

14° CEHA

ACTAS DEL XIV  
CONGRESO NACIONAL  
DE HISTORIA DEL ARTE

MÁLAGA, DEL 18 AL 21  
DE SEPTIEMBRE DE 2002



**correspondencia e integración  
de las artes**

Isidoro Coloma Martí  
Juan Antonio Sánchez López  
(editores)

TOMO I

14º CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

## Correspondencia e integración de las Artes

Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002



Isidoro Coloma Martín  
Juan Antonio Sánchez López  
(Editores)  
Tomo I

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes  
Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural

Málaga, 2003



## MÁQUINAS PARA LA PERSUASIÓN. LA FUNCIÓN DEL AUTÓMATA EN LA ESCULTURA Y LOS RITOS PROCESIONALES DEL BARROCO

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ  
Universidad de Málaga

Cuando en la antigua Babilonia el sumo sacerdote verificaba el rito de consagración de la estatua de un dios, se dirigía a ella exclamando con fuerte voz: *Imagen Sagrada que te haces perfecta por un gran ritual. Imagen nacida de lo sagrado, Imagen que naces en el cielo. Pie que avanza, pie que avanza...*<sup>1</sup>.

Salvando las distancias, la cuestión de fondo latente bajo estas palabras es la misma que, siglos después y en otro contexto radicalmente diferente, preocuparía a la Edad Media y el Barroco. Esto es, dar vida a las imágenes hasta sus últimas consecuencias, sólo que ocupándose de dotarlas de un nuevo sentido acorde a la teatralización de la liturgia y la dramatización progresiva y puesta en escena de los episodios del imaginario religioso. De esta manera, ya no bastará con la adopción de criterios estéticos de signo naturalista-realista aplicados a su hechura. Vestirlas con ropajes tampoco satisfará tal inquietud, ni siquiera con la incorporación de aditamentos o postizos simuladores de determinados aspectos corporales. Para que la imagen realmente nazca a la vida, el acto de la creación debe consumarse mediante la demostración del síntoma evidente de que el objeto ha sido poseído por el espíritu responsable de su comportamiento como tal ente vivo. Y, en tal sentido, cuando nos referimos a esto, no estamos hablando

---

1 FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 107-108.



1. *Virgen de los Reyes* (S.XIII).  
Catedral de Sevilla



de otra cosa que del movimiento, puesto que sólo cuando la estatua renuncie su prístina rigidez y comience a expresarse gestualmente dará señales de su condición extra y trans-artística, lo cual nos sitúa de inmediato ante uno de los ingenios más representativos de la integración de las Artes: el autómeta.

Así, pues, en su calidad de creación total, el autómeta sacro, ya medieval, renacentista o barroco, concitará con mayor intensidad que cualquier otra creación escultórica el poder de la imagen para actuar como el ser sagrado mismo, pues éste se encuentra incorporado completamente en su símbolo, *simulacrum* o *alter-ego* escultórico. Ello duplica de inmediato su condición de *imagen-objeto* (mera evocadora, expositiva o transcriptora de un episodio histórico-narrativo) al reconducirla hacia la de *imagen-símbolo* o *imagen-emblema* (expresiva de un concepto abstracto o reflexión teológica profunda a la cual sirve de soporte inteligible), lo cual, en un plano más cotidiano, no supone otro anhelo que la eliminación de barreras físicas entre lo visible y lo invisible a costa de la interacción, homogeneización, asimilación y, a la postre, “confusión” entre el individuo de carne y hueso y la estatua animada.

A propósito de lo expuesto, no puede olvidarse que desde la Antigüedad, el autómeta ya participaba igualmente de esa doble naturaleza un tanto peculiar. Siempre a medio camino entre el ser mecánico y la “estatua viva”, no alcanzaba a ser del todo ninguna de las dos cosas, ya fuese por separado o a la vez<sup>2</sup>.

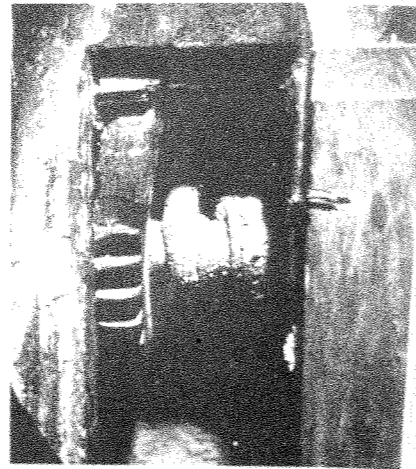
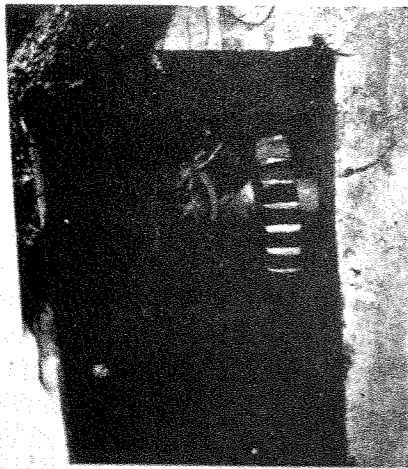
2 Sobre el tema, véase AROLA, R.: *Las estatuas vivas. Ensayo sobre Arte y Simbolismo*, Barcelona, Obelisco, 1995; CIOCCHINI, H.: “De Asclepio a Juanelo. Estatuas animadas”, *El Paseante*, 10, Madrid, 1988, págs. 81-93; CORNEJO VEGA, F.: “La escultura animada en el Arte español. Evolución y funciones”, *Laboratorio de Arte*, 9, Sevilla, 1996, págs. 239-261.



Nombres míticos y otros no tanto como Dédalo, Hermes Trimegisto, Asclepio, Herón de Alejandría, Philip Ynsber o Giovanni Turriano aparecen históricamente ligados al arte de remedar el acto de la creación mediante seres que, bien es cierto, carecen de *alma* por la imposibilidad de sus autores para formarlas, pero que suplen tal carencia al evocar el espíritu divino mediante imágenes sagradas que pueden acercarse bastante, para terminar asimilándose, a las criaturas vivas. No lo olvidemos, el ser humano conoce y reconoce a los dioses a través de las esculturas de los templos, y éstas han sido modeladas por hombres, no por divinidades. Consecuentemente, el hombre es aquel único “demiurgo” que las hace moverse o hablar. Recientes estudios han recordado el interés singular de estas piezas, subrayando con insistencia el decisivo papel desempeñado por aquéllas en los programas y artificios de jardines, palacios o teatros de la cultura renacentista y barroca<sup>3</sup>. En ocasiones, se ha mencionado su participación en el marco de las celebraciones y acontecimientos religiosos, si bien, en honor a la verdad, sin demasiada profundidad y sin salir, casi nunca, del plano de lo meramente anecdótico.

El presente trabajo aspira a plantear una nueva mirada sobre estos ingenios mecánicos desde una perspectiva específica, determinada por circunstancias concretas del uso, tipología, contexto y época en que se encuadran aquellos autómetas supeditados a las manifestaciones del culto cristiano desde el Medievo en adelante. Asimismo, se reivindica su importancia como instrumentos catalizadores de determinadas reacciones colectivas, en consonancia con las premisas ideológicas y la tendencia hacia la aludida teatralización y la espectacularidad crecientes de las funciones litúrgicas y paralitúrgicas que venían informando los ritos y las ceremonias religiosas, desde finales de la Edad Media y su pertinente reactivación a raíz de la Reforma Católica del Quinientos. En determinados momentos culminantes del oficio y/o itinerario procesional y ayudados por distintos artilugios de mayor o menor complejidad, fruto de la invención y la ocurrencia de los artistas, los autómetas “renunciaban” a su inmovilismo escultórico y daban curso a su “interpretación”, a guisa de auténticos actores vivos, remedando con ello los principios escénicos del *tableau vivant*, las escenografías de las *rocas* y carros triunfales y, por supuesto, el imprevisible factor sorpresa del clásico *deus ex machina*. De esta manera, los autómetas, según veremos a partir de ahora, ejemplificaban y procedían a dar debida cuenta de las consignas establecidas, demandando del público su pertinente acatamiento, anuencia y cumplimiento, coincidiendo siempre con la plenitud del *climax* dramático y la emoción religiosa inherentes a las celebraciones de la Semana Santa, la Asunción o el Corpus.

3 ARACIL, A.: *Juego y artificio. Autómetas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.



2. Dispositivo de movimientos de la Virgen de los Reyes y el Niño Jesús

### 1. Teatros edificantes y estatuas mutantes

La creciente antropologización experimentada, en especial a partir del siglo XIII, en el modo de entender la relación de la Divinidad con el ser humano y la necesidad de explotar a pleno rendimiento las facultades didáctico-pedagógicas de las imágenes sagradas, en virtud de su condición de “herramientas” de persuasión al servicio de la inteligibilidad de los fundamentos de la doctrina cristiana, se erigen en los dos factores capitales que justifican la presencia utilitaria del autómata en las manifestaciones del culto. A la incidencia del clima de pensamiento surgido al calor de los escritos de Bernardo de Claraval debe sumarse la influencia decisiva del ejemplo práctico del *Juglar de Dios*, Francisco de Asís. El entusiástico celo del *Poverello* por imbuirse, a sí mismo y al resto del mundo hasta lo más profundo del ser, de la humanidad sensible y sufriente de Cristo, visto más que nunca en calidad del *Deus et homo verus*, revertiría *a posteriori* en un enriquecimiento sin precedentes de los ciclos iconográficos de la Navidad y la Pasión fortaleciéndose, paralela y progresivamente, los dedicados a la vida de la Virgen. Al triunfo de esos temas y, especialmente, de esos “modos” cercanos, vivenciales, sentimentales de plasmarlos en escultura y pintura contribuirían sin duda las “acciones” (que hoy identificaríamos con verdaderas *performances*) protagonizadas por Francisco y continuadas por sus seguidores de la Orden de Frailes Menores y también por parte de otras Religiones. Nos referimos a los “teatros edificantes” o fragmentos espacio-temporales concretos y singulares de



irrenunciable vocación formativa y catequética, asimilables a auténticas *procomposiciones de lugar*. En su transcurso, Francisco insistía en la revelación del misterio *ad oculos* recurriendo a formas sensibles y a rudimentarias dramatizaciones, ya fuese enseñando a sus frailes el amor a la Cruz con la vista puesta en el cuerpo torturado de Cristo clavado en ella, ya evocando su humildad y aceptación voluntaria de la pobreza ante el pesebre que presidiera la celebración en Greccio de la Misa de Nochebuena<sup>4</sup>.

