

Contre l'ordre de nature. El tiempo de los prodigios¹

Carmen GONZÁLEZ-ROMÁN

Universidad de Málaga

Résumé :

Le merveilleux, l'extraordinaire ou le monstrueux, le prodigieux, étaient des qualités attribuées à certains éléments naturels ou artificiels, particulièrement appréciées dans le contexte européen à partir de la Renaissance. L'intérêt pour l'artifice reflétait, en particulier, les aspirations d'une société complice du jeu et de la tromperie utilisés par l'art dans ses diverses expressions. Selon la vision mécaniste du monde propre aux siècles de l'époque moderne, les ressources scénographiques utilisées dans les rues, les places, les jardins, les églises ou les pièces de palais faisaient appel à des singuliers et à des apparences complexes.

Mots-clés : Prodige, Scénographie, Artifice, Machines, Apparences, Vision mécaniste du monde.

Resumen:

Lo maravilloso, extraordinario o monstruoso, lo prodigioso, era una cualidad atribuida a algunos elementos naturales o artificiales que fue especialmente apreciada en el contexto europeo a partir del Renacimiento. El interés por el artificio reflejaba, particularmente, los anhelos de una sociedad partícipe del juego y cómplice del engaño utilizado por el arte en sus diversas expresiones. Conforme a la cosmovisión mecanicista de los siglos de la Edad Moderna, los recursos escenográficos empleados en calles, plazas, jardines, iglesias o estancias palaciegas hicieron uso de singulares y complejas apariencias.

Palabras clave: Prodigio, Escenografía, Artificio, Máquinas, Apariencias, Cosmovisión mecanicista.

Abstract:

The marvelous, the extraordinary or monstrous—the prodigious—was a quality attributed to certain natural or artificial elements that came to be especially valued in the European context starting from the Renaissance. The interest in artifice particularly reflected the aspirations of a society engaged in play and complicit in the deception employed by art in its various forms. In accordance with the mechanistic worldview of the Early Modern period, scenographic resources used in streets, squares, gardens, churches, or palace chambers made use of unusual and complex appearances.

Keywords: Prodigy, Scenography, Artifice, Machines, Appearances, Mechanistic worldview.

¹ Este artículo es resultado de la investigación desarrollada en el marco del Proyecto I+D+i, del que soy Investigadora Principal, *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: un enfoque holístico*. Ministerio de Ciencia e Innovación AEI/10.13039/501100011033. Deseo expresar mi agradecimiento a Víctor Mínguez Cornelles por haber sugerido el título del Seminario: *El tiempo de los prodigios: Sobre artificio y maravilla en los fastos (siglos XVI-XVIII)*, (Museo de Málaga, 2024), que fue resultado de la red de investigación *Fasto_Lab* financiada por la Universidad de Málaga (2023-2024). Aquel título ha inspirado la presente aportación.

«Tres cosas hazen un prodigio, y son el don máximo de la suma liberalidad:
Ingenio fecundo, juicio profundo y gusto relevantemente jocundo»

Baltasar Gracián 1647, p. 298

El deseo de emular, incluso superar la propia naturaleza, ha estado presente en las manifestaciones culturales del ser humano desde las primeras civilizaciones. La confrontación entre apariencia y realidad, entre lo que aprecian nuestros sentidos y lo que hay de verdad en lo que contemplamos, forma parte de una larga tradición en la que la humanidad ha sido partícipe del juego y cómplice del engaño utilizado por el arte en sus diversas expresiones.

La dialéctica entre naturaleza y artificio ha sido motivo de reflexiones estético-filosóficas desde la Antigüedad. Platón, al otorgar una connotación peyorativa al concepto de mimesis y, por ende, a todas las artes imitativas, estableció las bases de una gnoseología que denostaba todo lo que constituyera una copia de la falsa realidad. Sin embargo, en la cultura occidental, aún en aquellos períodos en los que la plasmación de la Idea prevalecía en el arte sobre cualquier intento de representación figurativa de la naturaleza, se ha hecho uso, en mayor o menor medida, de artificios de diversa índole. En las artes plásticas o en la arquitectura, efectos ilusorios logrados a partir de los materiales o de las técnicas empleadas han engañado al ojo humano durante siglos, y artificios mecánicos variados dispuestos en diferentes ámbitos (iglesia, plaza, palacio, teatro, jardines) han logrado generar, cuanto menos, expectación y asombro.

Tal vez fuese aquel prejuicio platónico el que llevara a César Oudin (gramático y figura destacada de la enseñanza del español en Francia en el siglo XVII²), autor en 1607 de un diccionario bilingüe en el que consta el registro más antiguo del término “prodigio” en lengua española, a definirlo como algo que desafía el orden natural: “*figne monstrueux. Contre l'ordre de nature*” (Oudin, 1607: 401). Oudin, que justo es señalar fue el primer traductor al español de la primera parte del Quijote (1614), se basó para la elaboración del citado diccionario en la consulta de textos literarios (Zuili 2005: 203-211). La definición de prodigio establecida por Oudin será la que se repita en los diferentes diccionarios del siglo XVII, y no será hasta 1706, en una edición español-inglés escrita por John Stevens, *A new Spanish and English dictionary: collected from the best Spanish authors, both ancient and modern* (1706), cuando el término se relacione etimológicamente con el latín (*prodigium*) y su significado se asocie a algo maravilloso (Steven, 1706: 318). El primer diccionario de la lengua castellana que recoge el término que tratamos, es el que publica la Real Academia Española en 1737. En él se incluyen tres acepciones: 1. “Suceso extraño que excede a los límites regulares de la naturaleza”. 2. “Se usa también por cosa especial, rara o primorosa en su línea. Lat. *Prodigium*”. 3.

