

D O S I E R

La cima de la teatralidad llega con **los autómatas**

Las figuras en movimiento culminan la impresión en el público

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

AH
ABR
2008
26

Uno de los primeros aspectos que llama nuestra atención fue la presencia de autómatas en el elevado número de celebraciones que durante la Edad Moderna se realizaron en las localidades andaluzas, hasta el punto de convertirse en un recurso capital para los agentes y mentores responsables de la escenografía y la persuasión barroca. Aunque sólo conocemos de muchos de ellos meras referencias documentales, afortunadamente se han conservado testimonios gráficos de estos repertorios mecánicos. La fiesta brindaba la excusa perfecta para el diseño y el montaje de esculturas animadas que se insertaban en aparatos efímeros de gran esplendor. Cada festejo transformaba el espacio de la ciudad, que se fingía a través de una compleja escenografía, que ocultaba las calles y plazas con arquitecturas efímeras, altares, decoraciones de lienzos, tapices, colgaduras, figuras animadas y un conjunto de espejos, cornucopias y elementos vegetales.

Todo ello disfrazaba la verdadera realidad de los espacios urbanos que a su vez se convertían en un solemne escenario alegórico por donde desfilaban la *Tarasca*, los *Gigantes*, las danzas, la música, y donde se hacían toda clase de juegos festivos acordes con la finalidad de sorprender a los ciudadanos. El público estaba acostumbrado a elementos escénicos que incluían tramoyas fingidas, vuelos, apariencias y pequeñas piezas escenográficas animadas como eran las fuentes o los montes, para presentar milagros, o apariciones sobrenaturales destinadas a un auditorio acostumbrado a este tipo de lenguaje visual. A todos estos recursos se sumaron la presencia de figuras móviles.

La historia de estatuas capaces de moverse mecánicamente forma parte de la cultura humana casi desde sus orígenes. Testimonios de máquinas animadas conocemos des-

FIESTAS DE CETRO Y MITRA

de el Antiguo Egipto y Grecia, incluso se llegaron a realizar tratados sobre la materia por Filon de Bizancio y Herón de Alejandría. Plinio comenta que existía una escultura de Afrodita cuya movilidad dependía de su relleno de mercurio y que llegaba a relacionar su autoría con el mítico Dédalo. También menciona la habilidad de Hefesto para crear figuras capaces de movimiento mecánico. Las esculturas animadas han ido respondiendo a distintas funciones a lo largo de la historia: religiosa, simbólica, lúdica, comercial, dramática, etc. y, en todas, el movimiento ha sido parte esencial del sentido mágico y trascendente que estas figuras producen. La capacidad de crear movimiento se vincula con la posibilidad de otorgar la vida a algo, tal y como lo planteó Aristóteles. Textos que se introdujeron en Europa a través de la cultura islámica, cuyos textos ilustrados y traducidos se popularizaron. El uso de figuras animadas en el ceremonial religioso es el más antiguo que conocemos con testimonios desde la antigüedad. Con este fin llegó hasta el medievo cuando se difunden las esculturas de Cristo con brazos articulados utilizados en las celebraciones litúrgicas de la Pascua, para recrear distintos momentos de la Pasión, ya cautivo, crucificado o yacente en el sepulcro; junto con las imágenes de la Virgen con el Niño. El repertorio de imágenes articuladas de carácter religioso siguió incrementándose en Andalucía en los siglos sucesivos para recrear las cualidades de lo vivo y buscar la conmoción del espectador. Muy conocido es el Cristo de Limpías (Santander), que mueve los labios, párpados y ojos, e incluso se dice que suda sangre. Son numerosas las imágenes procesionales en Andalucía que tenían la cabeza y los brazos móviles, como era el caso en Sevilla del Cristo de Burgos. En ocasiones, se accionan las manos y brazos por medio de cuerdas como sucede por ejemplo

Artificio y simulación fueron elementos comunes a la fiesta del siglo XVI al XVIII. Para huir de la cotidianidad, se creó un maravilloso espectáculo que en su ficción contó con el movimiento de estatuas animadas que introducían efectos de sorpresa entre el público. La conversión de la ciudad en un espacio escenográfico de enormes dimensiones fue uno de los elementos más peculiares y distintivos de la sociedad moderna. La autoridad, el lujo, la expresión del poder en los arcos de triunfo, las arquitecturas fingidas, las colgaduras, los cortejos, la música, las máquinas insignes, los castillos de fuego, los jardines efímeros y los ingenios mecánicos, convertían a la ciudad en un gran escenario con un fin didáctico y propagandístico.

de el Antiguo Egipto y Grecia, incluso se llegaron a realizar tratados sobre la materia por Filon de Bizancio y Herón de Alejandría.

