tales como el dibujo de costumbres, detalladas descripciones de espacios, referencias científicas como los instrumentos experimentales de Onarro o la incorporación de algunas observaciones psicológicas de la época en la descripción de un sueño, etc. De igual manera, contiene un claro eco de la literatura fantástica, gótica y romántica desde una formulación que tiende a la parodia<sup>36</sup> y, por supuesto, también está presente la resonancia de la estética realista, que seguía ganando terreno en la novela española<sup>37</sup>. Así, *Pascual López* no solo es una muestra importante dentro de la variedad narrativa de la escritora gallega, sino también es una obra que permite observar

---

<sup>35</sup> El motivo de las proyecciones linternistas también estará presente en su obra posterior, por ejemplo, en el cuento “Sinfonía bélica” (1891), el protagonista se encuentra en un estado de duermevela y buena parte de la sucesión de las imágenes soñadas se disuelven, desvanecen, borran y transforman conforme avanza el relato, como si se tratara de cuadros disolventes; en un momento aparece una mujer que recuerda mucho a las apariciones fantasmagóricas y las imágenes oníricas ya no se contraponen o distinguen de las reales con claridad, sino que estas aparecen mezcladas. En el cuento “Las dos vengadoras” (1892) se hace referencia a la linterna mágica. Una prolepsis a una pesadilla futura del protagonista con espectros es proyectada con este artefacto. Si en el cuento anterior ya no se distingue lo onírico de lo real, aquí las apariciones invaden sin transición alguna el relato (la misma muerte se convierte en uno los personajes involucrados), situándolo en un registro fantástico y regresándole a la linterna los atributos “mágicos” que tuvo en otro tiempo. Estos relatos dan cuenta no solo de la amplia orientación estética de la obra de Pardo Bazán que se aleja, de forma considerable, del realismo-naturalismo, sino también son una muestra de las variaciones que tuvieron las evocaciones linternistas a finales del siglo XIX. Véase el interesante apunte de Fernández (2006: 264-266) sobre las referencias a la linterna mágica en estos cuentos. Según Paredes Núñez (2021: 171), la obra de Pardo Bazán consta de quinientos ochenta y dos cuentos. Analizar la importancia del sueño en este corpus aún es una tarea pendiente.

<sup>36</sup> García Candeira, en su análisis sobre la parodia de espacios ficcionales del género gótico en *Pascual López*, señala que “la Compostela del *Pascual* deviene un escenario simbólico que indica una etapa de transición: el tratamiento paródico e híbrido de los elementos góticos debe entenderse al lado de otros síntomas de agotamiento de códigos narrativos románticos como el costumbrista y el sentimental” (2019: 481).

<sup>37</sup> Sobre esa interesante diversidad estética en el siglo XIX puede consultarse Sotelo, *et al.* (2014) y Rubio Cremades (2001).

la compleja confluencia de diferentes características estilísticas en el último tercio decimonónico, diversidad que, a su vez, repercutió en las referencias linternistas en su conexión con el desarrollo de los conocimientos sobre el fenómeno onírico.

### 4.3 La linterna mágica en *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas, Clarín

Esta novela es una espléndida muestra de la gran complejidad visual desarrollada en el siglo XIX, expresada no solo en la observación del latir social y de la psicología de personajes dibujados a profundidad. La mirada sutil y amplia de Alas converge con la magnitud de su trabajo crítico, manifiesto en el examen del quehacer literario español y europeo, así como en el ejercicio creativo de su obra maestra. La intersección de la labor crítica y novelística de Clarín, Sergio Beser la señala en estos términos:

El novelista realista más que un fotógrafo de la realidad, es un crítico de la realidad, que se sitúa ante la vida social con actitud parecida a aquella con que el crítico literario se enfrenta a la obra [...]. Esta proximidad entre crítica y novela realista permite a Leopoldo Alas destacar dentro de los dos géneros literarios (Beser 1968: 340).

Por ello, la importancia visual realista-naturalista no se limita a la captación fotográfica, pues su campo de visión se extiende al ámbito crítico del estudio minucioso de lo humano y su entorno, que incluso puede llegar a converger con la observación vigilante de *Vetusta*, posible a través de un artefacto: el catalejo del Magistral Fermín De Pas. Esta vista de la ciudad, desde la altura dominante de la catedral, ya remite a la amplitud y detalle de los panoramas, pero también puede relacionarse con el panóptico, como sostiene Martínez-Carazo:

La torre de la catedral, panopticon de *Vetusta*, facilita a don Fermín el ejercicio de una vigilancia permanente e invisible sobre la ciudad y sus habitantes. El catalejo instalado en la altura funciona como prolongación metonímica del Magistral y como instrumento imprescindible para el ejercicio de su poder. Desde arriba de Pas llevará a cabo su dominio, reproduciendo en el ámbito del arte el peso del poder eclesiástico sobre la sociedad del momento (Martínez-Carazo 1993: 38).

La perspicacia de Alas sobre el impacto de lo visual y sus prolongaciones en dispositivos que facilitan la visión a distancia (como el catalejo y los gemelos) se enlaza, de cierto modo, con la alusión a la linterna mágica y sus efectos para evocar estados de confusión o alteración psíquica, pues “los elementos visuales presentes en el texto resultan imprescindibles para la reconstrucción semántica del relato” (Martínez-Carazo 1993: 38). Las miradas que observan a la

protagonista y a toda Vetusta articulan la narración como si se tratara de un espectáculo visual (Martínez-Carazo 1993: 34). La novela orbita en torno a Ana Ozores, esposa de don Víctor Quintanar, jubilado regente de la Audiencia, bastante mayor que ella, quien además tiene dos pretendientes, el Magistral don Fermín De Pas y don Álvaro Mesía, “presidente del casino de Vetusta y jefe del partido liberal dinástico”. De manera explícita, se describe la expectación de Vetusta ante la exhibición de Ana Ozores como nazarena en la procesión de Semana Santa, “*dándose en espectáculo* a la malicia, a la envidia, a todos los pecados capitales, que contemplarían desde aceras y balcones aquel *cuadro vivo* que ella iba a representar” (Alas 2010: II, 313, cursivas en el original). Para Rivkin, las imágenes mentales que la protagonista tiene de Álvaro Mesía, así como la escena de la procesión son parte de un sistema visual representativo en desorden, del “tragic imbalance between perception and illusion or between painting (representing) and picturing (imagining) that governs the dynamic of *La Regenta’s* plot” (Rivkin 1987: 315). El conflicto entre percepción e ilusión es un aspecto relevante de la problematización de las formas de ver desarrolladas en el XIX, muy relacionadas con los espectáculos y artefactos visuales. Si en los ejemplos mencionados del romanticismo este conflicto puede llevar a la cuestión filosófica-religiosa acerca de la existencia de un mundo metafísico, los ejemplos de la segunda mitad del siglo XIX ponen su interés en lo inconsciente de la psique humana.

En algunos pasajes significativos de *La Regenta*, existen referencias a la linterna mágica, que forman parte de los diferentes aspectos visuales de esta novela. En este apartado, se detallan las funciones de las evocaciones linternistas.

La “sutil psicología” de la protagonista de *La Regenta*, Ana Ozores, fue destacada por Pérez Galdós en su conocido prólogo a la tercera edición de esta obra (1900: xv) y el mismo Leopoldo Alas, en una carta dirigida a su amigo, reconocía tener “alguna observación para cierta clase de fenómenos sociales y psicológicos” (Alas citado por Ortega 1964: 220). En concreto, la histeria es una de las características fundamentales de la minuciosa exploración psíquica que Clarín hace de Ana Ozores (Tomsich 1986-1987)<sup>38</sup>. La detallada

---

<sup>38</sup> Téngase en cuenta que, en Francia, como señala Carroy: “Se développe une littérature réaliste ou naturaliste qui met en vedette des personnages de femmes hystériques, ‘petites hystériques’ comme on dit alors, ou convulsionnaires. Les romanciers (Flaubert, les frères Goncourt, Zola) s’inspirent des travaux médicaux pour broser ces portraits de femmes. L’exemple le plus célèbre est probablement celui du roman de Flaubert, *Madame Bovary* (1857)” (2006: 54). *La Regenta* se inscribe dentro de esa influencia (Caudet 1994: 531-532). Sin embargo, cabe mencionar que

descripción de un “ataque de nervios”, que tiene la protagonista en el tercer capítulo, y que es acompañado por trastornos somáticos y la turbación de la visión, hace pensar en los estudios psiquiátricos de médicos contemporáneos como Jean-Marie Charcot, incluso puede considerarse una especie de anticipación literaria de las posteriores descripciones freudianas al respecto (Reinstädler 1999: 217). Para el personaje de Ana Ozores, el recuerdo de su infancia, la falta de amor maternal, la vergüenza, la culpa y la cólera que le provocaba un episodio de la niñez, la atracción por Álvaro Mesía y su frustrante matrimonio con Víctor Quintanar desatan un estado histérico alucinatorio<sup>39</sup>. Sola y aburrída en su habitación, sus pensamientos se despliegan de forma vertiginosa y las imágenes que visualiza son caracterizadas como cuadros disolventes:

Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía, el presidente del Casino, ni más ni menos, envuelto en una capa de embozos grana, cantando bajo los balcones de Rosina [...].

La respiración de la Regenta era fuerte, frecuente; su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared, mirando la sombra sinuosa de su cuerpo ceñido por la manta de colores.

[...]

—¡Si yo tuviera un hijo!... ahora... aquí... besándole, cantándole...

Huyó la vaga imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto don Álvaro, pero de gabán blanco entallado, saludándola como saludaba el rey Amadeo.

Mesía al saludar humillaba los ojos, cargados de amor, ante los de ella imperiosos, imponentes.

Sintió flojedad en el espíritu. La sequedad y tirantez que la mortificaban se fueron convirtiendo en tristeza y desconsuelo...

*Ya no era mala*, ya sentía como ella quería sentir; y la idea de su sacrificio se le apareció de nuevo; pero grande ahora, sublime, como una corriente de ternura capaz de anegar el mundo. La imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perilla blancos, unas

---

Clarín manifestó no estar de acuerdo con “admitir la supuesta solidaridad del naturalismo estético y del empirismo filosófico” en el prólogo a su traducción de *Tra-bajo*, de Zola (Alas 1904: 8).

<sup>39</sup> Briere de Boismont (1845: 220), uno de los primeros en estudiar este fenómeno de forma científica en el siglo XIX, incluye una descripción sobre las alucinaciones histéricas, donde menciona que en muchos de los casos observados: “les hallucinations étaient le reflet des idées amoureuses”.



cejas grises muy espesas... y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetable y familiar figura de su don Víctor Quintanar con un nimbo de luz en torno. Aquel era el sujeto del sacrificio, como diría don Cayetano. Ana Ozores depositó un casto beso en la frente del caballero.

Y sintió vehementes deseos de verle, de besarle en realidad como al cuadro disolvente. Mala hora, sin duda, era aquella.

Pero la casualidad vino a favorecer el anhelo de la casta esposa. Se tomó el pulso, se miró las manos; no veía bien los dedos, el pulso latía con violencia, en los párpados le estallaban estrellitas, como chispas de fuegos artificiales; sí, sí, estaba mala, iba a darle el ataque; había que llamar; cogió el cordón de la campanilla, llamó. Pasaron dos minutos. ¿No oían?... Nada. Volvió a empuñar el cordón... llamó.

Oyó pasos precipitados. Al mismo tiempo que por una puerta de escape entraba Petra, su doncella, asustada, casi desnuda, se abrió la colgadura granate y apareció el cuadro disolvente, el hombre de la bata escocesa y el gorro verde, con una palmatoria en la mano (Alas 2010: I, 157-158, cursiva en el original).