Si, en cualquier caso, es incuestionable la sustancia “dramática” que informa y anima tales iniciativas, el contexto cultural del que emerge el autómata sacro no estaría completo sin detenernos brevemente en una segunda cuestión, quizás más prosaica, pero causante, en última instancia, de su condición de estatua animada, la cual no es otra que la del rudimento mecánico. En efecto, unas de las bases argumentales esgrimidas por la historiografía reciente en pro de la reivindicación de la Edad Media y la negación de sus tantas veces subrayada “oscuridad” remite, precisamente, a la reivindicación y reconocimiento de su condición de cultura tecnológica, alternativa -que no antagonica- al concepto de cultura especulativa y volcada hacia el ámbito intelectual, inherente al humanismo de la Edad Moderna. Según ha recordado Ivins, la gran tarea de la Edad Media fue construir una cultura de técnicas y tecnologías, lo cual, no debe olvidarse, lleva bastante más tiempo que levantar una cultura basada en el Arte y la Filosofía. Entre otros motivos, porque la creación de una cultura de tecnologías requiere un pensamiento mucho más exacto y riguroso, a la hora de aplicarse al diseño y puesta a punto de máquinas y procesos<sup>5</sup>.

En tal sentido, “forzar”, “despertar” y “llamar” a la vida a la representación material de lo invisible expresada a través de la escultura debió ser, sinceramente, una tarea poco complicada para quienes pretendían diversificar mediante gestos animados las potencialidades discursivas de la plástica, hasta convertir el autómata en un fenómeno cotidiano, aceptado y asumido, sin discusión y absoluta naturalidad, por todos. No obstante, para llegar hasta ahí hubo que vencer ciertos obstáculos. Tal vez el principal viniese a raíz de las reticencias, protestas y prohibiciones por parte de quienes creyeron ver en los muñecos animados un elemento distorsionante de la autenticidad del culto. Las instancias detractoras no tardarían demasiado en abandonar un posicionamiento tan radical, pues al persuadirse luego de la imposibilidad de exterminar y proscribir las imágenes

4 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *IV Curso de verano sobre el Franciscanismo en Andalucía. San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*, Córdoba, Universidad-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2000, págs. 119-153.

5 IVINS jr., W. M.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pág. 20.



3. Bibelot barroco de la *Virgen de los Reyes*. Convento de las Teresas (Sevilla). Las articulaciones de los brazos permiten presentar la escultura en su estado original o revestida de ropajes

vivas decidieron no sólo tolerarlas, sino aprovecharlas en su beneficio hasta las últimas consecuencias. Tampoco tiene por qué sorprender tan “repentino” cambio de opinión, por cuanto la Edad Media estaba perfectamente acostumbrada a que las estatuas se moviesen, si bien, y a diferencia del gusto barroco por la aparición imprevista y el factor sorpresa consustanciales al espectáculo taumatúrgico, la actitud medieval ante la estatua animada responde más a un trasfondo de íntima convivencia y familiaridad del individuo con lo maravilloso. Así se colige del fecundo reflejo del tema en la iconografía y, por supuesto, en la Literatura, de cuyo seno surgen relatos fabulosos, de irresistible capacidad de fascinación y más que “sospechosas” conexiones argumentales con algunas historias legendarias popularizadas con el discurrir del tiempo por los escritores románticos. De esta manera, en una miniatura (h. 1260-1270) de los *Milagros de Nuestra Señora* (h. 1218-1227) de Gautier de Coincy, la estatua de la Virgen cobra vida de repente, baja de su pedestal y con los brazos en cruz se coloca delante de la puerta para impedir a una joven monja que abandone el monasterio para encontrarse con su enamorado<sup>6</sup>. En las



6 BARNAY, S.: *El Cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid, Encuentro, 1999, pág. 56. En la literatura española, el tema también lo adopta Gonzalo de Berceo, con significativas variantes, en la historia de la abadesa preñada, el XXI de los *Milagros de Nuestra Señora*. No obstante, corresponde a José Zorrilla su adaptación al contexto romántico al integrarla en sus *Poesías y Leyendas*, con el título de *Margarita la Tornera*.



*Cantigas de Santa María* (h. 1272), Alfonso X recuerda una escultura de la Virgen que, milagrosamente, dió la comunión a un niño judío que iba a la escuela de niños cristianos, al cual se aparece luego para salvarlo de las llamas del horno al que lo había arrojado su padre. Asimismo, el Rey Sabio recoge una historia similar a la de Coincy, con la salvedad de que al despedirse del simulacro mariano, éste no abandona su altar y se limita a llorar por la locura de la muchacha. La protagonista quedará finalmente redimida cuando una imagen del Crucificado descuelgue su brazo para darle una palmada, testimoniándole así el perdón divino que permitirá a la descarriada reconsiderar su comportamiento y retornar al convento<sup>7</sup>.

Como puede observarse, los relatos no hacen sino hacerse eco e imprimir forma narrativa a situaciones reales, sólo que recubiertas en su remodelación literaria de la pertinente y apetecida aura fantástica. No en balde, tales movimientos eran perfectamente conocidos por el colectivo gracias a las esculturas articuladas y mecanizadas que, ya en el XIII, integran esa parafernalia efectista inherente a la teatralización progresiva de la calle y del templo, por entonces no vista todavía como elemento ajeno e incluso autónomo de la liturgia, sino en calidad de instrumento paralitúrgico en el sentido literal y estricto del término. Así, el Cristo referido por Alfonso X no debía diferir demasiado de los Crucifijos coetáneos y posteriores de los siglos XIV, XV y XVI, de cabeza y brazos móviles unidos al cuerpo bien por juntas de rótula o esféricas cubiertas por ropa pintada, a los que solía incorporársele cabelleras de pelo natural y sondas entre la herida del costado y la espalda, de tal manera que, al mover la cabeza y las extremidades, la herida “sangrase” o “sudase”.

Y, ¿qué decir de las estatuas animadas de la Virgen? En este punto, la construcción medieval de autómatas conseguiría obras maestras del género, justo es decir rentabilizando las innegables ventajas para la simulación brindadas por su condición de maniqués proclives a ser vestidos<sup>8</sup>, cuya morfología se brindaba

7 *Cantigas de Santa María*, IV y LIX

8 Un texto de la época, alusivo a un inequívoco autómatas *alter Rex*, retrata el alto grado de perfección alcanzado en la construcción de tales autómatas, sin eludir un explícito sentimiento de orgullo y amor propio al parangonarlos con los andróides de la Antigüedad: *...e la imagen era toda de plata e la más sutil obra que nunca hombre vió, e era fecha en figura de rey que estaba asentado en su silla, e una corona de oro con piedras preciosas e maravillosamente fecha en su cabeza, e la mano siniestra debajo del manto, e la diestra tendida como en manera que quería jugar o facer demanda de alguna cosa; e era dorada muy ricamente en los lugares do convenía; e en la cola del manto e de todas las otras vestiduras, muchas piedras preciosas que eran ahí engastonadas, que habían muy gran resplandor; así que parecía muy noblemente. Esta imagen hobieran fecho los sabios antiguos por tal manera que cuando alguno de los veinte e cuatro hombres que estaban en las sillas juzgaban derecho, tendía la imagen el brazo en señal de conceder; e cuando juzgaba tuerto, encogíalo, en señal que no otorgaba.* Vid., GAYANGOS, P. de: *La Gran Conquista de Ultramar que mandó escribir el Rey Don Alfonso el Sabio*, Madrid, BAE, XLIV, 1858, pág. 43 y CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación, 1979, págs. 47-48.



4. Santiago (S.XIII). Monasterio de las Huelgas Reales (Burgos)

gustosa a la introducción de tubos y otros artificios, capaces de obrar todo género de trucos y “prodigios” (por ejemplo, hablar o llorar) en el transcurso de cada “actuación” de la imagen, con la carga de fraude y engaño para explotar la credulidad de los ingenuos feligreses que ello implica<sup>9</sup>. Observadas en su actual e impasible hieratismo, resulta difícil creer que fuesen creadas para representar un papel con parte de acción. Sin embargo, constituyeron un elemento indispensable en las celebraciones de la Epifanía, y para ser más precisos del *Officium Stellae*. Con tal propósito, los artesanos medievales perfeccionaron con un alto grado de calidad la sensación vivificante despreñida por sus estatuas marianas (las *Petites Maries*, *Marion*, *Mariottes* o *Marionnettes* francesas o *Marie de Legno* italianas), en cuanto a provocar, más que el temor, la reverencia ante lo sagrado<sup>10</sup>. Freedberg<sup>11</sup> y Forsyth<sup>12</sup> refieren la existencia en el siglo XI de un libreto procedente de Nevers, donde se explica la puesta en escena para la ocasión. Así, tres sacerdotes disfrazados de los Reyes Magos se acercaban a Herodes y a las parteras que habían asistido a María al dar a luz. Al preguntarles por el Niño



9 FREEDBERG, D.: *op. cit.*, pág. 327.

10 VAREY, J. E.: “Historia de los títeres en España”, *Revista de Occidente*, 1957, págs. 30-31 y ARTILES, F.: *Títeres: Historia, teoría y tradición*, col. “Libritíteros”, Zaragoza, Teatro Arbolé, 1998, págs. 17 y 28-29.

11 FREEDBERG, D.: *op. cit.*, pág. 331.

12 FORSYTH, I.: “Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama”, *The Art Bulletin*, 50, 1968, págs. 215-222. En la misma línea, aunque primando la vertiente plástica del tema se halla el trabajo de BANGO TORVISO, I. G.: “Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifanía a los Magos”, *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología, Arte y Literatura*, 7, 1978, págs. 25-37.



Jesús, las mujeres respondían: *Ecce puer adest quem quaeritis* (“Aquí está el Niño que buscáis”), siendo entonces cuando el Niño comenzaba a moverse y a inclinar la cabeza mientras su Madre lo manifestaba teofánicamente a los ojos de los presentes, sin el más mínimo estupor por parte del público<sup>13</sup>.

Entre todas ellas, la *Virgen de los Reyes* de la Catedral de Sevilla brilla con luz propia. [1] A tenor del estudio arqueológico practicado en 1947, la escultura fue realizada expresamente en torno al segundo cuarto del XIII para lucir los ropajes y atributos propios del rango áulico y, al efecto, poder ser sentada en un sillón desde el que muestra al Niño Jesús sobre sus rodillas a semejanza del Trono de Salomón, pues según refrendan los *Proverbios*: *Por mí reinan los reyes y los príncipes decretan lo justo*<sup>14</sup>. A su estructura de maniquí articulado se acoplan la cabeza, los pies y las manos, estas últimas modeladas en forma de peine. Como peculiaridades morfológicas, la talla muestra un revestimiento de piel de cabritilla que pretende mimetizar la tersura de una epidermis humana, a falta todavía de que los artistas lograsen dicho efecto realista a base de policromía. Junto a ello, la cabellera rubia, en consonancia con el ideal de belleza femenina medieval, tan cantado en su vertiente erótico-sensual por la lírica del amor cortés y sublimado por los iconos marianos, se compone de una madeja de hilos de oro sujetos al cráneo por minúsculos clavos. Sin embargo, lo más llamativo de la efigie es la presencia de un dispositivo escapular, similar al que también se introdujo en el Niño, compuesto de una rueda dentada de madera y una correa que bordea su eje, cuyo bloque superior se une al tronco por grapas metálicas<sup>15</sup>. El mecanismo, posteriormente inutilizado, debía comunicar ciertos movimientos a la cabeza de ambas imágenes en determinados puntos del itinerario procesional, además de sentarlas y levantarlas del sitial. [2] Según apostillábamos en otra ocasión, resulta tentador imaginar el entusiasmo popular al contemplar la espontánea salutación con la que Madre e Hijo simularían “corresponder” las aclamaciones y muestras de júbilo de la población desatadas a su paso durante el discurrir del cortejo<sup>16</sup>.