Plinio comenta que existía una escultura de Afrodita cuya movilidad dependía de su relleno de mercurio y que llegaba a relacionar su autoría con el mítico Dédalo. También menciona la habilidad de Hefesto para crear figuras capaces de movimiento mecánico. Las esculturas animadas han ido respondiendo a distintas funciones a lo largo de la historia: religiosa, simbólica, lúdica, comercial, dramática, etc. y, en todas, el movimiento ha sido parte esencial del sentido mágico y trascendente que estas figuras producen. La capacidad de crear movimiento se vincula con la posibilidad de otorgar la vida a algo, tal y como lo planteó Aristóteles. Textos que se introdujeron en Europa a través de la cultura islámica, cuyos textos ilustrados y traducidos se popularizaron.

El uso de figuras animadas en el ceremonial religioso es el más antiguo que conocemos con testimonios desde la antigüedad. Con este fin llegó hasta el medievo cuando se difunden las esculturas de Cristo con brazos articulados utilizados en las celebraciones litúrgicas de la Pascua, para recrear distintos momentos de la Pasión, ya cautivo, crucificado o yacente en el sepulcro; junto con las imágenes de la Virgen con el Niño.

El repertorio de imágenes articuladas de carácter religioso siguió incrementándose en Andalucía en los siglos sucesivos para recrear las cualidades de lo vivo y buscar la conmoción del espectador. Muy conocido es el Cristo de Limpías (Santander), que mueve los labios, párpados y ojos, e incluso se dice que suda sangre. Son numerosas las imágenes procesionales en Andalucía que tenían la cabeza y los brazos móviles, como era el caso en Sevilla del Cristo de Burgos. En ocasiones, se accionan las manos y brazos por medio de cuerdas como sucede por ejemplo



Archivo de la Villa, Madrid.

Tarasca, obra fechada en 1669 por Mateo y Agustín de Barahona.

con el Nazareno de la Parroquia del Soterráño en Aguilar de la Frontera (Córdoba).

Otro caso de ficción fue el de la Virgen de los Reyes, situada en la Capilla Real de la Catedral hispalense. Esta imagen es prueba de una mayor teatralización de los ritos, pues gracias a un artilugio mecánico en su interior, compuesto por una rueda dentada de madera y una correa que bordea su eje, similar al que también encontramos en el Niño Jesús, la imagen podía bendecir, además de sentarse y levantarse del sitial. Una imagen de la Virgen de los Reyes con los brazos articulados se conserva en el Convento de San José de las Teresas en Sevilla.

El empleo de autómatas en las fiestas se populariza a partir del siglo XVI, caso por ejemplo de exitosos pájaros voladores y el león mecánico que Leonardo da Vinci concibiese. El paso de estos artilugios de la “mecánica lúdica” a las fiestas públicas se remonta al menos al siglo XVI. Ya en 1571 se documenta la presencia de autómatas en el recibimiento en Burgos de la futura reina doña Ana de Austria, que consistían en dos figuras que abrían una caja en la que aparecía el retrato del rey don Felipe con sus atributos reales: “y cuando su majestad de la Reina pasaba por delante de esta caja, estas dos figuras abrieron las dicha puertas, con

artificio tan primo, que parecían personas vivas”.

Otro ejemplo destacado fue el ingenio mecánico realizado con motivo de las celebraciones de la boda de Felipe III en la ciudad de Valencia. En este caso representaba un milagro de San Vicente Ferrer, quien aparecía sobre un carro triunfal de cuatro ruedas tirado por centauros, en el cual el santo salía de la localidad de Vannes montado en un jumento y volvía a entrar por otra puerta de la misma ciudad.

Muy parecida a la descripción de esta figura debieron ser otros autómatas vinculados a las cortes de los Austrias, como una dama cortesana tocando la vihuela del Kunsthistorisches Museum (Viena). Otra figura de esta misma institución muestra el mecanismo interno de un autóma-

ta, similar al que encontramos en un monje del National Museum of American History (Smithsonian Institution, Washington).

La funcionalidad de estas figuras animadas avivó algunas historias en las que el autómatas auxiliaba a su propietario en las tareas cotidianas. Al respecto, se puede mencionar una leyenda popular toledana en la que uno de los artilugios construidos por el milanés Juanelo Turriano iba diariamente a recoger la comida a un edificio contiguo, consignada en el nombre de la calle “Hombre de palo”.

