

LA ESCULTURA ANIMADA EN EL ARTE ESPAÑOL. EVOLUCIÓN Y FUNCIONES

POR FRANCISCO CORNEJO VEGA

Panorámica en torno a las manifestaciones hispánicas de la escultura móvil o “animada”. Desde la Antigüedad hasta nuestros días –desde la Astarté del Carambolo a la escultura dinámica de Ángel Ferrant–; señalando diferentes fines y funciones que pueden darse en este tipo de escultura: religiosos, simbólicos, lúdicos, comerciales, dramáticos y estéticos.

Panoramic view of the Hispanic samples of lively sculptur. From the Antiquity until present –from the Astarté of the Carambolo to the dynamic sculptur of Angel Ferrant–; and pointing out several aims and functions that characterise this type of sculptur: religious, symbolic, ludic, commercial, dramatic and aesthetic.

Una muñeca romana del Museo de Tarragona, y millares más de muñecas posteriores afirmaron la gracia de las estatuas móviles, porque los grandes investigadores que son los niños no podían calmar su ilusión de muñeca si ésta fuera de inflexible pieza, y, por otra parte, muchas imágenes religiosas son articuladas. Niños y devotos desean que la imagen se mueva.

J. A. GAYA NUÑO

A lo largo de la historia del hombre han sido muchos los intentos de dotar de movimiento a la figura escultórica, humana o no, con el objeto de darle “vida”. Desde la Antigüedad movimiento y vida se han considerado dos caras de la misma moneda: aquello que se mueve, vive; y, por contra, la vida se prueba con el

movimiento¹. En ese sentido, una escultura animada será aquella que tiene un “ánima”, alma, que se hace patente en su capacidad dinámica².

Pero antes de continuar, hemos de precisar que es lo que entendemos por escultura. Cuando utilizamos este término lo hacemos dándole su sentido más amplio, tal y como la práctica artística de este siglo XX ha consagrado. Lejos del concepto academicista de “estatua” –figurativa, tridimensional, con vocación de estabilidad en el tiempo y en el espacio– el artista contemporáneo ha rebasado tan estrechos límites transformando y ampliando tanto los materiales constitutivos del objeto artístico, como su relación con el espacio (vacío-masa) o con el tiempo (movimiento: bien del receptor, bien de la propia obra); y, sobre todo, las premisas de las que el artista parte en su concepción ideal de la “obra”. Este extenso concepto de la escultura, aplicado no sólo al arte de nuestros días sino también al de épocas anteriores, nos va a permitir analizar ciertos fenómenos artísticos que tradicionalmente sólo de manera tangencial se han considerado merecedores de estudio entre las Bellas Artes. Este es el caso de autómatas, títeres, muñecas, gigantes y cabezudos, tarascas, máscaras y figurines dramáticos, etc.

Ejemplos de esculturas móviles conocemos ya en el Antiguo Egipto y en la Grecia Clásica, siendo famosos los tratados de Herón de Alejandría cuya obra fue conocida y muy apreciada durante el Renacimiento a través de los textos ilustrados árabes³. Esta tradición continuó durante los tiempos de la dominación romana y a lo largo de la Edad Media europea, si bien será en los dominios del Islam donde sigan vigentes las más complejas técnicas⁴. De hecho, será a través del conocimiento de las miniaturas y tratados arábigos cómo la moda de los autómatas alcanzará gran éxito en las cortes europeas renacentistas, debido, entre otras causas, al auge del “egipcianismo” promovido por los humanistas neoplatónicos.

La escultura animada –aquella en la que el movimiento forma parte esencial, o muy importante, de su naturaleza– ha ido respondiendo a lo largo de la historia al menos a una de las siguientes finalidades: religiosa, mágica, simbólica, lúdica, dramática, estética y comercial o publicitaria. Lo habitual es que aunque predomine

1. Para un desarrollo desde los puntos de vista antropológico, psicológico y social, ver Freedberg, David: *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pp. 323-26.

2. Ciocchini, Héctor: “Estatuas animadas”, *El Paseante* n° 10, Madrid, 1988, pág. 81.

3. Por Platón conocemos la perfección de las estatuas del ingenioso Dédalo, que debían ser atadas para evitar que huyesen (*Menón*, 97, d, e). Otros mitos clásicos, como el de Pigmalión o el del perro fabricado por los Argonautas para que cuidara su nave, ilustran la vigencia de la escultura móvil en la cultura griega.

A Herón se le atribuye la invención de numerosas máquinas como la “fuente de Herón” y la “eolípila”, empleadas para adornar y distraer en los jardines. Matemático y mecánico griego del s. I a. C., nacido en Alejandría, fue autor de numerosos tratados de mecánica como *La neumática* y *Los autómatas*.

4. El viajero Ibn Djubaya describe un reloj de agua que existía en Damasco sobre la puerta de la mezquita mayor:

Cuando pasa una hora del día, dos pesas de cobre caen del pico de dos halcones en cobre repujado que se alzan sobre dos vasijas de cobre (...) Se ve como los dos halcones extienden su cuello con las bolas sobre las vasijas y las dejan caer lentamente por medio de un mecanismo maravilloso que se diría mágico. Al-Djazari, *Libro de procedimientos mecánicos*, Boston, Museum of Fine Arts.

uno de estos aspectos no deje de existir alguno, o algunos, de los demás, como se irá viendo al estudiar varios de los casos que se dan en España.

Las **esculturas animadas con fines religiosos** son las más antiguas que conocemos. La imagen representa a la divinidad y su movimiento (bien sea de brazos, de cabeza o de todo el cuerpo), sabiamente utilizado, viene a suponer ante los ojos de los fieles el poder divino materializado, dando lugar a una identificación imagen-divinidad mucho mayor que en una figura sin posibilidad de movimiento.

Probablemente el ejemplo más antiguo de este tipo de escultura en la península Ibérica lo tenemos en la representación de la diosa fenicia Astarté (hacia en siglo VIII a. C.) hallada en el Cerro del Carambolo (Sevilla)⁵. La pieza, de bronce a la cera perdida, muestra a la diosa desnuda, sentada, pero con su brazo izquierdo desaparecido. En su lugar en el hombro se aprecia un pivote sobre el que sin duda se articulaba dicho miembro permitiéndole la posibilidad de movimiento ascendente-descendente.

Será la Baja Edad Media un período abundante en este tipo de escultura, tanto en Europa occidental como en el propia España. Dos tipos fundamentales han sido estudiados, ambos utilizados en diferentes celebraciones litúrgicas: el Crucificado de brazos y cabeza móviles y la Virgen con Niño como “Thronum maiestatis”⁶.

Los crucifijos de brazos móviles parece ser que eran utilizados desde principios de la Alta Edad Media en las celebraciones litúrgicas del período pascual, en las que se recreaban teatralmente, con personas actuando e imágenes, distintos momentos de la Pasión. En España es famoso el Cristo de Limpias (Santander), que mueve los labios, párpados y ojos, e incluso dicen que suda sangre⁷. Otro crucificado célebre es el llamado Cristo de Burgos, de cabeza y brazos móviles y piel elástica:

*Es tan admirable su arquitectura, y su contextura tan rara, que toda es notablemente tratable y flexible, de suerte que cede fácilmente en cualquier parte que la apliquen el dedo, como si fuera carne. La sagrada cabeza la tiene inclinada al lado derecho y se deja mover con facilidad al lado contrario y sobre el pecho*⁸.

En su monografía sobre crucificados medievales sevillanos Hernández Díaz habla de la tipología de “Crucificados para ser Descendidos”, con brazos articulados al efecto. Entre ellos destaca *...el de la iglesia del Castillo de Lebrija (...)* obra *notabilísima del siglo XV*⁹. Esta tipología transcenderá con creces el período medieval, continuando al menos hasta el siglo XVIII.

