

José Caudí: Un escenógrafo del Rey al servicio del Corpus madrileño

María A. FLOREZ ASENSIO

En 1683, transcurrido poco más de un lustro desde su llegada a Madrid¹, José Caudí se presentó al concurso que todos los años convocaba el Ayuntamiento madrileño para elegir la Tarasca que habría de salir encabezando la procesión del Corpus², y aunque finalmente la ejecución de la tarasca se remató en José Villar, «M[aest]ro pintor y dorador»³, éste se obligó a hacerla por el diseño

¹ En 1673 todavía se encontraba en Valencia donde participó en las fiestas celebradas por la canoización de San Luis Beltrán, por lo que su traslado a Madrid es posterior a esa fecha, aunque no sabemos con seguridad cuando llegó a la Corte.

² «Joseph Caudí vezino desta Corte: Digo que me obligo de hazer la tarasca este pres[en]te año para el día del Corpus del que es conforme [palabra ilegible] que acompaña esta petición...». (*Archivo de la Villa*, 2-199-7). La fiesta del Corpus Christi, una de las principales del mundo católico y por ende de la muy católica España, se celebraba en ciudades, villas y pueblos con el máximo esplendor. Además de la procesión, en la que participaban los distintos estamentos de la sociedad de la época, la fiesta incluía otras manifestaciones que la convertían en un acontecimiento social y cultural de primer orden, ocupando un lugar relevante las representaciones teatrales de los autos sacramentales. Siendo la fiesta principal del calendario oficial, su organización corría a cargo de los ayuntamientos. En Madrid, capital del imperio defensor de la fe católica, la fiesta revestía la mayor importancia, contando incluso con la presencia del propio monarca que cerraba la procesión del Jueves del Corpus. Los preparativos comenzaban a principios de año cuando, reunido el pleno del Ayuntamiento, se elegían por sorteo los dos regidores que debían formar parte de cada una de las seis comisiones encargadas de preparar los diversos aspectos de la fiesta, que según los papeles conservados del Corpus de 1673 era *Autos, Danzas, Toldos, Cera, Colación y Tablados, Música* (A. V.: 2-197-20). En 1675 el Consejo de Castilla ordenó nombrar una comisión que se ocupase de todo, formada por un miembro del propio Consejo, que ejercía de Presidente, el Corregidor y cuatro regidores elegidos por el tradicional método del sorteo. Ver N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681). Estudio y documentos*, (Madrid, 1961), p. 306. En adelante citaré por *Autos*.

³ La postura inicial de Caudí era por 2.000 reales de vellón, cantidad que fue rebajada hasta los 900 reales en que finalmente se remató en Joseph de Villar. (A. V.: 2-199-7). El legajo se encuentra muy deteriorado por la humedad, hasta el punto de que solo son legibles, y con dificultades, los párrafos superiores de los documentos. Posiblemente Villar y Caudí se conocían, pues un tal Joseph de Villar aparece en 1680 entre la «*Jente que se ocupa en los bastidores*» (*Fuentes I*: 125) de la última obra de Calderón, *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, cuya puesta en escena fue obra del propio Caudí.

de Caudí⁴ que afortunadamente se ha conservado (Fig. 1), aunque inédito hasta ahora.

Caudí debió llegar a Madrid hacia 1679, año en el que aparece documentada la que parece ser su primera intervención en la elaboración de los decorados de una «fiesta real», en este caso la reposición de *Psiquis y Cupido* o *Ni Amor se libra de amor*, de Calderón, representada el 3 de diciembre de ese año en el Buen Retiro. En las cuentas conservadas en el Archivo General de Palacio, junto con Dionisio Mantuano, quien parece ser el principal responsable de la escenografía, al menos de su ejecución, aparece Caudí. Aunque no sabemos en que consistió realmente su trabajo⁵, tuvo que ser muy satisfactorio, ya que apenas unas semanas después le encontramos participando, junto con Mantuano, en otra producción palaciega: *Faetón*, representada el 22 de diciembre del mismo año para celebrar el cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria. En esta ocasión el trabajo de Caudí es ya el de escenógrafo, pues se le concede una ayuda de costa de 150 ducados (1.650 rs.) «...por el trauajo que tuuo en hacer y dibujar todas las apariencias.»⁶