Pero, yendo más allá, la *Virgen de los Reyes* distaba en su origen de ser una pieza más al uso, cuyas funciones “instrumentales” únicamente cobran sentido en el marco de una dramaturgia sacra. [3] No en balde, sus facultades teatralizantes fueron astutamente resemantizadas en el marco de una espectacular “función”

13 *Ibidem* y CORNEJO VEGA, F.: “La escultura animada”, págs. 241-242.

14 *Proverbios* 8, 15.

15 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1947): *La Virgen de los Reyes. Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis. Estudio iconográfico*, Sevilla, Guadalquivir, 1996.

16 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “El Cielo y el Mundo. Mujer vestida de santa, santa vestida de mujer”, en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (eds): *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, CEDMA, 2001, págs. 179-181.

5. *Cristo de la Entrada en Jerusalén*  
(S.XVI) procedente de Sundgan  
(Alsacia). Musée d'Unterlinden (Colmar)



de apoteosis regio-política orquestada por Alfonso X, en provecho de su propia gloria, la de su esposa Beatriz de Suabia y la de su padre, el conquistador de Sevilla, Fernando III el Santo, según un testimonio de Hernando Pérez de Guzmán<sup>17</sup>. Enterrados todos ellos en la Capilla Real del templo metropolitano hispalense, la configuración primitiva del recinto mostraba al autómata mariano por encima de las esculturas a tamaño natural de los tres monarcas difuntos, sentados en sus tronos de plata bajo doseles y ataviados con los resplandecientes *regalia* y paramentos de su dignidad, impresionando a quienes los miraban al permanecer eternamente *assi como un estado de home*, en tanto la reina parecía *la muger más fermosa del mundo*. El Rey Fernando lucía, además, su famosa espada “mágica”, capaz de curar a quienes la besaban y de ganar batallas<sup>18</sup>. Ni que decir tiene que la profusión de joyas y metales preciosos, la efectista iluminación de la capilla con seis cirios y cuatro lámparas de plata que ardían día y noche y los movimientos de la Virgen de los Reyes (que, en palabras del cronista *semeja que está viva en carne con su fijo en el brazo...[y] es fecha en Torno y la levantan, y la sientan quando quieren*), en determinados ceremoniales aderezaban una atmósfera sobrenatural y resplandeciente difícilmente superable, de cuyo discurso simbólico la Corona de Castilla resultaba ser la principal beneficiaria al recrearse la idea de la protec-

17 Nos referimos a la *Memoria sacada de un Libro de Hernán Pérez de Guzmán que fue escrito en la Era de 1303 a.*, recogida por CÓMEZ RAMOS, R.: *op. cit.*, págs. 47-49 e *Imagen y Símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, Ayuntamiento, 1990, págs. 94-97.

18 *...E tiene en la mano derecha una Espada... Elos que quieren guarecer del mal que tienen besan en aquella Espada son luego guaridos*. CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas*, pág. 49.

ción divina a la monarquía, la legitimidad de su poder y, a la postre, su hierofanía, *apparitio regis, revelatio veritatis* más que nunca en este caso<sup>19</sup>.

En este sentido, y aunque no pueda competir con la magnificencia de ese “tesoro” viviente de la Capilla Real sevillana, Alfonso X habría de sacar todavía más partido del autómata sagrado por otra vía, quizás más sobria, pero más directa de cara al espectador, cual es la intencionalidad del propio movimiento descrito por la escultura y su significación para quienes lo contemplan. Nos referimos a la imagen sedente de Santiago del Monasterio burgalés de las Huelgas, cuya mano izquierda abierta reposa sobre la rodilla, mientras el brazo derecho articulado enarbola una espada. [4] Teniendo en mente lo acaecido el 27 de noviembre de 1219 en aquel mismo lugar, cuando su padre Fernando III tomó del altar la espada previamente bendecida por el obispo y se la ciñó en señal de caballero a sí mismo en demostración palmaria de no haber nadie superior a su persona<sup>20</sup>, el Rey Sabio inventó esta pieza autómata, *la cual con artificio juega los brazos*, en palabras de Alonso Núñez de Castro”, para que el propio Apóstol (y no otro hombre, eclesiástico o noble) tras “escuchar” la invocación y recibir la súplica del monarca para proceder al efecto, dirigiese el ceremonial caballeresco que refrendaba la investidura y toma de posesión del reino, según recuerda la Crónica de Alfonso XI<sup>21</sup>.

Antecedentes de los iconos animados barrocos son también aquellas piezas tardomedievales que, aún no siendo tales autómatas en el sentido estricto del término, sí cumplían con eficiencia, conveniente y estratégicamente manipuladas, su papel actoral en las dramatizaciones litúrgicas y procesionales, rivalizando en facultades expresivas y conviviendo hasta las últimas consecuencias con los componentes humanos del reparto. [5] Así acontece con las esculturas de Cristo a lomos de un burro, provistas de una plataforma con ruedas, empleadas en las procesiones públicas del Domingo de Ramos, a modo de paráfrasis plástica de la profecía de Zacarías que prefiguraba la entrada mesiánica en Jerusalén: *Alégrate sobremanera hija de Sión. Grita exultante. He aquí que viene a tí tu Rey, justo y victorioso, humilde, montado en un asno, en un pollino, hijo de asna*<sup>22</sup>. En la Baja Edad Media, era costumbre en muchas ciudades alemanas trasladar

19 VALDÉS FERNÁNDEZ, M.: *Arquitectura y Poder en el siglo XIII. Las catedrales góticas*, León, Universidad, 2002, págs. 32-34.

20 *Ibidem*, págs. 39-40.

21 *... et ciñose su espada, tomando él por sí mesmo todas las armas del altar de Sanctiago, que ge las non dio ninguno: et la imagen de Sanctiago, que estuvo encima del altar, llegose el rey a ella, et dízole que le diese la pescozada en el carriello. Et de esta guisa rescibió caballería este Rey Don Alfonso del Apóstol Sanctiago*. Vid., VAREY, J. E.: *op. cit.*, págs. 33-34 y CORNEJO VEGA, F.: “La escultura animada”, pág. 244.

22 *Zacarías* 9, 9. Compárese con *Mateo* 21, 1-10; *Marcos* 11, 1-11; *Lucas* 19, 29-40 y *Juan* 12, 12-19.



6. Escenificación de la *Depositio*

procesionalmente este tipo de esculturas “motorizadas”<sup>23</sup>, arrojando a su paso hojas de palma y ramas de olivo<sup>24</sup>, en inequívoca referencia a las dos antífonas (*Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum obviaverum Domino y Pueri Hebraeorum vestimenta prosterabant in via*), inspiradas en el texto del *Evangelio de Nicodemo*<sup>25</sup>, que el ceremonial del Domingo de Ramos reservaba para el rito de la distribución de los ramos, según la solemnidad prescrita en el *Pontifical Romano-Germánico*<sup>26</sup>.

Bastante más intenso era y continúa siendo el papel reservado a la *Virgen de la Asunción*, patrona de Elche y figurante principal, desde la segunda mitad del XV, del conocido *Misteri*, dedicado a la Muerte y Glorificación de María, en



- 23 Por la inspiración atemporal de los “teatros edificantes”, ni siquiera la América hispana supo sustraerse a la capacidad de sugestión de tales dramatizaciones, si bien incentivando aún más la dosis de “realismo” de la función. Así, en Ayacucho (Perú) un jumento de blanco pelo que nunca trabaja en las faenas del campo sirve de montura a la propia escultura de Cristo, seguido de otro burro cargado de frutas de la región que después de la procesión se disputa la multitud. Vid., BERNALES BALLESTEROS, J.: “Las Hermandades de Sevilla y su proyección en América”, *Apotheca*, 6-1, 1986, pág. 64.
- 24 HERLER, M.: “Palm Sunday Prophets: Hairs, Beards, Hats, Railments, Pins”, en AA.VV.: *International Society for the Study of Medieval Theatre. Sixth Triennial Colloquium*, Lancaster, 1989, págs. 67-69.
- 25 *Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo*, Parte I, 1-3: *Señor gobernador [el emisario a Pilatos] cuando me enviaste a Jerusalén al lado de Alejandro le vi sentado sobre un asno y los niños de los hebreos iban clamando con ramos en sus manos, mientras otros extendían sus vestiduras en el suelo diciendo: ¡Salva[nos] tú que estás en las alturas; bendito el que viene en el nombre del Señor*. Vid., SANTOS OTERO, A. de: *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, BAC, 1985, págs. 406-407.
- 26 GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L.: “Religiosidad y Reforma del pueblo cristiano”, en AA.VV.: *Historia de la Iglesia en España*, III-1º, *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Madrid, BAC, 1980, pág. 376.



el cual cabe descubrir un espectáculo excepcional, en cuanto conciliador y sintético de las tradiciones del teatro religioso medieval<sup>27</sup> y la función litúrgica barroca<sup>28</sup>. En la primera parte de la historia, la *Vespra*, un niño o *infantillo* (según el *Consueta* o libreto del drama) interpreta el papel protagonista, dada la necesidad de que su personaje recite y cante los oportunos textos del guión, mientras se escenifican los pasajes de los *Evangelios Apócrifos* alusivos a los últimos momentos de la vida mortal de María. Fallecida la Virgen, la escultura suplanta el lugar del niño cantor y continúa interpretándose a sí misma (“*Mary as herself*”, hubiese figurado en un *casting* actual) en las secuencias inmediatas de la *Festa* que incluyen su amortajamiento, el duelo de los Apóstoles, el velatorio y traslado del cuerpo en el tálamo mortuario y el incidente con los judíos. La apoteosis final llega a su plenitud con la Asunción y Coronación de la Virgen por parte de la Trinidad y los ángeles, desde la misma bóveda de la Basílica de Santa María hasta donde ha sido “elevada” la escultura mediante el *Araceli*<sup>29</sup>.

