LA TELEVISIÓN DEL SIGLO XVIII
Retablos de maravillas y linternas mágicas en un pronóstico de Torres Villarroel y un dibujo de Goya

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ
Universidad de Salamanca

En su *Pronóstico para 1730* Torres Villarroel cuenta la llegada a Salamanca de un curioso ingenio, un «arquetón», lleno de «cuerdas», «clavijas» y «bastidores» donde proyectadas en la luz de un «candilón» una serie de figuras grabadas en buril generan en el interior de semejante arca maravillosa escenas variadas, hundimientos de naves, batallas, ajusticiamientos, subidas y caídas de validos, motivos palaciegos, tumultos y conspiraciones[1]. Se trata de «El Mundi Novi», un lejano antepasado del cine, consistente en un cajón que contiene un cosmorama y/o una colección de figuras móviles, que manipuladas gracias un sistema de clavijas por el mundinovero ofrecen al espectador que se asome a su mirilla un espectáculo de imagen en movimiento, fascinante a los ojos de aquel siglo. El mundinovo, también llamado *tutilimundi* o *titirimundi*, circulaba en manos de cómicos ambulantes y faranduleros, de ciudad en ciudad, convocando multitudes con la promesa de que allí «se verán por un cuarto todos los infiernos y todos los diablos».

Desde el siglo XVII, las investigaciones científicas en óptica tuvieron un desarrollo notable que también permeó las fronteras españolas, aunque con notable retraso. Fruto de ese esfuerzo innovador surgieron útiles que, desde nuestra mentalidad, calificamos más como juguetes que como invenciones científicas, que enlazan con una larga tradición de autómatas e ingenios animados destinados a producir representaciones tecnológicas en movimiento de la realidad, primero por

[1] En *Extracto de los pronósticos*, en *Obras Completas de Diego de Torres Villarroel*, vol. IX. Salamanca: Pedro Ortiz, 1752, pp. 120-41. Todas las citas referidas a Torres o al almanaque que analizamos se contienen aquí.

vía de la máquina y luego por vía de la imagen. Ello tiene también que ver con el carácter lúdico que posee la ciencia del momento, con la proliferación de aristócratas aficionados, diletantes, como el propio Juan de Salazar, al que Torres dedica su pronóstico, con el que el autor «pasaba las horas en el conocimiento de los mecanismos de los Globos, el manejo de los Mapas y el uso de otros entretenidos instrumentos que hacen demostrable la verdad de la Matesis».

Fruto primero del recuerdo de las tardes entretenidas en el manejo ocioso de la ciencia, destinado a producir curiosos pasatiempos, surge de un lado la voluntad de Torres de dedicar al *mundonuevo* su pronóstico anual de dicho año. Pero le mueve también, y sin duda de modo más importante, su carácter popular, el hecho de que los tatarabuelos del cine moderno fueron máquinas que desde muy pronto se destinaron a su exhibición en plazas y en ferias, diversión plebeya de la época que contó con general aceptación. En esas cajas de visión el pueblo se fascinaba mirando el movimiento de unos figuras que representaban «todos los mundos»: *tutti li mundi*[2].

Así, en nuestro almanaque, «esportiqueros a manadas, las criadas de servicios a envoltorios y los truhanes a gruesas», una «avenida de ociosos», un «nublado de picaros» llegan convocados por «las rabiosas palabras» del dúo de farándula que manejaba la máquina, para desesperación de Torres–personaje de su propia ficción que, por no dar nuevos motivos de queja a sus compañeros de claustro, tuvo que quitar a su «genio el deleyte de mezclarse en la tropa de bribones». El vulgo se recrea en el ingenio mientras dura el espectáculo, después de lo que el propio Torres solicita una representación privada en su casa.

Llega de esta forma el cine a la ciudad castellana, como avanzadilla de ese «mundo nuevo» que lentamente se anuncia en el universo barroco decadente y al que Torres dedica sus almanaques como profecía del mismo, entre el alboroto popular y el desprecio y el recelo de «los dos vulgos: el político y el eclesiástico». Como contrariamente se piensa y como he podido demostrar en otra parte, los textos proféticos de

---

[2] A tal respecto remito al libro de Luis Miguel Fernández, *Tecnología, Espectáculo, Literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos xviii y xix.* A Coruña: Universidade de Santiago de Compostela, 2006. En él también se da noticia, aunque muy sucinta, del texto torresiano. Para cualquier cuestión sobre la historia mecánica, óptica y lumínica de los antepasados del cine en España me acojo a sus afirmaciones y a su bibliografía.