O la no menos sorprendente vinculada al coleccio-



nista de maravillas Juan de Espina, del que se decía en el siglo XVII que era servido únicamente por los autómatas que él había fabricado y que poco antes de morir destruyó. Los ingenios mecánicos fueron también habituales como exorno de los jardines, ya sean órganos musicales o figuras animadas.

Éste fue el caso de una figura de la Fama que se encontraba en la galería de grutescos de los Reales Alcázares, que sorprendía al visitante tocando la trompeta mediante un mecanismo movido por la fuerza del agua. En el interior de esa fuente decorada con diosas de la Antigüedad, se alojaba un órgano hidráulico, que lamentablemente no se han conservado, tal y como lo describe Rodrigo Caro “ocultos órganos con que artificiosamente están todas estas grutas compuestas; y ésta no es una invención nueva, sino muy antigua, de que fue inventor Cte-cibio Griego: y así la antigüedad le llamó Hydraulica, que quiere decir en Griego música de agua”.

INCORPORACIÓN A LA FIESTA. Sin embargo, no fue hasta mediados del Siglo de Oro cuando estas figuras animadas, cuya finalidad era la diversión, se incorporan al mundo de la fiesta tomando la forma de muy diversos artilugios ya fuesen cuadros mecánicos, teatros de autómatas, pájaros cantores, animales con movimiento, esculturas que andan, que bailan... o los autómatas músicos, escribientes y así un largo etcétera. Todo ello en el marco de la fiesta barroca que adquiere una dimensión teatral sin precedentes, popularizándose los artilugios mecánicos con un contenido lúdico y profano desde el ámbito cortesano de los gabinetes de curiosidades renacentistas a un público cada vez más mayoritario. El gusto barroco por lo inesperado, por lo deslumbrante, por el artificio, encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión, que se manifiesta en espectáculos que buscan sorprender a un público atónito ante lo nunca visto, como repiten incansablemente los cronistas de este tipo de acontecimientos. El ornato efímero invita a desatar la imaginación y contribuye a crear la ilusión de una realidad nueva.

A los ojos del público la ciudad se transforma en un espacio mejorado que, al menos durante el tiempo que dure la fiesta, pretende olvidar las miserias y las penalidades de la monotonía cotidiana para erigirse en espacio de diversión y espectáculo. En este contexto se incorporan al huido exorno ingenios móviles desde la segunda mitad del siglo XVII, con la finalidad de sorprender a los ciudadanos y despertar el interés por una celebración concebida como válvula de escape, particularmente en un momento de



Emblema 50, II en Sebastián de Cavarrubias. Emblemas morales. Madrid, Luis Sánchez, 1610.

crisis, de duda y de desasosiego, pues “bien son menester estos divertimentos para poder llevar tantas adversidades”.