2. ¡¡Los muñecos se mueven!! Fiesta, liturgia y tramoya

Si, desde la Edad Media, la profanación de lo sacro y la sacralización de lo profano venía siendo un hecho consumado, la evolución de los lenguajes teatrales vinculados, de uno u otro modo, a la apología del poder y/o la función litúrgica experimentarían un proceso de aproximación y contaminación análogo al que, en un plano sociopolítico, venía siendo una realidad entre *Imperium* y *Sacerdocium*. O, lo que es lo mismo, entre *ministerium* (ejercicio de la función administrativa) y *mysterium* (suceso sagrado y sobrenatural)<sup>30</sup>. En este sentido,

- 27 Sobre el tema véase DONOVAN, R. B.: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- 28 Las representaciones se realizan en la Basílica de Santa María, cuya fábrica barroca delata una concepción teatral *ad hoc*, al disponer de bóveda falsa con tramoya, presbiterio similar a una escena y profusión de galerías y tribunas a modo de palcos para los asistentes. Bajo la cúpula se coloca un tablado llamado *cadafal*, sobre el que se desarrollan la mayor parte de las escenas del drama. En la clave de la cúpula se encuentra una abertura escondida bajo una enorme tela pintada que simula el cielo, donde se esconden una serie de artilugios y aparatos que se montan en la azotea de la iglesia: el torno, las poleas, la tramoya, la trampilla y otros ingenios. La *Magrana*, una granada gigante que desciende sobre la iglesia para abrirse espectacularmente esparciendo una lluvia de oropel, se reserva a la “bajada” y “subida” del ángel con la palma que comunica a la Virgen su próxima muerte y asunción. Mayor complejidad revela el *Araceli*, en realidad un andamiaje volante que transporta a cinco actores por dos veces para llevar a los cielos el alma de la Virgen, primero, y a su representación escultórica después. Cuando el *Araceli* se aproxima a otro artilugio pendiente de la cúpula, el *apoteosis*, desde el que se muestra Dios Padre se verifica la Coronación de María.
- 29 La monografía más completa sobre el tema sigue siendo el trabajo de CASTAÑO GARCÍA, J. *La imagen de la Virgen de la Asunción patrona de Elche*, Elche, Caja de Ahorros Provincial de Alicante-Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991. Véase también RAMÓN, F. y SÁNCHEZ, A. J.: *Misteri d'Elx*, “Cuadernos de Información” 1, Elche, 1988.
- 30 HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, págs. 222-223.



7. Encuentro del Nazareno con la Mujer Verónica

el paulatino y creciente auge de la festividad del *Corpus Christi* explicita, a partir de su institucionalización y ritualización en 1264, a instancias de Urbano IV por voz de la bula *Transiturus de hoc Mundo*, la asunción por parte de las celebraciones religiosas de determinados mecanismos rituales concebidos, en principio, en señal de homenaje y vasallaje a la majestad regia secular, aunque inspirados desde un principio en el lenguaje de la adoración religiosa, al cual terminaría siendo nuevamente transferido.

Así, las cabalgatas cívicas y los desfiles o *mistères* que comenzaron a proliferar en las Cortes europeas para regocijo y entretenimiento de los banquetes *palaciegos* obligó a los artistas a azuzar el ingenio en pos de cuantos artificios sorprendieran, cautivaran y suscitara el aplauso de un público tan exigente como inquieto y elitista. Entre tales invenciones, fueron generalizándose una serie de artefactos bajo la forma de carrozas, basamentos y peanas que, primero, trasladarían estatuas y, algo después, hombres convenientemente disfrazados que permanecían inmóviles para transformarse, de súbito, en “estatuas animadas” e interpretar un “cuadro vivo” en puntos estratégicos del itinerario. Con la incorporación de estos carros o *rocas* al discurso simbólico del *Corpus* se



introdujo un elemento escenográfico complementario al componente dogmático y abstracto inherente a la devoción eucarística, al tiempo que se diversificaron las temáticas de tales *tableaux vivants*, al escenificarse sobre plataformas un variopinto número de asuntos con argumentación bíblica, hagiográfica y/o alegórica<sup>31</sup>.

Dejamos, de momento, la cuestión aparcada en este punto, por cuanto será retomada en un epígrafe posterior, al referirnos a sus implicaciones en la configuración del lenguaje de la escultura procesional, sin duda el campo de la creación plástica de la Edad Moderna que acogerá, recepcionará y rentabilizará, mejor y con mayor ímpetu, las secuelas y avances de semejantes ejercicios de interacción e integración entre las Artes. Con todo, conviene recordar ahora como la Edad Moderna supo ser perspicaz y revelarse singularmente hábil a la hora de añadir un grado de complejidad y sofisticación, sea en el sentido que sea, a los, a veces, demasiado “ingenuos” experimentalismos tardomedievales con estatuas vivas. No sólo al convertirlas en uno de los medios de acción *pro ecclesia et pontifice* vertebrados desde el engranaje contrarreformista, de cara a su exhibición en calles y templos, sino por favorecer, al unísono, una implicación progresiva de los artistas en la ideación, explotación, improvisación, preparación y despliegue de la fiesta religiosa en términos de espectáculo total, amparándose, como no, en la cobertura prestada al evento sacro por los velos de lo invisible y, al decir de Calderón, también por la inmunidad de lo sagrado.

De esta manera, Vasari recoge, con no disimulado estupor, la maravillosa escenografía de *Il Paradiso*, diseñada por Brunelleschi para las fiestas de la Santísima Annunziata en la iglesia de San Felice in Piazza, maquinaria donde *era maravilloso ver moverse un cielo lleno de figuras vivas, y los contrapesos de hierro girar y moverse y cubiertos de luces que se cubrían y descubrían para encenderse y apagarse*<sup>32</sup>. Por otro lado, qué decir acerca de los ingenios incorporados a la morfología del retablo español, en cuyo discurso iconográfico la inesperada irrupción de los autómatas en el *climax* de la función litúrgica, a modo de inequívoca rememoración del *deus ex machina* clásico, potenciaba las, ya de por sí, excepcionales facultades cinéticas de este género de piezas. A partir de un momento dado, parece esperarse un grado de implicación mucho mayor que el marcado por el carácter tradicional del retablo como mero expositor didáctico-narrativo de historias esculpidas y/o pintadas. Con la depuración

31 Véanse, entre otros trabajos, las monografías de RUBIO GARCÍA, L.: *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia y religiosidad medieval*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983 y LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación, 1975.

32 VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 274.



8. Bendición del Nazareno al pueblo.  
Obsérvese en el balcón la presencia del sacerdote que actúa de maestro de ceremonias en la función del Paso



de las técnicas escénicas<sup>33</sup>, la función catequética del retablo se vería gradualmente reconducida y aquilatada a costa del factor sorpresa que, mediante los correspondientes artilugios, no sólo facilitarían la mejor contemplación del rito, sino que perseguirán mover los afectos del público, excitándolos para incitarlos a una participación más activa en la liturgia del oficio religioso y en el culto y adoración latreútics del Sacramento<sup>34</sup>. Unas veces, un simple torno, un sistema de poleas y un juego de maromas permitían los giros de manifestadores y tabernáculos, las “apariciones” de los personajes sagrados en su apoteosis y las subidas y descensos de cuadros que ocultaban el objeto de aquellas “revelaciones hierofánicas” en el discurrir del ceremonial. En

- 33 VAREY, J. E.: “Scenes machines and the theatrical experience in Seenteenth-Century Spain”, *Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell’Arte*, V, Bolonia, 1985, págs. 51-63; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en EGIDO, A. (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, 1989, págs. 33-60 y GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Universidad-Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001.
- 34 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, III, 1991, pág.43-52.
- 35 OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa del Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*”, 2-3, 1980, págs. 171-188; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco”, en AA.VV.: *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, págs. 137-151; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz del Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada”, *Actas del X Congreso del CEHA: los clasicismos en el arte español*, Madrid, UNED, 1994, págs. 273-282; MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup>. J. y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una ‘disputa’ en Granada”, *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 1996, págs. 543-558



otras ocasiones, eran una serie de resortes accionados por el peso del agua, la arena u otros sólidos los responsables mecánicos de conferir “vida” a los autómatas empleados en los escenarios teatrales<sup>35</sup>. Otras veces, los artilugios permitían verificar apabullantes despliegues a costa de la puesta en escena de “asunciones” o “rompimientos de gloria” varios.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las dramatizaciones con autómatas demostraron probadamente haberse convertido en un recurso capital para los agentes y mentores de la persuasión barroca, quienes vinieron entendiéndolas y potenciándolas sin interrupción en calidad de “números” dramáticos fuertes. En parangón a la homilética y sus leyes retóricas, se esperaba que la actuación de las efigies en instantes precisos de la secuencia litúrgica marcara una serie de hitos psicológicos, coincidentes con aquellos momentos proclives a un máximo delirio religioso en el curso del ceremonial y, casi siempre, al compás de los impulsos de un público voluble, predispuesto a experimentar sensaciones intensas y dotado de profunda capacidad de sugestión ante lo insólito y extravagante. Sin embargo, también era factible desarrollar otra estrategia de control no menos inteligente. En efecto, al pulsar reiteradamente la capacidad de respuesta del individuo ante aquellos estímulos sensibles (las propias imágenes) ligados a la órbita trascendente y puestos al servicio de los fundamentos ideológicos del sistema, se verificaba paralelamente una permanente puesta a punto de las tácticas propagandísticas al uso. Con ello, no sólo se conseguía la reafirmación colectiva de la escala de valores vigente, sino practicar e ir elaborando una auténtica “encuesta” subliminal sobre el ordenamiento social de una manera sumamente fácil, por cuanto la observación y estudio de las reacciones del auditorio brindaba un procedimiento inmejorable a la hora de extraer conclusiones y disponer las actuaciones pertinentes al respecto.

Las numerosísimas y constantes celebraciones festivas barrocas brindaban la excusa perfecta para proseguir en esa línea de integrar las estatuas animadas en el diseño y montaje de los aparatos efímeros, cuyo objetivo primordial siempre habría de ser el mismo: hacer presente el cielo en la tierra. Los testimonios acerca de esta cuestión son innumerables. De esta manera, si, en 1660, Juan Núñez Sotomayor nos recuerda la presencia de *imágenes móviles que causaban risa* y otros iconos sacros en los festejos de la consagración de la Catedral de Jaén<sup>36</sup>; en 1610, la beatificación de San Ignacio en Granada había dado pie a la

- 36 NÚÑEZ SOTOMAYOR, J.: *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de Octubre del año de 1660*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661. Vid., ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad y Junta de Andalucía, 1994, págs. 429-432.



9. *Jesús Nazareno* (S. XVII – XVIII).  
Iglesia de San Juan de Letrán (Arriate,  
Málaga)



calurosa imaginación de los jóvenes estudiantes, *no sin trabajo y sangre*, para reconvertir en “autómatas” festivos, y muy a pesar suyo, a unos gatos y perros, *como lo hicieron mal de su grado*, a tenor de la relación<sup>37</sup>. Por otro lado, en 1680, la Universidad de Alcalá de Henares festejó la beatificación de San Juan de la Cruz con un deslumbrante aparato efímero protagonizado por una *imagen de N. Señora de la Concepción* y, *quando el Santísimo 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; éstos, elevándose más, sustentaban sobre la custodia una Corona Imperial*<sup>38</sup>.