5. Blázquez, J. M.: *Historia del Arte Hispánico I, La Antigüedad I*, 1988, pp. 204-5.

6. Freedberg: *op. cit.*, pp. 326-31.

7. Chapuis y Gelis: *Le monde des automates*, París, 1928, t. I, pág. 85. Citado por Varey, J. E.: *Historia de los títeres en España*, Madrid, 1957, pp. 30-1.

8. Loviano, Fray Pedro: *Historia del santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1905. Citado por Varey: *op. cit.*, pág. 31.

9. Hernández Díaz, J.: “Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación” en *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Sevilla, 1979, vol. I, pp. 47-71.

La tipología de Virgen Majestad era utilizada en la celebración epifánica del "Officium Stellae". Así lo pone de manifiesto un texto del siglo XI procedente de Nevers (Francia), en el que se recoge un diálogo entre los clérigos disfrazados de Reyes Magos con Herodes y las parteras, y donde éstas contestan a las preguntas de los Magos señalando al Niño, que en este momento movería ojos y cabeza¹⁰. De esta iconografía, tan común en la Europa del Románico y el Gótico, existe un número importante de imágenes articuladas en Sevilla, que tradicionalmente se han venido relacionando con el período del reinado de Fernando III de Castilla y León, conquistador de la ciudad a los musulmanes en el año 1248¹¹.

La más importante es la patrona de la ciudad, la Virgen de los Reyes. Llamada así, probablemente, por ser la imagen principal de la Capilla Real de la mezzquita-catedral sevillana, lugar de enterramiento de los reyes Fernando III, su hijo Alfonso X y la esposa de este último, Beatriz de Suabia. Esta imagen mariana sedente formaba parte de un singular montaje escenográfico por encima de las reproducciones a tamaño natural de los tres personajes enterrados. Estos aparecían también sentados en sus tronos de plata y ataviados con todo el lujo de sus trajes y símbolos regios, incluida la mágica espada del rey San Fernando, capaz tanto de curar como de hacer ganar batallas. Indudablemente el ambiente creado por esta conjunción de símbolos del poder divino y del poder terrenal, aderezado con elementos mágicos y con abundancia de oro, plata, piedras preciosas y toda clase de riquezas, convertían el recinto en un auténtico "tesoro viviente" y en marco incomparable para que las divinas imágenes desarrollaran todas las posibilidades de movimiento que sus mecanismos internos le permitían, subrayando las ceremonias religiosas que allí tuviesen lugar¹².

Esta tradición de imágenes religiosas móviles aparece documentada gráficamente en las miniaturas de las "Cantigas" de Alfonso X. La cantiga LIX cuenta la historia de una monja que al dejar el convento para irse con un caballero y despedirse de la imagen de la Virgen, ésta llora; más tarde un Crucificado descuelga su brazo y le da una palmada, lo que será definitivo para que la hermana se

10. Freedberg: *op. cit.*, pág. 331.

11. Hernández Díaz, J.: *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, 1971, pp. 13-6.

12. *La escultura de Nuestra Señora de los Reyes es un maniquí articulado, que mide un metro setenta y seis centímetros, con cabeza y manos modeladas (...) El referido maniquí es de madera (...) y está revestido de una piel finísima, como de cabretilla, en magnífico estado de conservación. Es de gran interés consignar que la cabeza tenía un dispositivo especial de movimientos, del que puede observarse por una ventana escapular una rueda dentada de madera y una correa que rodea su eje; máquina hoy inutilizada...* Hernández Díaz, J.: *La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de su archidiócesis. Estudio iconográfico*. Sevilla, 1947, pp. 25-7.

Sobre la primitiva Capilla Real ver Gestoso Pérez, J.: *Sevilla monumental y artística*, 1890, t. II, pp. 328-30; Comes Ramos, Rafael: *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, 1990, pp. 93-6; así como Martínez de Aguirre Aldaz, Javier: "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", *Archivo Español De Arte*, 1995, n° 270.

arrepienta de su pretendida acción. También la miniatura de la cantiga IV nos muestra una escultura de la Virgen en el milagroso acto de dar la comunión¹³.

Las imágenes articuladas de carácter religioso seguirán proliferando en el Sur de España en siglos sucesivos. Aunque con importantes cambios funcionales: si las esculturas móviles medievales, e incluso renacentistas, estaban concebidas para “actuar” en ceremonias litúrgicas celebradas en el interior del templo y su eficacia radicaba en lo simbólico de su movimiento, a partir del siglo XVII la escultura articulada será concebida para procesionar por las calles de la ciudad y su potencialidad de movimientos será utilizada, no ya para realizar gestos simbólicos como bendecir, etc., sino para recrear las cualidades de lo vivo en nuestra mente, en aras de un realismo que busca la conmoción del espectador ante una representación mucho más humana que divina¹⁴.

La capacidad de movimiento ya no se muestra directa y conscientemente a los fieles en “actuaciones” teatrales, como sucedía en las imágenes medievales. Ahora la asociación vida-movimiento se realizará mucho más sutilmente, hasta el punto de que la persona ajena a la devoción habitual de esa imagen no podrá distinguir si está o no articulada. Sin embargo, el devoto de una imagen que como la de Jesús de Pasión (h. 1615-18, atribuida a Martínez Montañés, iglesia de El Salvador, Sevilla) tiene los brazos articulados en hombros y codos, es consciente de que el Nazareno con la cruz al hombro que procesiona en Semana Santa es el mismo que en otras ocasiones puede venerar en el interior del templo con las manos atadas ante sí, con la iconografía de Jesús Cautivo. De esta forma para el devoto la consecución de la capacidad de movimiento, de “vida”, de la imagen, se va construyendo a lo largo de toda una existencia de vida devocional.

Algo parecido ocurre con las vírgenes llamadas “de candelero”, a las que basta un rostro y unas manos modeladas y articuladas sobre un armazón revestido para configurar una imagen con la que es posible conseguir diferentes matices expresivos. Los suficientes como para que los devotos identifiquen subliminalmente el binomio “movimiento igual a vida”, tal importante en la concepción realista de la imaginería barroca.

El **carácter simbólico de la escultura animada** viene dado a través del propio movimiento que realiza y su significación para aquellos que lo contemplan. Por eso cuando en Málaga la imagen procesional de Jesús Nazareno, llamado el Rico, se detiene ante un preso de la cárcel y realiza un movimiento con su brazo, todo el mundo sabe que lo está “indultando” según prerrogativa real de tiempos de Carlos III¹⁵. Aquí la imagen no sólo es símbolo de la divinidad: sus propios movimientos están cargados de simbolismo.

13. Guerrero Lovillo, J.: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, láms. 66 y 6.

14. Un intento de aproximación a la semana Santa procesional: Moreno Navarro, I.: *La Semana Santa en Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, 1982.

15. Mateos Avilés, Elías (coord.): *Semana Santa en Málaga*, vols. 2 y 3, Málaga, 1987.

Tenemos otro claro ejemplo de ello en la famosa estatua de Santiago del Monasterio de las Huelgas, donde la tradición dice que los reyes castellanos eran coronados y recibían la “pescozada” de caballería por la figura del Apóstol. Para tal fin la imagen sedente tiene ambos brazos articulados: la mano derecha puede sostener una espada verticalmente y la izquierda reposa abierta sobre su rodilla¹⁶. De nuevo nos encontramos en el siglo XIII con una situación similar a la de la Capilla Real de la mezquita-catedral sevillana: ambos lugares acogen sepulturas reales y en ambos casos existe un aparato escénico donde la escultura mecánica juega un papel fundamental, destinado a reafirmar y exaltar el origen divino del poder regio a través de una muy clara simbología.