² Sobre la vida y obra de César Oudin, véase *Biblioteca Virtual de la Filología Española. Una herramienta para la sociedad*. <https://www.bvfe.es/es/autor/10367-oudin-cesar.html> (Consultado: 20-5-2025).

“Se toma asimismo por milagro”³. Sin embargo, antes de que la Academia codificara el término, lo encontramos con frecuencia no solo en la literatura española de los siglos XVI y XVII, también en tratados artísticos y en ensayos de diversa índole.

En el ámbito de la creación artística y literaria, el concepto de prodigio aparece vinculado a algo sorprendente, por lo que tiene de extraordinario. Antonio Palomino, en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715), un tratado artístico fundamental en la historiografía del arte en España, habla de “prodigioso espectáculo” para exaltar los logros alcanzados por la unión de la pintura y la escultura (Arias, 2024). Además, frente a todo prejuicio platónico, Palomino apuesta por los recursos o facultades de que dispone el artista para representar fielmente la realidad: “porque fingir no es mentir, sino una artificiosa fábrica del ingenio” (Palomino, 1715: I, 22). Cervantes, en *El coloquio de los perros* (1613) emplea el término prodigio como sinónimo de algo sobrenatural o mágico: “Quedé atónito y confuso, esperando la noche, por ver en lo que paraba aquel misterio o prodigio, de haberme hablado la vieja; y, como había oído llamarla de hechicera, esperaba de su visita y habla grandes cosas”. Como cualidad excepcional del ser humano, por su belleza, gracia o gentileza, aparece en varias novelas de Lope de Vega, como en *Las fortunas de Diana* (1621): “Admirados quedaron los pastores de ver entre aquellas ramas tal prodigio de hermosura”, y en *Guzmán el bravo* (1623): “fue admirada su gentileza de toda aquella tierra, que como a prodigio de la naturaleza venían a verle. Ninguno jugó cañas con mayor gracia, ni hizo mayores pruebas de sus fuertes brazos”. María de Zayas y Sotomayor, asocia en un romance lo prodigioso a las consecuencias de un estado de ánimo tras un desengaño amoroso: “Ajenas prendas me quitan / con deseos el juicio,/ y antes de tener el bien,/ le lloro ya por perdido./ Mares de lágrimas vierto,/ y sin saber cómo ha sido / me veo vivir sin alma,/ que es otro nuevo prodigio”. No podemos dejar de mencionar, en este breve recorrido por la presencia y significado del término en la literatura española, la frecuencia de su uso en los títulos de numerosas comedias del Siglo de Oro donde, de alguna manera, se utiliza como “reclamo” para advertir de las situaciones, personajes, efectos o afectos extraordinarios que la obra contiene.

Pero también, en ensayos de índole moral o de filosofía natural, lo prodigioso es resultado de unas facultades concretas del ser humano, entre las que se encuentra el ingenio. De este modo, el doctor Juan Huarte de San Juan, en *Examen de ingenios para las ciencias*, divide el *ingenio* humano en tres componentes: *entendimiento*, *invención* y *memoria*, y señala (Huarte, 1575: I):

Otra tercera diferencia de ingenio se halla [...] con la cual dicen los que la alcanzan (sin arte ni estudio) cosas tan delicadas, tan verdaderas y prodigiosas, que jamás se vieron, ni oyeron, ni escribieron, ni para siempre vinieron en consideración de los hombres.

³ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. 1737.

cfr. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE): <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0> (Consultado: 10-5-2025). Estas tres acepciones del término se van a repetir en los diccionarios de los siglos XVIII – XX. En el diccionario de la RAE de 1992 aparece una cuarta: “Persona que posee una cualidad en grado extraordinario”.

El ingenio como elemento esencial en la creación de cosas extraordinarias es igualmente tenido en cuenta por Baltasar Gracián, quien establece tres cualidades implícitas a todo prodigio: “ingenio fecundo, juicio profundo y gusto relevantemente jocundo” (Gracián, 1647: 298).