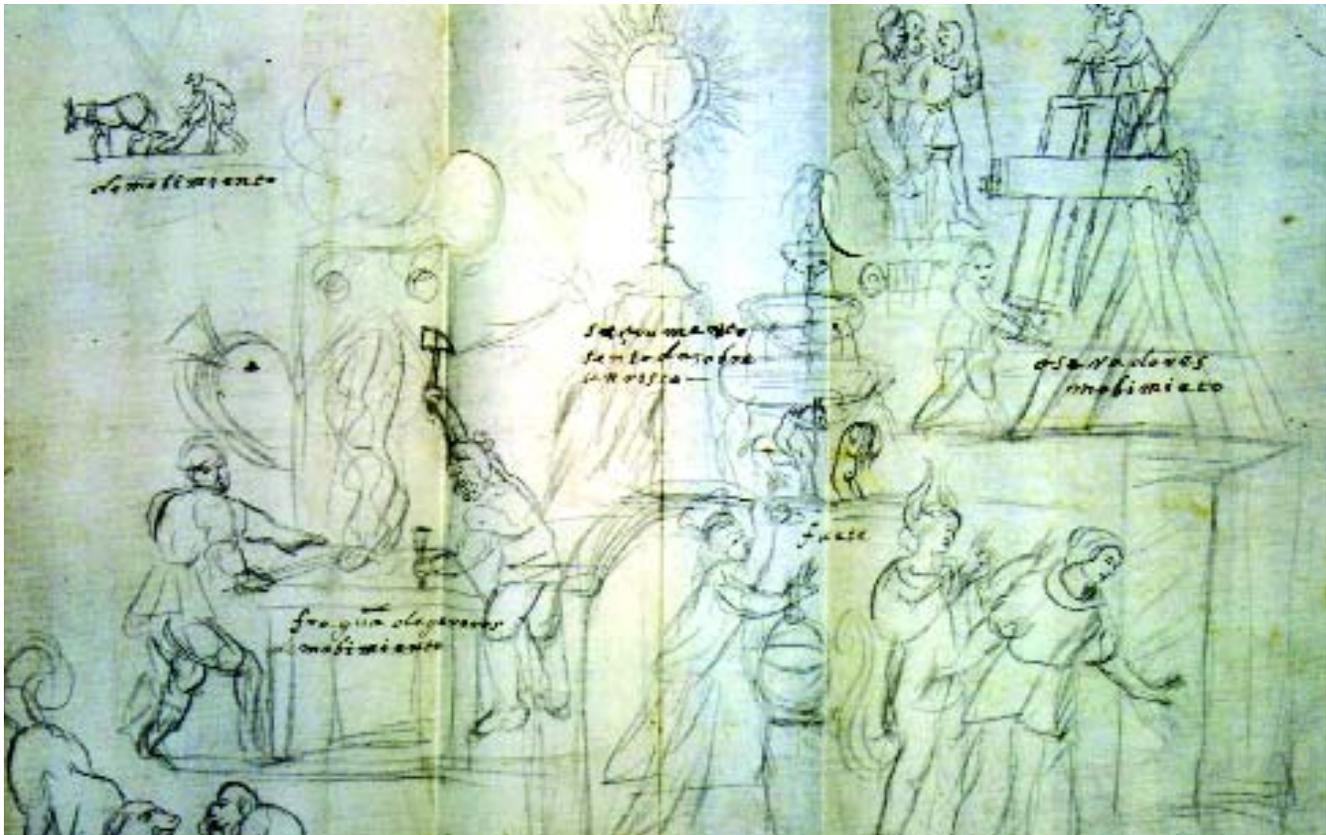
No debieron ser muy complicados los mecanismos que permitieron que estas figuras se moviesen, utilizando para ello los recursos habituales del mundo del teatro como eran las trampillas por las que salían personajes o los elementos articulados de los carros que recorrían la ciudad en la festividad del Corpus. Un torno, un sistema de poleas y maromas permitían los giros de los manifestadores, las apariciones de personajes y el ascenso o descenso de pinturas. En otras ocasiones, los autómatas cobraban vida en los escenarios teatrales accionando los resortes ocultos por el peso del agua, de la arena o de otros sólidos.

A lo largo del XVII, la presencia de los autómatas en el ceremonial festivo contribuía a impregnar de espectacularidad la ceremonia pública, convirtiéndose en un recurso capital de la persuasión barroca. Los agentes y mentores del diseño festivo fueron conscientes de ello y potenciaron su irrupción tanto en aquellos espectáculos más jocosos

como en las dramatizaciones más intensas. El concurso del público ante estos ingenios así lo demuestra. Un público predispuesto a experimentar sensaciones intensas, y dotado de una profunda capacidad de sugestión ante lo insólito y extravagante. Así, conocemos la presencia de un autómata que representaba un paladín a caballo en las fiestas que la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos organizó en la consagración de la iglesia nueva de Nuestra Señora de la Antigua en 1619. Muy impactantes tuvieron que ser los ingenios construidos en Córdoba en 1633, durante la fiesta de Desagravio del Santísimo Sacramento, que dio lugar a un original y exuberante programa de emblemas, arcos y fuentes construidas, que no diferían de la construcción de bosques, castillos y tarimas para la representación de autos sacramentales, a la vez que aumentaba el número de obras teatrales en la casa de las comedias.

Entre arcos y altares, encontramos escenas de la lucha contra los herejes. Así, entre los ingenios móviles se hizo una naumaquia en la que se enfrentan las naves francesas y españolas, alusivas a la Guerra de los Treinta

A lo largo del siglo XVII la presencia de autómatas en el ceremonial festivo contribuía a impregnar de espectacularidad la ceremonia pública. El concurso del público garantizaba su efectividad



Archivo Municipal de Córdoba

Autómatas para la fiesta del Corpus Christi, de Ginés de Godoy, fechado en Córdoba, 1677.

Años. Ese mismo año, el escenógrafo italiano Baccio del Bianco terminaba un Vía Crucis para el Hospital de los Italianos de Madrid, que causó asombro al incluir en las catorce estaciones figuras de autómatas.

En la ceremonia de inauguración de la catedral de Jaén, en octubre de 1660, se incluyó la representación de autos sacramentales de Calderón de la Barca. Para representar El Sacro Parnaso y El Maestrazgo del Tusón se levantó un tablado en la plaza de Santa María con tramoyas y efectos sorpresa, que aparecen también en los adornos y en los fuegos artificiales. Así, Juan Núñez de Sotomayor, autor de la relación sobre esta fiesta, recordaba cómo se levantó Troya y que al quemarse salió de ella “un cavallo, a quien hizo viviente el fuego que le servía de alma... discurre ligero por la Plaza... despidiendo volcanes... Salió un Paladion que llevaba dentro pólvora”, chocando entre ambos y quemándose la ciudad con gran estruendo.