También hallamos que el propio concepto de escultura móvil, que precisa ser manipulada para “vivir”, está cargada de simbología. El hombre como muñeco manejado, ora por el Destino, ya por los dioses, es una imagen metafórica de larga tradición. Hoy mismo es habitual hablar de alguien que se deja utilizar llamándolo “títere” o “pelele”. Esta idea será recogida en el siglo XVII por Sebastián de Covarrubias en sus “Emblemas morales”¹⁷. El Emblema 50 de la segunda Centuria representa dos figurillas, de hombre y de mujer, bailando sobre una mesa al son que le toca un caballero, armado con espada, en su vihuela. Bajo el mote: *NERVIS. ALIENS. MOBILE. LIGNUM*, que alude a como otros manejan los muñecos de madera gracias a ciertos hilos (lám. I).

El **carácter lúdico** es otro de los valores más frecuentes en la escultura animada. Y es habitual encontrarla con esta única finalidad.

16. ...*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.*

Crónica de Alfonso el Onceno...: ed. Cerdá y Rico, Madrid, 1787, pp. 185-6.

...*aclamaron por rey a don Enrique: coronose en la ciudad de Burgos. El Monesterio de las Huelgas tiene recibido que fue coronado en dicho Monesterio, y que en memoria de esto conserva una imagen del Apóstol Santiago, Patrón de España, la cual con artificio juega los brazos: y añaden (según la tradición) que la misma imagen le puso el Cetro en la mano, y la Corona en la cabeza. Núñez de Castro, Alonso: Corónica de los señores Reyes de Castilla...Don Enrique Primero...*, Madrid, 1665, pág. 280.

Ambas citas tomadas de Varey: *op. cit.*, pp. 33-4.

Monteverde, J. L., et alii: *Monasterio de las Huelgas y Palacio de la Isla, de Burgos y Monasterio de Sta. Clara, de Tordesillas (Valladolid)*, Madrid, sin fecha, lám. 15.

17. El texto del emblema es el siguiente:

*Muchos de los que mandan, son mandados
Executando voluntad ajena,
De mujeres, amigos y criados,
Por ser de condición tratable, y buena:
Son títeres por ruedas gobernados;
Que viven sin tener gloria, ni pena,
I sobre mesa hazen su mudança,
Quando toca en maestro cierta dança.*

Covarrubias, Sebastián de: *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, Emblema nº 50, Centuria II, pág. 150.

En España se han hallado, al igual que en otros países mediterráneos, muñecas y muñecos articulados en tumbas infantiles de época grecorromana. Lo que hace suponer que estas figurillas son los ancestros de las actuales muñecas que “hacen casi de todo” y de los “madelman”, “playmóviles”, etc. En el Museo Arqueológico de Tarragona se encuentra una bella muñeca de marfil, articulada en brazos, codos, caderas y rodillas, encontrada en una tumba infantil del siglo IV en el cementerio romano de Tarragona. Otras muñecas similares, pero de terracota, se han encontrado en la colonia griega de Ampurias¹⁸.

Mucho más complejo que las muñecas infantiles, pero con una misma finalidad de divertimento, son los autómatas¹⁹. Juguetes de reyes y cortesanos, su antigüedad la documentan los tratados de Philon de Bizancio (fines del s. III a. C.) y de Herón de Alejandría (s. I d. C.); y su gran éxito en el período renacentista se ejemplifica en los pájaros voladores y el león mecánico realizados por Leonardo de Vinci, así como la colección de autómatas del emperador Carlos V. Es famosa la pasión de este monarca, gran coleccionista en general, por los relojes y artificios mecánicos: la denominada “mecánica lúdica”. Entre ellos los había del relojero alemán Philip Ynsber, pero sobre todo del matemático y mecánico milanés Juanelo Turriano o Giovanni de la Torre (Cremona, ducado de Milán, 1500; Toledo, 1585), que trabajó al servicio del emperador desde 1545, acompañándolo hasta sus últimos días del Monasterio de Yuste, y que continuaría al servicio de Felipe II hasta su propia muerte en 1585²⁰.

Aparte de su actividad como relojero imperial, que podía incluir figurillas en movimiento ligadas al funcionamiento de los relojes, conocemos por testimonios de sus contemporáneos que realizó muy diversos ingenios. Como un molino en miniatura que separaba con gran rapidez la harina del salvado o *...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*. Figura similar, suponemos, a la que se le atribuye en el Kunsthistorisches Museum de Viena, de una dama cortesana tocando la vihuela (lám. II)²¹. Es curiosa la leyenda sobre la denominación de la calle toledana “Hombre de palo”, que según la tradición procede de un muñeco autómata realizado por Juanelo, que iba desde la casa donde este vivía hasta el palacio del arzobispo, donde a diario recogía la comida que en él ponían y que llevaba de vuelta a su constructor.

Este matiz funcional, anticipo de la robótica, que se da en el “hombre de palo” de Juanelo lo encontramos de nuevo, ya en el siglo XVII, en el coleccionista de maravillas (y de los manuscritos de Leonardo) don Juan de Espina, del que se

18. Ver Porras, F.: *Titelles, teatro popular*, Madrid, 1981, pp. 46-51.

19. Chapuis, A. y Droz, E.: *Les automates*, Nauchatel, 1949.

20. Rivero, Casto M^a del: “Nuevos documentos de Juanelo Turriano”, *Arte Español*, t. XIII, Madrid, 1936, pp. 17-21.

21. Checa, F. y Morán, M.: *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pág. 209.

decía que era servido únicamente por autómatas contruidos por él mismo y que antes de morir desmontó personalmente²².

Otro tipo de ingenios mecánicos en las cortes reales y aristocráticas de esta época son los utilizados en fuentes y jardines. Este es el caso de la figura que a través de un dispositivo hidráulico tocaba la trompeta en la galería de grutescos de los jardines manieristas en los Reales Alcázares de Sevilla²³.

En general, este tipo de figuras automáticas, de carácter plenamente profano y cuya finalidad era la pura diversión, tuvo un gran desarrollo desde su resurgimiento en las cortes renacentistas hasta casi nuestros días. Tomando la forma de muy diversos artilugios como cuadros mecánicos y teatros de autómatas, pájaros cantores y animales mecánicos, autómatas músicos, escribientes y dibujantes, o que andan o hablan, y un largo etc., que paulatinamente fueron pasando del ámbito de las cortes regias y de la nobleza a las mucho más públicas y plebeyas barracas de feria.

Autómatas utilizados en fiestas públicas profanas encontramos ya en 1571, contruidos para el recibimiento en Burgos de la futura reina doña Ana de Austria. Dos figuras abrían una caja en la que aparecía el retrato del rey don Felipe con sus atributos reales:

*...y cuando su Magestad de la Reina pasaba por delante de esta caja, estas dos figuras abrieron las dicha puertas, con artificio tan primio, que parecían personas vivas.*²⁴

O el autómata mostrado durante las celebraciones de las bodas de Felipe III en Valencia, que representaba un milagro de San Vicente Ferrer sobre un carro triunfal de cuatro ruedas tirado por centauros, en el cual el santo salía de la ciudad de Vannes montado en un jumento y volvía a entrar por otra puerta de la misma ciudad²⁵.

Encontramos un caso muy interesante de utilización ante un público popular de una escultura móvil no religiosa en la descripción de las fiestas que se celebraron en Sevilla con motivo de la canonización del rey San Fernando en el año 1671. Cuenta Fernando de la Torre Farfán al describir los adornos y actividades que con tal motivo se prepararon en la calle de los Francos:

Y por que no se quedase todo en la admiración de los Cortesanos, se pensaron algunas piezas, que entretuviesen el gusto de los populares; entre otras se dispuso (en el medio de la distancia de la calle) un bolatín; que (siendo fingido)

22. *Ibidem*, pp. 205-8.

