

SOBRE AUTÓMATAS EN LAS FIESTAS DEL CORPUS CHRISTI EN 1677

POR LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

El presente artículo investiga las figuras de movimiento en las celebraciones públicas andaluzas en el siglo XVII, dando a conocer un pliego de dibujos de autómatas en movimiento que el maestro Ginés de Godoy diseñó con motivo de la fiesta del Corpus Christi de 1677 en Córdoba.

This article researchs movement's puppets in the public celebrations in Andalucía in the XVII th century, getting to know about a drawing with automaton in motion that Gines de Godoy sketched for the Corpus Christi in 1677 in Cordoba.

El culto eucarístico tuvo un gran esplendor en las ciudades andaluzas, en las que se convirtió en un instrumento didáctico y de poder. La fiesta transformaba el espacio de la ciudad con una compleja escenografía que acicalaba las calles y plazas con arquitecturas efímeras, altares, decoraciones de lienzos, tapices, colgaduras, figuras animadas y un conjunto de espejos, cornucopias y elementos vegetales, para el discurrir del cortejo procesional. 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 música¹,

1. No siempre fueron bien acogidas estos excesos en una fiesta de contenido religioso y de gran importancia como contrarresto de las críticas de la Reforma y, a pesar de ello, era una celebración en la que lo profano tuvo una gran importancia, lo que motivó el control ideológico de la Iglesia. Hay variados testimonios sobre ello, aunque sólo citaré uno por la importancia del personaje y de la situación. En una de las reuniones del cabildo hispalense de 1592 se encargó al canónigo Pacheco que advirtiese al “nuevo asistente D. Diego Pimentel la indecencia de las danzas y entremeses de la fiesta del Corpus”, circunstancia que se repitió en junio de 1599 en la que se volvió a orientar al Asistente respecto de las danzas y entremeses. Recio Mir, Álvaro. *Sacrum Senatvm. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1999, p. 325. Sobre el Corpus Christi en Sevilla veáse Lleó Cañal, V.

los músicos y donde se hacían toda clase de juegos festivos acordes con la finalidad de sorprender y divertir a los ciudadanos. Las descripciones conservadas nos informan detalladamente de todo el exorno de la carrera del Corpus, siendo sus integrantes a pesar de sus lógicas diferencias locales, uniformes en cuanto a su boato en las ciudades andaluzas. El público del siglo XVII estaba acostumbrado a elementos escénicos que incluían tramoyas fingidas, vuelos, apariencias y pequeñas piezas escenográficas animadas como eran fuentes o montes, para presentar milagros, apariciones sobrenaturales... destinados a un auditorio, no muy culto ni leído, pero sí acostumbrado a este tipo de lenguaje visual. Junto a estos, tenemos también testimonios de la presencia de figuras móviles en las decoraciones del Corpus Christi, insertos en el adorno de la arquitectura efímera. Sin embargo son escasos los testimonios gráficos de estos objetos en el siglo XVII, por lo que es interesante dar a conocer este tipo de figuras animadas, a través de un pliego de dibujos inédito perteneciente a las fiestas del Corpus Christi de Córdoba de 1677.

La historia de estatuas capaces de moverse mecánicamente forma parte de la cultura humana casi desde sus orígenes. Testimonios de máquinas animadas conocemos ya en el Antiguo Egipto y en Grecia, gracias a los tratados de Filon de Bizancio y Herón de Alejandría, que se difundieron siglos más tarde entre la cultura islámica, a través de cuyos textos ilustrados se divulgó durante el Renacimiento por Occidente². Las esculturas animadas han ido respondiendo a distintas funciones a lo largo de la historia, según los intereses de una sociedad que les añadió un contenido religioso, simbólico, lúdico, comercial, dramático... 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. 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 popularizan las esculturas de Cristos con brazos articulados utilizados en las celebraciones litúrgicas de la Pascua, para recrear distintos momentos de la Pasión, recreando una misma figura a un cautivo, crucificado o yacente en el sepulcro; junto con las imágenes de Vírgenes 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 espectador³.

Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Sevilla, 1975. Del mismo autor *Fiesta Grande. El Corpus Christi en la historia de Sevilla*. Sevilla, 1992.

2. 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. Kris, E. y Kurz, O. *La Leyenda del Artista*. Madrid, 1995, p. 67.