Semejante al encadenamiento de las imágenes de los cuadros disolventes, el desvanecimiento de la imagen de Álvaro Mesía da paso a la figura de Víctor Quintanar. La evocación del funcionamiento de ese efecto proyectivo se realiza en términos similares a la alusión de los cuadros disolventes en la descripción de las sucesiones oníricas mencionadas por Pedro Mata (1864: 147-148) y al modo en que Galdós se refiere a un momento reflexivo de Fortunata, en el que recuerda a varios personajes y, a su vez, ese efecto disolvente es comparado con los sueños (Pérez Galdós 2018: 1020-1021)<sup>40</sup>. En el ataque de nervios de Ana Ozores, se puede advertir la conexión, frecuente en el siglo XIX, entre los fenómenos onírico y alucinatorio (James 1995: 7).

En el capítulo XIX, Clarín vuelve a hacer referencia a los cuadros disolventes, pero de una manera muy diferente, esta vez, al describir el amor a la naturaleza del personaje de Tomás Crespo Frígilis, amigo de caza de don Víctor Quintanar. Esta referencia se expresa a través de una alusión negativa del “espíritu soñador”, relacionado con la formulación romántica de los efectos linternistas, pero lo que se enfatiza aquí es el carácter racional: “de una observación riquísima” de la naturaleza<sup>41</sup>:

Crespo, satisfecho, tranquilo, apacible, en voz baja, como respetando el primer sueño del campo, su ídolo, dejaba caer sus palabras como un rocío en el alma de Ana, que entonces comprendía aquella adoración tranquila, aquel culto poético,

<sup>40</sup> Ese fragmento de la novela de Galdós es citado por Gonzalo Sobejano en su edición de *La Regenta* al mencionarse los cuadros disolventes por primera vez (2010: 158).

<sup>41</sup> Un análisis detallado sobre el personaje de Frígilis puede consultarse en Hernández Verano (1983: 40).

nada romántico, que consagraba Frígilis a la naturaleza, sin llamarla así, por supuesto. Nada de *grandes síntesis*, de cuadros disolventes, de filosofía panteística; pormenores, historia de los pájaros, de las plantas, de las nubes, de los astros; la experiencia de la vida natural llena de lecciones de una observación riquísima (Alas 2010: II, 117, cursivas en el original).

Si bien Ana Ozores tiene claros rasgos románticos (Blanco de la Lama 1993: 162), su retrato psicológico se traza desde una orientación naturalista, basada en una detenida observación, como en la referencia a los síntomas de aquel ataque de nervios. El uso del motivo de los cuadros disolventes en ese contexto descriptivo de aproximación a un estado psíquico en crisis hace pensar en la descripción de los sueños, que ya habíamos encontrado en Maury, Mata, Letamendi, Pardo Bazán y Galdós, pero ahora ese motivo, en *La Regenta*, se refiere a una alucinación. La posterior referencia a los cuadros disolventes vinculada al “espíritu soñador romántico” permite apreciar la transformación que experimentaron las alusiones linternistas, al haber adquirido un significado y una función diferentes. Por ello, en las averiguaciones psicológicas sobresalen sus características técnicas de proyección y no tanto sus motivos fantasmagóricos, bastante asociados a las obras románticas.

La linterna mágica también es mencionada de forma explícita en *La Regenta*, pero para expresar el estado de confusión en el que se encuentra Fermín De Pas en un solitario y acechante paseo nocturno:

Al pasar junto al jardín de Páez, la luz de gas que brillaba entre las filigranas de hierro de la verja, en un globo de cristal opaco, le hizo ver su sombra de cura dibujada fantásticamente sobre la polvorienta carretera.

Se avergonzó, testigo él mismo de sus locuras; y contuvo el paso.

‘Debo de estar borracho. Esto tiene que pasar. ¡Bah!, no faltaba más, siempre he sido dueño de mí... y ahora había de empezar a ser... un majadero...’

Se acordó de su cita con la Regenta. Sintió un alivio su furor sordo. ‘Pronto es mañana... A las ocho ya sabré yo... sí lo sabré... porque se lo preguntaré todo. ¿Por qué no? A mi manera... Tengo derecho...’ [...]

Los balcones de casa del Marqués estaban también ahora abiertos; pero la luz no entraba por ellos, salía a cortar las tinieblas de la calle estrecha, apenas alumbrada por lejanos faroles de gas macilento. [...]

[...] Pero yo, ¿qué hago aquí? ¿Qué me importa todo esto...? Si ella es como todas... mañana lo sabré. ¡Estoy loco!, ¡estoy borracho...! ¡Si me viera mi madre!’ En la pared de la casa de enfrente la luz que salía por los balcones interrumpía con grandes rectángulos la sombra, y por aquella claridad descarada y chillona pasaban figuras negras, como dibujos de linterna mágica. Unas veces era un talle de mujer, otras una mano enorme, luego un bigote como una manga de riego; esto vio De Pas frente al balcón del gabinete; frente a los del salón las sombras de la

pared eran más pequeñas, pero muchas y confusas; y se movían y mezclaban hasta marear al canónigo.

‘No bailan’, pensó. Pero esta idea no le consolaba (Alas 2010: I, 474-475).

La referencia al efecto deformante y a las variaciones de tamaño de las proyecciones linternistas “marean” a De Pas, pero no lo envuelven en su artificio fantástico, como ocurre en “El ánimo de mi madre” o, en un marco más limitado, en algunos de los sueños de los personajes de Galdós. Este fragmento de *La Regenta* muestra que los efectos “mágicos” de la linterna ya no se fusionan con la vigilia hasta desvanecer sus fronteras racionales, sino que aquí, sobre todo, forman parte de un efecto de iluminación nocturna (semejante a la de la luz de gas), que permite ilustrar la confusión del personaje que las ve, pero sin que se sumerja, al menos, en su prolongada contemplación y sin dejar de desconfiar de su veracidad.

Las alusiones románticas en la propia caracterización de la protagonista, la afición de Víctor Quintanar por Calderón, las frecuentes referencias a sus dramas de honor y a *La vida es sueño*, “el culto nada romántico” de Frigilis a la naturaleza, la importancia del *Tenorio*, de Zorrilla, en la composición de la novela, así como las deformaciones lumínicas que De Pas ve, todo esto forma parte de una aguda formulación irónica que permite identificar un trasfondo paródico. Aproximándose, de manera deliberada, al humor cervantino y retomando la interacción entre realidad e ilusión (Blanco de la Lama 1993: 164-165; Livianos Domínguez 2013: 60) –interacción muy presente también en la narrativa de Galdós– desde un planteamiento literario complejo, *La Regenta* va mucho más allá de una adaptación de los presupuestos positivistas relacionados con el naturalismo (Caudet 1994: 525).

En esa clave paródica también es posible leer la alucinación disolvente del personaje de Ana Ozores en relación con el “juego de linterna mágica” (*El Laberinto* 16-IV-1844: 168) de la puesta en escena de *Don Juan Tenorio*, pues cuando asiste a la representación del drama de Zorrilla “la Regenta [...] se apropia de doña Inés y transforma a Mesía en el Tenorio” (Livianos Domínguez 2013: 60), pero aquella correlación no solo pudo haberse establecido a partir de la espectacularidad de las sesiones fantasmagóricas, que el drama de Zorrilla había retomado, sino también es posible que tenga de fondo la alusión de ese efecto proyectivo en las descripciones psicológicas y con ello la exposición mordaz de “la pasión sojuzgada [...] loca, romántica, necia” (Alas 2010: I, 157) de Ana Ozores se enriquece y, desde la perspectiva del narrador, se transforma en una irónica observación de su “mundo ideal” que raya en lo patológico. Mediante esa transposición quijotesca con *Don Juan Tenorio*, uno de los

dramas románticos por excelencia, se configuran las ensoñaciones de este personaje<sup>42</sup>.

En el capítulo XVI, cuando se relata la gran impresión que tiene en la Regenta la representación del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, se precisa el “efecto mágico” que tiene en ella la famosa escena de la carta del tercer acto de la primera parte (Zorrilla 1994: 147-155), así como su “transmutación” en doña Inés y la “presencia milagrosa de Mesía”, este último capaz de filtrarse en la mente de Ana Ozores como el fantasma de don Gonzalo por las paredes<sup>43</sup>:

La carta de don Juan escondida en el libro devoto, leída con voz temblorosa primero, con terror supersticioso después, por doña Inés, mientras Brígida acercaba su bujía al papel; la proximidad casi sobrenatural de Tenorio, el espanto que sus hechizos supuestos producen en la novicia que ya cree sentirlos, todo, todo lo que pasaba allí y lo que ella adivinaba, producía en Ana un efecto de magia poética, y le costaba trabajo contener las lágrimas que se le agolpaban a los ojos.

¡Ay! Sí, el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística; huir de él era imposible; imposible gozar mayor ventura que saborearle con todos sus venenos. Ana se comparaba con la hija del Comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad en que ya había profesado ocho años hacía... y don Juan... ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia!” (Alas 2010: II, 38).

Incluso se sugiere que esa noche la Regenta pudo haber soñado con Álvaro Mesía, pues su doncella la había escuchado en la noche que “hablaba alto, soñaba a gritos”, aunque Ana Ozores no lo recordaba<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> En palabras de Livianos Domínguez: “La Regenta encuentra la realización satisfactoria de sus ideales en el mundo de la literatura, lo que le hace creer que puede vivir en el mundo exterior la plenitud contenida en la obra de ficción. En su intento de materializar su mundo ideal, Ana adopta el modelo de doña Inés y deforma la realidad circundante, convirtiendo a Álvaro Mesía en el Tenorio enamorado de Zorrilla. La profunda desdonjuanización a la que Clarín somete a este personaje, revela la quijotesca proyección realizada por la Regenta, quien ve Tenorios (pasión, vitalidad, libertad, independencia, espontaneidad, dinamismo, autenticidad) donde sólo hay Álvamos (frialdad, conformismo, materialismo, sumisión, estatismo, cobardía, falsedad); en otras palabras, ve gigantes donde sólo hay molinos” (2013: 55).

<sup>43</sup> Ana Ozores solo ve la primera parte del *Tenorio*, pero las referencias linternistas dan cuenta de la superposición paródica involucrada en la configuración del romanticismo de la protagonista.

<sup>44</sup> Como apunta Gómez Trueba: “La Regenta soñaba casi todas las noches con don Álvaro, y aunque no se nos dice qué es exactamente lo que soñaba, sí sabemos que esa insistencia de la presencia de don Álvaro en sus sueños la mortificaba al

–¡Una pesadilla!... Pero si yo no recuerdo haber padecido...

–No, pesadilla mala... no sería... porque sonreía la señora... daba vueltas...

–Y... y... ¿qué decía?

–¡Oh... qué decía! No se entendía bien... palabras sueltas... nombres...

–¿Qué nombres?... –Ana preguntó esto encendido el rostro por el rubor–

¿qué nombres? –repetió.

–Llamaba la señora... al amo.

–¿Al amo?

–Sí... sí, señora... decía: ¡Víctor! ¡Víctor!

Ana comprendió que Petra mentía. Ella casi siempre llamaba a su marido Quintanar.

Además, la sonrisa no disimulada de la doncella aumentaba las sospechas de la señora (Alas 2010: II, 44).

Por su parte, el drama de Zorrilla también podía filtrarse en los sueños del propio Mesía:

Cuando Mesía ya cerca de las tres, de vuelta del casino, trataba de llamar al sueño imaginando voluptuosas escenas de amor que se prometía convertir en realidad bien pronto, al lado de la Regenta, protagonista de ellas, vio de repente, y ya casi dormido, la figura vulgar y bonachona de don Víctor. Pero le vio entre los primeros disparates del ensueño, vestido de toga y birrete, con una espada en la mano. Era la espada de[ actor] Perales en el Tenorio, de enormes gavilanes (Alas 2010: II, 43).

El carácter premonitorio de esa ensoñación forma parte de la función proléptica que tiene este importante capítulo y, en concreto, el intertexto del *Tenorio*<sup>45</sup> en la estructura de la novela. Mientras que Ana observa a Perales (el actor que representa a Don Juan en el teatro) como si se tratara de Álvaro Mesía, este último sueña la espada de Perales en manos de Víctor Quintanar. Así, las dos

---

despertar, pues de nada le servía resistir en vela a la tentación del pecado si, una vez dormida, se abandonaba como ‘masa inerte en poder del enemigo’ (II, cap. XVI, p. 18). Aún más, se nos dice también que, al despertar de sus ‘pesadillas’, Ana tenía ‘el dejo amargo de las malas pasiones satisfechas’ (II, cap. XVI, p. 18). En tal situación, esta se ve obligada a confesarle a Fermín de Pas que muchas noches tenía ‘ensueños lascivos’” (2008: 181-182).