23. Arana de Valflora: *Compendio*, pág. 46. Citado por Gestoso y Pérez, J.: *Sevilla monumental y artística*, t. I, Sevilla, 1889, pág. 388.

24. Anónimo: *Relación verdadera del recibimiento... Burgos, doña Ana de Austria, ...*, Burgos, 1571, fol. XXV. En Varey: *op. cit.*, pp. 42-3.

25. Gauna, Felipe de: *Libro copioso y verdadero... casamiento... Felipe Tercero...*, ed. Salvador Carreses Zacarés, Valencia, 1926, t. II, pp. 551-2. En Varey: *op. cit.*, pp. 48-50.

*eran tan verdaderos sus movimientos, y tan bien imitada la persona de un mancebo de buena edad y dispuestas partes, que no hubo viveza, que (por muy atenta que mirase) no engañara la primera diligencia de la vista; remedando (con acciones fingidas) las más ligeras y sutiles bueltas, que suelen practicar los más diestros, y fáciles de esta actividad.*²⁶

Como hemos podido apreciar el autómatas en su aspecto más lúdico es utilizado con frecuencia como medio propagandístico de ideas ajenas a su propio carácter de diversión, bien sean políticas, religiosas o, incluso, como veremos a continuación, directamente comerciales.

Los **autómatas al servicio de una función comercial** se generalizan a fines del siglo XIX y principios del XX. Complejos mecanismos accionan estas figuras que surgen al abrigo de los grandes comercios de las ciudades y de las más importantes firmas comerciales. Su finalidad declarada es promover las virtudes del producto en cuestión y atraer a las grandes masas de potenciales compradores. Un ejemplo de ello lo tenemos en el Museo de Autómatas del Tibidabo, en Barcelona, donde se muestran figuras de la casa comercial “Nestlé”, de los que se construyeron más de setenta. Estos autómatas, construidos en Alemania, participaron en el año 1929 en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y en la Internacional de Barcelona. Se conservan figuras-caricaturas de “Los campesinos”, “Las comadres” y “El Tío Paco”; figuras de vestir, ya que se les ponía el traje regional del lugar donde hacían su promoción. Además podían decir frases publicitarias como: “¡Alto!”, “¡Compren!”²⁷.

Este género de autómatas pervive con éxito —en estos días de absoluto imperio publicitario de la televisión— a través de las grandes instalaciones parateatrales publicitarias montadas por determinada cadena de grandes almacenes, donde en campañas como la navideña se atrae al público popular e infantil con la “magia” de las figuras móviles y así desplegar sus agresivas campañas publicitarias.

La **utilización de la figura móvil con fines dramáticos** ha sido desde antiguo muy variada de formas y técnicas: desde el pequeño títere hasta los gigantes y cabezudos; desde maniqués dispuestos como “tableaux vivants” hasta figurines de ballet y de teatro.

Ya hemos visto como la utilización de figuras animadas con funcionalidad dramática está documentada en el ámbito de lo religioso en las liturgias pascales y en los “Officium Stellae” de la Edad Media. Pues bien, esta vinculación va a proseguir incluso hasta nuestros días, aunque con una importante diferencia: lo dramático abandonará el campo de lo litúrgico, incluso el propio marco arquitectónico de iglesias y catedrales, para enraizarse cada vez más en lo popular y,

26. Torre Farfán, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al Nuevo Culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y León*, Sevilla, 1671.

27. “Los autómatas de Nestlé”, Barcelona, Museo de Autómatas del Tibidabo, 1984, folleto.

paralelamente, en lo profano. Todo ello aunque el contenido religioso continúe siendo el motivo central de lo dramático.

En España la fiesta del Corpus Christi ha sido una gran fuente generadora de espectáculos dramático-religiosos²⁸. Dentro de su gran variedad (autos sacramentales, danzas, carros triunfales, gigantes y cabezudos, tarasca, etc.) encontramos interesantes muestras de figuras escultóricas animadas. La tarasca, junto a los gigantes y cabezudos, es la más popular de estas figuras que se han conservado en la tradición de algunas ciudades españolas (Granada, etc.). La tarasca representa a un dragón y llegó a ser parte tan indispensable de la propia fiesta durante nuestro Siglo de Oro como los propios autos sacramentales. El nombre de "tarasca" aparece documentado por vez primera en Sevilla, aludiendo a las reparaciones que debían hacerse a sus figuras²⁹. Era una gran figura de dragón sobre la que solía haber otra de mujer o de monstruo, así como otra serie de figurillas divertidas –todas ellas movidas desde el interior del carro que las transportaba–; e iba al comienzo de la procesión y según Covarrubias:

*...espantaba los muchachos (...) los labradores cuando van a la ciudad el día del Señor, están abovados de ver la tarasca, y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo, y quitarles las caperuzas de la cabeza...*³⁰

A esta figura se le daba en los siglos XVII y XVIII un valor simbólico como personificación del mundo de la carne y del diablo, o "el Demonio y los vicios" que huían ante el Santísimo Sacramento (lám. III).

También en el marco de las fiestas del Corpus encontramos en la Sevilla de 1594 una descripción de "tableau vivant" de figuras instalado en la plaza del Salvador que representaba el Tránsito de la Virgen y que tiene un evidente paralelismo con pinturas del mismo tema de la época:

...que no pareciendo a este punto la imagen difunta, al dulce son de ministriles y voces, empeçó a subir en el aire la virgen viba, çercada de un coro de ángeles, llevando la luna por descanso a sus pies; el trecho de su buelo fueron catorce varas hasta llegar al trono donde aquel Terno Divino e Ygual en esencia

28. La fiesta del Corpus Christi fue instituida en 1264 por Urbano IV y confirmada por Clemente V en 1311 en el concilio de Vienne. En España, parece ser que esta fiesta comenzó a celebrarse en las ciudades del antiguo reino de Aragón durante la primera mitad del siglo XIV.

Pronto aparece en esta celebración el aspecto lúdico y teatral. En Sevilla, en 1426, está documentado un contrato para *facer juegos en el día del Corpus*. Ello culminará en el desarrollo del auto sacramental como género dramático autóctono. La decadencia de esta fiesta comienza cuando se imponen las ideas ilustradas que prohíben la representación de autos y las manifestaciones dramáticas profanas: danzas, tarasca, gigantes, etc.. Ver Lleó Cañal, V.: *Fiesta Grande. El Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, 1980.

29. *Actas Capitulares Arch. Mun. Sevilla*, en Gestoso y Pérez, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas* (2ª serie), Sevilla, 1910. pp. 121-2.

Shergold, N. D. y Varey, J. E.: "La tarasca de Madrid" en *Clavileño IV*, (1953), Madrid.

30. Covarrubias y Orozco, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Madrid, 1611. Voz: "tarasca".

la estaba esperando para dalle la corona que tan justamente merecía. Hízose esto con tanta curiosidad e invención que dio grande espanto al pueblo...³¹ (lám. IV)

Otra manifestación dramática de contenido religioso fue la de las populares “comedias de santos”, con todo su aparato de tramoyas, apariencias y lo que hoy llamaríamos “efectos especiales” (humos, fuegos, truenos, disparos, lluvia de flores, etc.). Las mismas comedias que se representaban por actores en los corrales formaban parte del repertorio de las compañías de teatro de títeres para ser representadas en la llamada “máquina real”. Esta era una especie de pequeño teatro para *figuras contrahechas movidas por alambres*, que permitía realizar todos los efectos empleados en el teatro de actores e incluso algunos más. Estas compañías representaban durante la Cuaresma, cuando no era permitido el teatro de actores, o en alguno de los muchos períodos en los que el teatro estuvo prohibido³².