El autor señalaba el divertimento que provocaba entre el público la presencia de “imágenes móviles que causaban risa”. John E. Varey cita un autómata de Segovia, en 1662, que representaba cuando apareció Perseo por los aires cabalgando un corcel blanco cuyas pezuñas despedían centellas y, en el prodigioso combate que siguió, y todo acabó en llamas. Figuras de este tipo ya se encontraban descritas en la Relación de las fiestas

Las crónicas dan cuenta del espectáculo y el entusiasmo. “Y esto acabado, salieron de los dos lados dos cavalleros armados con lansas en las manos y, acometiéndose de carera, se pegaron fuego”

a San Ignacio y San Francisco Javier, realizadas en México en 1622: “Y, esto acabado, salieron de los dos lados [del castillo de Pamplona] dos cavalleros armados con lansas en las manos y, acometiéndose de carera, se pegaron fuego, despidiendo de sí gran suma de tiros y coetes”.

Los cronistas de tales eventos mencionan la finalidad de muchos de estos espectáculos efímeros, destinados a un auditorio popular y poco instruido. Durante la celebración de la canonización de San Fernando en Sevilla en 1671, se incluyó en el montaje de la fiesta una escultura animada para “que entretuviese el gusto de los populares”. Consistía en un autómata con forma de equilibrista colocado en la calle Francos, según es descrito por Fernando de la Torre Farfán del siguiente modo:

“Y porque no se quedase todo en la admiración de los Cortesanos, se pensaron algunas piezas, que entretuvieron el gusto de los populares; entre otras se dispuso (en el medio de la distancia de la calle) un bolatín; que (siendo fingido) eran tan verdaderos sus movimientos, y tan bien imitada la persona

de un mancebo de buena edad y dispuestas partes, que no hubo viveza, que (por muy atenta que mirase) no engañara la primera diligencia de la vista; remedando (con acciones fingidas) las más ligeras y sutiles bueltas, que suelen practicar los más diestros, y fáciles de esta actividad”.

Es frecuente su definición como “juguetes”, acorde con la función que según Torre Farfán cumplían, que no era otra que “el componente lúdico de una máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado, mediante un mecanismo que encierra dentro, con la función de que “entretuviesen el gusto”. En Málaga conocemos noticias de construcciones realizadas en la Plaza Mayor, que tenía por objeto disimular y enmascarar la fuente situada en el centro, además de todas las fingidas arquitecturas y colgaduras que se disponían alrededor. Calles de madera, arcos que cerraban las entradas y juguetes móviles fueron habituales en las celebraciones malagueñas.

Idéntico parecer es el de la comisión encargada de



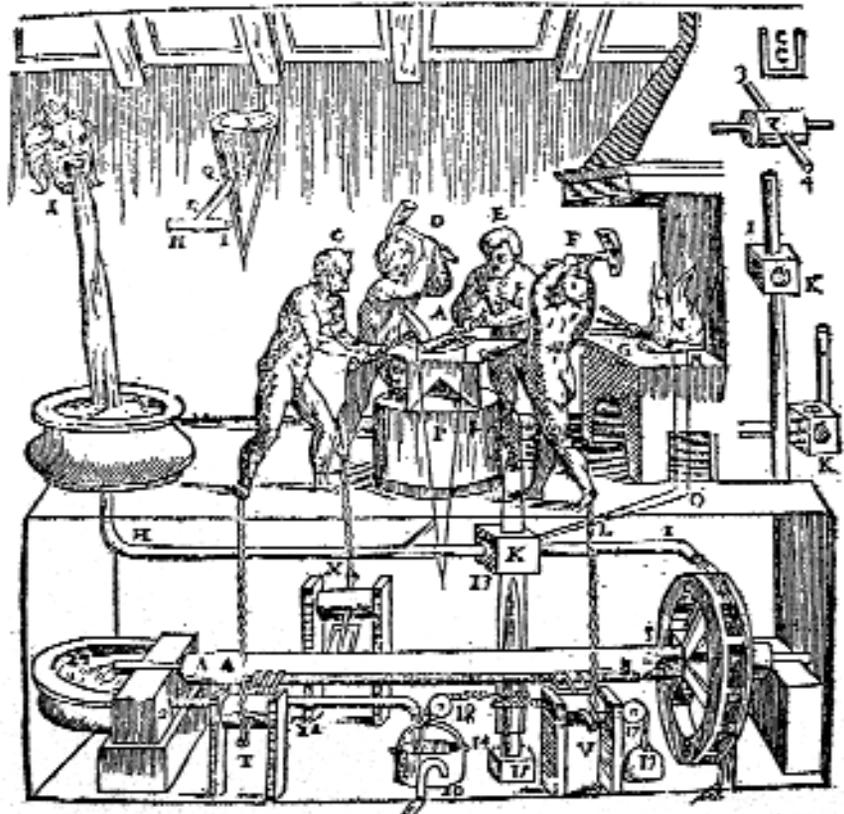
organizar los festejos cordobeses del Corpus Christi de 1676 y 1677. El cabildo municipal decidió incluir nuevos elementos que causasen la sorpresa y el asombro del público.