<sup>45</sup> En su artículo “Inesismo y desdonjuanización en *La Regenta* de Clarín: la lectura quijotesca de Ana Ozores del drama de Zorrilla”, Alfonso Livianos Domínguez analiza “la compleja red de intertextualidades” de esta novela en la que además del drama de Zorrilla se destaca, por supuesto, el *Quijote* (2013: 56).

figuraciones se complementan en la premonición del duelo trágico entre los dos hombres al final de la novela.

Los ejemplos analizados muestran que, en *La Regenta*, la mirada aguda del análisis social no es la única base de su arte narrativo, sino que esta mirada también está influida por diferentes artefactos ópticos. La linterna mágica y los cuadros disolventes son referencias tecnológicas para acercarse a las imágenes abrumadoras producidas por la psique de los personajes que se pierden en mundos erótico-románticos imaginados. La entrega de Mesía, De Pas y, sobre todo, de Ana Ozores a escenarios amorosos imaginarios sirve para explorar oscuros estados mentales. Clarín anticipa la perspectiva de Freud, que entendía los sueños como la puerta al inconsciente humano, sin olvidar que Alas comparte con otros autores de la época el extendido interés del siglo XIX por la psicología, quienes, con el recurso del sueño, “pretenden trazar a sus personajes no en forma unilateral, sino prismática, compleja, problemática y, ante todo, sumamente perturbadora” (Gómez Trueba 2008: 187). En *La Regenta*, la narración no entra en el análisis concreto del significado de tales visiones, sino presenta sus descripciones detalladas como un material analizable, en consonancia con el positivismo y el naturalismo. También, esta novela deja ver una voluntad casi investigativa de observar, describir y comprender la formación de estos estados límite de la psique de los personajes para participar, de manera implícita, en la discusión pública y científica acerca del sueño y sus fenómenos afines<sup>46</sup> desde la literatura.

---

<sup>46</sup> Sobre este aspecto, véase el capítulo 3.



## Conclusión

La tecnología visual de artefactos, inventos y espectáculos como panoramas, dioramas, fotografía, fantasmagorías, cuadros disolventes, etc., da cuenta de la compleja exploración de la visualidad decimonónica. Este estudio mostró los factores decisivos en la consolidación de las proyecciones linternistas como elemento recurrente en las descripciones del mundo onírico y las alucinaciones en textos literarios y psicológicos del siglo XIX, que han sido analizados. Entre esos factores se encuentran la fuerte vinculación de las exhibiciones linternistas con los sueños en sus propias proyecciones (impulsada por la notable relevancia que el sueño alcanzó en el romanticismo) y el tipo de imágenes espectrales representadas en las fantasmagorías, tan susceptibles de ser asociadas con la actividad imaginaria. También, en el primer capítulo, se subrayó el potencial intermedial que alcanzaron los espectáculos fantasmagóricos, gracias a una nutrida red de alusiones literarias y artísticas, manifiesta en el repertorio del célebre fantasmagorero: Robertson y en las diferentes placas animadas de linterna mágica con la evocación de obras muy importantes de la pintura y el grabado, como *Der Nachtmahr* [*La pesadilla*], de Füssli (1781 / 1790/91)<sup>1</sup>, y el *Capricho 43*, de Goya (1799)<sup>2</sup>. Un proceso intermedial aún más complejo está presente en las placas de *The Soldier's Dream* (ca. 1860)<sup>3</sup>, que retoman el grabado de Edward Goodall: *The Soldier's Dream of Home* (1847), inspirado en el poema *The Soldier's Dream*, de Thomas Campbell (1800), el cual era leído durante las proyecciones. Estos ejemplos comparten la aparición sucesiva y la movilidad del sueño, características fundamentales de esta novedosa forma de representación de lo onírico, a través de una transformación medial con un atractivo efecto dinámico, acentuado por sofisticaciones técnicas como los cuadros disolventes.

Desde finales del siglo XVIII y durante casi todo el XIX, la enorme popularidad de las fantasmagorías en espectáculos itinerantes se convirtió en el emblema de una época: los fantasmas recorrían Europa. El impacto cultural de estos espectáculos se expresa en los diferentes usos del término *fantasmagoría*, por ejemplo, utilizado para referirse a los profundos cambios provocados por un tiempo convulso de revoluciones, guerras, emigraciones, etc., aludiendo, de manera implícita, a las mutaciones frecuentes en este tipo de atracciones. La palabra *fantasmagoría* también fue empleada para señalar una crítica social

---

<sup>1</sup> Véase la figura 28.

<sup>2</sup> Véase la figura 29.

<sup>3</sup> Véase la figura 33.



mercantil dentro de una creciente industria del entretenimiento, enmarcada en el enérgico avance de una cultura de masas. No obstante, su sentido más amplio se inscribe en el contexto de la mezcla romántica de lo real y lo ilusorio, en el cruce entre los mundos de la vigilia y el sueño, presente en el esplendor de la literatura fantástica, que configuró una extraordinaria fascinación por las ilusiones ópticas. Así, la referencia a las fantasmagorías se consolidó como un motivo de primer orden en la representación literaria de sueños durante el romanticismo.

El estudio del influjo de las exhibiciones fantasmagóricas en obras románticas españolas paradigmáticas demostró su función estructurante en la elaboración del mundo onírico. Estas formulaciones literarias de sueños retomaron la expresividad de los efectos fantasmagóricos, sus motivos, transformaciones y movimiento para emular la impresión espectacular provocada por sus cautivadores artificios. Al incluir obras de diferentes géneros (teatro, narrativa y poesía), de prestigiosos autores, se tomó en cuenta la riqueza de lo onírico en el romanticismo y, en especial, se destacaron los diferentes matices del estrecho nexo entre los sueños y las fantasmagorías, que dio lugar a una asombrosa realización estética en el panorama literario romántico.

A modo de antecedentes, se incluyeron un par de muestras de la conexión literaria con las fantasmagorías anterior al tardío esplendor del romanticismo en España: el relato gótico “La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal” compilado en la *Galería fúnebre* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza, y el sueño de don Simplicio en una de las comedias de magia más populares, *Todo lo vence el amor o la pata de cabra* (1829), de Juan de Grimaldi. Se señaló la espectacularidad técnica de las comedias de magia, que incorporaron las proyecciones linternistas, y la presencia de los sueños en sus obras, lo cual ejerció una clara influencia en el teatro romántico, pues sus planteamientos metafísicos encontraron un recurso muy adecuado para ser representados por aquella tecnología óptica.

El análisis de *El desengaño en un sueño* (1842), del duque de Rivas, puso de manifiesto la cercanía de este drama con las comedias de magia en su estreno (1875), treinta y tres años después de haber sido escrita, debido a sus dificultades técnicas de representación y al haber sido considerado más apto para la lectura que para las tablas. Sin embargo, el estudio de su estructura reveló sus vínculos con los espectáculos fantasmagóricos en su composición. Las “vagas vaporosas ilusiones”, las apariciones espectrales y abundantes transformaciones dinamizan la participación de seres sobrenaturales con efectos que dotaban de una enorme vivacidad a la experiencia onírica del protagonista, en especial, cuando el sueño aleccionador se torna en una pesadilla. Estos elementos son parte fundamental de *El desengaño*, que transcurre casi por completo en un

sueño y, por ello, es uno de los mejores ejemplos del teatro europeo del siglo XIX con una estructura onírica compleja, que integra la referencia a los espectáculos fantasmagóricos en un texto dramático hasta un punto que lo convierte en una formidable novedad intermedial para la época.

La primera puesta en escena del *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, también fue relacionada con las comedias de magia y la escenificación de algunos de sus elementos sobrenaturales fue identificada con las proyecciones linternistas fantasmagóricas, evidencias de un efectivo cruce intermedial. La conexión de este drama religioso-fantástico con las fantasmagorías también es legible en las acotaciones sobre las presencias espectrales predominantes en la segunda parte, que confunden a don Juan, quien no puede determinar si lo que ve es realidad, delirio o sueño, incertidumbre enmarcada en el onirismo romántico. De igual manera, se puso de relieve la probable influencia de *El desengaño en un sueño* en los elementos fantasmagóricos incluidos por Zorrilla en su *Tenorio*, así como la importancia de las propias referencias literarias de esos espectáculos para estimular su uso en otros autores.

La estructura de “El ánimo de mi madre. Cuento fantástico” (1841), de Antonio Ros de Olano, tiene una disposición muy afín a las sesiones fantasmagóricas. Los sueños ocupan un lugar muy destacado en la narración y el relato entero se apoya en un suceso sobrenatural: la aparición espectral de la madre difunta del protagonista. Desde el inicio del cuento, el surgimiento nebuloso del ánimo recuerda efectos y motivos frecuentes en los espectáculos fantasmagóricos. La insistencia en la veracidad de lo narrado forma parte de su carácter fantástico, que oscila entre la indefinición del estado onírico y el de vigilia, aspecto presente en uno de los sueños relatados por la madre, que hace referencia a la cámara oscura, pero con elementos que remiten a las fantasmagorías en la descripción de las figuraciones oníricas, semejantes a la aparición fantasmal del principio. El recuerdo del violento origen del nacimiento de Leoncio es relatado como si se tratara de una alucinación o una pesadilla y tiene acusadas similitudes con las proyecciones demoniacas erotizadas de las fantasmagorías.

En *El diablo mundo* (1840-1841), de José de Espronceda, la vinculación de lo onírico con las fantasmagorías se manifiesta en el sueño del protagonista, pero también en la reflexión misma del decir poético y en la formulación de una visión fantasmagórica del mundo. El inicio infernal de la parte introductoria del poema ya remite a las aéreas y ágiles representaciones espectrales. Las visiones que imagina y finge la mente del protagonista durante su sueño son definidas como una “óptica ilusoria” (v.1090), imagen poética recurrente en Espronceda, que se relaciona con los espectáculos fantasmagóricos, así como la aparición de la “confusa figura” (v. 866) de la muerte. A su vez, el “vago escuadrón de imágenes sin cuento” (v. 857) soñado se asemeja a las digresiones

y desvaríos del poeta. Ante los ojos rejuvenecidos del anciano transformado en un “nuevo mozo” todo es sueño, la vida y el mundo. Así, el poema articula una *fantasmagoría mundi*, en la que confluyen sueño, ilusión óptica y poesía.

Después de comprobar la gran importancia de las fantasmagorías para la representación onírica en el romanticismo, también era relevante observar el comportamiento de esa correlación en el realismo. Se hizo un análisis ejemplar del género dominante (la narrativa), de nuevo, eligiendo autores canónicos. Uno de los resultados más importantes de este libro es haber constatado que la conexión de lo onírico con las proyecciones linternistas persiste en obras realistas-naturalistas, pero con cambios decisivos.

Los sueños y otros fenómenos (como el sonambulismo, los delirios, las alucinaciones y la locura), considerados afines en el siglo XIX, fueron estudiados por la psicología y la psiquiatría desde una orientación experimental, desprovista de asociaciones sobrenaturales. Al mismo tiempo, la fascinación por los sueños impulsó la detallada autoobservación de la actividad onírica. El auge de los espectáculos visuales también repercutió en este tipo de descripciones. En ellas se puede encontrar la referencia a diferentes dispositivos ópticos (como el panorama móvil, el diorama, la cámara oscura, la linterna mágica y espectáculos como las fantasmagorías y los cuadros disolventes) para ilustrar, por ejemplo, la forma en la que aparecen y se encadenan las imágenes soñadas, el entorno terrorífico de una pesadilla o alucinación, etc. En lo que atañe a la forma de vincular la linterna mágica con los sueños en este tipo de textos, es notorio el interés por retomar aspectos del mecanismo proyectivo linternista para intentar aproximarse a algunas características visuales oníricas.