3. Muy conocido es el Cristo de Limpias (Santander), que mueve los labios, párpados y ojos, e incluso se dice que suda sangre, y en el ámbito sevillano se podría citar el crucificado del Cristo de Burgos, de cabeza y brazos móviles. Otro caso es el de la Virgen de los Reyes, situada en la Capilla Real

Habrà que esperar no obstante al renacimiento para encontrar otro tipo de figuras animadas: los autómatas, caso por ejemplo de los pájaros voladores y el león mecánico que Leonardo da Vinci concibiese. Su finalidad de divertimento y su componente lúdico hace que pronto aparezcan como piezas apreciadas en las primeras colecciones, 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 movimiento⁴. O, incluso, otras colecciones más modestas vinculadas un siglo más tarde con Juan de Velasco y Juan de Lantana. Además de su actividad como relojero, Juanelo también realizó otros ingenios mecánicos, un molino en miniatura que separaba con gran rapidez la harina del salvado y sobre todo “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”⁵. 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 autómata, similar al que encontramos en un monje del National Museum of American History (Smithsonian Institution, Washington) (Figura 1)⁶. Los ingenios mecánicos fueron también habituales como exorno de los jardines, ya fuesen 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 ha 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 Ctecibio Griego: y así la antigüedad le llamó *Hydraulica*, que quiere decir en Griego *musica de agua*”⁷.

de la Catedral hispalense, con un antiguo artilugio mecánico que la hacía bendecir. Sobre las funciones de la escultura animada véase Comejo Vega, F. “La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones”. *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 239-261.

4. Para el coleccionismo de autómatas véase Checa, F. y Morán, M. *El coleccionismo en España*. 1985, p. 209.

5. Un autómata atribuido a Juanelo Turriano se expone en el Museo de Arte Aplicado de Budapest.

6. La funcionalidad de estas figuras animadas avivó algunas historias en las que el autómata 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 coleccionista 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. Aracil, A. *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid. 1998, p. 325.

7. Caro, R. *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla y Chorografía de su convento iuridico, o antigua Chancilleria*, Sevilla, 1634, fol. 57. Los espectadores de estos artilugios



Figura 1. Autómatas. Segunda mitad del siglo XVI. National Museum of American History, Washington. Kunsthistorisches Museum, Viena.

El paso de estos artilugios de la “mecánica lúdica” a las fiestas públicas se remonta al menos al siglo XVI. No será sin embargo hasta mediados del Siglo de Oro cuando

podrían con facilidad enlazar su presencia con la maquinaria teatral usada en las comedias. En algunas celebraciones las figuras móviles se sustituyeron por actores como ocurrió con la entrada de Felipe II en Sevilla, donde se construyó un gran arco triunfal coronado por un Monte Parnaso en el que se colocaron actores para representar a las musas, idea probablemente tomada de los jardines manieristas florentinos, donde fue habitual la presencia del Monte Parnaso con un órgano hidráulico en su interior y esculturas con movimiento accionadas por el agua. Méndez, L. “Una aproximación al clasicismo sevillano. El Monte Parnaso de 1570”. *Almirez*. UNED. Córdoba, 1998, pp. 119-143. La presencia de actores en los carros y castillos en la fiesta del Corpus hispalense ha sido estudiada por Sanz, M.J. “El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: castillos y danzas”. *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 123-137.

8. 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

estas figuras animadas, cuya finalidad era la diversión, se incorporen 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 al público, dejarlo absorto con lo nunca visto, como repiten incansablemente los cronistas de este tipo de acontecimientos. Los decorados urbanos de la fiesta, por su propio carácter efímero, invitan a desatar la imaginación y contribuyen 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 la diversión y el espectáculo. En este contexto se incorporan al huidizo 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 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. No obstante, su presencia contribuía a impregnar de espectacularidad la ceremonia pública, convirtiéndolos en auténticas diversiones de masas. Los cronistas de tales eventos mencionan la finalidad de estos espectáculos efímeros para un consumo inmediato por parte de un auditorio poco instruido y popular. Con este sentido tenemos una de las primeras noticias del uso de esta escultura animada de carácter efímero con motivo de la canonización de San Fernando en Sevilla en 1671. Entre los adornos de la fiesta se pensó para *“que entretuviese el gusto de los populares”* 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*

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. Varey, J.E: *Historia de los íteres en España*. Madrid, 1957, pp. 42-43.