37 En concreto, uno de los carros mostraba un órgano cuyos cañones eran ocho perros dispuestos en escala decreciente, para que con sus ladridos “interpretasen” la música en cuestión, accionada por teclas que *assentavan sobre sus pechos, y por tener al cabo una púa de hierro los lastimaba muy bien, o muy mal, como lo dezían los aullidos que daban*. Delante de ellos, dos gatos reñían armados con espadas y escudos. Finalmente, la idea de la “escuela de los gatos” *los quales avían de yr vestidos con sus sayos y cuellos de estudiantes, con sus libros en las manos, y un estudiante avía de hazer el oficio de maestro, açotándolos con tal artificio, que avían de dar maullidos, como que leyan*, se vio frustrada por “falta” de espacio en el carro *para tantos perros y gatos*. Biblioteca Nacional, Título 2, Signatura 64427: *RELACIÓN de la fiesta que en la beatificación del B.P. Ignacio fundador de la Compañía de Jesús, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada en catorze de Febrero de 1610, con el sermón que en ella predicó el Señor Don Sancho Dávila y Toledo...*, Sevilla, en Casa de Luis Estupiñán, 1610, fols. 29r-29v del impreso, 71r-71v. del volumen.. Vid., ESCALERA PÉREZ, R.: *op. cit.*, págs. 297-303 y “Granada festeja en 1610, la beatificación del P. Ignacio de Loyola”, *Boletín de Arte*, 12, 1991, págs. 147-157.



En época posterior, un planteamiento escénico similar al descrito adquirirá un carácter, no transitorio, sino permanente en la Capilla del Sagrario de la parroquia luentina de San Mateo, *portentosa estancia y eminente teatro de la más autorizada suntuosidad, a donde se ostenta la majestad de nuestro augustísimo Dios Sacramentado*. Concluido en 1772, su exuberante ornamentación barroca y exhaustivo programa iconográfico carecerían de sentido sin la trascendencia protagonista del tabernáculo central. Auténtico cénit del discurso, en cuanto inequívoco “corazón” de tan singular microcosmos eucarístico, el templete refrendaba la carga misteriosa de la *Shekinah* o manifestación teofánica de la Divinidad contenida en la presencia sacramental, en complicidad con la puesta en valor contrarreformista de otras concomitancias simbólicas tangenciales. En este sentido, la apoteosis crística terminaba valiéndose de un punto de refuerzo teológico, significado en la pureza de María, quien al verificar en su seno la Encarnación de Cristo se había convertido en el primer Sagrario del Dios viviente.

La “imprevista” aparición de los autómatas elevadores del Sol eucarístico refrendaba tal cuestión, hasta el punto de hacer depender de ellos la renovación del “milagro”. Al situar la Forma manifiesta por delante de la escultura de María se lograba recordar perpetuamente el misterio del Verbo concebido en carne mortal. Al mismo tiempo, y mediante el movimiento descendente del *Sol Salutis* desde la bóveda del tabernáculo, se hacía tangible la consideración de la Eucaristía como el pan que, en paridad al Maná del Antiguo Testamento, continuaba bajando del cielo<sup>39</sup>. La ubicación central del templete y su condición de edículo abierto en dirección a los cuatro puntos cardinales insinuaba, en virtud de tales propósitos, la revelación mesiánica universal del Cuerpo de Cristo, recuperando por su ubicación en calidad de *centrum* espacial, y no sin ciertos visos “románticos”, el poético simbolismo cristológico, filosófico, místico y cosmológico de los altares centralizados renacentistas<sup>40</sup>:

*..está colocada una repisa de especial idea grandemente tallada y dorada, bronceados los fondos, que recibe el precioso simulacro de la Reina de los Ángeles en el*

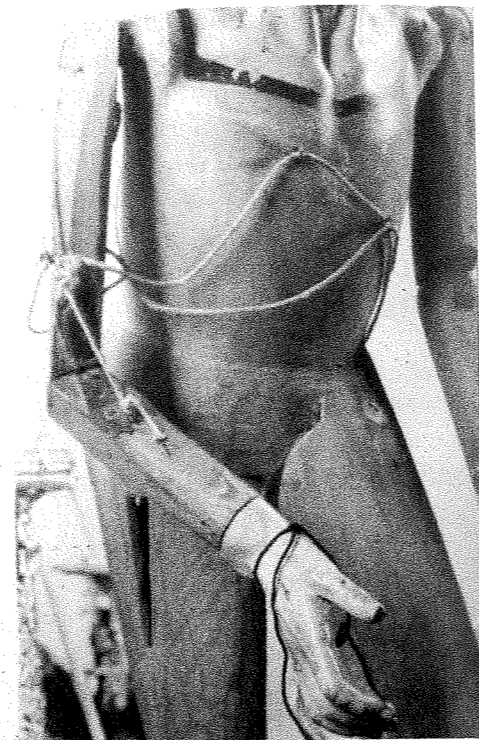
38 PRESENTACIÓN, F. de la: *Sermones Solemnes, Aclamación Universal Festiva de España a la Beatificación de Nuestro Glorioso Padre Juan de la Cruz...* Alcalá de Henares, 1680. Vid., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Espacio sacro teatralizado”, pág. 149.

39 Sobre la cuestión, vid., GONZÁLEZ TORRES, J.: *Emblemata Eucharistica. Símbolos y alegorías de la Iconografía Sacramental*, Memoria de Licenciatura en fase de elaboración, Universidad de Málaga y GALISTEO MARTÍNEZ, J.: “Mysterium Fidei. La Capilla Sacramental de la Parroquia del Soterraño en Aguilar de la Frontera (Córdoba): Arca de la Alianza y Templo de Cristo”, *Boletín de Arte*, 23, 2002, págs. 191-228.

40 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, Universidad, 1995.



10. Mecanismo de brazos articulados para la bendición en la escultura del Nazareno de Arriate, obra de finales del siglo XVII



*misterio de su Concepción Purísima, de siete cuartas de altura con corona imperial de plata. Desde la referida repisa sale suavemente un círculo de nubes que circundan preciosísimos angelitos y serafines... En el enunciado recibimiento y sin reparar la Imagen de la Virgen, se ostenta la Custodia y sitúa en el ámbito suficiente. En la parte superior de la nube se hallan dos ángeles sosteniendo un Sol, que lo elevan para manifestar y hacer patente el Pan Eucarístico a los fieles, y descendéndolo con los reflejos del mismo, ocultan y reservan a nuestro Dios Sacramentado, advirtiéndolo que por todas cuatro fachadas a un tiempo se deja ver el Pan Celestial, estando todo dispuesto de forma y con el espacio suficiente para que, con el respaldo de la Sagrada Imagen de la Virgen, pueda hacerse cómodamente esta operación<sup>41</sup>.*

41 VALDECAÑAS Y PIÉDROLA, A. F.: *Descripción del Sagrario de la Iglesia Parroquial de San Mateo de Lucena*, inserta en TAYLOR, R.: *Una obra española de yesería (El Sagrario de la parroquia de San Mateo en Andalucía)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1978, págs. 43 y 51.



### 3. Esculturas al servicio de la Contrarreforma. Imágenes con alma y autómatas callejeros

En páginas anteriores insistimos en la importancia de la fiesta eucarística como eslabón de ceremoniales y acontecimientos públicos de estirpe sacro-profana. En virtud de tales procesos, el rito de la unción y coronación del monarca gozaría de un carisma "sacramental", al tiempo que la comparecencia pública del Sacramento el día del Corpus se asimilará, tal cual corresponde al *Rex regum*, al protocolo reservado para la recepción oficial, entrada y discurrir del soberano por las calles de la ciudad. En paralelo a semejante "homologación" de contenidos simbólicos, en la fiesta eucarística también fue sintetizándose buena parte de la evolución histórica del teatro, dejando sentadas una serie de premisas escenográficas, compositivas, morfológicas y rudimentarias sumamente útiles, una vez llegado el momento en que las Hermandades y Cofradías de Pasión decidieron embarcarse en la aventura de encargar composiciones escultóricas o *pasos de misterio* con varios figurantes. En el caso de Sevilla, la relación entre las maquinarias del Corpus y los pasos procesionales también parece guardar ciertas conexiones con las tramoyas y decorados festivos diseminados por los enclaves callejeros más señeros en el discurrir de la procesión.

A propósito de lo expuesto, Lleó Cañal apunta la existencia, en el Quinientos, de un *risco* levantado en la Catedral junto al Monumento de Semana Santa, que emulaba el monte Calvario, donde se exponían varios grupos de figuras de vestir, modeladas en barro y adornadas con vistosos ropajes, pelucas de cáñamo y caretas pintadas, que representaban escenas de la Pasión<sup>42</sup>. Asimismo, en 1594, el Licenciado Reyes Messia de la Cerda dispuso una serie de *invenciones* bíblicas, evangélicas y alegóricas en forma de *passos*. Básicamente, se trataban de tablados adosados contra un muro, donde un decorado pintado, sin atisbos de perspectiva, hacía las veces de fondo escénico o telón ante el cual se situaban figuras de bulto ataviadas con lujosas vestimentas. En el primer supuesto, sobresalía el *altar de Nuestra Señora de las Virtudes*, vertebrado a modo de pirámide mística, desde cuya cúspide la Virgen se erigía en espejo moral y reina de todas ellas. Un singular "mecanismo" de conexión metafórica y literal (consistente en unas grandes cadenas doradas que nacían del propio simulacro mariano para cerrarse sobre los cuerpos de la Caridad, la Esperanza, "aprisionando" más abajo a la Fortaleza, la Justicia, la Templanza y la Prudencia, en tanto la Fe se mantenía libre de ataduras) traducía incontestablemente la cuestión en términos visuales haciendo uso de un recurso inteligible para todos los públicos<sup>43</sup>.

42 LLEÓ CAÑAL, V.: "Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 190-191, 1975, págs. 246-247.

43 *Ibidem*, pág. 255.



II. Gesto de desesperación de la Virgen durante la función del «Paso». Obsérvese el movimiento de los brazos



Otras veces, se recurría a pintorescos artificios que funcionaban gracias a ingenios hidráulicos. Así, en la *Fuente del Pelicano* varios surtidores ocultos en los picos de los cuatro polluelos devolvían al padre el flujo “sanguíneo” que éste les lanzaba, mientras la *Fuente del Cristo* presentaba al Crucificado derramando copiosamente su sangre sobre un gran cáliz de plata, con la Hostia que hacía las veces de basamento<sup>44</sup>. Qué duda cabe que, al explicitarse en términos de difusión masiva mediante las escenificaciones animadas, las teorías neoplatónicas acerca de la Gracia circular<sup>45</sup> y el circuito místico marcado por la secuencia *emanatio-raptio-remeatio* (*Todas las cosas proceden de él, buscan volver a él y en él reposan*, en expresión de Francesco di Giorgio<sup>46</sup>), adquirirían una veraz consistencia visual, amén de una innegable facilidad intelectual. De este modo, la eficacia pedagógica de tales montajes efímeros salvaguardaba la erudición y complejidad conceptual de los asuntos místicos planteados, al acomodarlos hacia aquella otra vertiente, más popular, del lenguaje teatral que cuestionaba el creciente ocultismo teológico de los autos<sup>47</sup>.