Torres no son el último espectro de una Contrarreforma que se resiste a desaparecer y que encuentra en escritores sin escrúpulos y en la ignorancia del pueblo víctimas propicias a las que engañar y mantener en el reino de la superchería. Por el contrario, funcionan más bien como textos que negocian directamente con la realidad en transformación de su época, tomándole el pulso, visitando aquellos lugares concretos (fábricas, manicomios, hospicios...) en los que se desarrollaban entonces las primeras políticas reformistas de la monarquía borbónica[3]. Textos que circulan, eso sí, en el seno de la esfera plebeya de la que hablaba Habermas[4] y a través de los lenguajes y de los imaginarios de la cultura popular en la que estaban socializados sus lectores, que no por popular ni por plebeya era incapaz de proponer en sus lenguajes una mirada histórica y presente de la época que vivían, en sus contradicciones, quiebras y utopías, desde una óptica propia a una identidad en construcción de un tercer estado.

Este cine rupestre llega entonces mediado desde lo popular y no desde lo científico (a modo de simple sugerencia diremos que en la segunda mitad del xix había circos ambulantes que exhibían generadores eléctricos), en el punto exacto donde la innovación tecnológica se presenta como maravilla, vecina de lo mágico, de lo asombroso y no obra de la técnica o la ciencia. Y mediada por esas categorías la recoge Torres, y la piensa en términos de su propio carnaval, un lugar, ese cine, en el que se va a manifestar no la representación de la realidad, sino del revelado de la realidad. No el mundo, sino el contramundo, la realidad invertida de la cultura del carnaval, el mundo al revés, la tierra de los locos (Bajtin)[5]. El cuarto oscuro del mundinuevo es en realidad una caja de sueños.

---

[3] Sobre el particular, consúltese mi trabajo «Donde dije dije digo Diego. Estrategia y formas literarias en la construcción de sujetos en la España del siglo xviii, entre la política y la locura (a propósito de un almanaque de Diego de Torres Villarroel)» en Rodríguez de la Flor, Sánchez Sánchez y Labrador Méndez (eds), *Crisis de la Ilustración: Violencia y orden*. Salamanca: Ed. Delirio, 2007 (en prensa).

[4] Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge MA: MIT Press, 1991.

[5] Cualquier persona familiarizada en la obra de Torres y específicamente en sus almanaques reconocerá el manejo activo y sofisticado de la retórica y el imaginario de la cultura popular en el más estricto sentido bajtiniano. A tal respecto, remito al seminal artículo de Iris Zavala, «Utopía y Astrología en la Literatura popular del setecientos: los almanaques de Torres Villarroel», *NRFH*, 23 (1984), pp. 196-215.

¿Qué es lo que muestran las *imagos* de ese teatro mecánico? Estructuradas en torno a las cuatro estaciones, el teatro de los *mundinoveros* presenta cuatro figuras alegóricas, Proserpina, Ceres, Baco y Dédalo, emblemas complejos de los que solo diremos que manifiestan un movimiento típico del imaginario moderno de la tecnología, donde en la representación de lo nuevo se ponen en juego los lenguajes de lo antiguo, recubriendo así de mitología la técnica, e integrando lo desconocido en el lenguaje como una forma novedosa de lo que ya se conoce. Alrededor de cada una de esas representaciones se disponen escenas de vario tipo a las que se atribuye el carácter de «representaciones de los sucesos políticos del año», en un juego donde el cine se pone al servicio de la poesía, de la voluntad de Torres de representar el futuro que es, además, siempre el presente.

> Subió un bastidor en el que estaban pintados unos Militares; poniendo fuego a un Pueblo; y en lo lejos de la lámina a un Ministro de Guerra, que iba observando los movimientos de su Monarca, con una espada desnuda. (...) Cayó éste, y apareció otro en el que se reconocía un Alcahuete que estaba presentando al diablo un Ministro con su vara y su golilla, y con él otros agregados de lo que se llama Justicia. Tiró de otra cuerda, y mostronos una Embarcación, en que se veían unas Naves, hundiéndose en el mar Mediterráneo, y otras que las estaban descargando de copiosos géneros (...)