La resonancia de las exploraciones psicológicas del siglo XIX se observa, con claridad, en la formulación literaria de sueños y alucinaciones en novelas de Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas. Los saberes sobre las causas que podían influir en la formación de aquellos fenómenos mentales aparecen en el realismo-naturalismo. De esta manera, el tratamiento literario de los sueños adquirió un trasfondo científico. Los sueños se convirtieron en un motivo fundamental en la exploración psicológica de los personajes y adoptaron una función más específica y delimitada. A través del prisma realista-naturalista, las evocaciones de la linterna mágica en la descripción de imágenes oníricas y alucinógenas presentaron marcadas diferencias con respecto al romanticismo, además, sobresalen en ellas matices irónicos, incluso paródicos.

*La fontana de oro* (1870), de Benito Pérez Galdós, es una muestra notable de las nuevas implicaciones del sueño en el realismo, vinculadas a la referencia de efectos fantasmagóricos y al mecanismo de sucesión de imágenes de la linterna mágica dentro de una trama enmarcada en el álgido contexto político de

la lucha liberal contra el absolutismo de Fernando VII. La palabra *fantasmagoría* es mencionada para referirse al temperamento idealista del protagonista, Lázaro, partidario de las causas liberales. Mientras está en prisión, Lázaro tiene una pesadilla, la serie de escenas soñadas recuerda al desplazamiento de las placas de la linterna mágica y sus espeluznantes imágenes remiten a los motivos fantasmagóricos, pero en su relato, el narrador omnisciente acentúa su carácter ficticio con rasgos irónicos sobre la personalidad idealista del soñador y la procedencia de lo que oye y ve. En otro de los sueños analizados del protagonista, se subraya el carácter deformante y grotesco de los personajes soñados, según la impresión que han dejado en él, mediante efectos linternistas frecuentes en las fantasmagorías.

Las consideraciones decimonónicas sobre la cercanía entre la actividad onírica y la alucinógena se reflejan en las referencias fantasmagóricas utilizadas por Galdós. De ahí, la pertinencia de analizar dos alucinaciones incluidas en *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871). En esta novela, los sucesos políticos también prevalecen. El protagonista, Martín Muriel, un liberal radical, experimenta una alucinación provocada por el miedo, al observar a un enfermo mental, que alucina con la época de Terror de la Revolución francesa. La imagen de un hombre ensangrentado surgiendo de una pared trae a la mente las proyecciones fantasmagóricas y el contexto revolucionario de las ejecuciones públicas remite al ambiente, que pudo contribuir al apogeo de los espectáculos fantasmagóricos a finales del siglo XVIII. Sin embargo, en esta descripción, una vez más, resuena la risa irónica realista. En la descripción de la alucinación del personaje de Susana, Galdós señala, de manera explícita, los efectos ópticos de las fantasmagorías e insiste en las circunstancias que ocasionan este episodio alucinógeno. En ambas novelas, Galdós se vale de claras referencias intermediales sobre el mecanismo óptico de las fantasmagorías para describir sueños y alucinaciones, así como de los conocimientos psicológicos de su tiempo.

A pesar de la combinación de diversos elementos estilísticos en *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), sus ecos fantásticos, góticos, románticos, etc., la primera novela de Emilia Pardo Bazán contiene la descripción de una pesadilla que se inclina hacia el realismo, pues menciona los cuadros disolventes para evocar la secuencia de las imágenes oníricas, alude al inconsciente e incluye una explicación del origen de las escenas soñadas en consonancia con las investigaciones psicológicas de la época. Los destellos realistas de *Pascual López* también se entrecruzan en sus rasgos paródicos y en el relato desengañado del narrador-protagonista sobre el carácter imaginario de los fenómenos, que en un primer momento le parecen sobrenaturales, así como en la interrupción irónica de la narración de aquel sueño.

Las referencias a la linterna mágica en *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas, son parte de la complejidad visual de esta novela. En un estado alucinatorio, el encadenamiento de las imágenes visualizadas por Ana Ozores es descrito como si se tratara de cuadros disolventes. Esta escena se inserta en el meticuloso retrato psíquico que Alas realiza de la protagonista desde un enfoque naturalista y hace pensar en los estudios psicológicos contemporáneos, incluso en las posteriores averiguaciones freudianas. La linterna mágica con sus efectos móviles y los cambios de tamaño de sus proyecciones también es mencionada para describir el estado de confusión en el que se encuentra Fermín De Pas durante un paseo nocturno, pero sin dejar de enfatizar su carácter ficticio. La estrecha correlación de las proyecciones linternistas con el *Don Juan Tenorio*, la importancia intertextual del drama de Zorrilla en *La Regenta* y la transposición quijotesca de Ana Ozores en doña Inés permiten atisbar su enlace con las ensoñaciones de la protagonista, por supuesto, en clave paródica, pero también con el sueño premonitorio de Álvaro Mesía, quien sueña la espada del Tenorio (interpretado por el actor Perales) en manos de Víctor Quintanar.

De esta manera, se ha verificado que, a lo largo del siglo XIX, existe el nexo entre la representación literaria del mundo onírico y las proyecciones linternistas a través de un fructífero contacto intermedial.

Por último, esta aproximación pionera en el estudio de la vinculación de los sueños con la linterna mágica (fantasmagorías y cuadros disolventes) en la literatura española del siglo XIX ha demostrado el enorme potencial de este campo de investigación, que puede ser complementado en futuros trabajos no solo dentro de la tradición hispánica. Por ejemplo, la formulación de los sueños mediante alusiones linternistas podría dar pie a análisis con un corpus más amplio de la literatura romántica y a estudios sobre el tema en diferentes géneros literarios del realismo en Europa y otras latitudes, incluso de forma comparada. También se podrían explorar las características de las representaciones oníricas o las razones de su escasa referencia en escritoras románticas. El motivo mismo del sueño en las proyecciones de linterna mágica amerita ser tratado con mayor detalle. Al igual que el profundo impacto cultural de los espectáculos fantasmagóricos en conexión con los sueños requiere de más averiguaciones en el marco de la visualidad occidental.

Probablemente, el resultado más llamativo de este libro sea el haber encontrado una relación tan intensa (en el siglo XIX, pero existente desde el XVII) entre los sueños y la linterna mágica, un sistema proyectivo con un recorrido temporal más prolongado que el cine, aspecto que pone de manifiesto la gran relevancia de los artefactos ópticos en la forma de representar los sueños, quizá, también en el soñar mismo de las personas.

## Lista de ilustraciones

- Fig. 1: Cámara oscura (Lardner 1855: 203).
- Fig. 2: Henri Robin y un espectro. Eugène Thiébault (1863).  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Henri\\_Robin#/media/File:Henri\\_Robin\\_et\\_un\\_spectre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Henri_Robin#/media/File:Henri_Robin_et_un_spectre.jpg)> (10-12-2023).
- Fig. 3: An advertisement for the Panorama, Leicester Square, London: showing the battle of Trafalgar. Coloured engraving by Lane, 1806, after H. A. Barker. Wellcome Collection. Public Domain Mark. Source: Wellcome Collection. <<https://wellcomecollection.org/works/vqj7wh9j>> (20-12-2023).
- Fig. 4: Mecanismo de un panorama móvil de John Banvard.  
*Scientific American* 4, n. 13 (Dec. 16, 1848: 100).
- Fig. 5: “Le Diorama de Daguerre”. Diorama con el golfo de Nápoles y el Monte Vesubio por Louis Jacques Mandé Daguerre y Bouton (Tissandier 1874: 21).
- Fig. 6: Funcionamiento de linterna mágica (Lardner 1855: 202).
- Fig. 7: Linternas mágicas del siglo XIX (“L.M. porcelaine. Lanterne allemande vers 1870 / Lapierre carrée étamée”), Colección Binétruy.
- Fig. 8: *Diable au grand nez*, placa animada, ca. 1850, Colección Binétruy.
- Fig. 9: *Plaque astronomique Duboscq / 15*, ca. 1850, Colección Binétruy.
- Fig. 10: *Fantasmagorie. Robertson* (Marion 1867: 273).
- Fig. 11: Boceto de Christiaan Huygens (1659) con esqueleto quitándose el cráneo para proyección con linterna mágica.  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1659\\_Christiaan\\_Huygens\\_-\\_figure1\\_for\\_magic\\_lantern.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1659_Christiaan_Huygens_-_figure1_for_magic_lantern.jpg)> (4-10-2023).
- Fig. 12: *Trois fantômes*, ca. 1800-1820, placa animada, Colección Binétruy.
- Fig. 13: Frontispicio de *Mémoires...* (Robertson 1831).
- Fig. 14: *La nonne sanglante*, ca. 1850, placa animada, Colección Binétruy.
- Fig. 15: Fantascopios (Robertson 1831: 343).

Fig. 16: *Fantoscope*, ca. 1800, Colección Binétruy.

Fig. 17: Frontispicio de *Les ombres sanglantes* (Cuisin 1820).

Fig. 18: Sesión fantasmagórica, H. Valentin (Charton 1849: 53).

Fig. 19: Mujer saliendo de nube de humo (Robertson 1831: 354).

Fig. 20: Esqueleto en nube de humo (Robertson 1831: 304).

Fig. 21: *Don Quichotte*, ca. 1830, Colección Binétruy.

Fig. 22: Aparato para proyectar cuadros disolventes (Negretti y Zambra 1859: 125).

Fig. 23: Cuadro disolvente, *Cathédrale en Écosse*, mitad del XIX, Colección Binétruy.

Fig. 24: Cuadro disolvente, *Incendie de l'hôtel de Ville 1871*, Colección Binétruy.

Fig. 25: *Nightmare. Turtle*, ca. 1855, National Library of Medicine. Digital Collections.

<<https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101594732-img>> (2-11-2023).

Fig. 26: *Cochemard (sic) de la mère Michel*, placa animada, ca. 1850, Colección Binétruy.

Fig. 27: *La somnambule*, principios del siglo XIX, Colección Binétruy.

Fig. 28: Placa móvil para linterna mágica, 1820-1850, Filmoteca Española ©. Imágenes facilitadas por la Filmoteca Española.

Fig. 29: *Le cauchemar* (ca. 1840), placa animada, Colección Binétruy.

Fig. 30: Grabado de Édouard de Beaumont incluido en *Le Diable amoureux* (1845), de Jacques Cazotte.

Fig. 31: Plaque de lanterne magique: *The Soldier's Dream*, Cote PLM-00500-032 (Coll. Cinémathèque française).

Fig. 32: Plaque de lanterne magique: *The Soldier's Dream*, Cote PLM-00500-033 (Coll. Cinémathèque française).

Fig. 33: Remontage des deux vues: Stéphane Dabrowski–La Cinémathèque française PLM-00500-032+33.

Fig. 34: Placa de fantasmagoría, *Squelettes sorcières et monstres ailés*, mitad del XIX, Colección Binétruy.

Fig. 35: *Plaque de fantasmagorie*, ca. 1800, Colección Binétruy.

Fig. 36: *Affiche de fantasmagorie 1832*, Colección Binétruy.

Fig. 37: *Affiche de fantasmagorie 1820*, Colección Binétruy.

Fig. 38: *Saint Antoine et le monstre*, ca. 1830, Colección Binétruy.

Fig. 39: *Le cimetière*, placa animada, mitad del XIX, Colección Binétruy.

Fig. 40: Frontispicio de *Les métamorphoses du jour* (Grandville 1829).

Fig. 41: *Les métamorphoses du sommeil*, en *Un autre monde; transformations, visions, incarnations, [...] fantasmagories...* (Grandville 1844: 243).

Fig. 42: Lámina de “La princesa de Lipno” incluida en la *Galería fúnebre* (Pérez Zaragoza 1831: 6).

Fig. 43: Cubierta de *Les Rêves et les moyens de les diriger...* (Hervey 1867).