Prodigios artificiales. Una cosmovisión mecanicista y escenográfica

Para la cosmovisión del hombre en el contexto del humanismo cristiano, una cosa era emular y otra bien distinta contravenir las leyes de la naturaleza, lo que suponía, a la postre, atentar contra el orden político-religioso⁴. El ser humano formaba parte de una armonía universal, un orden superior del que participaban los planetas y las constelaciones, las criaturas naturales, y entre ellas el hombre. De este modo lo expresaba Lope de Vega en *Arcadia* (Herrero, 1999: 170):

Están todas las cosas naturales
ligadas en cadena de armonía,
los elementos y orbes celestiales,
aunque contrarios, en igual porfía

La tradición mágica y mística de armonías celestiales en la que el número es la clave del mundo convive, en los siglos de la Edad Moderna, con la corriente mecanicista, que combina las alegorías y simpatías de los sentidos por analogías mecánicas y matemáticas (Herrero, 1999: 170). Esta interpretación mecanicista implica, en algunos casos, la concepción de los seres vivos a partir del modelo de una máquina, en concreto, de un autómatas. En este sentido, Descartes llega a afirmar: “[...] no reconozco diferencia alguna entre las máquinas que construyen los artesanos y los cuerpos que la naturaleza por sí misma ha formado” (Durán, 2019: 440). En su *Tratado del hombre* (1664) (fig. 1) sostiene Descartes:

Supongo que el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra a la que Dios da forma [...] también dispone en su interior todas las piezas requeridas para lograr que se mueva, coma, respire y, en resumen, imite todas las funciones que nos son propias [...] Conocemos relojes, fuentes artificiales, molinos y otras máquinas similares que, habiendo sido realizadas por el hombre, sin embargo poseen fuerza para moverse de modos diversos en virtud de sus propios medios. (Duran, 1999: 439)

⁴ Sobre la relación entre escenografía y orden político véanse los insustituibles ensayos de Neumeister, Sebastián (1989), “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, A. Egido (ed.). *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, Servicio de Publicaciones, pp. 141-159; Varey, J. E. (1987). *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia. Una proyección de esta concepción mecanicista se refleja en libros de emblemas y empresas morales, sobre este particular, González-Román, Carmen (1993). “Escenografía y símbolo. Valores iconográficos en la puesta en escena de una comedia del siglo XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*. vol. VI, nº 11, pp. 486-496.

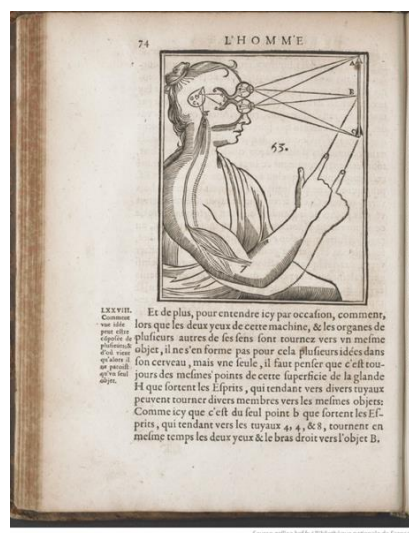


Fig. 1. *L'homme de René Descartes, et la formation du foetus. Avec les remarques de Louis de La Forge*. Paris, Theodore, 1677. Fuente: Gallica, BNF.

Sin duda, el auge que a partir del Renacimiento adquieren los autómatas se refleja en la teoría mecanicista que compila *El tratado del hombre* cartesiano, en especial cuando compara el cuerpo humano con las fuentes que adornan los jardines reales (López-Muñoz & Álamo, 2000: 246):

En verdad puede establecerse una correcta comparación de los nervios de esta máquina que estoy describiendo con los tubos que forman parte de la mecánica de esas fuentes; sus músculos y sus tendones pueden compararse con los ingenios y resortes que sirven para moverlas; los espíritus animales con el agua que las pone en movimiento, su corazón con el manantial y, finalmente, las concavidades del cerebro con los registros del agua... Y finalmente, cuando esta máquina posea un alma racional, habrá de estar localizada en el cerebro y su función será comparable a la del fontanero, quien debe permanecer ante los registros donde se reúnen todos los tubos de esas máquinas, si desea provocar, impedir o modificar en cierto modo los movimientos de la fuente (art. 16)

G. W. Leibniz compartía la misma teoría mecanicista, si bien diferenciando entre máquinas naturales y artificiales⁵.

Los libros de emblemas publicados a lo largo del siglo XVII no están exentos de una concepción y sistema de representación mecánica del universo. Uno de los emblemas contenidos en *Imago primi saeculi Societati Iesu*, un elegante volumen en folio de empresas, poemas y disertaciones con el que la Compañía de Jesús celebró en 1640 el centenario de su creación,⁶ muestra un ángel que acciona una manivela y pone en movimiento todo un engranaje que hace elevar el globo terráqueo (fig. 2). Máquinas similares a esta serían empleadas en fiestas y representaciones teatrales durante la Edad Moderna, especialmente durante el Barroco, período en el que, como señaló J. A. Maravall, a diferencia de la Edad Media, la apreciación de la dificultad técnica del

⁵ Se trata de una distinción esencial entre máquinas naturales y artificiales que, según Leibniz, muestra los límites de este modelo mecanicista. Para el filósofo alemán, las primeras son máquinas infinitamente complejas, máquinas dentro de máquinas *ad infinitum*, las segundas no, pues alcanzan un límite de complejidad (Durán 2019: 437).