En términos anacrónicos diríamos que se trata de una superproducción de llamativos efectos especiales. Batallas, ejércitos, demonios, flotas, naufragios, cambios de escenarios repentinos, son elementos que bien nos pueden traer a la mente referencias del teatro espectacular del XVIII, el de las comedias de magia y de santos. En otros episodios del espectáculo el tono es menos llamativo y la lógica de las secuencias tiene una articulación de tipo onírico: «dos figurillas que estaban pintadas, como esperezándose de un sueño», «una dama dando una reprehensión a un general», «una Plaza iluminada de muchas luces y tablados», «muchos hombres de negocios, aprontando caudales»... un sinfín de maravillas que pueden estar contenidas en una simple caja. Ahí reside el entusiasmo, la fascinación popular que rodea al cine desde su prehistoria de linternas mágicas, por la incapacidad de comprender racionalmente la forma de contener en un reducido lugar, demonios dentro de botellas, toda esa inmensa máquina de imágenes, fábulas y

sucesos. En ese sentido, el cine desde aquí se hace literatura, pues es en el interior de ésta donde se nos dice que este espectáculo ocurre, *mise en abyme* de la que Torres se revela un experto en sus pronósticos. Así pues, la literatura profética de Torres como mundinovo, dimensión de representación que puede convocar todas esas fantasías de realidad y transmitirlas a sus fascinados espectadores.

Lo moderno llama a lo antiguo, y de esta forma, cuando Torres tiene que atribuir un sentido a toda esta fábula, cuando tiene que ofrecerle una narrativa moral, echa mano de aquello que conoce, lo que en el espacio de la escritura es decir de aquello que ha leído. Admirado y avezado lector de Cervantes, de quien toma sus técnicas literarias de deslocalizar la enunciación, de crítica de la representación y de distanciamiento irónico del mundo, cuando Torres ve el *mundinovi* en realidad lo que está viendo en él es el retablo de las maravillas.

Entre los distintos episodios que la linterna mágica convoca, sus dos manipuladores, que hablan en una lengua extraña, «ni bien Italiano, ni bien Alemán, ni Francés» (que es el *grammelot* que Darío Fo ha estudiado a propósito de los cómicos ambulantes europeos[6]), se entrelazan una serie de coplas satíricas que, nuevo guiño cervantino, por ser ininteligibles, Torres las tiene que transcribir traduciéndolas. Esas son coplas de desengaño, cuyos estribillos lo proclaman claramente: «antaño hubo locos, y ogaño los hay y todo», «buena va la danza», «dilín dilón, que pasa la procesión», «mundo, mundo, mundo», «antaño era bobo y ogaño lo soy y todo». Ese es el tono de los versos del pronóstico, certificación de la hipocresía de un mundo que cambia para que siga igual, lleno de falsarios, mezquinos, mentirosos y tiranos, a los que sin embargo vemos desfilar en las «telas» del cine y de la literatura:

Vengan a ver mis señores
porque es fuerza que les guste
los Cofrades del embuste
pasar por mis bastidores:
escuchen a los clamores
pues ya suena el esquilón
dilín dilón,
que pasa la procesión

[6] Dario Fo, *Manual mínimo del actor*. Barcelona: Skene, 1998.

Hay que tener cuidado con el cine, nos dice Torres, pero también hay que tener cuidado con el pronóstico, que en su prólogo había ya confesado su tendencia a la falsedad. Según el escéptico doctor, la ira de los poderosos, la vanidad de las gentes, el «derecho natural y el tuerto de los diablos» han hecho que el mundo esté dividido «entre cuatro Monarcas, diez Príncipes, veinte Duques y catorce Hidalgos y a los demás no nos han dejado suelo que pisar, ni fruto que comer, con que en algún modo estamos precisados a hurtar y mentir para sacarles algo». Lo que Torres propone a sus lectores es un pacto («entre el infierno y el purgatorio») de lectura, en el que él va a mentir pues sus lectores le pagan por ello, a cambio, él les dejará que sigan robando. La estrategia más allá de las claves específicas con las que el escritor se relaciona de una forma popular, en el seno de dispositivos jocosos bien codificados, con su público específico, revela su interés por dejar claro el tipo de pacto lector que se contrata. Un lugar de lectura donde la enunciación no refiere nunca la verdad, pero tampoco su contrario, sino que necesita de un lector-espectador crítico, consciente, irónico, distanciado, capaz dejarse seducir por una representación del mundo pero sin dejar de reírse del mundo y de su representación, en ese mismo esfuerzo.

El cine es simplemente entonces un teatro del mundo, un espacio de representación que suspende el orden pactado de la realidad. Todo es posible en su interior, se puede criticar el orden político, la religión, incluso sutilmente el dogma, las costumbres, se pueden invertir los sucesos, fabular, representar lo imposible. Ahí, Torres entiende bien, reside su poética y su capacidad fascinatoria. El cine es una burla de la realidad, su carnaval, en el que se permite desnaturalizar los dogmas sociales. No es casual que el psicopompo, el manipulador del teatrillo, sea «un Extranjero» (aunque luego, nueva burla, se descubra que era de Tui), aquel que por estar fuera de la comunidad puede permitirse poner en solfa sus dogmas, para mostrar su naturaleza arbitraria, fantástica.