## Bibliografía<sup>1</sup>

### Bibliografía primaria

- ALAS, Leopoldo [Clarín] (1904): “Prólogo”, en Émile Zola, *Trabajo*. Leopoldo Alas (trad.). Barcelona: Casa editorial Maucci, pp. 6-15.
- (2010): *La Regenta* [1884-1885]. Gonzalo Sobejano (ed.). Madrid: Castalia.
- CASTRO, Rosalía de (1986): *La hija del mar* [1859]. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (2009): *El sueño* [1692]. Alfonso Méndez Plancarte (ed.), México: UNAM.
- DARÍO, Rubén (1918): *Cuentos y crónicas*. Madrid: Mundo Latino.
- ESPRONCEDA, José de (1978): *El Diablo Mundo* [1840-1841]. Robert Marrast (ed.). Madrid: Castalia.
- (2000): *Poesías* [1840]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias-12/>> (15-2-2022).
- GÓNGORA, Luis de (2016): *Poesía*. Antonio Carreira (ed.), Sorbonne Université: LABEX OBVIL. [http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica) (02-09-2023).
- GRIMALDI, Juan de (1986): *La pata de cabra* [1829 / 1836]. David T. Gies (ed.). Roma: Bulzoni. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-pata-de-cabra--1/>> (29.8.2023).
- HOFFMANN, E.T.A. (2004): *Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, juristische Schriften Werke 1814-1822*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- LEPELLETIER, Edmond (1888): *Claire Everard*. Paris: G. Charpentier et CIE. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96026303?rk=21459;2>> (15-10-2020).
- PARDO BAZÁN, Emilia (1881): *Un viaje de novios*. Madrid: Imp. de Manuel G. Hernández. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000108684>> (15-7-2023).

---

<sup>1</sup> “A pesar de la cuidadosa comprobación del contenido de todos los enlaces citados en el momento de la publicación, no se puede garantizar la existencia continuada de los enlaces que se utilizaron como fuente. Para ver el contenido enlazado, puede ser útil la *Wayback Machine - Internet Archive* <https://archive.org/web/>. Además, no se asume ninguna responsabilidad por el contenido de los enlaces externos. El contenido y el alojamiento de las páginas enlazadas son responsabilidad exclusiva de sus operadores”.

- (1891): *La cuestión palpitante* [1882]. 4ª ed., Madrid: Imp. de A. Pérez Dubrul. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000201265>> (4-6-2023).
- (1891): “Sinfonía bélica”, en *Nuevo Teatro Crítico*, vol. 1 / nº 6. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--30/html/>> (15-02-2022).
- (1908): *Retratos y apuntes literarios, Obras Completas*, T. 32. Madrid: [s.n.] (R. Velasco). <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000246514>> (15-04-2023).
- (1996): *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* [1879]. Edición digital a partir de la edición de José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela, Ara Solis. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/pascual-lopez-autobiografia-de-un-estudiante-de-medicina/>> (5-7-2023).
- (1999): *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* [1879]. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2001): “Las dos vengadoras” [1892], en *Cuentos nuevos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-nuevos--0/html/fee33708-82b1-111df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_4\\_>](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-nuevos--0/html/fee33708-82b1-111df-acc7-002185ce6064_2.html#I_4_>) (15-02-2022).
- (2023): *Cuentos*. Juan Manuel Escudero Baztán (ed.). Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1876): *Doña Perfecta*. Madrid: Imp. de La Guirnalda. <[http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=do% c3%b1a+perfecta&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=5](http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=do%c3%b1a+perfecta&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=5)> (2-3-2023).
- (2003): *El audaz. Historia de un radical de antaño* [1871]. Íñigo Sánchez Llama (ed.). Madrid: Libertarias.
- (2014): *La fontana de oro* [1870]. Madrid: Alianza Editorial.
- (2018): *Fortunata y Jacinta* [1887]. María Luisa Sotelo Vázquez y Adolfo Sotelo Vázquez (eds). Barcelona: Penguin Clásicos.
- PÉREZ ZARAGOZA, Agustín (1831): *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*. T. 2. Madrid: Imprenta de D.J. Pala-cios.
- (1977): *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*. Luis Alberto de Cuenca (ed.). Madrid: Nacional.
- RIVAS [Ángel de Saavedra], duque de (2017): *El desengaño en un sueño. Drama fantástico en cuatro actos* [1842 o 1844]. Sevilla: Junta de Andalucía.

- ROS DE OLANO, Antonio (1980): *Cuentos estrambóticos y otros relatos*. Enric Cassany (ed.). Barcelona: Laia.
- (1991): “El ánimo de mi madre”, en Carla Perugini (ed.), *Antología del racconto romantico spagnolo*. Napoli: Università degli Studi di Salerno, pp. 39-64.
- (2008): “El ánimo de mi madre”, en *Relatos*. Jaume Pont (ed.). Barcelona: Crítica, pp. 141-177.
- STRINDBERG, August (1966): *Tschandala* [1888]. Paris, Aubier.
- ZORRILLA, José (1882a): *Recuerdos del tiempo viejo*. Tomo II. Madrid: Tipografía Gutenberg. <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1410>> (15-06-2022).
- (1882b). *Hojas traspapeladas de los Recuerdos del tiempo viejo*. Tomo III. Madrid: Eduardo Mengibar.
- (1994): *Don Juan Tenorio* [1844]. David T. Gies (ed.). Madrid: Castalia.

## Bibliografía secundaria

- ACEBRÓN RUIZ, Julián (2004): *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- ACEBRÓN RUIZ, Julián / SOLÁ, Pere (coord.) (2008): *Jardines secretos: estudios en torno al sueño erótico*. Lleida: Editions de la Universitat de Lleida.
- AGUIRRE, Ángel Manuel (1998): “La simbología de los sueños y de las pesadillas en dos novelas de Pérez Galdós: *Miau* y *La desheredada*”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche* (Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani], Milano 24-25-26 ottobre 1996), vol. 1, pp. 123-134.
- ALATORRE, Antonio (2003): *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ALBERTI, Leon Battista (1999): *De la pintura y otros escritos sobre arte* [1436]. Madrid: Tecnos.
- ALONSO SEOANE, María José (2007): “*La Poderosa Themis* y la *Galería fúnebre*: una polémica en prensa en el contexto de la traducción de colecciones de relatos en España (1830-1831)”, *Anales de Filología Francesa*, nº 15, pp. 5-16.
- (2010): “Nuevos datos sobre la *Galería fúnebre* de Agustín Pérez Zaragoza y algunos aspectos de la repercusión de su obra en la prensa”, en Pierre Civil / Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2, s.p. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_288.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_288.pdf) (15.2.2023).
- ALPERS, Svetlana (1987): *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

- ALT, Peter-André (2002): *Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck.
- (2005): “Romantische Traumtexte und das Wissen der Literaturen”, en Peter-André Alt / Christiane Leiteritz (eds.): *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin: de Gruyter, pp. 3-29.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2011): *La comedia de magia del siglo XVIII* [1986]. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). <<https://digital.csic.es/handle/10261/32162>> (5-7-2023).
- ANDRIOPOULOS, Stefan (2006): “Die Laterna Magica der Philosophie: Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer”, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 80 / n° 2, pp. 173–211.
- (2013): *Ghostly Apparitions: German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*. New York: Zone.
- ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin (2001): “Espectáculos precinematográficos en el ferrial de las fiestas de Bilbao (1879-1888)”, en Àngel Quintana / Jordi Pons (eds.), *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*. Girona: Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol. Ajuntament de Girona, pp. 79-94.
- ARENCIBIA, Yolanda (2020): *Galdós. Una biografía*. Barcelona: Tusquets Editores.
- ARISTÓTELES (1987): *Tratados breves de historia natural*. Ed. de Ernesto la Croce y Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos.
- (2010): *Acerca del alma*. Tomás Calvo Martínez (ed.). Madrid: Gredos.
- ARTIGAS, Jordi (2001): “La febre dels panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX”, en Àngel Quintana / Jordi Pons (eds.), *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*. Girona: Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol. Ajuntament de Girona, pp. 121-139.
- AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel (1981): *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Nacional.
- BAILEY, Lee W. (1989): “Skull's Darkroom: The Camera Obscura and Subjectivity”, en Paul T. Durbin (ed.), *Philosophy and Technology*, vol 6. Dordrecht: Springer, pp. 63-79.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1992): *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Cristina (2009): “‘La noche de máscaras’ de Ros de Olano: cuando lo fantástico se viste de carnaval”, en Teresa López Pellisa / Fernando Àngel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 331-344.
- BAUDRY, Jean-Louis (1978): *L'Éffet cinéma*. Paris: Albatros.

- BÉGUIN, Albert (1954): *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1972): “Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier)”, en *Littérature*, nº 8, pp. 3-23. <[https://www.persee.fr/doc/litt\\_00\\_47-4800\\_1972\\_num\\_8\\_4\\_1051](https://www.persee.fr/doc/litt_00_47-4800_1972_num_8_4_1051)> (14-4-2022).
- BELTING, Hans (2007): *Antropología de la imagen* [2002]. Buenos Aires: Katz.
- (2012): *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente* [2008]. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (1972): *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- (2013): *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* [1935]. Paris: Éditions Allia.
- BESER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- BIRD, Wendy (2002): “Optical Entertainments in Madrid in the Time of Goya”, en *New Magic Lantern Journal*, vol. 9 / nº 2, pp. 19-22.
- BLANCO DE LA LAMA, María Asunción (1993): “Ana Ozores y *La Regenta*: del personaje romántico a la novela naturalista”, en *Revista de filología hispánica*, vol. 9 / nº 2, pp. 153-169.
- BOIX, Ignacio (ed.) (1844): *El Laberinto: periódico universal* del 16 de abril de 1844, Madrid. <[https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accio=n=VerFicha&id=312527&num\\_id=2&num\\_total=60](https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accio=n=VerFicha&id=312527&num_id=2&num_total=60)> (10-12-2022).
- BOSCH, Rafael (1971): “La Sombra y la psicopatología de Galdós”, en *Anales galdosianos*, vol. 6, pp. 21-42.
- BOUSQUET, Jacques (1964): *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique: essai sur la naissance et l'évolution des images*. Paris: Didier.
- BRAAT, Lize / TOURRET, Marine (2020): *Fantasmagorie: lanternes de peur entre science et croyance*. Strasbourg: Éditions des Musées de Strasbourg.
- BREIDBACH, Olaf / Klinger, Kerrin / Müller, Matthias (2013): *Camera obscura: die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung*. Stuttgart: Steiner.
- BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre (1845): *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*. Paris: G. Bailliere.
- BRÜTSCH, Matthias (2011): *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- BUCHHEIT, Carolin (2016): “Les rêves et les moyens de les diriger (Marie Jean Léon Lecoq d'Hervey de Saint-Denys)”, en *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. <[http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=Spezial:Alle\\_Seiten](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=Spezial:Alle_Seiten)> (07-11-2021).

- BUCK-MORSS, Susan (2001): *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- BUDDEMEIER, Heinz (1970): *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert; Untersuchungen und Dokumente*. München: Fink.
- BURDIEL, Isabel / VILLARES, Ramón / BONILLA, Eusebio (eds.) (2021): *Emilia Pardo Bazán: el reto de la modernidad*. Madrid: Comunidad de Madrid / Biblioteca Nacional de España.
- CAMPBELL, Thomas (1853): *The Complete Poetical Works*. Boston: Phillips, Sampson and Company.
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco (2019): *Benito Pérez Galdós: vida, obra y compromiso*. Madrid: Alianza editorial.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2013): “Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación”, en *Anales de Literatura Española. Literatura y espacio urbano*, nº 25, pp. 105-130. Disponible en línea: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-dispositivos-opticos-y-su-recepcion-en-la-prensa-del-romanticismo-1835-1868-un-a-aproximacion/>> (14-02-2022).
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (1997): “El discurso metapoético en ‘El diablo mundo’”, en *Revista de literatura*, vol. 59 / nº 118, pp. 437-463.
- CARPINTERO, Helio (2004): *Historia de la psicología en España*. Madrid: Pirámide.
- CARRERAS ARTAU, Tomás (1952): *Médicos-filósofos españoles del siglo XIX*. Barcelona: CSIC.
- CARROY, Jacqueline (2006): *Histoire de la psychologie: XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: La Découverte.
- (2009): “Observación, experimentación y clínica de sí: hachís, locura, sueño e histeria en el siglo XIX”, en *Laguna*, nº 25, pp. 31-48.
- (2012): *Nuits savantes: une histoire des rêves (1800-1945)*. Paris: École des hautes études en sciences sociales.
- CASALDUERO, Joaquín (1951): *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos.
- (1961): *Espronceda*. Madrid: Gredos.
- (1975): *Forma y visión de ‘El diablo mundo’ de Espronceda*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- CASSANY, Enric (1980): “Prólogo”, en Ros de Olano, Antonio (1980): *Cuentos estrambóticos y otros relatos*. Enric Cassany (ed.), Barcelona: Laia, pp. 9-34.
- CASTLE, Terry (1988): “Phantasmagoria: Spectral technology and the Metaphorics of Modern Reverie”, en *Critical Inquiry*, vol. 15 / nº 1, pp. 26-61.