⁶ *Imago primi saeculi Societati Iesu. Antuerpiae: Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti*, 1640.

artificio era decisiva para el hombre (Maravall 1986: 476) (Gómez López 2017). Un artefacto frecuente en la puesta en escena, tanto en los teatros comerciales (corrales o casas de comedias) como en el teatro cortesano, era el pescante, una tramoya con estructura similar a una grúa movida por un sistema de cuerdas, poleas y contrapesos. Tanto en las *Empresas Morales* de Juan de Borja, como en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, aunque sirviendo de apoyo visual a un texto de contenido moralizante, hallamos un registro gráfico de esta tramoya, cuya estructura en los escenarios permitía hacer volar a personajes y objetos (González-Román 1993). Recursos escenográficos de estas características contribuían a generar asombro entre el público, quien percibía estos “efectos especiales” como auténticos prodigios.



Fig. 2. *Imago primi saeculi Societati Iesu. Antuerpiae: Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.* Fuente: Internet Archive.

Autómatas y máquinas prodigiosas: *figne monstrueux*

Los autómatas eran considerados y definidos como objetos prodigiosos o monstruosos en los siglos de la Edad Moderna. Sabido es que los términos “monstruo” o “monstruoso” eran sinónimos, en la cultura del Barroco, de “prodigio” o “prodigioso”, así se recoge desde los primeros diccionarios bilingües o trilingües publicados en dicha centuria (Palet, 1604: 210,1) (Oudin, 1607: 420) (Vittori, 1609: 428). Lo monstruoso era una cualidad asociada también al ingenio, en ese sentido se interpreta el célebre aserto de Cervantes al referirse a Lope de Vega como “monstruo de la naturaleza”. Con el transcurrir de los siglos el término “monstruo” acabará adquiriendo una connotación peyorativa, utilizándose para aludir a un “pecado de naturaleza, con que por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener” (Real Academia Española, 1734: 598, 2), y el empleo de “monstruoso” para definir algo grande o extraordinario pasará a un segundo registro en los diccionarios (Real Academia Española, 1734: 599,1). Aun así, lo prodigioso y lo monstruoso han ido de la mano en la literatura universal, desde las leyendas medievales, pasando por el simbolismo del

monstruo en las relaciones de fiestas jesuíticas del siglo XVII, hasta llegar a la literatura gótica y la novela contemporánea (Insúa y Rodrigues, 2009).

Los autómatas, verdaderos prodigios generados por artificios mecánicos, han existido desde la Antigüedad. Bernardino Baldi, en su introducción al libro de *Autómatas* de Herón, así lo constata cuando afirma: “los artífices fabrican instrumentos ocultando el funcionamiento, para que la parte de la máquina que se enseña parezca maravillosa y no manifieste la causa...”⁷ (Aracil, 1998: 258). Las máquinas inventadas por los sabios de la Escuela de Alejandría, solo en parte olvidadas durante la Edad Media, resurgirán con fuerza en el contexto europeo a partir del Renacimiento. No obstante, la existencia de imágenes religiosas articuladas durante el medievo, y su proliferación en los siglos siguientes, ha de considerarse no solo un exponente más del gusto por el artificio, sino un instrumento hábilmente utilizado para fomentar la fe y devoción a través del éxtasis que provocaba el movimiento de las esculturas ante los espectadores (Walker, 2015). De este modo se lograba, además, un objetivo primordial de una cultura retórica y persuasiva: enseñar deleitando. En el contexto de la teatralización del espacio durante la celebración de una ceremonia o fiesta religiosa, el uso de cordeles y goznes ocultos para activar movimientos cada vez más complejos en las articulaciones buscaba una apariencia de vida (Arias, 2024: 313) (Rodríguez, 1992):

En el resto del tablado se ponen las imágenes que se llevan en andas por la procesión, de tal suerte que a la mano derecha del santo crucifijo queda la imagen de la reina de los ángeles, que va en pie vestida de luto, con solo un lienzo en las manos, con muestras de que le sirve para enjugar las lágrimas del rostro. Está la imagen hecha de tal suerte que, con unos cordeles que se mandan por debajo de las andas, pueda la imagen llegar las manos y paño al rostro y humillar la cabeza y también inclinar el cuerpo. (Dávila, 1625: 563)

El interés por materializar lo “maravilloso cristiano” (Fernández, 2013) (Walker, 2015), (González-Román, 2024) se plasmaba igualmente en los escenarios donde se mostraban las “máquinas reales”. De este modo se denominaban a los títeres que, como tales, eran figuras accionadas mediante diversos engranajes, y que eran puestos en escena por compañías estables para representar, especialmente en tiempo de Cuaresma, comedias de santos. Aunque no pueden considerarse propiamente autómatas por no poseer tanta autonomía funcional, llama la atención la definición de “títeres” que Sebastián de Covarrubias incluye en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, en particular, la de una tipología que él define del siguiente modo (Covarrubias, 1611: 1294, 1):

Hay otra manera de títeres que con ciertas ruedas, como de reloj, tirándole las cuerdas, van haciendo sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que en llegando al borde de la mesa dan la vuelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. Algunos van tañendo un laúd, moviendo la cabeza y meneando las niñas los ojos; y todo esto se hace con las ruedas y las cuerdas.