En 1680⁷ le llega su gran oportunidad cuando diseña la escenografía y tramosas⁸ de la última obra de Calderón —*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*— representada el 3 de marzo de 1680 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar la boda de Carlos II con M^a Luisa de Orleans. Pese a no habernos llegado dibujo alguno, las descripciones de la escenografía que Calderón incluye en las acotaciones del texto, nos permiten hacernos una idea de la espectacular puesta en escena. Cada jornada constaba al menos de tres mutaciones: bosque, mar entre peñascos y gruta en la 1^a jornada; bosque con peñascos al fondo, gruta-palacio, palacio, y bosque enmaraña-

⁴ Casos semejantes son bastante habituales. Así en 1659 la traza presentada por Francisco de Castro, que no se ha conservado, fue ejecutada por Mateo Barahona, especificándose en el contrato que la tarasca debía realizarse según «...la planta orijinal de la tarasca que hizo Francisco de Castro...» (Shergold y Varey, *Autos*: 140). Incluso el propio Villar fue eliminado en 1687 en favor de Roque Vázquez, quien al hacer su postura para realizar la tarasca, especifica con claridad que la hará según la traza «... que tiene echa y firmada Joseph del Villar» (A. V.: 2-199-3). En ambos casos no consta ningún pago a los diseñadores del monstruo. Sólo en las cuentas de 1691 encontramos un pago (120 reales) «... a la persona q[ue] hizo la muestra de la tarasca por hauerse sacado al pregon y no hauerla executado el mismo sujeto.» (A. V.: 2-198-17). El subrayado en cursiva es nuestro.

⁵ Cada uno tenía su propio equipo como revelan las cuentas palaciegas. Bajo el epígrafe *Refrescos en dinero* se consigna un pago de 220 rs. «A los oficiales de Dionisio Mantuano y Joseph Caudí estos días». Además de los oficiales dirigidos por Mantuano, hubo que contratar a otros pintores que se ocuparon de hacer tres mutaciones (palacio, marina y cielo) y el «foro de fachada de palacio por no poderle hacer Manutano». En la misma partida que recoge los pagos a estos pintores figuran 2.200 rs. pagados a Mantuano y 1.650 rs. a Caudí en concepto de ayuda de costa «por lo que se ocupó en esta fiesta.» (*Fuentes I*: 87-88).

⁶ *Fuentes I*: 97. Por su parte Mantuano recibió 2.200 rs. de ayuda de costa. Las cuentas parecen indicar que Mantuano dirigía los trabajos de elaboración de los decorados, contando para ello con un equipo de ocho oficiales, en los que se gastaron 2.388 rs. «...de comida y colores de esta fiesta», mientras que Caudí contaba únicamente con dos «mozos» que ocasionaron sólo 855 rs. de gasto. (*Fuentes I*: 95.).

⁷ En enero de ese mismo año también había participado en la reposición de *La púrpura de la rosa*. (*Fuentes I*: 101.).

⁸ «... por auer traçado las tramoyas y teatro de esta fiesta y ejecutadole...» cobró 11.000 rs. (*Fuentes I*: 133).