- CAUDET, Francisco (1994): “Clarín y el debate sobre el naturalismo en España”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 42 / nº 2, pp. 507-548.
- CAZOTTE, Jacques (1845): *Le diable amoureux: roman fantastique* [1772]. Paris: Ganivet.
- CERVANTES, Emilio (2020): “José de Letamendi: fundamento de su ciencia y causa de su desprestigio”, en *Folia Humanística*, vol. 2 / nº 2, pp. 36-60.
- CHAPERON, Danielle (2002): “Hervey de Saint-Denys: projections intérieures. Réflexion sur la prégnance des modèles optiques dans la théorie du rêve au XIX<sup>e</sup> siècle”, en Vincent Barras / Jacques Gasser / Philippe Junot et al. (eds.), *Visions du rêve*. Genève: Georg, pp. 75-93.
- CHARTON, Édouard (dir.) (1849): “La fantasmagorie. Le physicien Robertson” en *Le magasin pittoresque* XVII, Paris. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31432j/f57.item>> (05-09-2022).
- CHRISTMANN, Tim / PRONKEVICH, Oleksandr / REINSTÄDLER, Janett (ed.) (2022): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española. Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*. Saarbrücken: universaar / Hildesheim: OLMS.
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté (1988): “El romanticismo como hipotexto en el realismo”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, pp. 90-97.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana (2018): *Asombros y encantos: la escenificación de la comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: Fundamentos.
- CORBELLA I CORBELLA, Jacint (2011): “La obra médica de Pedro Mata”, en *Gimbernat: Revista d’Història de la Medicina i de les Ciències de la Salut*, vol. 56, pp. 19-31. <<https://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/article/view/308492>> (30-12-2022).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1987): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- CRARY, Jonathan (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* [1990]. Murcia: Cendeac.
- CUENCA CÓRCOLES, Cèlia (2018): “La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)”, en *Fonseca*, nº 16, pp. 101-114.
- (2020): *Francesc Dalmau i l’art de les il·lusions òptiques (1839-1878)*. Girona: Fundació Museu del Cinema Col·lecció Tomàs Mallol.
- (2021): *Opticians of Nineteenth-Century Barcelona*. Barcelona: Col·legi d’Òptics i Òptiques Optometristes de Catalunya.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (1875): “Primera representación de *El desengaño en un sueño*, drama fantástico del Duque de Rivas”, en *La Ilustración*



- española*, nº 46, pp. 371-375. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=8e3da203-a59f-4b62-947b-8d0f1f4db5af>> (12.7.2023).
- [CUISIN] (1820): *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans les sources réelles*. T. I. Paris: Lepetit / [Paris]: Feugue-ray.
- DARÍO, Rubén (1917): *El mundo de los sueños [1911-1913]*. Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando.
- DEWITZ, Bodo von / NEKES, Werner (eds.) (2002): *Ich sehe was, was Du nicht siehst!: Sehmaschinen und Bilderwelten; die Sammlung Werner Nekes*. Göttingen: Steidl.
- DÍAZ CUYÁS, José (2001): “Notas sobre la Fantasmagoría”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, pp.101-121.
- DIETERLE, Bernard / ENGEL, Manfred (Hrsg.) (2017): *Writing the Dream. Écrire le rêve*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- DOHM, Katharina (2017): *Diorama: Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck.
- ENGEL, Manfred (2003): “Geburt der phantastischen Literatur aus dem Geiste des Traumes? Traum und Phantastik in der romantischen Literatur”, en Christine Ivanović et al. (eds.). *Phantastik – Kult oder Kultur?: Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, pp. 153-169.
- (2010): “Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes”, en *KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics* 10, 2, pp. 153–177.
- (2017): “Reise durch die Kultur- und Mediengeschichte des Traumes in elf Stationen”, en Patricia Oster / Janett Reinstädler (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, pp. 17-45.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2023): “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán, *Cuentos*. Juan Manuel Escudero Baztán (ed.). Madrid: Cátedra pp. 11-112.
- FECHNER-SMARSLY, Thomas (2002): “Suggestive Projektionen. Laterna mágica, Diorama und ihre Effekte in der Literatur des 19. Jahrhunderts”, en Bodo von Dewitz / Werner Nekes (eds.), *Ich sehe was, was Du nicht siehst!: Sehmaschinen und Bilderwelten; die Sammlung Werner Nekes [...]*. Göttingen: Steidl, pp. 146-157.
- FERMENT, Claude (1957): “Goya et la fantasmagorie”, *Gazette des Beaux Arts*, vol. 59, nº 6, pp. 223-226.

- FERNÁNDEZ, Joaquín Ingelmo / MÉNDEZ RUIZ, José Antonio (2013): “Estudios de algunos sueños infantiles en *Miau* de Galdós: los sueños de Luisito Cالدالو”, en *Revista de Psicopatología y salud mental del niño y del adolescente*, vol. 21, pp. 83-88.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2000): *Don Juan en el cine español hacia una teoría de la recreación fılmica*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.
- (2017): “Zorrilla y los medios audiovisuales: de la fantasmagoría al cine y la televisión”, en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 850, pp. 27-31.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1973): *Epistolario*. René Andioc (ed.), Madrid: Castalia.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2012): “La cámara oscura del yo. Metáforas fotográficas y autobiografía en España”, en *Iberoromania*, nº 75-76, pp. 250-266.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1973): *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus.
- FLORES RUIZ, Eva María / DURÁN LÓPEZ, Fernando (eds.) (2022): *Almas perdidas: crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)*. Sant Vicent del Raspaig: Universitat d’Alacant.
- FREUD, Sigmund (2013): *La interpretación de los sueños [1900]*. Madrid: Akal.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier (2010): *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier / LÓPEZ SAN SEGUNDO, Carmen (2016): “Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo”, en *Signa*, vol. 25, pp. 555-572. <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16948> (10-2-2022).
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier / LÓPEZ SAN SEGUNDO, Carmen / CEREZO PRIETO, Marta (2019): “De placas de linterna mágica en España: dos estudios de análisis de contenido al servicio de la arqueología de los media”, en Pau Alsina / Ana Rodríguez / Vanina Y. Hofman (coords.): *Arqueología de los medios II Artnodes*, nº 23, pp. 30-39.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2019): “¿Santiago de Compostela, ciudad gótica?: lo siniestro y lo decadente en *Pascual López* (1879), de Emilia Pardo

- Bazán”, en *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 35, nº 2, 2019, pp. 478-500.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2015): *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid: Iberoamericana.
- GARÓFANO, Rafael (1986): *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.
- (2007): *Los espectáculos visuales del siglo XIX: El pre-cine en Cádiz*. Cádiz: Quorum.
- GIES, David T. (1982): “Don Juan contra don Juan: Apoteosis del romanticismo español”, en Giuseppe Bellini (coord.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, Roma, Bulzoni*, pp. 545-551.
- (1983): “Visión, ilusión y el sueño romántico en la poesía de Espronceda”, en *Cuadernos de filología III, Literatura: análisis*, nº 3, pp. 61-84.
- (1986a): “‘Inocente estupidez’: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi, and the Regeneration of the Spanish Stage”, en *Hispanic Review*, vol. 54 / nº 4, pp. 375-396.
- (1986b): “Introducción”, en Juan de Grimaldi, *La pata de cabra [1829/1836]*. David T. Gies (ed.). Roma: Bulzoni, pp. 7-54.
- (1988a): “Larra, *La Galería fúnebre* y el gusto por lo gótico”, en *Acti IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*. Genova: Universidad, pp. 60-68. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/larra-la-galeria-funebre-y-el-gusto-por-lo-gotico/>> (5-8-2023).
- (1988b): *Theatre and Politics in Nineteenth-century Spain. Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1990): “Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia”, en *Hispanic Review*, vol. 58 / nº 1, pp. 1-17. <<https://www.jstor.org/stable/473155?origin=crossref>> (18-08-2023).
- (1994). “Introducción biográfica y crítica”, en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio [1844]*. Ed. David T. Gies. Madrid: Castalia, pp. 7-57.
- GODBAY, Emily (2000): “Photography and the Magic Lantern in a Nineteenth-Century Asylum”, en *American Studies*, vol. 41/nº 1, pp. 31-69.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (1999): “Mantilla, un fantasmagórico español”, en *Banda aparte: Revista de cine / Formas de ver*, nº 16, pp. 99-104.
- (2002): “La comedia de magia como precedente del espectáculo filmico”, en *Historia y comunicación social*, nº 7, pp. 89-108.
- (2021): “La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludeo del arte total”, en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 9, pp. 115-136.

- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (1999): *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra.
- (2008): “Los disparates del sueño en las adúlteras de la novela realista”, en Julián Acebrón Ruiz / Pere Solá (eds.), *Jardines secretos: estudios en torno al sueño erótico*, pp. 175-190.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana / CRUZ ARZABAL, Roberto / GARCÍA WALLS, Marisol (eds.) (2021): *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*. México: UNAM.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1988): “La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo”, en Yvan Lissorgues (Coord.). *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, pp. 497-514.
- (1998): “Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán”, en Gonzalo Sobejano / Yvan Lissorgues (Coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 141-148.
- GRANDVILLE, J. J. (1829): *Les métamorphoses du jour*. Paris: Chez Bulla.
- (1844): *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations; cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folatrerías, facéties, lubies; métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses*. Paris: Fournier.
- GROTH, Helen (2013): *Moving Images: Nineteenth-Century Reading and Screen Practices*. Edinburgh Critical Studies in Victorian Culture. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GULLÓN, Germán (2002): “La mirada masculina y la conciencia en *La Regenta*”, en Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), *Leopoldo Alas “Clarín”, Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 325-336.
- GULLÓN, Ricardo (1956): “Lenguaje y técnica en Galdós”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 80 / nº 2, pp. 38-62.
- GUY, Alain (1970): “Le génie de Letamendi et la philosophie catalane”, *Primer Congrès d’Història de la Medicina Catalana*. T. I, Barcelona: Actas, pp. 390-434.
- (1985): *Historia de la filosofía española*. Barcelona: Anthropos.
- HAI DT, Rebecca (2003): “How Gothic is It? The *Galería fúnebre*, Panoramic Seeing, and Enlightenment Visuality”, *Dieciocho*, vol. 26 / nº 1, pp. 115-129.
- HEARD, Mervyn (2006): *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*. Hastings: The Projection Box.