Hay que tener cuidado con el cine y con la literatura. La metáfora del retablo de las maravillas funciona en una doble dirección, habla del modo en el cual la representación produce un revelado invertido de la realidad que lo que hace es transformar ésta en ficción, mostrar cómo detrás de sus más firmes fundamentos de poder no se encuentran más que fantasías, trajes nuevos de emperadores, usados para legitimar otros mecanismos nada ingenuos. Pero funciona también hacia afuera, nos habla de la forma en la cual los espectadores quedan fascinados por el

retablo, se absorben en él, son seducidos por el poder irreal de sus representaciones. Torres cree cumplir con haberlo advertido.

Y ello nos permite poner este pasaje en relación con una imagen de Francisco de Goya, el que por cierto, como ha demostrado entre otros Stoïchita, encontró en los almanaques del astrólogo salmantino una de sus más importantes fuentes de inspiración[7]. Se trata de un dibujo perteneciente a los fondos de la Hispanic Society of America y recientemente expuesto en el Museo del Prado, que lleva por título *tuti li mundi*, en el que se ve a un hombre reclinado en la mirilla de un mundonuevo al que en su sobrecogimiento se le han caído los calzones, momento en el que una muchacha aprovecha para usar de su ano como de una nueva mágica mirilla. Todos los mundos, el nombre del artilugio, permite en este contexto una nueva traducción: todo el mundo. El hombre fascinado por el poder de las imágenes olvida que tiene «el culo al aire»: todos vamos desnudos, víctimas de nuestros propios fantásticos retablos, en lo que sería la lectura moral de la imagen desde lo anteriormente expuesto.

El mundo secreto de esos artilugios de imagen en términos de imaginario popular se relaciona con los depósitos inconscientes de los que participan lo onírico y lo escatológico en partes iguales. ¿Acaso en la anatomía simbólica de la época no son los intestinos la zona de producción de imágenes carnavalescas que se localiza en el bajo vientre por oposición al centro racional del cerebro y al centro emocional del corazón?[8] En la cultura popular, Bajtin *dixit*, los anos cantan, hablan y paren objetos simbólicos, seres mágicos, monstruos, realidades invertidas. Parece lógico que Goya piense el *mundinovo* como una tecnología intestinal.

Pero también podemos leer estas escenas como las que son sin duda las primeras reflexiones sobre los peligros de esta «caja tonta» que también es novomundi, una crítica ilustrada, profética, sobre un futuro

---

[7] Este es un tema central, las lecturas goyescas de Torres, que por desgracia está todavía pendiente de un abordaje definitivo. La sugerente obra de Víctor Stoichita y Anna María Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 1999, establece de una forma evidente estos lazos, en el marco, nuevamente, de una cultura popular *sensu strictu*.

[8] Para una elaboración más densa de este tema remito a Germán Labrador, «Torres Villarroel o el banquete utópico», *Gacetilla Literaria*, GESXVIII, 4 (2007), pp. 8-11.

mundo de seres absortos en la imagen, una alerta sobre su poder fascinatorio.

Hay que tener cuidado de no introducirse en la linterna mágica, de no confundir la representación con el propio sujeto, de no ser tragado, extraños Narcisos, por esa mirilla-ano. Así, en el prototelevisor se puede figurar una realidad invertida que en su mirada tiene el riesgo de hacer olvidar lo real, tiene el riesgo de disolver al sujeto en el objeto. Ese es el peligro que los retablos mágicos guardan en su interior, su potencial fantástico y perverso. No deja de llamar la atención que estos dos enormes constructores de imágenes, Torres y Goya, que abren y cierran el siglo de la modernidad en España, hayan pensado las primeras tecnologías de visión en movimiento en el seno de estos dispositivos conceptuales tan sofisticados, ofreciendo de ellos un pensamiento dinámico que bien podemos recuperar en la arqueología de nuestros discursos posmodernos sobre la imagen y la representación, como los primeros intentos de pensar la posibilidad de una realidad televisada, aún incipiente entre las brumas históricas. Al cabo, como dijo Benjamin, citando a Michelet en sus *Tesis sobre la Historia*, cabe pensar que cada época sueña la siguiente.

[Edición digital del texto original. Este estudio se publicó en *Revista de Erudicion y Crítica*, 4 (2007-2008), pp. 75-86].