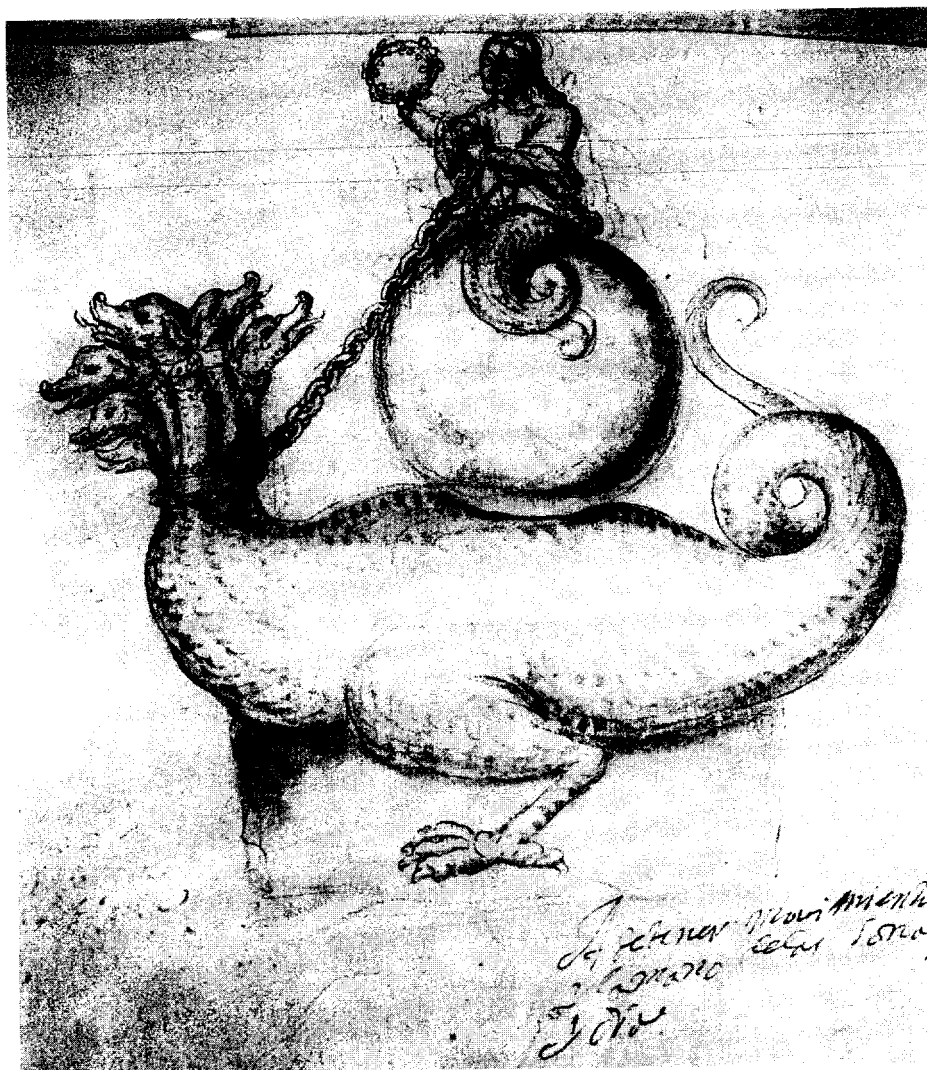


Figura 1. Tarasca diseñada por Caudí para el Corpus de 1683 (A. V.).

do con el Etna al fondo⁹, en la 2ª; y bosque, jardín con arquitecturas en perspectiva, y la plaza del Alcázar madrileño en «... la forma en que ha quedado con los adornos que en ella se hicieron para la entrada de la Reina...» (p. 391) en la 3ª. Especialmente

⁹ La erupción del volcán con que finaliza la 2ª jornada, en la que «...el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte ... fue un todo de maravillas...» pone de manifiesto la experiencia en fuegos de artificio de Caudí. Cito por la edición de Hartzembush, BAE, Tomo 4º de *Comedias de Calderón*, p. 378. Todas las citas de la obra se hacen por esta edición.