No obstante, en la definición del autómatas barroco no sólo cuentan los presuntos precedentes festivos enunciados. También debe contarse con el ejemplo de otras ciudades (Málaga, entre ellas) donde parece insinuarse que los autos

44 *Ibid.*, págs. 251 y 255.

45 WIND, E.: *Misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 238.

46 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “Iconografía e Iconología del pelicano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de Filantropía”, *Boletín de Arte*, 12, 1991, págs. 135-136 y 144. A propósito de ello, Silesius es tajante al referirse cómo para la recepción de la Gracia es indispensable haber “lavado” previamente el espíritu: *Despiértate, cristiano muerto, fíjate nuestro pelicano -Cristo- te riega con su sangre y con el agua de su corazón. Si la recibes bien... al instante estarás vivo y con buena salud.*

47 CORRALES EGEEA, J.: “Relaciones entre el Auto Sacramental y la Contrarreforma”, *Revista de Ideas Estéticas*, 12, 1945, págs. 511-514.



religiosos representados en las iglesias tuvieron algo o bastante que decir al respecto, por no hablar de la experiencia ensayada en las estatuas animadas medievales. A nuestro juicio, entre los “nuevos” componentes que singularizan las peculiaridades de los autómatas procesionales barrocos figura, en primer lugar, la simbiosis establecida entre la estatua animada y la puesta en escena de los temas iconográficos de la Pasión. Acto seguido, contaríamos con el desarrollo de una capacidad metamórfica extrema que, yendo más allá de los primitivos Crucificados articulados, habilita a una escultura para adoptar varias iconografías a costa de la mudanza en las vestimentas, los cambios de postura o el trueque de atributos, de tal forma que prácticamente una pieza puede interpretar por sí sola una secuencia bastante extensa del ciclo. Finalmente, a la obsesión hiperrealista del Barroco satisface el perfeccionamiento de las técnicas, la implicación e integración en el resultado plástico de recursos inicialmente extraescultóricos y los virtuosismos en el tratamiento realista de los cuerpos, fisonomías y situaciones.

En paridad a los autómatas integrados en los retablos y las escenografías callejeras, aunque apostando por un ritmo dramático más cadencioso, los movimientos articulados de las imágenes procesionales enfatizarían su valor como fulminantes y estratégicos golpes de efecto, convenientemente jerarquizados en sus modos, roles y acciones por un criterio de organización dictado por los principios y reglas del teatro y las prescripciones del ritual. Con esto último, se introduce un cierto distanciamiento respecto a otros experimentalismos de la época, donde la contemplación del movimiento de los autómatas no constituye un recurso excepcional, sino que su dinamismo, casi ininterrumpido, forma parte del propio espectáculo, tal cual parecía suceder con las figuras automáticas integradas en las catorce estaciones del Vía Crucis<sup>48</sup> erigido, en 1633, por Baccio del Bianco en el Hospital de los Italianos de Madrid<sup>49</sup>.

Las ceremonias de la *Depositio* y el *Paso* capitalizan las actuaciones de los autómatas procesionales barrocos incluso hasta el día de hoy<sup>50</sup>. Sus orígenes medievales ratifican la antigüedad evidente de la primera y su continuidad en la Edad Moderna. Mediante la flexibilidad impresa a las articulaciones, y una vez verificado el acto de veneración (*Adoratio Crucis*) en los preliminares de la función, el Crucificado pasaba de estar clavado en la Cruz a ser descendido de ella. [6] Seguidamente, los brazos se sujetaban con cintas y se colocaban pegados al cuerpo, se amortajaba la efigie y se depositaba en el sepulcro transformada en imagen yacente (*Depositio*). En algunas circunstancias, el ritual se prolon-

48 PRADILLO Y ESTEBAN, P. J.: *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y Religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara, un caso excepcional)*, Guadalajara, Diputación, 1996.

49 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Espacio sacro teatralizado...”, pág. 147.

50 Para comprobar la vigencia actual de tales rituales en el territorio español, véase AA.VV.: *Rito, Música y Escena en Semana Santa*, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de Educación y Cultura, 1994.



12. Estructura interna de la cabeza y tronco de la *Virgen de la Amargura*, Dolorosa del siglo XVIII, con mecanismo interno para facilitar las inclinaciones de la misma. Parroquia del Soterraño (Aguilar de la Frontera)



gaba hasta el Domingo de Resurrección con la escenificación del levantamiento del sudario y la salida de Cristo de la tumba (*Elevatio*). Ya desde el siglo XIV, la obligada participación en la ceremonia de actores vivos interpretando a José de Arimatea, Nicodemo y los otros testigos del acontecimiento permitía “confundir” deliberadamente lo animado y lo inanimado, al integrarlos en un mismo cuadro teatral, favoreciendo de paso la compenetración emotiva absoluta de intérpretes y espectadores con la trama y las implicaciones penitenciales del episodio.

Al respecto, un contrato de 1612 suscrito con el escultor Salvador Rodríguez se muestra contundente sobre las peculiaridades morfológicas de este género de piezas, al requerírsele la hechura para la villa malagueña de Álora de un *Xpo. Crucificado, los brazos de gonce e todo de buena madera, de forma que con él se pueda hazer el dessendimyento de la Cruz, con su corona e potencias, todo de blanco sin barnis ni cruz porque ésto, e lo demás nessesario lo a de hazer con otro maestro el dicho Franc<sup>o</sup>. García... de madera de pino o álamo, bien sasonada de forma que no cave... quebradura*<sup>51</sup>.

Pero, sin duda, la mezcla de religiosidad y espectáculo de las celebraciones de la Semana Santa con autómatas de por medio alcanza su máxima relevancia en la teatralización de los Encuentros del Nazareno con la Virgen y San Juan, la Verónica y las Mujeres de Jerusalén, deviniendo hacia las claves de una dramaturgia netamente barroca. [7] Al igual que acontecía con la Entrada en Jerusalén, la fuente literaria de la dramatización procesional de los Encuentros

51 Archivo Histórico Provincial de Málaga, *Escribanía de Alonso Benítez*, Leg. 891 (1612), s/f.



son las *Actas de Pilato* o *Evangelio de Nicodemo*. Para ser más exactos, su recensión B, parafraseada, y adaptada en tono novelesco y/o dialogado por la poesía italiana y los misterios ingleses<sup>52</sup>, refiere cómo el Evangelista San Juan después de seguir durante parte del trayecto el cortejo militar que conducía a Cristo cargado con la Cruz hacia el Gólgota, corrió a dar cuenta a la Virgen de lo que sucedía, pues hasta entonces se encontraba ignorante de ello. Nada más conocer la noticia, María se encaminó a toda prisa en pos de su Hijo y, al verlo, cayó desmayada. Una vez recuperada, y en compañía siempre del joven discípulo y las Marías, prosiguió firme junto al Nazareno, acompañándolo hasta su trágico fin<sup>53</sup>.

Cuando la escultura procesional se dispuso a dar su propia versión de los acontecimientos, no podía hacerlo por otra vía que la que le venía brindada a través de unas fórmulas de representación, en las cuales ya no cabe hablar de inspiración, sugestión, préstamo o aproximación al lenguaje del teatro, sino que son *per se* teatro mismo. En refrendo de la difusión tan extraordinaria de la ceremonia del *Paso*, ningún testimonio resulta más elocuente que la cuantificación de los lugares que la asumieron, cuya simple enumeración ya ocuparía un espacio más extenso al del presente trabajo<sup>54</sup>. De todas formas, nos encontramos frente a un testimonio teatral tan perfectamente definido y cerrado en sí mismo que, salvo escasas excepciones, la función se adecúa a idénticos criterios en cuantos núcleos urbanos y rurales se lleva a cabo. En contraposición al culto intimista en el interior del templo o al recatamiento claustral, el ritual de referencia se vuelca hacia el contexto “natural” de la procesión: la ciudad y, en especial, la Plaza Mayor, concebida como un verdadero teatro y rodeada de balcones a modo de palcos. La intervención de una nutrida maquinaria humana disponía todo lo necesario para el acontecimiento. Una referencia documental relativa a la escenificación del *Paso* en la Málaga de 1739, por parte de la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús del Convento de Santo Domingo, consigna la complejidad del *atrezzo* en sus preparativos materiales desde las telas para las colgaduras y doseles o el traslado de la cera para alumbrar el cortejo, hasta los operarios encargados de la limpieza del itinerario, los repartidores de invitaciones, los comisionados de colocar los bancos para el público asistente, los músicos,

52 PORTILLO GARCÍA, R. y GÓMEZ LARA, M.: “Ceremonias de la Semana Santa andaluza y el teatro inglés medieval: Hacia un estudio contextualizado”, en *Actas del X Congreso de AEDEAN*, Zaragoza, Universidad, 1988, págs. 429-437.

53 SANTOS OTERO, A.: *op. cit.*, pág. 421.

54 ARANDA DONCEL, J.: “Las Cofradías de Jesús Nazareno en tierras cordobesas durante los siglos XVI al XIX”, en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, I, Córdoba, Ayuntamiento-Congregación de Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno, 1991, págs. 297-298; PORTILLO GARCÍA, R. y GÓMEZ LARA, M.: “Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía”, *Demófilo. Revista de Cultura tradicional*, 11, 1993, págs. 113-132.



cantores y acompañantes religiosos y seculares de la procesión y, por supuesto, los figurantes vivientes que interpretaban con sus vistosos trajes y carátulas la cohorte de centuriones, judíos y cirineos<sup>55</sup>. Como puede advertirse, en esa plaza o calle principal, la escultura era, más que nunca, el punto de unión entre lo visible y lo invisible, entre el mundo de los humanos y el de la materia inerte llamada a la vida. La elección del enclave distaba de ser fortuita, puesto que tales nudos urbanos polarizan todavía la concentración de los poderes políticos, municipales, militares, administrativos y/o religiosos, manifiesta a través de la presencia en ellos de sus respectivas sedes emblemáticas, en una nítida demostración pública de la “estabilidad” del orden jerárquico, institucional y social, deseado y dominado desde los vértices del poder.