Para ello se encargó al maestro Ginés de Godoy la construcción de unas “figuras con movimiento” para uno de los arcos triunfales que ornamentaban la calle Feria. Sobre “tres portadas de encañados” se levantó una roca con “tres juguetes y una lámpara encendida”, que representaban “dos hombres corriendo gamos en dos caballos”, “otros dos jugando cañas” y, por último, “un toro y un lidiador”. El público no tendría problema en relacionar estas figuras con los títeres del teatro, activados por medio de hilos o con las manos y dedos.

Marionetas que, según Covarrubias, eran “ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silvando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras”. De hecho, los escenarios no diferían de los representados en los teatros de títeres, como la fiesta de toros que ya en el siglo XVI se representaba en la capital hispalense, según aparece en la *Pícara Justina* que señala que “tuvo títeres en Sevilla, los más bien vestidos y acomodados de retablo que jamás entraron en aquel pueblo”.

En 1677 Ginés de Godoy volvió a ser llamado para levantar “una fuente y un cañado en la boca de la ceniza”, donde tenía que colocar “algunas invenciones”. El diseño ejecutado por Godoy para los diputados de la fiesta del Corpus se conserva y en ella quedaron recogidos las figuras a realizar con el visto bueno de las autoridades municipales. El pliego reúne un total de cinco grupos de figuras de movimiento, que se combinan con una fuente y con un “sacramento asentado sobre un risco”. Estos artilugios son muy variados en cuanto a sus actitudes y movimientos. Representan asuntos profanos relacionados unos con el trabajo (una forja, un arado y una serrería) y, otros, con asuntos más triviales como la aparición de un perro que enseña sus dientes a un mono.

Tampoco faltan los temas religiosos que incluyen la exaltación del Sacramento dispuesto sobre un risco y un grupo de movimiento en el que una mujer huye del demonio perseguido por un sacristán que le echa agua bendita con el hisopo. En total, estas figuras de movimiento son las siguientes: un perro y un mono; una fragua de herreros; un hombre con un mulo arando; una mujer huyendo del demonio, seguida de un sacristán que le echa agua bendita; el diseño de una



C.B. Aleotti. *Fragua de herreros. Teorema III: Teatro hidráulico. Ferrara 1589.*

Autómatas en la corte

■ El ritual del auto se iniciaba con los preautómatas en la Corte. Su finalidad de divertimento y su componente lúdico hace que pronto aparezcan las primeras colecciones de estatuas animadas, como la que logró reunir el emperador Carlos V, de quien conocemos la pasión que despertaban los relojes y los artificios mecánicos, contando con obras del relojero alemán Philip Ynsber y de Juanelo Turriano, que incluían en sus relojes figurillas en movimiento. O incluso otras colecciones más modestas vinculadas un siglo más tarde con Juan de Velasco y Juan de Lastanosa. Además de su actividad como relojero, Juanelo también realizó muy diversos ingenios mecánicos, un molino en miniatura que separaba con gran rapidez la harina del salvado. El propio Juanelo tenía: “una figurita de mujer de a tercia de largo, que ella sola danzaba al son de un tamborcillo, que ella misma tocaba, y dando vueltas se volvía al mismo sitio donde había empezado a bailar sin que nadie la tocara”.

fuelle de cuatro tazas en la que aparece una mujer desnuda bañándose y un hombre a caballo; una custodia sobre un monte; y unos aserradores cortando con una sierra un tronco. El número de figuras de movimiento duplicaba a las diseñadas el año anterior, una prueba del éxito que había tenido en la cita previa, por lo que el cabildo no dudó en contratarle nuevas figuras dispuestas en una arquitectura efímera más compleja ubicada de nuevo en la calle de la Ceniza.