Durante los siglos XVI y XVII se crearon numerosos autómatas en iglesias, teatros, palacios y jardines. Proliferaron los relojes e instrumentos musicales mecánicos, molinos, figuras humanas y animales con automovimiento. A pesar de sus diferencias,

⁷ B. Baldi. *Di Herone Alessandrino De gli Automati, overo Machine se moventi. Libri due*, Venecia, 1589, “Discorso di chi traduce”, fol. 9v., cfr. Aracil, Alfredo. *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 258.

estos artilugios obedecían a un mismo principio: diversas partes o engranajes en funcionamiento mecánico coordinado. Estos autómatas, a diferencia de los instrumentos o herramientas manuales como palas o martillos, poseían distintos grados de autonomía funcional, pues la acción que los ponía en movimiento no determinaba la forma de los movimientos coordinados que tenían lugar en la máquina (Durán, 2019).

Los autómatas constituyen el punto de encuentro entre dos mundos: el de la ciencia y el del juego, juego entendido como irrealidad, afectación e ingenio, tal y como advirtió Alfredo Aracil en su insustituible ensayo (Aracil, 1998). Pero también, como con anterioridad analizó Johan Huizinga al desarrollar el concepto de *homo ludens*, estos artificios constituían un elemento de juego *en* la cultura (Huizinga, 1972). Una cultura que, especialmente a partir de la crisis del Renacimiento, se hace más fenomenológica y aficionada a la apariencia, aspectos que triunfan plenamente en la cultura del Barroco. Los autómatas, como artificios mecánicos que imitaban el movimiento de seres vivos, ya fuesen animales o humanos, además de retar a la propia naturaleza, generaban reacciones de asombro, efectos y afectos en quienes contemplaban tales prodigios. Algunos de los ejemplos más conocidos fueron los de Friedrich Von Knauss (1724-1789) y su diosa que mojaba la pluma en el tintero y escribía; los creados por Pierre Jaquet-Droz (1721-1790), autómatas que tocaban el piano o dibujaban y escribían; y Jacques de Vaucanson (1709-1782) con su famoso pato que comía y digería el alimento, o el flautista que realiza en 1737 a tamaño natural y que podía tocar hasta doce melodías.

En España sabemos de la existencia de autómatas que fueron considerados auténticos prodigios desde inicios del Renacimiento, como el de madera, hoy desaparecido, que construyó el gran ingeniero (término que deriva, precisamente, de *ingenium*) del siglo XVI Juanelo Turriano, a quien a propósito define Sebastián de Covarrubias como “gran matemático y segundo Arquímedes” (Covarrubias, 1611: 1294, 1). Estas singulares piezas no sólo se destinaban al deleite personal, como parte integrante de importantes colecciones privadas, sino que eran objeto de ostentación y se mostraban a invitados de excepción, probablemente, orquestando un ritual no carente de una puesta en escena que generaba la espectación y acentuaba el efecto sorpresa. Este sería el caso del cazador flautista que formó parte de la colección del infante don Luis, sexto hijo de Felipe V e Isabel Farnesio. Gran coleccionista y mecenas de las artes, el infante atesoró interesantes instrumentos científicos dentro de su gabinete de maravillas, tal y como consta en su testamentaría, además de relojes y autómatas⁸. La figura del cazador, de tamaño natural y ubicada sobre una base que elevaba todo el conjunto hasta alcanzar unos 3 metros de altura total, representaba a un cazador sentado en una roca tañendo una flauta travesera, además, estaba rodeado de una perdiz, una liebre, dos perros, una rana, un jilguero y un cuco. Todos estos animales incorporaban algún movimiento e incluso sonidos como cantos, ladridos y gorjeos, pero lo más espectacular era que el

⁸ García Valero, Miguel Ángel. “Los autómatas del Infante Don Luis” en *Palacio Infante Don Luis*: <https://palaciodeboadilla.es/los-automatas-del-infante-don-luis/>. Consultado el 19/6/2025.

cazador hacía sonar la flauta⁹. La base del conjunto ocultaba un órgano hidráulico del que también procedía música de sonatas (fig. 3). El autor de este prodigio fue Esteban del Espinoy, profesor de matemáticas y constructor de los autómatas del infante. El cazador flautista se instaló inicialmente en el Real Sitio de San Ildefonso, según explica Espinoy: “[...] *por septiembre de 1765 por orden del Serenísimo Señor el Infante Don Luis entre cuyas preciosidades se conserva [...]*”.



Fig. 3. Esteban del Espinoy, *Explicación, planes geométricos de arquitectura hidráulica y dibujos de las obras inventadas y ejecutadas por Esteban del Espinoy* [...] Madrid, 1768 fol. 3 [Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo General, sig. 3-408].