- HERMIDA, Fernando (2022): “Filosofía, Ciencias Naturales, Ciencias Sociales y Educación en la España del último tercio de siglo XIX”, en José Luis Mora / Antonio Heredia (eds.), *Historia de la Filosofía Española*. Granada: Comares, pp. 183-201.
- HERNÁNDEZ VERANO, Carlos (1983): “‘Frigilis’: filosofía de la naturaleza, proyección del pensamiento clariniano”, en *Magister: Revista miscelánea de investigación*, nº 1, pp. 35-49.
- HERVEY DE SAINT-DENYS, Léon d’ (1867): *Les Rêves et les moyens de les diriger; observations pratiques*. Paris: Amyot.
- HOCKENJOS, Vreni (2007): *Picturing Dissolving Views: August Strindberg and the Visual*. Stockholm: Stockholm University.
- HÖFER, Kristina (2019): *Gespielte Träume und Traumspiele: Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- HOFFMANN, Nora (2011): *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*. Berlin: De Gruyter.
- HUHTAMO, Erkki (2013): *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press.
- HUTCHEON, Linda (1981): “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie”, en *Poétique: Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires*, año 12, nº 46, pp. 140-155.
- ILIE, Paul (1972): “Espronceda and the Romantic Grotesque”, en *Studies in Romanticism*, Spring, Vol. 11, nº 2, pp. 94-112.
- IZQUIERDO, Lluís (1998): “Notas a una escena de *Fortunata y Jacinta*: sueño y tráfico urbano”, en Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (1º. 1996. Barcelona), *Del Romanticismo al Realismo*, Luis F. Díaz Larios / Enrique Miralles, Barcelona, Universitat, pp. 557-567. [https://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-a-una-escena-de-fortunata-y-jacinta---sue-y-trfco-urbano-0/\(5-8-2023\)](https://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-a-una-escena-de-fortunata-y-jacinta---sue-y-trfco-urbano-0/(5-8-2023)).
- JACOBS, Helmut (2011): *El sueño de la razón: el Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.
- JAMES, Tony (1995): *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France*. Oxford: Clarendon Press.
- JANBEN, Sandra (2013): *Phantasmen: Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930*. Göttingen: Wallstein.
- JIMÉNEZ NAHARRO, Magdalena (2021): “Las producciones oníricas de los personajes galdosianos”, en *Cuadernos AISPI*, vol. 17, pp. 121-138.
- JONES, David (2011): *Gothic Machine: Textualities, Pre-Cinematic Media and Film in Popular Visual Culture, 1670-1910*. Cardiff: University of Wales Press.

- (2014): *Sexuality and the Gothic Magic Lantern: Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker*. London: Palgrave Macmillan.
- JORDÁN ARROYO, María V. (2017): *Entre la vigilia y el sueño: soñar en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- KAUFMANN, Doris (2014): “Sueños y autoconsciencia. Cartografía de la mente a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX”, en Lorraine Daston (ed.), *Biografías de los objetos científicos*. Ciudad de México: La cifra, pp. 100-125.
- KOFMAN, Sarah (1973): *Camera obscura de l'idéologie*. Paris: Éd. Galilée.
- KEPLER, Johannes (2010): *Paralipòmens a Vitel·lió. Els orígens de l'òptica moderna*. Antoni Malet (ed.), Jesús M. Montserrat / Esther Celma / Imma Figols (trads.). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Eumo Editorial.
- KIRCHER, Athanasius (1671): *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 2ª ed., Amsterdam: Joannem Janssonium à Waesberge & haeredes Elizaei Weyerstraet.
- (2000): *Ars magna lucis et umbrae. Liber decimus reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán*. Inés Verde Pena e Ma. Liliana Martínez Calvo (trads.), Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- KITTLER, Friedrich (1994): “Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategieen”, en Ernst Behler / Jochen Hörisch / Günter Oesterle (eds.), *Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1994*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, pp. 219-237.
- (2010): *Optical Media: Berlin Lectures [1999]*, Anthony Enns (trad.). Cambridge: Polity Press.
- KÖHNEN, Ralph (2009): *Das optische Wissen: mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, Paderborn, Fink.
- KREUZER, Stefanie (2014): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- KULAK, Ewa Krystyna (2020): “Las introducciones a la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza y sus fuentes francesas”, en *Estudios Hispánicos*, vol. 28, pp. 59-70.
- LAKHDARI, Sadi (2010): “Les mots et les images chez Freud et Pérez Galdós: le dialecte du rêve et la création littéraire”, en *Savoirs et clinique*, nº 12, pp. 106-114.
- LARDNER, Dionysius (1855): *The Museum of Science and Art*, vol. 8. London: Walton and Maberly. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.217022/page/n1/mode/2up?view=theater> (3-9-2023).
- LEMOINE, Albert (1855): *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique*. Paris: Baillièere.

- LETAMENDI, José de (1883): *La criminalidad ante la ciencia. Discurso-resumen del debate mantenido por la Sección de Ciencias Físicas del Ateneo de Madrid durante la temporada literaria de 1882 a 1883*. Madrid: Estab. Tip. de E. Cuesta, a cargo de J. Giraldez. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000243342&page=1> (05-09-2022).
- LIVIANOS DOMÍNGUEZ, Alfonso (2013): “Inesismo y desdonjuanización en *La Regenta* de Clarín: la lectura quijotesca de Ana Ozores del drama de Zorrilla”, en *Anales galdosianos*, año XLVIII, pp. 55-82.
- LOCKE, John (1999): *Ensayo sobre el entendimiento humano* [1690]. México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1987): “Sueños de mujeres: La voz del ánimo en *Fortunata y Jacinta* de Galdós”, en *Hispanic Review*, vol. 55 / nº 4, pp. 491-512.
- (1992): *La gestación de Fortunata y Jacinta. Galdós y la novela como re-escritura*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- LÓPEZ DELGADO, Juan Antonio (1993): *El general Ros de Olano ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*. Murcia: Artes Gráficas Grapesan.
- LOPEZ SANTOS, Miriam (2011): “‘Ces doux frémissements de la terreur’. La adaptación de un género extranjero en los albores del Romanticismo español”, en *Olivar*, nº 15, pp. 59-73.
- (2020): *Las llaves para el castillo: claves interpretativas de la novela gótica*. Berlín: Peter Lang.
- MACHETTI, Sandro (2000): “Del precine al cine de los orígenes”, en Sandro Machetti / Gian Piero Brunetta / Àngel Quintana / Santos Zunzunegui (eds.), *Què és el precinema?* Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, pp. 13-42.
- MANDELARTZ, Michael (2015): “Camera Obscura, Laterna Magica, Panorama Und Linearperspektive: Zur Geschichte der neuzeitlichen Subjektivität bis zu E.T.A. Hoffmann”, en Wolfgang Braungart y Helena Köhler (eds.), *Subjekt und Subjektivität: 1800-1900*. München: Iudicium, pp. 91-117.
- MANNONI, Laurent (2000): *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema* [1995]. Exeter: University of Exeter Press.
- (2009): *Lanterne Magique et Film Peint: 400 Ans de Cinéma*. Paris: Martinière.
- MARION, Fulgence (1867): *L'optique*. Paris: Librairie de L. Hachette et C. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109548m/f4.item.r=marion's%20l%20optique>>(04-06-2022).
- MARRAST, Robert (1978): “Introducción crítica”, en José de Espronceda, *El Diablo Mundo* [1840-1841]. Robert Marrast (ed.). Madrid: Castalia, pp. 9-68.

- MARSH, Joss (2009): “Dickensian ‘Dissolving Views’: The Magic Lantern, Visual Story-Telling, and the Victorian Technological Imagination”, en *Comparative Critical Studies*, vol.6 / nº 3, pp. 333-346.
- MARTÍNEZ BARO, Jesús (2014a): *La libertad de Morfeo. Patriotismo y política en los sueños literarios españoles (1808-1814)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- (2014b): *Desvelos y pesadillas de una nación. Sueños literarios españoles entre 1808 y 1814*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2008): “Zaragoza y los espectáculos ópticos durante el siglo XIX”, en Àngel Quintana / Jordi Pons / Montse Puigdevall (eds.), *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol Ajuntament de Girona, pp. 231-236.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2017): “El Desengaño en un sueño del Duque de Rivas” en duque de Rivas, *El desengaño en un sueño. Drama fantástico en cuatro actos* [1842]. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 206-222.
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (1993): “El acto de mirar en *La Regenta* de Clarín”. *Hispanic Journal*, vol. 14 / nº 2, pp. 29-39.
- MATA, Pedro (1858): *Tratado de la razón humana con aplicación a la práctica del foro. Lecciones dadas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- (1864): *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios: (sueño, ensueños, pesadillas, somnambulismo natural, fisiológico y morbooso o extático; somnambulismo...)*. Lecciones dadas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- (1878): *Tratado de la razón humana en estado de enfermedad o sea de la locura y de sus diferentes formas. Lecciones dadas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- MAURY, Alfred (1853): “Nouvelles observations sur les analogies des phénomènes du rêve et de l’aliénation mentale. Mémoire lu à la Société médico-psychologique dans sa séance du 25 octobre 1852”, en *Annales médico-psychologiques*, vol. 1, pp. 404-421.
- (1865): *Le sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s’y rattachent; suivies de recherches sur le développement de l’instinct et de l’intelligence dans leur rapport avec le phénomène du sommeil*. Paris: Didier. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k770990.texteImage>> (10.8.2022).
- MÉNDEZ, Sigmund (2013): “Sueño y destino en *El Desengaño en un sueño* del Duque de Rivas”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº 19, pp. 303-323.



- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2003): *Historia de los heterodoxos españoles* [1880-1882]. Edición digital basada en la de Madrid: La Editorial Católica, 1978. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1835): *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un curioso parlante*. T. I, Madrid: Imprenta de Repuffés. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000010446>> (21-09-2022).
- MIEG, Juan (1821): *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*. Madrid: Imprenta del Censor.
- MILNER, Max (1990): *La fantasmagoría: ensayo sobre la óptica fantástica* [1982]. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTIEL, Luis (2008): “Sobre máquinas e instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E.T.A. Hoffmann”, en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. 60 / nº 2, pp. 207-232.
- MORCATE, Montse (2010): “La fotografía y el duelo: fotografías de espíritus, post-mortem, y otros engaños visuales”, en Àngel Quintana / Jordi Pons / Montse Puigdevall (eds.), *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol Ajuntament de Girona, pp. 209-218.
- MÜLLER, Maik M. (2003): “Phantasmagorien und bewaffnete Blicke. Zur Funktion optischer Apparate in E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh*”, en Hartmut Steinecke et al. (eds.), *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*. Band 11, Berlin: Schmidt, pp. 104-121.
- MÜLLER, P. E. (1984): *Goya's 'Black' Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*. New York: Hispanic Society of America.
- NEGRETTI / ZAMBRA (1859): *An Illustrated Descriptive Catalogue of Optical, Mathematical, Philosophical, Photographic and Standard Meteorological Instruments*. London. <<https://archive.org/details/NegrettiAndZambraCatalogue1859/page/n13/mode/2up>> (3-8-2023).
- NOVELLA, Enric (2013): “El discurso del yo: el espiritualismo psicológico en la cultura española de mediados del siglo XIX”, en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. 65 / nº 2, pp. 1-15. <<http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.13>> (10-09-2022).
- OETTERMANN, Stephan (1980): *Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- OLEZA, Joan (1976): *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Valencia: Bello.
- OLIVA, César (1992): “Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX”, en Francisco Javier Blasco Pascual / Ricardo de la

- Fuente Ballesteros / Ermanno Caldera / Joaquín Álvarez Barrientos (coord.), *La comedia de magia y de santos*. Medellín: Júcar, pp. 421-432.
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel (2020): “‘De donde tú has vuelto no se vuelve...’: Ambigüedad, subyugación femenina y espectralidad asertiva en *La resucitada* de Emilia Pardo Bazán”, en David Roas (ed.), *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor Libros, pp. 71-95.
- ORTEGA, Soledad (ed.) (1964): *Cartas a Galdós*. Madrid, Revista de Occidente.
- PALOMO, María del Pilar (1989): “Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán”, en Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, pp. 148-161.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (2021): *Nuevos ensayos críticos sobre Emilia Pardo Bazán (y una nueva selección de cuentos)*. Madrid: Trivium.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (1999): “*El Cisne de Vilamorta* de Pardo Bazán: los mimbres románticos de su realismo”, en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* nº 15, pp. 31-38.
- (2001): “Cervantes en la obra de Pardo Bazán”, en Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto 1-8 de Octubre de 2000), vol. 2, pp. 1219-1228.
- PATRICIO, Germán de (2009): “Soñando juntos: contexto y siglos de oro en *El desengaño en un sueño* del Duque de Rivas y sus contactos con *Don Juan Tenorio* de Zorrilla”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 85, pp. 247-264.
- PEERS, E. Allison (1967): *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1900): “Prólogo”, en Leopoldo Alas, *La Regenta* [1884-1885]. Madrid, Librería de Fernando Fé, pp. v-XIX.
- PEREZ RINCON, Héctor (2004): “La lanterne magique: Illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez Sœur Juana Inès de la Cruz”, en *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 2, pp. 65-82. <<https://www.jstor.org/stable/44869657>> (10- 09- 2019).
- PONS I BUSQUET, JORDI (2002): *El cine: historia de una fascinación*. Barcelona: Fundació Museu del Cinema, Col·lecció Tomás Mallol.
- PONT IBÁÑEZ, Jaume (2008): “Antonio Ros de Olano y el sueño erótico”, en Julián Acebrón Ruiz / Pere Solá (eds.), *Jardines secretos: estudios en torno al sueño erótico*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 153-174.
- PONT, Jaume (2008): “La narrativa de Antonio Ros de Olano”, en Antonio Ros de Olano, *Relatos*. Jaume Pont (ed.). Barcelona: Crítica, pp. 7-102.

- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.
- (2020): “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad” [2005], en Brenda Anabella Schmunck (trad.), *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 6 / nº 6 diciembre, pp. 432-461.
- RASCAROLI, Laura (2002): “Oneiric Metaphor in Film Theory”. In: *Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media*. <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/982> (25-02-2022).
- REINSTÄDLER, Janett (1999): “¡Qué vida tan estúpida! Ideale, frustrierte Frauen und der realistische Roman der Restauration”, en Montserrat Mullor-Heymann / Jochen Heymann (eds.), *Frauenbilder / Männerwelten. Weibliche Diskurse und Diskurse der Weiblichkeit in der spanischen Literatur und Kunst (1833-1936)*. Tranvía: Berlin, pp. 203-226.
- RICHTER, Isabel (2014): “Dreams in Cultural History: Dream Narratives and the History of Subjectivity”, en *Cultural History*, vol. 3 / nº 2, pp. 126-147.
- Ríos, Valeria de los (2011): *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- RIVKIN, Laura (1987): “Seeing, Painting, and Picturing in *La Regenta*”, en *Hispanic Review*, vol. 55 / nº 3, pp. 301-322.
- ROBERTSON, Étienne-Gaspard (1831): *Mémoires Récréatifs, Scientifiques et Anecdotiques du Physicien-Aéronaute*. T. I. Paris: L’Auteur / Wurtz.
- (2001): “La Fantasmagoría. Fragmentos de las *Memorias recreativas, científicas y anecdóticas de un físico-aeronauta*, [1831], 1840”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, pp. 123-144.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994): *Panorama crítica del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- ROS DE OLANO, Antonio (1978): “Prólogo”, en José de Espronceda, *El Diablo Mundo* [1840-1841]. Robert Marrast (ed.). Madrid: Castalia, pp. 161-168.
- ROSE, Sonia V./ SCHMIDT, Peer / WEBER, Gregor (eds.) (2011): *Los sueños en la cultura iberoamericana (siglos XVI-XVIII)*. Con la colaboración de Karl Kohut. Sevilla, CSIC.
- ROSSELL, Deac (2002): “Die Laterna Magica”, en Bodo von Dewitz / Werner Nekes, *Ich sehe was, was Du nicht siehst!: Sehmaschinen und Bilderwelten; die Sammlung Werner Nekes [...]*. Göttingen: Steidl, pp. 134-145.
- ROVIRÓ, Ignasi (2022): “Filosofía en tiempos de Romanticismo”, en José Luis Mora / Antonio Heredia (eds.), *Historia de la Filosofía Española*. Granada: Comares, pp. 163-181.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2001): *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid: Castalia.

- (2005): “Mesonero Romanos: impresiones y recuerdos de su primer viaje por Europa (1833-1834)”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica, creación*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000, pp. 427-436. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/mesonero-romanos---impresiones-y-recuerdos-de-su-primer-viaje-por-europa-18331834-0/>> (25-09-2022).
- RUBIO FERNÁNDEZ, Carolina (2010): “Fantasmagoría y microscopio solar: alucinaciones proyectadas a partir de la doble naturaleza de la linterna mágica”, en Ángel Quintana / Jordi Pons / Montse Puigdevall (eds.), *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol Ajuntament de Girona, pp. 137-145.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1989): “*Don Juan Tenorio*, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 15, pp. 5-24.
- RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo (2006): “Emilia Pardo Bazán y las pruebas de amor”, en *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº. 4, pp. 181-202.
- SACO Y ARCE, Juan (1889): “Examen de libros. *Pascual López (autobiografía de un estudiante de medicina)* por Doña Emilia Pardo Bazán”, en Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* [1879]. Madrid: Librería de Fernando Fe, pp. 17-21.
- SÁEZ PEDRERO, Araceli (2010): “El último diorama”, en Ángel Quintana / Jordi Pons / Montse Puigdevall (eds.), *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol Ajuntament de Girona, pp. 273-290.
- SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC, María del Rosario (1985): *Ros de Olano, un general literato romántico (1808-1886)*. Madrid: Universidad Complutense.
- SANDOVAL CABALLERO, Rosalía (2019): *La visualidad en “El sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SCHERNER, Karl Albert (2003). *La vie du rêve* [1861]. Nîmes: Théétète Éd.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2010): “Die Laterna Magica der Erzählung. Zur Semantik eines Bilderzeugungsverfahrens und seiner poetologischen Funktion”, en *Monatshefte*, vol. 102 / nº 3, pp. 300-325.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009): *Parerga y Paralipomena* [1851]. Madrid: Trotta.
- SCHRAIBMAN, Joseph (1960a): *Dreams in the Novels of Galdós*. New York: Hispanic Institute.

- (1960b): “Onirología galdosiana”, en *El Museo Canario*, Año XXI, nº 75-76, pp. 347-366.
- (1979): “Los sueños en *Fortunata y Jacinta*”, en Douglass M. Rogers (ed.), *Benito Pérez Galdós*. Taurus: Madrid, pp. 161-168.
- SNYDER, J. Laura (2017): *El ojo del observador: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek y la invención de la mirada*. Barcelona: Acantilado.
- SOLTE-GRESSER, Christiane (2023): *Die Welt der Träume: eine Reise durch alle Zeiten und Kulturen*, Darmstadt: wbg Edition.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (1998): “Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo”, en Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo (Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Coloquio 1º. 1996, Barcelona)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 429-442.
- SOTELO, Marisa / RUBIO, Enrique / TRUEBA, Virginia / CRISTINA, Marta / RIPOLL, Blanca (eds.) (2014): *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- STOICHITA, Víctor (1999): *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- STURM, Johann Christoph (1676): *Collegium experimentale sive curiosum: in quo primaria seculi superioris inventa & experimenta physico-mathematica*. Nürnberg: W. M. Endteri & J. A. Endteri Haeredum. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10819358?page=190> (1-02-2016).
- SÜTTERLIN, Nicole A. (2019): *Poetik der Wunde: Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- THIELE, Jens (2002): “Der Augenblick des Verweilens und die Flüchtigkeit des Blickes: Bildstillstand und Bildwechsel in ‘vorkinematographischen Zeiten’”, en Bodo von Dewitz y Werner Nekes (eds.), *Ich sehe was, was Du nicht siehst!: Sehmaschinen und Bilderwelten; die Sammlung Werner Nekes [...]*. Göttingen: Steidl, pp. 354-361.
- TISSANDIER, Gaston (1874): *Les merveilles de la photographie*. Paris: Hachette.
- TOLEDO TRUJILLO, F. (2016): “Don José de Letamendi Manjarrés ¿Sabio investigador o tonto engreído?”, en *EGLE, Revista de los cuidadores profesionales y las ciencias de la salud*, vol. 4, pp. 12-24.
- TOMSICH, Maria Giovanna (1986-1987): “Histeria y narración en *La Regenta*”, en *Anales de Literatura Española*, vol. 5, pp. 495-517.
- ULLMAN, Joan Connelly / ALLISON, George H. (1974): “Galdós as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*”, en *Anales galdosianos*, nº 9, pp. 7-32.

- VALÉRY, Paul (1980): “The Centenary of Photography” [1939], en Alan Trachtenberg (ed.): *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, pp. 191-199.
- VAREY, John E. (1955/1957): “Robertson’s Phantasmagoria in Madrid, 1821”, en *Theatre Notebook*, vol. 9 / nº 4, pp. 89-95/ vol.11 / nº 3, pp. 82-91.
- (1972): *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. Madrid: Tamesis Books.
- (1995): *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. Madrid: Tamesis Books.
- VAZ-HOOPER, Onita (2014): “Dream Technology: The Mechanization of the De Quincey an Imagination”, en *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 36/nº2, pp. 165–177.
- VERA, Adolfo (2018): “La subjetivación digital: de la proyección a la inmersión”, en Adolfo Vera / Sergio Navarro (ed.), *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*. Valparaíso: RIL editores, pp. 147-166.
- VERWIEBE, Birgit (2002): “Lichtspiele und Bewegungsbilder: zur Geschichte des Dioramas”, en Bodo von Dewitz y Werner Nekes (eds.), *Ich sehe was, was Du nicht siehst!: Sehmaschinen und Bilderwelten; die Sammlung Werner Nekes [...]*. Göttingen: Steidl, pp. 314-327.
- WEIDAUER, Astrid (2002): “So weit das Auge reicht: das Panorama als Massenmedium des 19. Jahrhunderts”, en Bodo von Dewitz y Werner Nekes (eds.), *Ich sehe was, was Du nicht siehst!: Sehmaschinen und Bilderwelten; die Sammlung Werner Nekes [...]*. Göttingen: Steidl, pp. 280-291.
- ZAHAN, Johannes (1702): *Oculus artificialis telediopticus sive Telescopium ex abditis rerum naturalium & artificialium ... Fundamento physico seu naturali, mathematico dioptrico et mechanico, seu practico stabilitum ...* [1685]. Norimbergae: Lochner. <<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=576363>> (20-5-2022).
- ZAJONC, Arthur (2015): *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Girona: Atalanta.

## Diccionarios

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1852): *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta Nacional. <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-lengua-castellana--1/html/01c6831c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_515.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-lengua-castellana--1/html/01c6831c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_515.html)> (10-10-2022).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE): Corpus diacrónico del español, <<https://corpus.rae.es/cordenet.html>> (25-09-2022).

## Páginas *online*

<https://archive.org/>

<http://bdh.bne.es/bnearch/Inicio.do>

<https://www.britishmuseum.org>

<https://www.cinematheque.fr/>

<https://collection-binetry.com/>

<http://corpus.rae.es/cordenet.html>

<http://www.cervantesvirtual.com/>

<https://dle.rae.es/>

<http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

En el siglo XIX, las proyecciones de linterna mágica fueron una de las tecnologías visuales predominantes en Europa y, con el auge del romanticismo, el motivo del sueño alcanzó un enorme protagonismo. Este libro analiza la evocación de efectos y espectáculos de linterna mágica (fantasmagorías y cuadros disolventes) en la descripción literaria de sueños realizada por autores como el duque de Rivas, Zorrilla, Ros de Olano, Espronceda, Galdós, Pardo Bazán, Alas y otros. El contexto europeo en el que surgen estos espectáculos es fundamental para comprender su asimilación en la literatura española, de ahí que se mencionen las principales características de la representación de sueños en las proyecciones linternistas, algunas de las cuales retomaron obras de artistas como Füssli y Goya. En uno de los capítulos también se hace referencia a los estudios psicológicos de los sueños que aludieron a espectáculos y artefactos ópticos en sus descripciones de la experiencia onírica. Diversos aspectos de estas reflexiones estuvieron muy presentes en obras realistas y naturalistas, pues los sueños formaron parte de la detallada elaboración psicológica de los personajes. Esta investigación interdisciplinaria es una aproximación pionera en el análisis de la vasta y fascinante interacción entre la tecnología de la linterna mágica, el mundo onírico, el arte, la psicología y la literatura.

12,60 €