Sólo dos de estos autómatas tenían una función religiosa acorde con la fiesta que de por sí mezclaba elementos festivos de índole profana como las danzas que acompañaban al cortejo. El más interesante era la escena en la que “una muger ba güiendo del demonio i el sacristán detrás del con el gisopo”, en la que el demonio persigue a una señora que huye de él, mientras que el sacristán le arroja agua bendita con el movimiento de su mano para exorcizar su presencia.

Posiblemente, la arquitectura efímera se coronaba por una custodia sobre un risco, que reproducía los modelos imperantes en la platería de fines del XVII. El sacramento sobre un monte era un recurso habitual, tal y como se consagró en Madrid con motivo del estreno de la obra de Calderón *Memoria de Apariencia*, compartiendo posiblemente el significado de una sacralización del Monte Parnaso donde el risco es coronado por la



Autómata musical de una dama. Atribuido a Juanelo Turiano. Segunda mitad del XVI.

custodia que encierra el cuerpo de Cristo.

Si exceptuamos estas dos figuras, el sacramento y el demonio, el resto tenía una misión claramente lúdica cuya intención era causar la sorpresa y el asombro del espectador ante estas figuras articuladas, que eran capaces de moverse mecánicamente. La propia designación como juguetes nos está hablando del concepto lúdico que encerraban estos artilugios, inherente como señala Gadamer de la práctica del culto religioso.

De las escenas representadas sólo tres aluden a profesiones de la época: dos serradores que sierran un tronco de árbol por la mitad; un campesino que labra el campo con un arado tirado por una mula y dos herreros en una fragua, uno golpeando con un martillo y un punzón el hierro candente, mientras que otro introduce el metal en el interior del fuego. La arquitectura efímera que asentaba dichas figuras debió ser muy sencilla, pues el verdadero protagonismo descansaba en el movimiento. Éste debía consistir en un desplazamiento continuo en los brazos en el caso de los leñadores y de los herreros mientras que el campesino movería sus extremidades semejando caminar sobre un eje horizontal.

Pueden encontrarse relaciones entre estas figuras y algunos grabados de autómatas divulgados en Europa. Concretamente la imagen de la fragua de herreros estuvo muy extendida desde que Aleotti reprodujo el esque-

ma complejo de su teatro hidráulico en *Gli artificiosi et curiosi moti spirituali di Herrone*, publicado en Ferrara en 1589. Posteriormente, fue incluida por Kircher en la obra *Musurgia Universalis*, editada en Roma en 1650, utilizando una fragua de herreros como símbolo del descubrimiento de la armonía musical. Ese componente lúdico se advierte también en la figura sencilla del can que enseña

Más información

- *Catálogo de la exposición Teatro y Fiestas del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 2003.
- *Catálogo de la exposición Fiesta y simulacro*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Málaga, 2007.
- **Arcil, A.** *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, 1998.
- **Méndez, L.** *Sobre autómatas en las fiestas del Corpus Christi en 1677*. Laboratorio de Arte, nº 18. 2005. pp. 209-220.

sus dientes a un mono, pues fue habitual encontrar animales como figuras de diversión. La mayoría se hicieron con cartón barnizado, mostrando con ello sus “bien imitadas fieras” y además algunos estaban concebidos para que pudiesen emitir ciertos sonidos. Al respecto, la colección de Juan de Lastanosa incluía en torno a 1639 una sección especial de autómatas, entre los que no faltaron figuras de animales. Estas esculturas animadas estaban expuestas en la “pieza de burlas”, donde “ai tanto que ver en figuras de hombres, fieras y aves, que a sido para todos imbeción nueva”, siendo una de las estancias que más gustaba a sus invitados.

Estamos por tanto ante uno de los escasos testimonios gráficos que se han conservado de figuras en movimiento en las ceremonias públicas en el Siglo de Oro, lo que enriquece el conocimiento de la fiesta barroca, donde ayudaron a formalizar un lenguaje visual de una mayor riqueza y complejidad en las que triunfan conceptos plenamente escenográficos. Autómatas que se incorporaron a los escenarios teatrales, como encontramos al comienzo de la Primera Jornada de *Las Belindes*, obra de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, representada por primera vez en el Palacio Real en 1686, donde aparecía Júpiter volando en un autómata que representaba un águila con alas, cabeza y patas móviles.

CELEBRACIONES LITÚRGICAS. Pero también serán habituales en las celebraciones litúrgicas, bien con motivo de algún festejo efímero como la beatificación de San Juan de la Cruz en Alcalá de Henares en 1680: “Una imagen de N. Señora de la Concepción y, quando el Santíssimo se descubría, se iba elevando esta imagen hasta colocarse en lo superior del nicho donde le esperaba Trono Decente. Al mismo tiempo salían del fondo dos valientes y primorosos lienzos... Al mismo tiempo que se iban retirando los lienzos se levantaban y abrían sobre el pavimento del nicho dos palmas y subían dos Ángeles y aquellas baxaban descubriendo el Santísimo en una rica custodia de coral y oro; estos, elevándose más, sustentaban sobre la custodia una Corona Imperial”.