La ciudad como prodigio: dimensión escenográfica de la urbe

Los artefactos empleados en los fastos, espectáculos y celebraciones urbanas de diversa índole en los siglos XVI-XVIII reunían todas las características atribuibles a un prodigio, generando el asombro y la maravilla. La presencia de esculturas animadas, aparatos efímeros, altares, lienzos, tapices, colgaduras, etc., en la puesta en escena de los eventos festivos buscaba provocar la fascinación mediante la transformación temporal del entorno inmediato a los ciudadanos¹⁰. Calles y plazas cambiaban de aspecto transformándose en una compleja escenografía que sorprendía a sus habitantes durante los días de la celebración con una atmósfera extracotidiana que implicaba, además de la vista, y de manera determinante, el oído y el olfato (González-Román y

⁹ Véase la animación virtual de este autómata:

<https://drive.google.com/file/d/1ixqN8kgXhRvWJIU8TLeXzi6ZHsU5xti6/view?usp=sharing>

Esta animación fue presentada en el Seminario *El tiempo de los prodigios. Sobre artificio y maravilla en los fastos (siglos XVI-XVIII). De las fuentes originales a la animación digital*. Museo de Málaga, 13 de junio de 2024 y fue resultado de la investigación y ponencia presentada por Concepción Lopezosa Aparicio y Carmen González-Román en la red Fasto_Lab (Universidad de Málaga), titulada: “Caza, trinos y melodías. El cazador autómata del infante Don Luis”.

¹⁰ La bibliografía en torno a los recursos empleados en la fiesta en los siglos de la Edad Moderna en Europa e Hispanoamérica es cada vez más amplia y sería inabarcable su mención en el marco de este estudio. Como síntesis historiográfica en torno a la investigación sobre los fastos, remito al trabajo de Checa, Fernando (2016). “Fiestas imperiales. Una reflexión historiográfica”. Rodríguez, I. y Mínguez, V. (2016). *Visiones de un imperio en fiesta*. Madrid, Fundación Carlos Amberes, pp. 61-91.

Lopezosa, 2025). De ese modo, con el objetivo de fortalecer la adhesión a los poderes político y religioso, durante el Antiguo Régimen se emplearon extraordinarios medios materiales y sensoriales en los que el ingenio y el artificio retaban a la propia naturaleza.

No obstante, el carácter prodigioso logrado por los elementos empleados en estas urbes camufladas de apariencias, tramoyas, estructuras efímeras, sonidos y aromas atrayentes, dependía, en última instancia, de la complicidad del público que participaba del fasto. La misma complicidad que subyacía entre los asistentes a las representaciones en los corrales de comedias, quienes se maravillaban con las “apariencias” mostradas en el tablado durante la representación de la comedia, con el vuelo de un personaje sobre una tramoya, con la desaparición súbita de un objeto bajo las tablas, o con pequeñas piezas escenográficas animadas (Allen, 1989; Varey, 1989). Esto es síntoma, en definitiva, del gusto barroco por lo inesperado, por lo deslumbrante, por el artificio, que “encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión, que se manifiesta en espectáculos que buscan sorprender a un público atónito ante lo nunca visto” (Méndez, 2008: 28) (fig. 4).

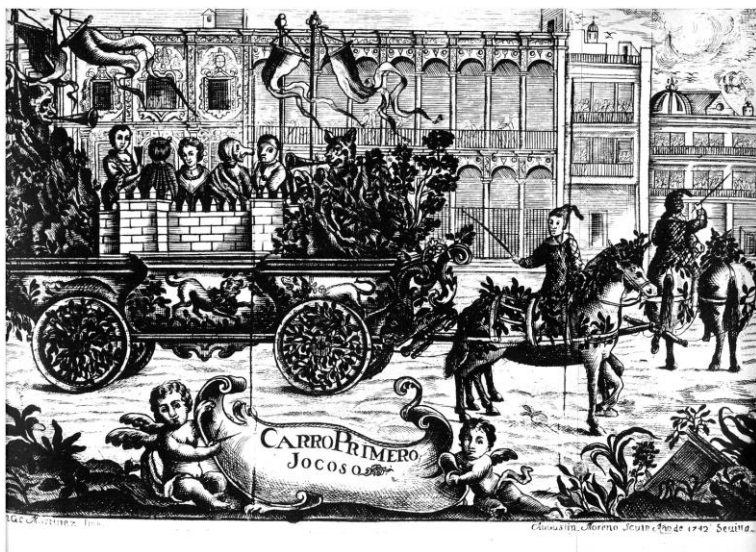


Fig. 4. *Aplauso Real, aclamación afectuosa y obsequio reverente...* Máscara jocoseria en celebración de la posesión del arzobispado por el infante Luis de Borbón en 1742. Grabado de Agustín Moreno bajo invención de Domingo Martínez. *Carro primero jocoso*. Cobre y talla dulce. Fuente: BNE.

Sobre el grado de complejidad que, en el entorno urbano, llegaron a alcanzar las estrategias escenográficas utilizadas en una fiesta, así como la expectación y maravilla que causaban, contamos con los testimonios recogidos por los cronistas en las relaciones festivas. Asumiendo que las habilidades retóricas utilizadas en este tipo de fuentes literarias suelen repetirse en la mayoría de los casos, las relaciones festivas, aunque enmascarasen o sobredimensionasen la realidad material y sensorial del evento, constituyen una evidencia de los ideales contemporáneos, particularmente, del repertorio de efectos y afectos que rodeaban tales fastos (González-Román, 2025). Con todo, no hemos de perder de vista que existen otras fuentes que permiten constatar la mayor o menor relevancia y alcance del evento urbano narrado en los libros de fiesta,

como son las disposiciones municipales y eclesiásticas recogidas en las actas de los cabildos, los libros de cuentas o los contratos, pero también los relatos de viajeros, poemas, grabados y pinturas. Sin embargo, la importancia concedida en la época al relato festivo determina su valor y se hace explícito en algunas relaciones. Sirva de ejemplo una breve cita de la descripción contenida en la relación de una fiesta celebrada en Córdoba en 1635:

Cap. VI. De la propiedad del bosque, variedad de árboles y animales que en el se contenían y el último arco de la calle.