*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*⁹. 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 esa misma década aparecen otras figuras móviles en la arquitectura efímera de la fiesta del Corpus Christi de Córdoba. Desde la segunda mitad del siglo XVII hubo mayor presencia de elementos construidos móviles e ingenios de agua, figuras que se observan ya en la capital cordobesa en 1636, con motivo del *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. No obstante, la fiesta fue desplegando todas sus posibilidades en la década de los setenta, como sucedió en las fiestas cordobesas del Corpus Christi de 1676 y 1677, cuando se incorporaron elementos nuevos para causar la sorpresa y el asombro a los espectadores. El cabildo municipal encargó al maestro Ginés de Godoy, vecino de Córdoba en casas de Pedro Mato en la collación de Santa María la Mayor, probablemente sólo durante esos años, la construcción de unas “*figuras con movimiento*” destinadas a decorar uno de los arcos triunfales que orlaban la calle Feria en la procesión del Corpus. Los asistentes del cabildo municipal designados para organizar la fiesta de 1676 acordaron con Godoy que éste realizaría unos “*juguetes*” en movimiento para la festividad del Corpus. El artesano se comprometió a realizarlos y colocarlos en la antigua calle de la Ceniza en “*tres portadas de encañados*” en la base, sobre la que se levantaría una roca con “*tres juguetes y una lámpara encendida*”. Según el contrato, Ginés de Godoy debía representar tres escenas en movimiento: “*dos hombres corriendo gamos en dos caballos*”, “*otros dos jugando cañas*” y “*un toro y un lidiador*”¹⁰. Es probable que el público relacionase estas figuras con las que solían aparecer en el teatro de marionetas, activados por medio de hilos o con las manos y dedos, títeres que según Covarrubias eran “*ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando solamente el cuerpo de ellos,*

9. Torres Farfán, F. *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando*. Sevilla, 1984.

10. “Pareció Xínés de Godoy, maestro de Bigolero estante en esta ciudad, vive en casas de Pedro Mato en la collación de Santa María la Mayor y dijo que se obligaba de hacer en la boca de la calle de la Ceniza tres portadas de encañados y en ellos a de poner un peñasco y tres juguetes y una fuente con una lámpara encendida y dos hombres corriendo gamos en dos caballos y otros dos jugando cañas y asimismo un juguete de un toro y un lidiador todo muy bien dispuesto y adornado por precio de 150 reales”. Archivo Municipal de Córdoba. Sección 3. Caja 9. Documento N° 68, 1676.

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*”.

El cabildo municipal acordó pagarle a Ginés de Godoy la cantidad de 150 reales por estos artilugios que presumiblemente fueron traídos o realizados en la ciudad. La situación calamitosa de las calles por las que pasaba el cortejo obligó a reparar las casas arruinadas y caídas de la calle Feria, encargándose el gremio de la seda de adornar y aderezar la ruina de esta calle emblemática para el cortejo del Corpus Christi. Por otra parte, el gremio de los carpinteros de ribera ayudó en la financiación de la fuente que se hizo en la entrada de la calle de la Ceniza, donde se había concentrado mucha inmundicia de las tapias y casas desplomadas. En este sentido, se registraron pagos a un latonero llamado Francisco Carmona, vecino de san Pedro, para que hiciese una fuente en la calle de la Ceniza por 430 reales en la celebración de los años 1676 y 1677¹¹. Lamentablemente, no se conserva ninguna representación gráfica de estas figuras.

Más fortuna tenemos en el contrato que Ginés de Godoy subscribe al año siguiente con la comisión de festejos del cabildo. En esta ocasión se compromete a variar sus figuras anteriores para construir “*una fuente y un cañado en la boca de la ceniza*”, posiblemente con el trazado que dibuja en el proyecto presentado, y donde tenía que colocar “*algunas invenciones*”, como consta en el contrato, obligándose a realizarlos “*según como se compone en la planta*” que se adjunta en el interior del contrato (Figura 2)¹². 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*”. Están realizados en lápiz, de una manera suelta y abocetada, que se vuelve más minuciosa en los rostros de algunos personajes. Cada dibujo se acompaña de un título a tinta que indica lo que representa y si tiene o no movimiento. El reverso del folio contiene cuatro bosquejos de ejecución más rápida de las principales figuras. Los artilugios representados en el anverso y reverso son muy variados en cuanto a sus actitudes y movimientos. Representan asuntos profanos relacionados unos con el trabajo –una forja,

11. Archivo Municipal de Córdoba. Sección 3. Caja 9. Documentos N^{os}. 65-66.

12. “Obligación de la fuente y cañado que se ha de hacer en la boca de la calle de la ceniza en 220 reales. Ginés de Godoy se obliga y obligó a hacer un cañado y fuente con algunas invenciones según y como se compone en la planta que pintó ante sus diputados de dicha fiesta que es la que está en estos autos en precio y cantidad de 220 reales por la cual se obliga de hacer dicho encañado y fuente sin que se le haya de dar otra cosa más de la cantidad en que se le rematase”. Archivo Municipal de Córdoba. Sección 3. N^o 69. 1677.