elaboradas eran la gruta-palacio de la 2ª jornada: «...un gabinete real, compuesto todo de arcos de oro y blanco: todos sus frisos, pilastras y artesones estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores ... imitaban con tanta propiedad esmeraldas, rubies, amatistas y turquesas ... Era el tamaño de las piedras grandes, pero al beneficio de la distancia se proporcionaban de suerte que parecían estar todos los arcos sembrados de joyas, haciendo dicha labor igual todas ellas, de suerte que hasta el primor del dibujo ayudaba la elegancia del resplandor» (p. 370), y el jardín de la 3ª: «Los primeros bastidores eran, fiando la entrada, dos pedestales de bronce en que estaban colocados dos caballos, que mantenían dos figuras mucho mayores que el natural ... Había abajo balaustres que guarnecían las entrecalles, y encima balcones volados llenos de macetas de flores. Tomaba el medio del teatro una glorieta, que correspondía a otra que había en el último foro, adornada de fuentes que enviaban los líquidos raudales ... Toda la fábrica del jardín era de arquitectura, en columnas revestidas de flores, hechos los arcos del propio adorno, tejiendo entre ellos naranjos y cipreses, de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje. El suelo estaba poblado de cuadros en que se imitaba en varios dibujos todo cuanto se podía hallar en los jardines que mas hubiese cultivado el tiempo y el estudio. En el foro había otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenía la propia majestad que los dos primeros ...» (p. 381).

Esta descripción del trabajo del valenciano, que fue elogiado por el anciano dramaturgo ¹⁰, muy curtido en estas lides, nos da idea de la excelencia alcanzada por Caudí en el oficio.

Un oficio que había tenido ocasión de desarrollar en su Valencia natal ¹¹ donde había adquirido una larga experiencia como escenógrafo en diversas obras de muy distinta índole, que revelan además que poseía los conocimientos técnicos necesarios para la construcción no sólo de complicadas escenografías y tramoyas, sino también de autómatas. De hecho ya en los carros triunfales para las fiestas de la Inmaculada en Valencia en 1662, su primera obra conocida, el carro del gremio de carpinteros ¹² se puede considerar, como «... una clásica tarasca de Corpus, que según deja ver la lámina, escupe fuego y se desliza sobre ruedas...» ¹³. Efectivamente, en el dibujo (Fig. 2), grabado por el propio Caudí e incluido en el libro del cronista

¹⁰ «... volviendo a desplegarse la cortina y a cubrir tanta máquina de variedades vistosas como mostró el teatro ... Las mutaciones y pinturas fueron de Josef Caudí, valenciano, en quien concurren una idea admirable y una ejecución primorosa...» (p. 392). Por su parte, Dionisio Mantuano, quien también participó en esta fiesta, se encargó del «...trauajo y pintura del techo del Coliseo...», cobrando 16.500 rs. (*Fuentes I*: 133.)

¹¹ Pérez Sánchez, que cree posible su intervención en el Corpus valenciano de 1652, ha señalado la falta de documentos gráficos sobre su actividad, por ser casi toda ella de carácter efímero. La primera obra bien documentada de Caudí, que era ya un artista de prestigio, es el diseño de los altares callejeros y carrozas festivas para las fiestas con que Valencia celebró en 1662 el Breve pontificio sobre la Inmaculada. Ver A. E. Pérez Sánchez, «José Caudí, un olvidado artista decorador de Calderón», *Goya*, 161-162 (1981), p. 267. En adelante citaré por Caudí *olvidado*.

¹² Pérez Sánchez, *Caudí olvidado*, p. 270.

¹³ Pérez Sánchez, «José Caudí, arquitecto y decorador», *Segismundo*, 6 (1983), vol. III, pp. 1651-1672, p. 1659. En adelante citaré por Caudí *arquitecto*.