Configurado el “Gran Teatro del Mundo” del *Paso*, ¿qué decir de la función? Básicamente, el libreto parte de una sencilla, a la vez que cohesionada y contundente exposición dramática, consistente en el simulacro *inter vivos* de la Pasión de Cristo. El argumento se centra en la secuencia del *Encuentro*, interpretada por las esculturas vestidas del Nazareno, la Virgen, San Juan Evangelista, la Mujer Verónica y, circunstancialmente, la Magdalena. Todas ellas eran portadas en andas independientes e, incluso, salían desde diferentes enclaves haciendo el camino por separado, hasta “encontrarse” literalmente en la plaza. En los prolegómenos del acto, un sacerdote predicaba una plática o sermón alusivo al contenido litúrgico de la representación. [8] De inmediato, y tras confluir en el centro de la plaza, los autómatas comenzaban a funcionar como si de actores humanos se tratara, interpretando el papel asignado. El apóstol señalaba con el dedo el lugar de la aparición del Nazareno, indicándoselo a la Virgen con sus brazos articulados. La Verónica se acercaba a Cristo, haciendo además de enjugarle el rostro para, de inmediato, elevar ante la vista de los presentes el paño con la Santa Faz impresa en él. Mientras tanto, la Virgen se aproximaba al protagonista, situándose frente a él al tiempo que se llevaba las manos al rostro, moviendo la cabeza o extendiendo los brazos en señal de desesperación.

El punto álgido de la ceremonia venía marcado por la bendición que impartía el Nazareno valiéndose del mecanismo oculto bajo la túnica, la cual era recibida por el pueblo de rodillas, a modo de reconciliación ritual del colectivo con la Divinidad renovada anualmente, la madrugada del Viernes Santo, al finalizar un ciclo temporal de la actividad cotidiana. Al impacto del gesto aquiescente de Cristo contribuía el efectismo inherente a la interpolación en la función de otros estímulos sensoriales. [9] A saber, la magnificencia de las vestiduras bordadas, preseas y joyas de las imágenes, el sonido de las composiciones e instrumentos

55 Archivo Díaz de Escovar de Málaga, caja 308, leg. 17. Véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga, Diputación, 1990, págs. 76-77.



musicales y el aroma de las plantas aromáticas y las nubes de incienso que difuminaban las siluetas de las efigies, arrojándolas y, en última instancia, “camuflando” su pristina rigidez estatuaría detrás de una cortina de humo en pro de la apetecida y ansiosamente perseguida materialización del “prodigio”<sup>56</sup>. Un prodigio elevado a una dimensión de auténtico espectáculo total consagrado por la orquestación e integración de las Artes, en beneficio de unos comportamientos indisociables del nihilismo que emana de un reino de sombras y revierte, de manera unívoca e indisoluble, en la esfera política, religiosa, cultural y sociológica de la Contrarreforma hispana<sup>57</sup>. Aún perteneciendo al siglo XX, no podemos obviar la exégesis contemporánea, vinculada con la tesis del mesianismo, acerca de dicho rito, según la cual la iconografía del Nazareno cargado con la cruz escondería una interpretación críptica que reconoce en ella la trasposición del hombre sometido bajo la carga de su particular sufrimiento cotidiano; circunstancia que, por extensión, hace de la imagen escultórica una proyección, o si se prefiere, una visión alegórica del pueblo mismo y su secular experiencia colectiva de opresión y sufrimiento<sup>58</sup>.

La primera mitad del Seiscientos es, quizás, el período histórico de mayor intensidad en la creación de autómatas procesionales. En el contexto de la época, Málaga aparece como un centro de producción artística de cierta importancia especializado en la hechura de tales piezas. No en balde, la profesionalidad de los talleres malagueños era abiertamente reconocida en el exterior gracias a la actividad de un grupo de escultores, más o menos amplio, sensibilizado con la problemática y artilugios extramóviles de los autómatas más que por el trabajo de individualidades o maestrías concretas. Numerosísimos son los documentos contractuales conservados que acreditan los encargos acometidos en respuesta a la demanda de las provincias limítrofes e, incluso, del otro lado del Estrecho. Especialmente palmario en lo tocante a las exigencias impuestas por la comitencia es el contrato suscrito, en 1622, entre el escultor Juan Gómez y Juan Ruiz de Montesinos, en representación de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús del enclave norteafricano de Orán, concertando la ejecución de *cuatro ymágenes de madera que an de ser un Xpo. para la cruz a cuestras e un San Juan Ebanxelista y una ymagen de Nuestra Señora y una muger Barónica... cada una de siete quartas e media de largo, encarnados rostro e manos, e los dos pies de las dos de las dichas ymágenes de manera que estén de medio cuerpo arriva masisas e*

56 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, págs. 187-189.

57 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Barroco. Representación e ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 33-41.

58 MORENO NAVARRO, I.: *Cofradías y Hermandades andaluzas. Estructura, simbolismo e identidad*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pág. 173. Véase, asimismo, GÓMEZ GARCÍA, P.: *Religiosidad popular y Mesianismo. Análisis de cultura andaluza*, Granada, Universidad, 1991.



lo demás con armadura e bien acavadas, e la ymagen de San Juan a de ser de gonces de manera que buelba a el rostro donde le movieren e que señale con la mano derecha e que la mujer Barónica abra y sierre los brazos a el rrostro<sup>59</sup>.

Evidentemente, los mecanismos de los autómatas procesionales distan un abismo de la complejidad de los ingenios de Turriano y otros artífices. No obstante, y pese a sus limitaciones, suplen con ingenio la flagrante rusticidad y el primitivismo rudimentario de sus dispositivos mecánicos, bastante más cercanos a la marioneta que al autómatas en sentido estricto, entendiéndolo por tal un maniquí en forma humana que ejercita sus movimientos en virtud de tecnologías de ingeniería diversa. Por regla general, los Nazarenos accionan las manos mediante una serie de alambres o cordones atados a las articulaciones y la muñeca del maniquí (por ejemplo, en el *Jesús Nazareno* -de fines del XVII- de la Parroquia del Soterraño, en Aguilar de la Frontera, Córdoba) siendo, otras veces, a través de un sistema de cáncamos dispuestos por la superficie del tronco, brazos y antebrazos de la efigie (en el caso del *Jesús Nazareno* -datado a fines del XVII o principios del XVIII- de la Parroquia de San Juan de Letrán en Arriate, Málaga)<sup>60</sup>. Los herrajes permiten introducir un juego de cuerdas que, convenientemente manipuladas desde abajo y ocultas por las suntuosas túnicas bordadas, describen los oportunos gestos<sup>61</sup>. En esa línea de “camuflar” lo que no debe ni puede ser visto, las potencias, broches y cordones de plata -distintivos de los atributos heteróclitos de Cristo como Profeta, Sacerdote y Rey- insisten en “desvirtuar” el componente estrictamente histórico o arqueológico de los acontecimientos teatralizados, pero redundan más que nunca en hacer realidad el triunfo de lo fingido por lo verdadero. [10]

Por su parte, la investigación sobre la historia material de los autómatas marianos, desarrollada con motivo de los procesos de intervención-conservación, también han permitido descubrir algunos ingenios cinéticos *ad hoc*. [11] De esta manera, una perforación en el cuello aloja una barra de hierro, colocada transversalmente, que sirve de eje de giro y sujección al tronco, asiéndose, a su vez, a una pletina anclada en la nuca [12]. Una palanca vertical que llegaba hasta la base del maniquí hacía factible las inclinaciones de cabeza de la Virgen al compás

59 Archivo Histórico Provincial de Málaga, *Escribanía de José Benítez*, leg. 1237 (1622), fols. 401 r.-402v.

60 Agradecemos a Sergio Ramírez González, Javier González Torres, José Galisteo Martínez y Diego Martos Villasclaras la generosa ayuda y colaboración prestadas. A ellos va dedicado este trabajo.

61 RAMÍREZ GONZÁLEZ, S.: “Técnicas artísticas y doctrina religiosa en torno a la escultura barroca granadina: la imagen de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Arriate”, *Revista Nazarena*, 2, 2002, págs. 18-19. En el caso del Nazareno de Aguilar, todos los cordeles -aquí metálicos- se sujetan al engranaje dispuesto en el omoplato de la efigie. Desde ahí, cruzan por la parte anterior para introducirse, a través de la peana y la parihuela de las andas, en la estructura metálica del paso, donde una llave-palanca, alojada en una caja agarra el cordel de mayor grosor. Manipulando la palanca se consigue accionar el brazo del Nazareno de arriba abajo, mientras que los movimientos transversales, de derecha a izquierda, dependen de los cordeles más finos. (Francisco Galisteo Cano. Testimonio oral 19-III-2002).



de la bendición del Nazareno, a cuyo fin se sucedía una segunda bendición, sólo que esta vez a cargo de la escultura de María<sup>62</sup>.

Con todo, los principales inconvenientes resolutivos de los autómatas procesionales correspondían a las esculturas de San Juan, no siendo escasas las ocasiones en que su actuación podía producir un efecto tan inesperado como desagradable, por lo insólito y aún “comprometido” de la situación. Un encargo a Antonio Gómez, en 1604, desvela la pericia que la clientela demandaba del escultor para sortear el peligro de que la obra no se viese traicionada por sus propias facultades escenográficas. De hecho, el comitente requería del escultor el máximo cuidado para que la amplia gama de movimientos de la pieza no deviniese en gestos obscenos o extravagantes, a los que el guión del *Paso* difícilmente podría encontrar justificación:

*...me obligo de hacer y dar acavado de todo punto y puesto en perfesión un Santo de madera de álamo a la abocación y nombre de Señor (sic) San Joan, para la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias... a el modelo y estatura del questá en la Iglesia de Señor San Andrés della, el qual a de ir de manera que el rrostro lo pueda bolver a una parte y a otra y ansímismo el brazo ysquierdo, dee suerte que pueda llegar a el rrostro, y el derecho lo pueda ajuntar la mano dél con la del ysquierdo y bolver a señalar, apartándolo del pecho de manera que no haga ninguna fealdad<sup>63</sup>.*

#### 4. Perversión y transgresión barrocas

Si al pronunciar el término *barroco* nuestra mente remite de inmediato a *contraste*, esta visión del fenómeno de los autómatas procesionales no llegaría a mostrarse completamente definida sin detenernos, aunque sea brevemente, en la otra cara de la moneda. Al igual que sucediera en los siglos medievales, no todo era entusiasmo, sentir y emoción respecto a las estatuas animadas. Entonces como ahora, la historia se repetía a través de quienes protagonizaron los sucesivos conatos de supresión, censura y/o prohibición, con la salvedad de que el problema había tornado hacia una complejidad mucho mayor que antaño. La imprecisión

62 MAESTRE BALLESTEROS, A.: “Proceso de restauración de la imagen de M<sup>ra</sup>. Stma. de la Amargura”, *Sayones*, 1, 1998, págs. 47-49. Se refiere a una Dolorosa de fines del siglo XVII o principios del XVIII, conservada en la Parroquia de Santa María del Soterraño, en Aguilar de la Frontera (Córdoba).