Figura 2. Ginés de Godoy. Diseño de encañado, fuente y figuras de movimiento para la fiesta del Corpus Christi de 1677. Archivo Municipal de Córdoba. N° 69, 1677.

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: 1.- Un perro y un mono 2.- Una fragua de herreros. 3.- Un hombre con un mulo arando. 4.- Una mujer huyendo del demonio, seguida de un sacristán que le echa agua bendita. 5.- El diseño de una fuente de cuatro tazas en la que aparece una mujer desnuda bañándose y un hombre a caballo. 6.- Una custodia sobre un monte. 7.- Unos aserradores cortando con una sierra un tronco. De todas ellas, las únicas que se repiten en el anverso y el reverso son las del Sacramento, la Fragua de Herreros, los aserradores y la mujer huyendo del demonio, en una composición presidida por el risco con la custodia en la parte superior, dejando en los laterales la fragua y la serrería, y a los pies, entre dos puertas, el grupo del sacristán, el demonio y la mujer. 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.



Figura 3. Ginés de Godoy. Figuras de movimiento (detalle) para la fiesta del Corpus Christi de 1677. Archivo Municipal de Córdoba. Nº 69, 1677.

En el contrato firmado el seis de mayo de dicho año, el cabildo se comprometía a pagar 220 reales por la realización de esta decoración, a Ginés de Godoy, quien había pasado a residir en la calle de las Capuchinas, que pertenecía a la collación del Salvador.

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 ha güiendo del demonio i el sacristán detrás del con el gisopo” (Figura 3), 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 custodia que encierra el cuerpo de Cristo¹³.

13. Ruiz Lagos, M. “Técnica Escenográfica en el Teatro Simbólico Barroco. Las Alegorías Inanimadas. Recuerdos Iconográficos de Murillo”, *Goya*, nº 169-171, 1982, pp. 82-91.

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 religioso¹⁴. 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 (Figura 4). 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 esquema complejo de su teatro hidráulico en *Gli artificiosi et curiosi moti spirituali di Herrone*, publicado en Ferrara en 1589 (Figura 5). 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 sus dientes a un mono, pues fue habitual encontrar representaciones de animales como figuras de diversión. La mayoría se hicieron con cartón barnizado, mostrando con ello sus “bien imitadas fierezas” 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 imbención nueva*”, siendo una de las estancias que más gustaba a sus invitados¹⁵.

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.

14. Gadamer, H. G. “El Elemento Lúdico”, en *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, 1996, pp. 66-83.

15. Aracil, A. Op. Cit. 1998, p. 314.



Figura 4. Ginés de Godoy. Fragua de Herreros (detalle) para la fiesta del Corpus Christi de 1677. Archivo Municipal de Córdoba. N° 69, 1677.

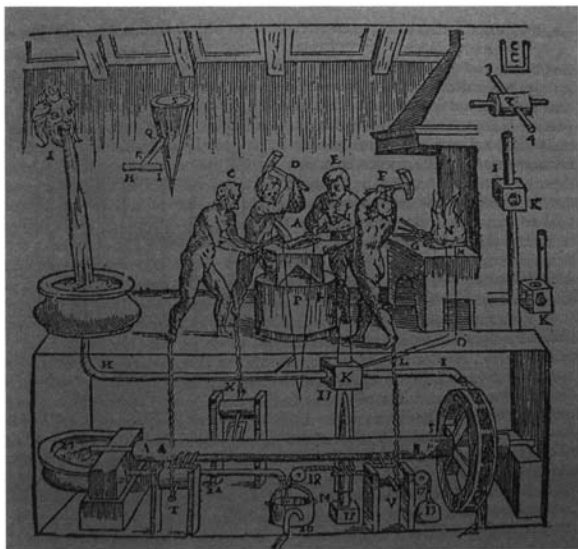


Figura 5. G.B. Aleotti. Fragua de herreros. Teorema III: Teatro Hidráulico. *Gli artificiosi et curiosi spirituali di Herrone*. Ferrara, 1589.