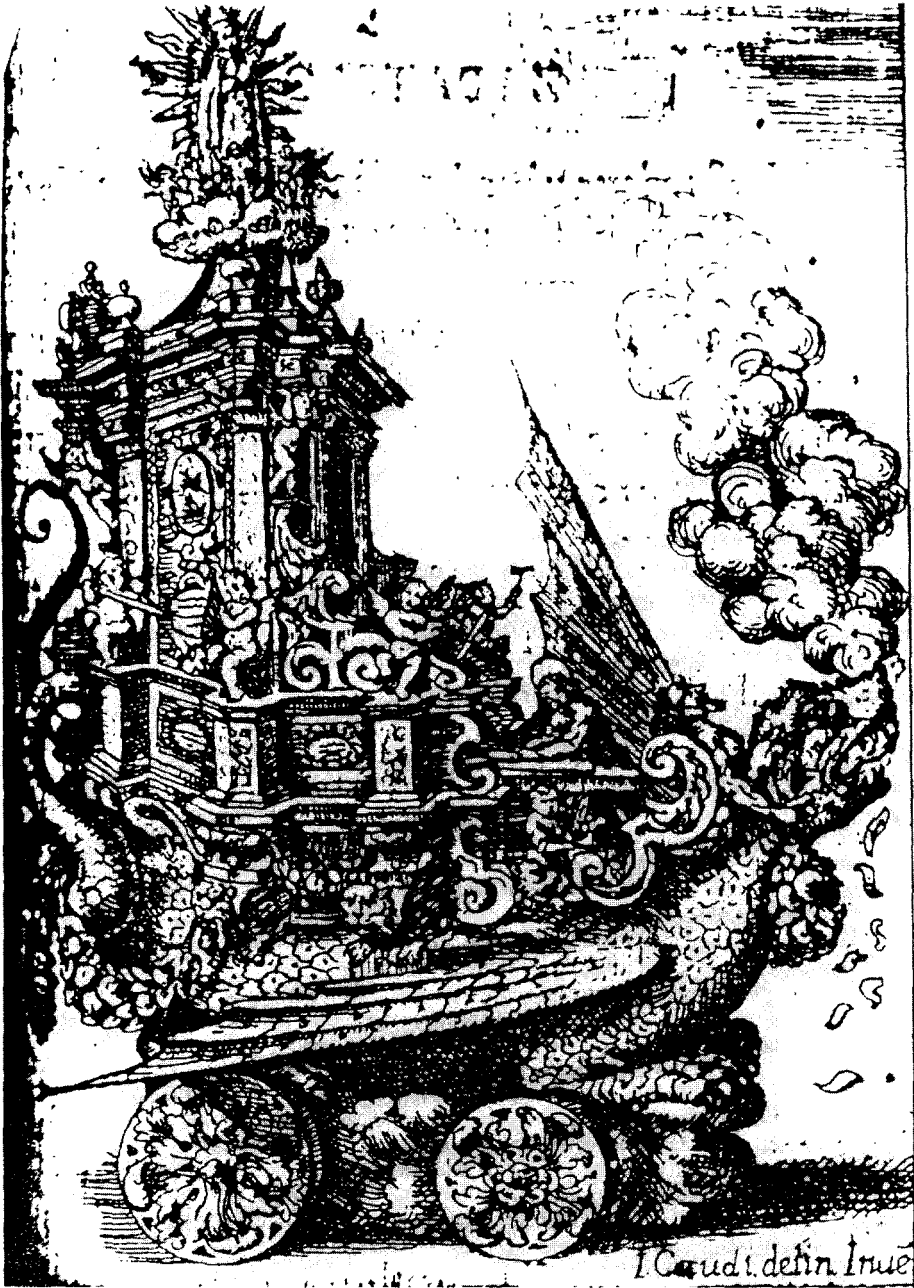


Figura 2. Carro del gremio de carpinteros. Fiestas de la Inmaculada (Valencia). 1662.
(Publicado por Pérez Sánchez (*Caudí olvidado*)).

de la fiesta D. Juan Bautista Valda (*Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Por el supremo decreto de N. S. Pontífice Alexandro VII*, Valencia, 1663), aparece una carroza con forma de dragón con alas, sobre cuyo lomo se levanta una especie de templete de planta cuadrangular con decoración de tipo clasicista, que sirve de pedestal a la figura de la Inmaculada.