63 Archivo Histórico Provincial de Málaga, *Escribanía de Diego Felipe Cienfuegos*, leg. 1060 (1603-1604), fols. 917r-918r y 954v-955v.



y las lagunas jurídicas dimanadas de las disposiciones del Concilio de Trento sobre las imágenes, la falta de autoridad moral de los preladados para imponerse a la irreductible tenacidad de los partidarios (la inmensa mayoría) de tales manifestaciones y la inercia cultural del Barroco hispano convirtieron tales amagos coercitivos en una empresa imposible.

Con todo, ya a principios del Seiscientos, las autoridades eclesiásticas más sensibilizadas con el rigorismo postridentino se propusieron cortar de raíz algunas prácticas con imágenes móviles, permitiendo las de mayor arraigo colectivo y/o las más “inofensivas”, en cuanto menos extrañas o irreverentes. Así lo intentó, al menos, aunque infructuosamente, el Cardenal-Arzbispo de Sevilla, Fernando Niño de Guevara al ordenar, en 1604, *que en las dichas Procesiones antes de salir, ni después de aver buuelto a las Iglesias, i Monasterios de do salen, no se hagan la Semana Santa, ni en la mañana de la Resurrección, representaciones; conviene a saber andando con la imagen de nuestra Señora alrededor del claustro, i de los pilares dél, buscando a su hijo, que le dicen que á resucitado; ni baxando el Cristo de la cruz, para enterrarle; ni usando en ésto, ni en la adoración de la Cruz el Viernes Sancto, i en los demás officios de la Semana Sancta, de más ceremonias de las que nuestro mui sancto Padre, i Señor Clemente Octavo, en el ceremonial nuevo a mandado guardar*<sup>64</sup>.

Mejor suerte corrieron los ceremoniales del Paso. Secularmente, su simbolismo edificante supo ganarse el beneplácito general de la Iglesia e, incluso, de la intransigente y austera mentalidad ilustrada, personificada en individuos tan estrictos como el obispo de Córdoba Pedro Antonio de Trevilla. Un decreto admonitorio dirigido a la entonces villa de Aguilar de la Frontera, en 1808, testimonia su visto bueno al componente devocional y espiritualmente saludable inherente a la bendición del Nazareno, aunque, eso sí, con matices e imponiendo sus propias condiciones y modificaciones al ritual acostumbrado: *Como los misterios que celebra la Santa Iglesia Ntra. Madre en la Semana Santa son los que únicamente deben expresarse en las procesiones de ella para que tengan aquella conformidad que deben tener con los officios eclesiásticos de la Religión, representando al pueblo christiano la Pasión y Muerte de Ntro. Redentor Jesu Christo, las Angustias de Ntra. Madre María Santísima, es consiguiente que sólo las Imágenes sagradas por sus bendiciones son las que deben permitirse, pero que de ningún modo que éstas se ridiculicen con los movimientos varios de*

64 NIÑO DE GUEVARA, F.: *Constituciones Synodales del Arsobispado de Sevilla, hechas i ordenadas por el Ilustrissimo i Reverendissimo Señor Don Fernando... Cardenal i Arsobispo de la S. Iglesia de Sevilla, en la Synodo que celebró en su Cathedral año d. 1604 i mandadas imprimir por el Deán i Cabildo, Canónigos in Sacris, Sede Vacante*, En Sevilla Año de 1609 con licencia por Alonso Rodríguez Gamarra, fols. 85-86. Véase también ALBA, A. S. de: “Semana Santa. Función del Santo Sepulcro en Lebrija”, *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, 15, 14-IV-1851, págs. 113-116.



*cabeza y manos que se les da en las Procesiones, prohibiendo, como prohibimos, que salgan ni entren de noche ninguna, como también que la de Jesús Nazareno se pare en el llanete del Carmen por pretexto alguno y menos para tener en él el Sermón que se predicaba todos los años, siguiendo su camino recto a la Iglesia Parroquial*<sup>65</sup>.

Al unísono de tales disposiciones, algunos autómatas medievales -caso de la hispalense *Virgen de los Reyes*- vieron inutilizados sus dispositivos de movimientos, tal vez por considerarse demasiado “espontáneos”, propiciándose su “reeducación” barroca mediante nuevos atavíos y funciones ceremoniales. Del mismo modo, se intentó conferir una presentación iconográfica estable a determinadas piezas que el capricho y la ocurrencia de sus mentores había dotado de particulares aptitudes mutantes. Hasta tal punto fue así, que les era muy fácil desbordar el colmo transformista al poseer varios juegos de manos o, peor todavía, hasta dos rostros acoplados en una cabeza bifaz giratoria sobre un solo cuerpo. En este sentido, el encargo que el vecino de la localidad onubense de Niebla, Juan Domínguez, encomendaba, en 1578, al escultor Gaspar del Águila de una Virgen de la Soledad, *la qual ymagen a de tener dos cabezas: la una por de tristeza y la otra a de ser para de alegría. de tal manera que se puedan quitar y poner en la dicha ymagen*, se incluye, de pleno derecho, en la antología del disparate y de lo más descabellado de la perversión barroca<sup>66</sup>.

Pero, ¿qué hay de la transgresión? Sin duda, también aquí se suscitan ciertas paradojas que cuestionan la esencia misma de los ritos. No puede olvidarse que, desde su instauración y difusión por la Orden Franciscana, la práctica del *Via Crucis* venía imponiendo un concepto de ejercicio penitencial -a modo de práctica claustral o pública y procesional- que aspiraba a preparar al individuo para la reparación de sus culpas, mediante una reflexión pausada, marcada por la consideración de la Pasión de Cristo jalonada en catorce estaciones. El establecimiento de tales secuencias se mantendría estrechamente ligado a la idea de la Redención como un proceso gradual que había comenzado en la Circuncisión y culminado en la Cruz. En su vertiente práctica, el fiel habría de desplazarse físicamente a través de ese “camino de perfección”, revalidando primero en su propio cuerpo el transitar del Nazareno por la Calle de la Amargura, para experimentar, paralelamente, una doble mortificación -fisiológica e interior- que le acercaría de un modo más intenso a la meditación propuesta. Finalmente,

65 ESPINO JIMÉNEZ, F. M.: *Historia de la Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera (Siglos XVI-XXI)*. Religiosidad popular, cultura y sociedad, Aguilar, Diputación, 2002, pág. 39.

66 PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Las Virgenes de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1983, pág. 29.



con la participación en el oficio religioso y los beneficios sacramentales accedía al ansiado perdón, lo cual confirma la naturaleza intrínseca del *Via Crucis* como paraliturgia en toda regla.

Aplicando los argumentos anteriores al ceremonial del *Paso*, salta a la vista la noción barroca de jerarquía, por cuanto el pueblo, privado por los agentes de la persuasión de cualquier posibilidad de intervenir y participar en el desarrollo del rito, se encuentra prácticamente obligado a acudir en masa a un determinado enclave para presenciar la función, anulándose con ello la referida idea del desplazamiento "místico" que refuerza y pondera las convicciones religiosas particulares. En otras palabras, lo mediático suplanta lo individual. Ni siquiera la procesión conserva su esencia de tal. Al haberse reducido, ya sea antes o después de alcanzar la plaza, a un mero preludeo o epílogo del *climax* de la bendición del autómatas protagonista, tampoco logra romper la noción de un espectador pasivo, al ser el cortejo, y no él mismo, lo que se mueve. En consecuencia, se impone la acepción transgresora de *paraliturgia* como iniciativa que coexiste con la liturgia, pero haciendo suya la pretensión de competir, y aún oponerse a ella, popularizando fórmulas alternativas al oficio; lo cual contradice y actúa en detrimento de su verdadero y literal sentido en términos de complementariedad y refuerzo para la comprensión del misterio, según lo entendieron en su día quienes alumbraron el *Via Crucis* y los teatros edificantes.

Contradicción, polémica, fascinación, maravilla, juego y artificio se han sucedido a lo largo de estas historias de autómatas, que en el momento actual siguen siendo tan contradictorias, o incluso más, que en los lejanos ecos medievales o en los tiempos del desvarío barroco. Pero, en definitiva, lo tremendamente seductor de la paradoja es que todavía hoy nosotros podamos seguir haciéndonos la misma pregunta que, en 1539, se planteaba Cristóbal de Villalón al apostillar: *¿Qué cosa puede aver de más admiración que aver hallado los hombres industria como por vía de unos relojes, que unas ymágenes y estatuas de madera anden... con tanta orden y compás que un hombre bivo no lo pueda hazer con más perfección? ¿Y qué cosa puede ser más sutil que un retablo... víamos representar el nacimiento de Christo, en otra auctos de la Pasión, tan al natural, que parecía ver lo que passó?*<sup>67</sup> La magia y el artificio de lo barroco parece continuar siendo la única respuesta válida al enigma.

67 VILLALÓN, C. de: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539. Vid., ARACIL, A.: *Juego y Artificio...*, pág. 297.



## LAS MONTEAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA: DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA<sup>1</sup>

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Universidad de Santiago de Compostela

La Catedral de Santiago se va a caracterizar en los siglos XVI, XVII y XVIII por una renovación de su mobiliario y por la construcción de nuevas pantallas de piedra y alturas que a modo de fachadas y torres van a esconder el viejo edificio catedralicio románico de las miradas de fieles y peregrinos. Tal remodelación se relaciona con la reafirmación del culto al Apóstol y del Voto de Santiago. El desarrollo del programa fue posible gracias a la existencia de una plantilla de cualificados artistas -un Maestro Mayor de Obras, un aparejador, oficiales canteros, escultores, pintores, etc.- asalariada y protegida por el cabildo<sup>2</sup>. Como es lógico, dichos artistas debieron de contar con estancias dentro del recinto catedralicio donde montar su taller y desarrollar su trabajo. En ocasiones especiales, como en intervenciones retablisticas de gran trascendencia -caso del forro, camarín y tabernáculo de la capilla mayor- sabemos que trabajaban en el

1 Todos los levantamientos de monteas que aparecen ilustrando el presente estudio han sido realizados por JOSÉ MANUEL YÁÑEZ RODRÍGUEZ, Arquitecto Técnico de la Diputación Provincial de A Coruña y profesor de la Universidad de la misma localidad, a quien debo también un buen número de ideas y sugerencias aquí recogidas. Augusto Fernández González, José Manuel Rodríguez Pérez, Francisco Xavier Novo Sánchez, Miguel A. Cajigal Vera y Adriana Candela Cousillas Lino le asistieron en el dibujo de las mismas. A Pablo Yáñez Rodríguez le corresponde la informatización de su trabajo. A todos ellos deseo expresar aquí mi agradecimiento.

2 Sobre la organización de los talleres catedralicios, véase FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup>.A.: *Arte y Sociedad en Compostela, 1660-1710*, Coruña, Sada-A, 1996, págs. 153-174.