Hasta nuestro siglo ha llegado el teatro de títeres popular basado en lo religioso. En España hay una importante tradición de representaciones de autos de Navidad, sobre todo en Cataluña; pero también fuera de ella, como es el caso del teatro de títeres de la “Tía Norica” de Cádiz, de casi dos siglos de existencia, del que se conservan títeres y el texto de un “Auto de Navidad” que se representaba anualmente en Cádiz hasta los años de la Guerra Civil³³.

Fuera ya del tema religioso, los títeres tienen una larga tradición teatral. Como ejemplo de una parodia de la “fiesta de toros” hecha por un titiritero popular del siglo XVI tenemos la narración que el personaje literario de la Pícaro Justina hace de la muerte de su bisabuelo, que se había vuelto loco:

...tuvo títeres en Sevilla, los más bien vestidos y acomodados de retablo que jamás entraron en aquel pueblo (...) un día se le antojó que era toro de títeres y que las había con una cruz de piedra que había en el zaguán del hospital, y después de hechas algunas suertes en su camisa (...) embistió con la cruz de piedra diciendo ¡Apera, que te aqueno!; y embiste con mi cruz tan fuertemente que se quedó allí al pie de la letra.³⁴

Títeres y autómatas participaban también de las diversiones de la corte. Ya en 1604 Luis Barahona presentó el “juego de títeres” ante la reina³⁵. También en las representaciones teatrales palaciegas aparecen figuras contrahechas y autómatas. Así ocurre en la pieza mitológica de Calderón “Fieras afemina amor”, donde sabemos por sus abundantes y ricas acotaciones que salían a escena águilas autómatas que *batían alas*.

31. Messia de la Cerda, Reyes: *Discursos Festivos...* (1.594), Sevilla, 1985, pp. 217-8.

32. Una descripción de la representación de *El esclavo del demonio* en una “máquina real” en Sánchez Arjona, J.: *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, pp. 193-9.

33. Aladro, Carlos: *La Tía Norica de Cádiz*, Madrid, 1976.

34. López de Úbeda, F.: *La pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, 1977, pág. 175.

35. Varey: *op. cit.*, pág. 122.

Los títeres siempre tuvieron una gran aceptación popular, pero también, como hemos visto, la tuvo en capas sociales más elevadas. Artistas y literatos se interesaron por ellos en muy distintas épocas. Como Goya, asiduo espectador de los llamados teatros de sombras chinescas, donde además de hacerse funciones de este género se representaban pantomimas con actores cubiertos: disfrazados de animales, gigantes, o con esas máscaras grandes y deformes llamadas “carantamaulas”³⁶.

Federico García Lorca y Manuel de Falla trabajaron con Hermenegildo Lanz, pintor, grabador y escultor de títeres granadino de adopción, que realizó en 1923 los muñecos de guiñol para el estreno en París de “El retablo de Maese Pedro” –con bocetos, decorado y vestuario de Manuel Ángeles Ortiz–, o los de la pieza lorquiana “La niña que riega la albahaca”, en el mismo año. También con García Lorca colaboró Salvador Bertolozzi, el gran creador de personajes de títeres de los años treinta –y asiduo de la tertulia del Pombo–, realizando los decorados y figurines de “La zapatera prodigiosa” (1930). Así mismo realizó los escenarios y figurines para la “Farsa y licencia de la reina castiza” de Ramón M^a del Valle-Inclán (1931), pieza de su “Tablado de marionetas para la educación de príncipes”, publicado en 1926.

Se conocen dos cartas de Federico García Lorca (1935) dirigidas al más tarde famoso escultor Ángel Ferrant en las que se le encarga y acusa recibo, respectivamente, de unos títeres para su “Retablillo de Don Cristóbal”, que sirvieron para representarlo en ese importantísimo centro cultural que fue la residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza, en Madrid. Recordemos que poco antes (1933) el escultor norteamericano Alexander Calder había representado en la propia Residencia su excepcional “Circo” de títeres fabricados con alambre³⁷.

Finalmente y para cerrar esta panorámica de las figuras en movimiento de carácter dramático hemos de recordar las importantes aportaciones que artistas plásticos españoles hicieron al arte teatral en forma de lo que podíamos llamar “esculturas para ser manipuladas por un actor o un bailarín”. Tal es el caso de las figuras cubistas realizadas por Picasso para “Parade”, espectáculo de los Ballets Rusos de Diaghilev, con música de Eric Satie, argumento de Jean Cocteau y escenografía de Massine. En este ballet los personajes de “los Empresarios” eran auténticas estructuras cubistas realizadas con cajas de madera y papel maché de más de tres metros de altura. Su estreno en 1917, en el París preocupado por la guerra mundial, fue un sonado fracaso, pero supuso un hito en la historia de las artes del espectáculo.

En esta línea de esculturas-personajes dramáticos trabajó Joan Miró en estrecha colaboración con el teatro La Claca para la realización del espectáculo “Morí el Merma” (1977), sobre argumento basado en la reciente muerte de Franco. Los diseños de los personajes se hicieron a partir de las ilustraciones del propio

36. Serrera, J. M.: “Goya, Los Caprichos y el teatro de sombras chinescas”, en *Caprichos de Goya, una aproximación y tres estudios*, Madrid, 1996.

37. Ver Porras Soriano, F.: *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, 1995.

pintor para la obra de Alfred Jerry "Ubú rey" y de su serie de pinturas "Constelaciones". La obra se representó en el Centro Georges Pompidou en 1982³⁸. Con la misma compañía catalana colaboró el pintor Antonio Saura, realizando en 1982 las grandes figuras del espectáculo "Peixos abismals".

Mencionar finalmente el interesante montaje mecánico-dramático de Guillermo Pérez Villalta para el Pabellón del Siglo XV de la Expo 92 de Sevilla como ejemplo de la persistencia de la tradición de los autómatas renacentistas en el arte contemporáneo³⁹.

De todas las funciones que a lo largo de su historia ha tenido la escultura móvil quizás sea **la función estética** la única que jamás le ha faltado. La calidad plástica de las figuras siempre ha contribuido a potenciar las demás funcionalidades, ya fuera religiosa, comercial, dramática o de puro divertimento.

Será a comienzos del siglo XX cuando la escultura animada se despoje de todo valor funcional que no sea el puramente estético. Es el momento en que los movimientos de vanguardia en su búsqueda de un arte autónomo –ensimismado– rompen con aquellos aspectos tradicionalmente portadores de la significación artística: lo figurativo, lo simbólico y lo decorativo. Si a nivel internacional hay importantes artistas que han desarrollado esta línea de trabajo –Alexander Calder, los constructivistas rusos, Jean Tinguely, etc.–, en el panorama español hay un escultor, Ángel Ferrant, cuyas aportaciones han sido de la mayor importancia. No en vano dedicó la mayor parte de su vida artística a explorar el mundo dinámico de la figura escultórica.

Ángel Ferrant (Madrid 1891, ídem 1961), importante renovador de la escultura española, supo reunir a lo largo de su dilatada producción formas tradicionales de escultura animada, como títeres, esculturas y retablos figurativos, con otras formas de absoluta originalidad, fruto del rigor investigador, en la línea y a la altura de los movimientos artísticos contemporáneos.

Las primeras obras animadas que sabemos hizo Ángel Ferrant son, como ya dijimos, unos títeres de guante para que Federico García Lorca, en 1935, representara en la Residencia de Estudiante su obra de muñecos. En 1940 construye un pequeño "Maniquí estereotómico" de unos 30 centímetros, de madera de boj, capaz de adoptar las más diversas posturas y que servirá de base experimental para toda una serie de esculturas figurativas que realizaría en años sucesivos. Tal es el caso del magnífico maniquí que construyó para la Peletería Lobel (1945) (lám. V) y de un segundo de similar estética⁴⁰.