El diseño de tarasca presentado por Caudí para las fiestas del Corpus madrileño presenta una composición mucho más sencilla, lo que se explica si tenemos en cuenta que, debido a las pedradas que recibía, resultaba muy dañada al final de las fiestas¹⁴, un tratamiento que resultaba impensable recibiera un carro triunfal de la Inmaculada. Además, la obligación de presentar una tarasca nueva cada año, suponía para el Ayuntamiento un gasto anual inexcusable cuyo precio no podía dispararse.

En el modelo de Caudí vemos a una vieja sirena montada sobre la bola del mundo, que sujeta con su mano izquierda la brida, en realidad una cadena, con la que domina no al habitual dragón sino a una hidra de seis cabezas, mientras que con su mano derecha agita unas sonajas. Pese a su sencillez, la composición presentada por Caudí nos llama la atención porque tanto la figura que aparece sobre el lomo del monstruo¹⁵ como éste, presentan una tipología nueva en Madrid, que se aparta de modelos anteriores y posteriores.

Si analizamos primeramente la figura de la Tarasca, es decir la figura femenina que aparece sobre el lomo del dragón¹⁶, nos llama la atención la presencia de un único personaje sobre el monstruo, lo que no sucede en ninguna de las otras tarascas madrileñas conservadas, cuya tipología podemos establecer, siempre con reservas, gracias a los dibujos conservados¹⁷.

¹⁴ En 1676 Leonardo Alegre se obliga a «...mantener reparada la tarasca todos los ocho días de la octava de qualquiera pieza o figura que la faltare por razon de las piedras que tiran los muchachos...» Shergold y Varey, *Autos*, p. 312. La tarasca salía en cuatro ocasiones: el jueves del Corpus y el viernes siguiente, y nuevamente el jueves de la octava y el día que la procesión pasaba por el monasterio de la Encarnación, según se indica en un documento de 1636 por el que se pagan 500 rs. a las personas encargadas de «...traer la tarasca quatro días, que son el del Santísimo Sacramento y biernes siguiente y el día de la octava y el de la octava de la Encarnación...». Ver Shergold y Varey, «Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XXIV, n.º 69 (1955), pp. 203-313, ver. p. 309. En adelante citaré como *Autos 1636*.

¹⁵ Modelos semejantes pudieron ser los ideados por el propio Caudí para las apariciones en escena del personaje de *Megera en Hado y divisa*. En la 1ª jornada «... se apareció Megera sentada en una sierpe, y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro, y a veces se recogía, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada.» En la 2ª jornada el mismo personaje monta «... una tan horrorosa hidra, que con razón se la juzgaba mensajera del daño...». Ver *edic. cit.* pp. 367 y 378.

¹⁶ Aunque todo el conjunto recibía el nombre de tarasca, con el tiempo el nombre de tarasca se identificó con la figura femenina principal: «La significación desta traza es el monstruo tartaro sentado en vna concha con su madre que será la tarasca...» Tarasca de 1687. Ver en Bernáldez Montalvo, *Las tarascas de Madrid*, (Madrid, 1983), p. 71. En adelante citaré por *Tarascas*. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁷ La primera referencia documental a una tarasca en Madrid es de 1598 (Shergold y Varey, *Autos 1636*: 56), pero sólo se han conservado en el Archivo de la Villa algunos dibujos de las que se hicieron entre 1656 y 1770, y uno, de 1626, en el Archivo Histórico de Protocolos. Los dibujos del Archivo de la Villa, excepto los tres (Figs. 1, 4, y 5) que aquí damos a conocer, han sido publicados por Bernáldez Montalvo (*Tarascas*).