Bien pudiera ser la vista o dar muestras de rendimiento, o quejarse de quien no advertían su cansancio a no hallar junto con el deleite la novedad a cada paso. A muy pocos se ofreció un pasmo, se apareció un prodigio tan portentoso que desmintiendo imaginaciones de desaseo, dio lugar a que se aprehendiese la misma curiosidad y gala, la misma amenidad y dulzura. (Pérez de Veas, 1636: 21v.-22)

Junto a los jardines y bosques efímeros, los ingenios mecánicos formaron parte de la escenografía urbana en la ciudad del Antiguo Régimen. En la misma fiesta cordobesa de 1635, el autor describe la traza de una fuente que arrojaba vino, dispuesta sobre un tablado con forma de urna alfombrada de juncia, yedra y otras ramas, y rodeado de un enramado de hojas de parra. Sobre este tablado se dispuso un dios Baco sentado sobre un pellejo del que manaba el vino, y sosteniendo en una mano una copa con la que brindaba a los circundantes (González-Román, 2025).

El componente lúdico, siempre presente en los eventos y celebraciones urbanas, llegó a alcanzar cotas extraordinarias de invención provocando, en ocasiones, la hilaridad entre el público asistente. De este modo puede deducirse a partir de la descripción de uno de los actos organizados por los estudiantes en Granada con motivo de la celebración de la beatificación de San Ignacio en 1610¹¹. En aquella ocasión desfiló un carro en el que se representaba un órgano tocado por un estudiante disfrazado de viejo, en cuyo funcionamiento se combinaba el empleo de un artificio mecánico con la agencia de animales. Los cañones del órgano eran ocho perros colocados proporcionalmente de mayor a menor para que con sus aullidos y ladridos sonase la música de este peculiar instrumento. Este artificio (hoy en día, impensable por la crueldad que ejercía sobre los animales), se articulaba en base a una estructura mecánica que conectaba las teclas del instrumento con una púa que lastimaba a los perros en mayor o menor intensidad. Así es descrito el dañino artilugio (Escalera, 1991: 152):

Yvan asidos [los perros] en una collera de palo, y las teclas, que eran de los mesmo, assentavan sobre sus pechos, y por tener al cabo cada una una púa de hierro los lastimaba muy bien, o muy mal, como lo dezian los aullidos que davan. Estas teclas estaban dispuestas de manera, que el organista las tocaba con facilidad, y a punto, y hazíalo quando callavan los demás instrumentos [...].

¹¹ *Relación de la fiesta que en la beatificación del B. P. Ignacio Fundador de la Compañía de IESUS hizo su Collegio de la ciudad de Granada en catorze de febrero de 1610... Impreso en Sevilla año de 1610.*

Conclusiones. Efectos y afectos en tiempos de prodigios

El asombro suscitado por los ingenios o prodigios presentes en una sociedad cada vez más proclive y adepta a lo extraordinario, constituye un aspecto clave a considerar en el análisis de la cultura escenográfica de los siglos de la Edad Moderna. La relación artificio-emoción resulta indisoluble dadas las cada vez más complejas escenografías y artilugios presentes en los diferentes ámbitos de sociabilidad o en los espacios privados de ocio y esparcimiento. El prodigio, contemplado desde la perspectiva que se ha abordado en el presente trabajo, se suma al resto de elementos o fenómenos extracotidianos (naturales o espirituales) que constituyen una parte esencial de la sociedad y la cultura europea de aquellas centurias. Destinados al deleite personal o utilizados como instrumentos de persuasión, los artefactos, ingenios mecánicos, tramoyas, apariencias y demás artificios efímeros trataban, a la postre, de hacer sentir como real lo aparente, retando, incluso, a la naturaleza.

Los autómatas y demás ingenios mecánicos -de carácter lúdico para uso privado o utilizados en fastos públicos-, que han llegado a nuestros días, así como las descripciones de tales artilugios que aportan las relaciones festivas, resultan especialmente interesantes por constituir un testimonio más de la cultura escenográfica de aquellos siglos y, por ende, de cómo los ciudadanos lo percibían y experimentaban como auténticos prodigios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN John (1989), "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias". A. Egido (ed.). *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Servicio de Publicaciones, pp. 13-23.
- ARACIL Alfredo (1998), *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.
- ARIAS MARTÍNEZ Manuel (2024), *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- BALDI Bernardino (1589), *Di Herone Alessandrino De gli Automati, overo Machine se moventi. Libri due*, Venecia, Girolamo Porro.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1623), *El coloquio de perros*, Madrid, Gredos, 2016.
- COVARUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- DÁVILA PADILLA Agustín (1625), *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la orden de Predicadores*, Bruselas, Juan de Meerbeque.
- DÍEZ BORQUE José María (ed.) (1991), *Espacios teatrales del barroco español*. XIII Jornadas de teatro clásico. Almagro 1990, Kassel, Edition Reichenberger.