Ya el año anterior había realizado una serie de once figuras articuladas, por encargo de los arquitectos Durán de Cotts e Izquierdo, para la fachada del Teatro Albéniz (lám. VI). El proyecto era muy ambicioso: realizar once figuras móviles, talladas en madera y policromadas, representando otras tantas regiones españolas –haciendo alusión a la suite "Iberia" del músico que daba nombre al Teatro–, que

38. Baixas, Joan: "¡El trabajo teatral es asunto vuestro!", en *Puck* nº 2, Bilbao 1991, pp. 14-9.

39. Pérez Villalta, G.: "Una idea", en *Siglo XV*, Madrid, 1992, pp. 164-6.

40. AA.VV.: *Museo Nacional Reina Sofía*, Madrid, 1992, pág. 123.

deberían colocarse en hornacinas de la fachada y cuando sonara la música de fondo las figuras articuladas actuaran creando un espectáculo continuado. Por ejemplo: la andaluza podía taconear, la valenciana se abanicaba, el aragonés tocaba la guitarra, etc.. Pero un cambio de arquitectos en las obras de reforma del Teatro hizo que jamás llegara a instalarse este retablo que, teniendo un fin primordialmente comercial, reunía en sí las cualidades de lo lúdico, de lo estético y de lo auténticamente cultural⁴¹.

En la línea iniciada con su pequeño “Maniquí”, pero ya de tamaño natural, realizará Ferrant su “Mujer de circo” (1953) y la “Estatua cambiante” (1953), la primera totalmente figurativa y la segunda mucho más esquemática, aunque se adivina un cuerpo femenino a lo largo de un eje vertical en torno al cual giran los diversos elementos móviles que componen la escultura.

En 1948 realizó Ángel Ferrant los primeros “móviles” que tanto impacto causaron desde su exposición –Galería Palma, Madrid, 5 de Febrero de 1949: 23 móviles y 2 esculturas ciclópeas–. Así explica el autor el origen de estas esculturas:

*Recuerdo que para hacer un dibujo plásticamente astronómico me tropecé, como siempre que dibujo, con la dificultad de desenvolverme en dos dimensiones. Dejé el papel y trasladé la idea al espacio. Es, pues, en él donde, sin pretenderlo, me encontré con el movimiento, es decir, el tiempo, una dimensión más, inesperada. Entonces se reavivó mi recuerdo de un admirado amigo, el norteamericano Alexander Calder, a quien conocí en Barcelona hace muchos años y cuyas esculturas móviles fueron las primeras que yo vi.*⁴²

Con los móviles consigue Ferrant una dinámica en sus figuras totalmente autónoma del impulso humano o del generado por un mecanismo. Es el azar, tan sólo sometido a la ley de la gravedad, el que hace que la figura se integre en el propio espacio con sus infinitas posibilidades de transformación. Con Ferrant el movimiento de las figuras animadas consigue la plena autonomía.

Hacia 1950 el escultor se centra en los llamados “tableros cambiantes”, especie de relieves móviles. Son formas repartidas sobre una plancha y sujetas a ella de manera que puedan girar o desplazarse creando diferentes relaciones entre las partes y, de este modo, muy variadas combinaciones creadoras de distintas imágenes, más o menos figurativas. En estos años (1951) trabaja en el innovador proyecto –no realizado– de un “retablo cambiante” (según el calendario litúrgico) para la capilla de Palencia de la catedral madrileña. Otra muestra de su gran capacidad creativa, en este caso aplicada a una temática tan tradicional en el arte hispano.

En la última etapa de Ángel Ferrant (1953-61) su trabajo se centra en los llamados “estáticos cambiantes” o “esculturas infinitas” (lám. VII). En ellas se trasladan los hallazgos de los “tableros” bidimensionales al mundo de lo espacial,

41. Lafuente Ferrari, E.: “El proyecto inconcluso para el Teatro Albéniz de Madrid”, en *Arte Español*, 1945.

42. Vázquez de Parga, Ana: “Sobre Ángel Ferrant, vida y obra”, en *Catálogo*, Madrid, 1983, pág. 64.

de lo tridimensional. Ahora los elementos formales serán puras abstracciones que sin referencia figurativa alguna adquieren significación expresiva en la medida en que se relacionan con el resto de las partes de la figura –todas ellas móviles: desmontables y montables–. Y así generan una suerte de “opera aperta” de infinitas posibilidades creativas. Obligando al espectador a implicarse lúdicamente en la propia creación artística, a perderle el miedo a su propia voluntad, a atreverse a ser protagonista de la transformación de su mundo. Estas esculturas “estáticas” –en oposición a sus “móviles” autónomos–, pero a la vez “cambiantes” por las infinitas posibilidades de intervención en ellas se concretaron en diferentes series: “Texas” (1958), “Venecia” (1959) y “Conjunciones” (1960).

Podíamos resumir la amplia actividad plástica de Ferrant como la búsqueda de ...*la materia animada en el espacio...* tal como él definía la escultura. Y argumentaba ...*la escultura nace ya con movimiento (...) el caballete del escultor es ya giratorio.*⁴³

Con Ángel Ferrant la escultura animada llega a su máxima depuración. Al perder su carácter figurativo su única finalidad es la puramente estética: sus “móviles”, sus “tableros cambiantes” y sus esculturas “infinitas” no buscan otra cosa. En todo caso podemos añadir un indudable matiz lúdico, sobre todo en sus obras más tardías, de carácter más participativo.

Y, sin embargo, no deja de ser paradójico que el propio artista, que tanto ha aportado a la escultura contemporánea, no renunciara a realizar obras empapadas en lo más tradicional de la escultura móvil, como pueden ser los títeres, los autómatas o los maniqués comerciales, e, incluso, un retablo religioso. En este sentido, podemos afirmar que la obra de Ángel Ferrant es el último gran eslabón en la larga cadena de la escultura animada en España⁴⁴.

REFLEXIONES FINALES.

Si hay algo a lo largo de su historia, y que es común a todo tipo de escultura animada, es la “mágica” capacidad de subyugar a quien la contempla. El milagro de dar vida a lo inerte a través del movimiento ha sido, es y será un poderoso foco de atracción para el ser humano. Independientemente del sentido o significado que se le quiera dar en el caso de las esculturas con movimiento. Bien esté al servicio de unas creencias religiosas, de unos fines políticos, de un deseo de divertir o de la necesidad de vender un producto, el caso es que, desde la Astarté del Carambolo hasta el más ferozmente comercial de los muñecos de

43. Romero Escasi, J.: *Ángel Ferrant*, Madrid, 1973, pág. 29.

44. Sobre Ángel Ferrant, además de lo ya citado:

— *Catálogo Ángel Ferrant*, Madrid-Barcelona, Galería Juan Mas, sin fecha.

— Gaya Nuño, J. A.: *Escultura española contemporánea*, Madrid, 1957.

— Calvo Serraller, F.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1938-1985* (2 vol.), Madrid, 1985.

“Cortylandia” de las últimas fiestas navideñas, poseen la capacidad de “tocarnos” ese remoto substrato animista que nos empuja a sentir como realmente vivo lo que racionalmente sabemos que no lo puede estar.

Es esta rara cualidad la que permite que en torno a la escultura animada se hayan generado, en muy diversas épocas, tan distintos intereses. Desde las iniciales funciones mágico-religiosas, hasta las puramente teatrales de reinterpretar dramáticamente la realidad. Desde el puro placer que produce el jugar con sus ingeniosos mecanismos, hasta la emoción que puede surgir del encuentro de las formas en movimiento con el espacio.