Las tarascas de la primera mitad del siglo no presentan aún la figura femenina, sino personajes tradicionalmente asociados con la lujuria —como los monos de 1630¹⁸— y la locura, como los arlequines o matachines de 1626¹⁹ (Fig. 3). En 1634 parece que ya se representó una figura femenina protagonizando la composición: «...una mujer al uso, ancha como vaca, grande moño, una ardilla a las espaldas que de cuando en cuando asía el moño y le tiraba como capilla de fraile, y descubría una calva, mala cosa, y peor los ademanes que la pobre vieja hacía con manos, ojos, boca, viéndose afrentada en tal concurso. Esto causó mucha risa, porque dicen toca a muchas cortesanas la historia.»²⁰, pero lo cierto es que no terminó por imponerse ya que en la de 1641 se representó una escena en la que unos caballeros lidiaban un toro (Portús, *Procesión*: 225).

Es en los dibujos conservados en el Archivo de la Villa, todos de la 2ª mitad del siglo XVII y del XVIII, donde la figura femenina²¹ ya aparece protagonizando composiciones muy variadas²². Su aspecto irá cambiando progresivamente, pues si durante el XVII es generalmente feo y ridículo, ya en el siglo XVIII aparece con una presencia realmente atractiva.

La tipología de las tarascas del siglo XVII conservadas, si exceptuamos la de 1656²³, oscila entre tres modelos. En el primero la mujer-tarasca domina la composición por su mayor tamaño, ocupando el centro de la escena, como la de 1681²⁴

¹⁸ «... con tres figuras de monos, bestidos de frisa colorada y pellejos y sus máscaras de mono...» Shergold y Varey, *Autos 1636*: 265.

¹⁹ «... y encima della por el lomo pondremos la vola y matachines en la forma y como demuestra la d[ic]ha traça ...» *Archivo de Protocolos*, Protº. 5801, fol. 925.

²⁰ *Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús*. T. 1, p. 63. Citado por J. Portús, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, (Madrid, 1993), p. 225. Citaré por *Procesión*.

²¹ Según Pellicer (*Tratado*: 173) representaba «... a la meretriz de Babilonia».

²² Una excepción parece ser la proyectada por Francisco de Castro para el Corpus de 1659, quien parece consciente de su innovación pues insiste mucho en que su traza es «...diferente de todas las que se an echo...» Según su descripción el dragón iba pintado «...asta el ombligo de color de carne al olio y lo demas asta la cola de diferentes colores ... y las alas ... pintadas diferentes que el cuerpo; y encima del lomo de la dicha tarasca que hes espaciosa va vna rueda. En ella van tres hombres en sus cauillos como están en la traça, y andan alderedor, y en esta ystancia acomete el toro que esta acia la cola, como se be en la traça, por vn canal, que se ara que acometa a todos tiempos ... y para que aya bulla lleban los cauillos y caualleros cascaueles y campanillas y el toro tambien en vn collar ... y para mas estruendo y novedad va el cojo del Prado tocando la trompeta dentro de la tarasca vien asentado...» Dada la complejidad del diseño no es de extrañar que Castro tasase su ejecución en 2.200 rs., aunque finalmente fue adjudicada a Mateo Barahona en 1.500 rs. Shergold y Varey, *Autos*: 140. Sobre los instrumentos musicales que aparecen en las tarascas, su importancia y características, ver mi artículo «Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: la Tarasca y sus componentes musicales», *Madrid, Revista de arte, geografía e historia*, 4 (2001), pp. 393-426, especialmente pp. 402-411.

²³ Es la primera de las conservadas en el Archivo de la Villa, y la única en la que sobre el lomo del dragón aparece una estructura arquitectónica: un edificio cuadrado que figura ser la *Galera* es decir la «... casa donde la Justicia recoge y encierra las mugeres escandalosas en pena de sus delitos...» (D. A.), que «... a de dar bueltas alrededor ...». Por cada una de sus puertas «... sale vna muger açiando cada vna su labor diferente; y esta biega [sic por vieja] con este latigo va tras ellas para que trabagen...» Bernáldez, *Tarascas*: 29.

²⁴ También presentan una composición centralizada las de 1657, 1663 (1ª), 1685 y 1686.