- DURÁN ALLIMANT Ronald (2019), “Más allá del reloj como modelo de ser vivo: la distinción máquina natural y máquina artificial en Leibniz”, *KRITERION*, 437-455. Belo horizonte nº1, 143, DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-512X2019n14311rda>.
- ESCALERA PÉREZ Reyes (1991), “Granada festeja en 1610 la beatificación del P. Ignacio de Loyola”, *Boletín de Arte* nº 12, pp. 147-157.
- ESPINOY Esteban del’ (1768), *Explicación, planes geométricos de arquitectura hidráulica y dibujos de las obras inventadas y ejecutadas por Estevan del’Espinoy* [...] fol. 3. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo General, sig. 3-408.
- FERNÁNDEZ Esther (2013), “Santos de palo: la máquina real y el poder de lo inanimado”, *Modern Languages Notes*, vol. 128, nº 2, pp. 420-32.
- GOMEZ LOPEZ Consuelo (2017), “La retórica del ingenio. Imágenes de la invención, entre el arte militar y la escenografía”, *Drammaturgia* 14 (4), pp. 53-78. DOI: <https://doi.org/10.13128/Drammaturgia-24126>.
- GONZÁLEZ-ROMÁN Carmen (1993), “Escenografía y símbolo. Valores iconográficos en la puesta en escena de una comedia del siglo XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*. vol. VI, nº 11, pp. 486-496.
- (2025), “Tasting an Urban Festival. Ekphrasis and Sensoriality in the City during the Early Modern Period”, *Beyond the Gaze. Interpreting and Understanding the City*, Ferrara, University of Ferrara, AISU (en prensa).
- GONZÁLEZ-ROMÁN Carmen Y LOPEZOSA APARICIO Concha (2025), “La ciudad festiva: palimpsesto de olores y sensaciones” en González-Román, Lopezosa y Risatti (eds.), *Cinco sentidos. Sensorialidad, arte y cultura escenográfica en la Edad Moderna*, Valencia, Tirant lo Blanc (en prensa).
- GRACIÁN Baltasar (1647), *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Turner.
- HERRERO SÁNCHEZ Jaime (1999), “La Abuela automata. Mecánica y androides en el siglo de las luces”, *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 8 y 9, pp. 171-180.
- HUARTE DE SAN JUAN Juan (1575), *Examen de ingenios, para las ciencias. Impreso en Baeza, en casa de Juan Bautista de Montoya*.
- HUIZINGA Johan (1972). *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Editorial.
- Imago primi saeculi Societati Iesu. Antuerpiae: Ex officina Plantiniana Balthasar Moreti*, 1640.
- INSÚA Mariela y RODRIGUES VIANNA Ligya (eds.) (2009), *Monstros y prodigios en la literatura hispánica*. Iberoamericana Vervuert.
- LÓPEZ MUÑOZ Francisco y ÁLAMO Cecilio (2000), “El Tratado del hombre. Interpretación cartesiana de la neurofisiología del dolor”, *Asclepio*, vol. LII, 1. pp. 239-267.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ Luis (2008), “La cima de la teatralidad llega con los autómatas”, *Andalucía en la Historia*, pp. 26-31.

- NEUMEISTER, Sebastián (1989), "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo", A. Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Servicio de Publicaciones.
- UDIN César (1607), *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, París, Marc Orry.
- PALET Juan (1604), *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*, París, Metthieu Guillemot.
- PALOMINO Antonio (1715), *El museo pictórico y la escala óptica. T. I. Theórica de la pintura*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar.
- PÉREZ DE VEAS Fr. Bartolomé (1636), *Espirituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo a desagravio de la Suprema Magestad Sacramentada*, Córdoba, por Andrés Carrillo.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1734), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Madrid, Imprenta e la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro.
- RODRIGUEZ G. DE CABALLOS Alfonso (1992), "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- STEVENS John (1706), *A new Spanish and English dictionary: collected from the best Spanish authors, both ancient and modern*, Londres, George Sawbridge.
- VAREY J. E. (1987), *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia .
- (1989). "La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión". A. Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, Servicio de Publicaciones, pp. 25-32.
- VEGA CARPIO Lope de (1621), *Las fortunas de Diana* [Novelas a Marcia Leocadia]. Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- VITTORI Girolamo (1609), *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnole*. Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Pernet.
- WALKER BYNUM Carolyn (2015), *Christian Materiality: an essay on religion in the late medieval Europe*. New York, Zone Books.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR María de (1647-1649), *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sararo y Entretenimiento honesto*, Madrid, Real Academia Española, 1950.
- ZUILI, Marc (2005), "Nuevas aportaciones sobre el hispanista francés César Oudin". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 20, 203-211.

RECURSOS EN LA RED

Biblioteca Virtual de la Filología Española. Una herramienta para la sociedad.
<https://www.bvfe.es/es/autor/10367-oudin-cesar.html>.

Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE): <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>