Por todo ello, y tras esta somera visión panorámica que ha pretendido mostrar la importancia de la escultura animada en España, creemos que este género plástico no ha sido valorado por la historiografía del arte en su justa medida, probablemente debido a su propio carácter funcional, a veces fronterizo con otros géneros artísticos, y, hasta el siglo XX, subordinado a intereses distintos de los puramente estéticos.

Por otra parte, como se ha podido ver, el movimiento aplicado a la escultura no es una creación contemporánea –como pudiera parecer– sino que existe una larga tradición que escultores del talento de Ángel Ferrant han sabido utilizar en sus originales creaciones. La obra de este artista se torna más directa y familiar cuando la vinculamos a la prolongada tradición hispana de escultura animada. A la par que a través de ella comprendemos que esta vía artística no sólo no es una agotada reliquia del pasado, sino que todavía ha de provocar muchas emociones, diversiones y placeres a los hombres del porvenir.



Lámina I
 Emblema 50, Segunda Centuria, *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias,
 1610.



Lámina II

Autómata atribuido a Turriano, Viena, Kunsthistorisches Museum.

1
 estos agrillos adies
 uno en cada unta bori
 el otro tocando un pan
 erillo para acallar
 niños, y el collar de
 chiquillo de canpani
 as y Car Cabele.



Postamujer y el bori
 ande y uagando con
 que le esta acallende
 y me tido en este Corat
 dando brinco a cecioni
 juntamente con ello
 y bestida al hasso de.

Lámina III
 Tarasca de Madrid, año 1663.

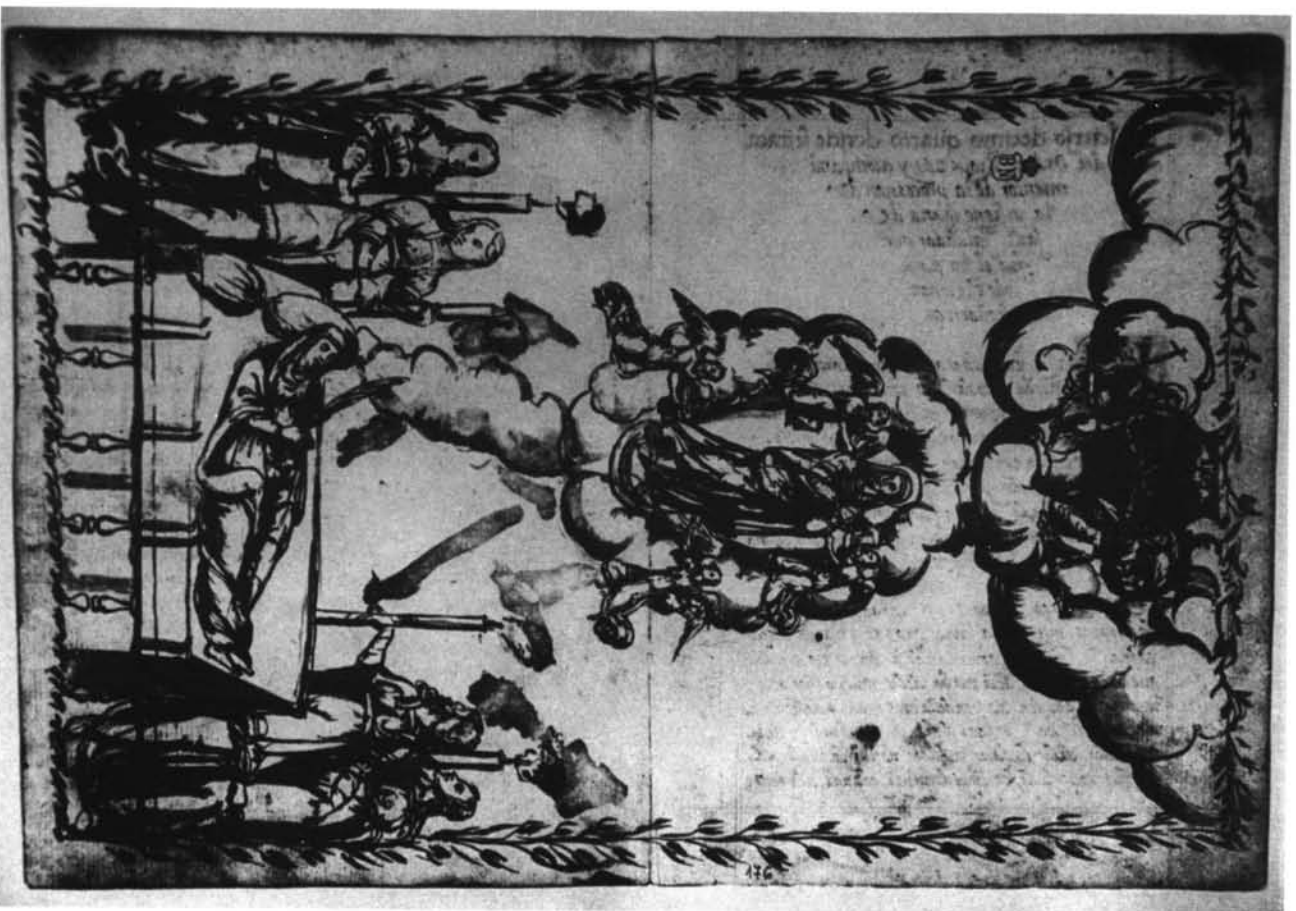


Lámina IV

Representación con figuras de tamaño natural del Tránsito y Coronación de la Virgen.
Sevilla, fiesta del Corpus Christi de 1594.