También se emplearon autómatas de manera permanente y con un planteamiento escénico similar al anterior. Así, desde 1772 se repetía en uno de los mejores espacios barrocos andaluces, la Capilla del Sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena, la ostentación del Sacramento que contaba con la imprevista aparición de autómatas que elevaban y descendían el Sol eucarístico. Juego y ficción se proyectaban en el gran teatro del mundo que era la sociedad de la Andalucía moderna. ■

Viena. Kunsthistorisches Museum.



La Monarquía retoza con los baños de masas

Los reyes se valieron de sus proclamaciones, entradas y exequias

RÁUL MOLINA RECIO

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

AH
ABR
2008
32

Desde lo que puede pensarse, el estudio de las ceremonias y los rituales de las sociedades por parte de los historiadores se ha convertido en una de las mejores formas de obtener una cierta radiografía de múltiples aspectos de la vida de nuestros antepasados. Tal es así que el análisis de las fiestas de carácter político, es decir, de aquéllas que fueron alentadas y orquestadas por el propio Estado, permite comprender la concepción política de una época, sus símbolos y rituales. Lo cierto es que desde Maquiavelo, la práctica de gobernar se basó en hacer creer a los ciudadanos ciertas ideas, tales como la necesidad de la Monarquía para mantener el orden de las cosas y la paz social. Y fueron justamente las celebraciones públicas de carácter político la mejor arma esgrimida por los gobernantes para desarrollar una labor pedagógica y de propaganda que llegase a todas las capas sociales, máxime cuando el rey casi siempre gobernó en la distancia a su pueblo. La fiesta real fue uno de los medios más eficaces y sutiles de difusión ideológica, ya que permitía hacer llegar el mensaje pretendido tanto a los privilegiados como al Tercer Estado, ya que toda la sociedad participó al unísono de esta clase de celebraciones.

Las fiestas que tuvieron como protagonista al rey fueron ante todo una exaltación del poder monárquico, legitimando la presencia de éste como garante de todo el entramado social, al tiempo que la sociedad, con su participación activa en determinados rituales, mostraba su lealtad y acatamiento del orden político existente. Los medios para llevar a cabo esta labor de propaganda

FIESTAS DE CETRO Y MITRA

Las fiestas en honor a la Monarquía fueron, ante todo, un medio de transmisión a la sociedad de un mensaje político, al tiempo que un acto de lealtad y fidelidad de ésta hacia sus monarcas. Se aunaban así, pedagogía política, legitimación del poder y obediencia a la autoridad en un entorno de divertimento y evasión de la realidad. El poder político y el religioso quedaron hermanados por una concepción coincidente del ejercicio de sus atribuciones: la seducción del ciudadano a través de manifestaciones públicas, que entrañaban un ejercicio de convivencia para todas las clases sociales, ya fueran privilegiados o Tercer Estado.

fueron muchos: los jeroglíficos, la emblemática, las representaciones pictóricas y teatrales, pero parte principal de ellos fue el propio divertimento, la evasión que significaba todo momento festivo, siempre rompedor con la rutina y válvula de escape. No es de extrañar que el poder siempre acuda a esta estrategia, pues con la alegría y los regocijos siempre parece más fácil asumir y acatar el poder establecido. Estrategia ésta que los reyes hispanos supieron usar con singular maestría.

POSICIÓN SOCIAL. Una de las preguntas más interesantes que suscita la administración local castellana es el porqué de la brutal apetencia de oficios públicos por parte de las clases privilegiadas, así como también por aquellas otras que ascendieron socialmente. En este sentido se ha señalado que el interés por dichos cargos se debe a varios motivos, como son la posibilidad de influencia sobre el ámbito político local, el prestigio social, los beneficios económicos...

Sin embargo, el estudio de la fiesta nos proporciona una perspectiva más. Nos referimos a las posibilidades que el oficio de regidor daba a la élite para aparecer de una forma concreta, representando un papel específico ante la sociedad. Un papel diseñado de antemano en el que cada uno ocupaba la posición que le correspondía según el rango social, el poder o el peso político en la esfera local. De esta manera, la élite de las ciudades andaluzas ocupó el lugar más privilegiado de la fiesta e, incluso ella misma, se convirtió en un elemento que la prestigiaba.

En este sentido, las estrategias para mostrar a la sociedad su posición social y el po-