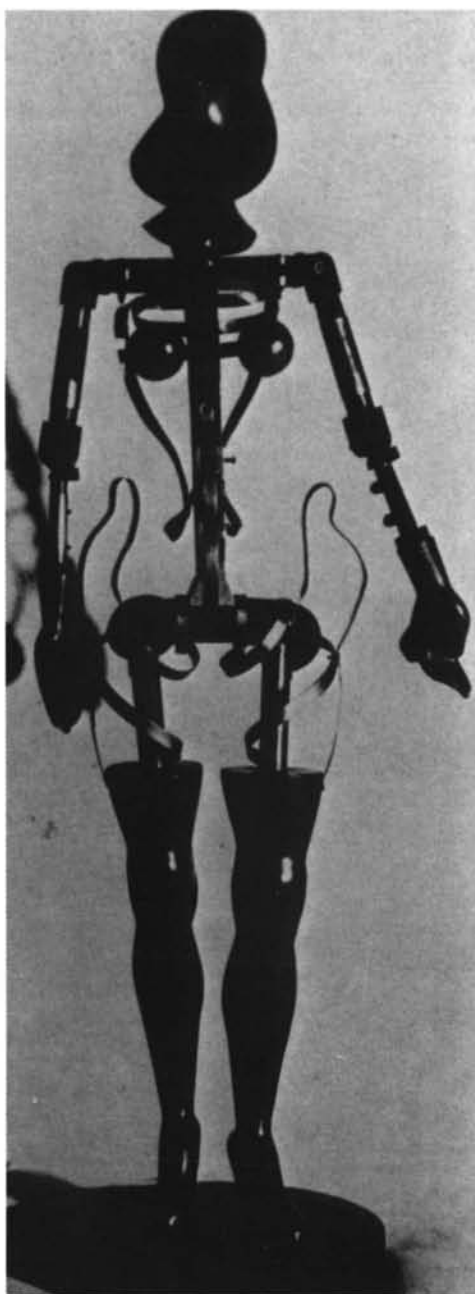


Lámina V
Maniquí, Ángel Ferrant, 1946

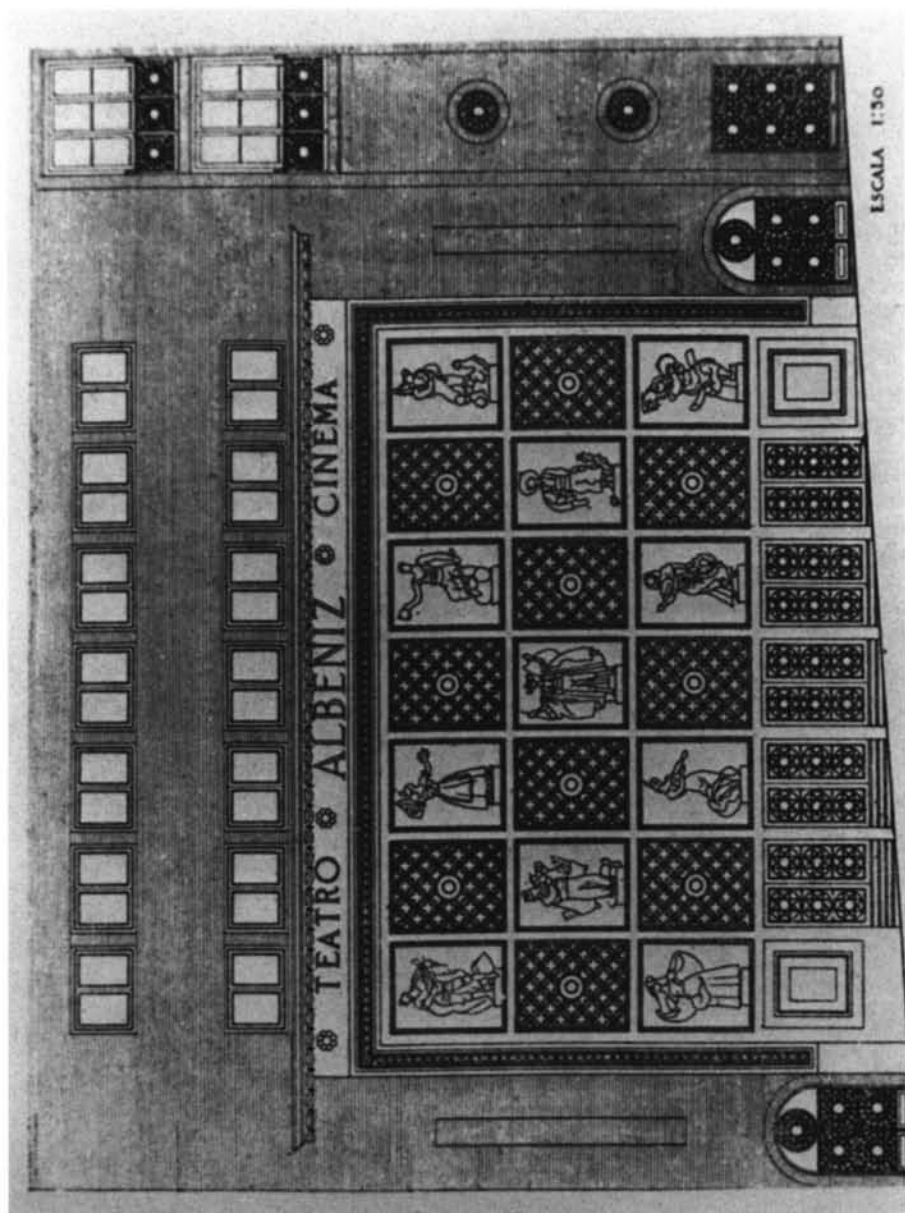


Lámina VI

Proyecto de fachada del Teatro Albéniz de Madrid con las esculturas móviles de Ángel Ferrant, 1935.

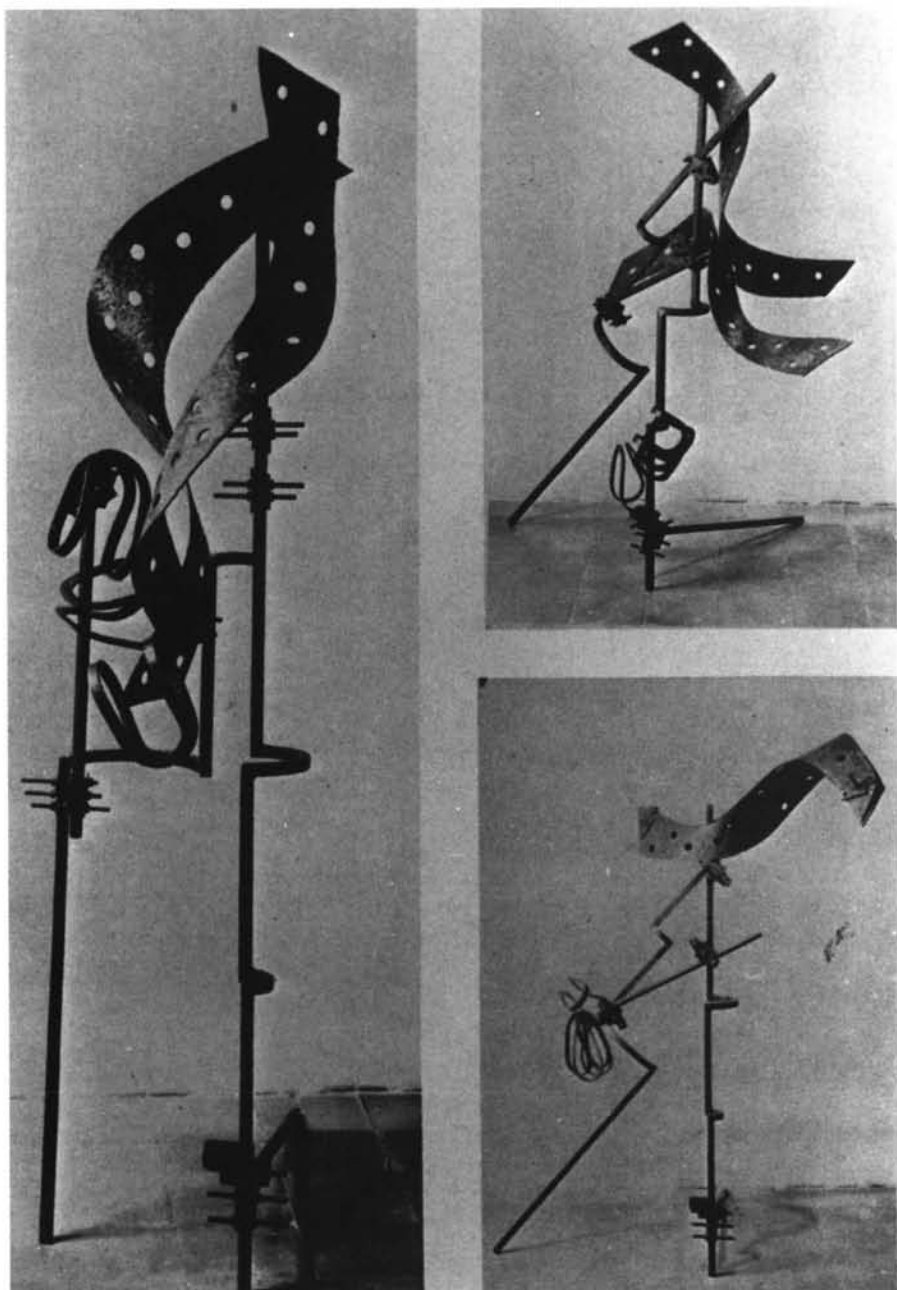


Lámina VII

Ángel Ferrant: *Estático cambiante*, Serie Venecia 19, Enero 1960, Hierro (cinco unidades, soporte y alambre). Tres posiciones diferentes de las muchas posibles.