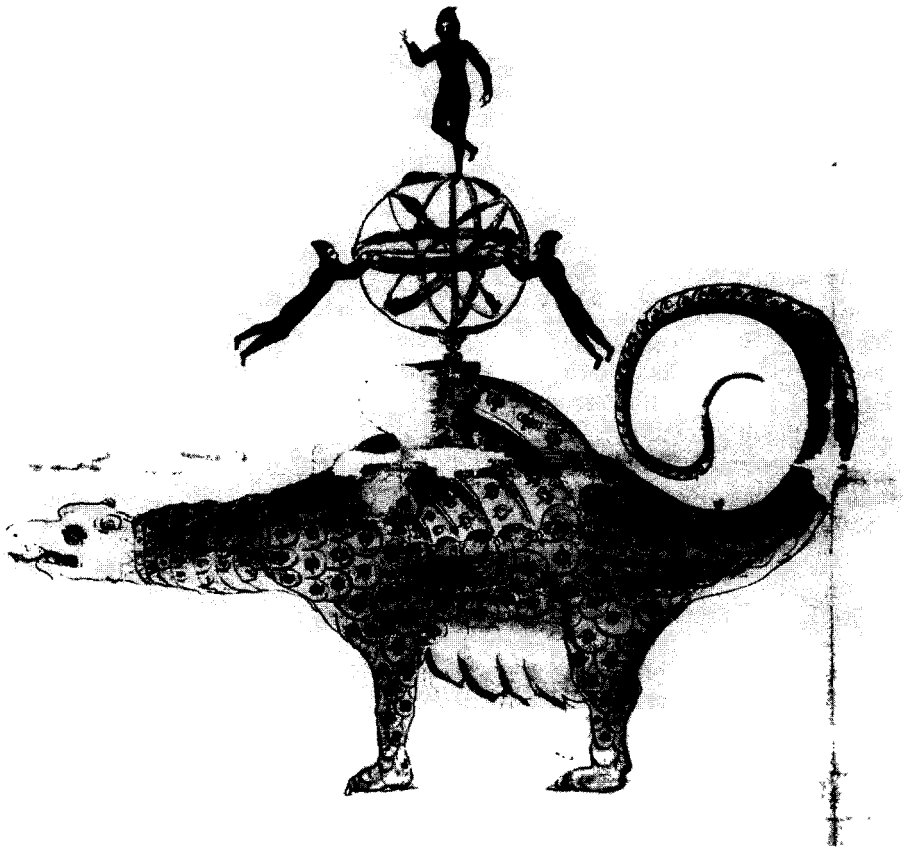


Figura 3. Tarasca de 1626 (C. H. P.).

(Fig. 4) o un lateral²⁵, siendo las restantes figuras generalmente mas pequeñas. En el segundo modelo se presenta una escena centralizada en la que participan varios personajes de tamaño proporcionado entre sí²⁶. En el tercer tipo, que parece surgir en la década de 1670, la tarasca, que en ocasiones puede tener una apariencia bastante atractiva, comparte protagonismo con otra figura masculina, en lo que pa-

²⁵ En la de 1666, que claramente fustigaba la vanidad, aparecía la tarasca como «...vna figura, tocada al uso con su jaque y sus perendengues, con un espejo y un diablillo que se le tiene como que se está mirando en él ... y los cinco bolatines de delante ...» Ver en Bernáldez, *Tarascas*: 38-39. La misma tipología se repite en 1667, 1668, 1669, 1672, 1675 y 1697.

²⁶ En la de 1696 «...sentada en vna silla la figura de la tarasca, y haciendo la acción otra figura como la que anda por las plazuelas de sacar muelas ... y mas adelante el negro que tambien anda por la calles tocando la zambomba y vna figurilla de vn mono ...» Ver Bernáldez, *Tarascas*: 74-75. Modelos semejantes son los de 1663 (2^a), 1673, 1674, 1675 y 1695.



Figura 4. Tarasca de 1681 (A. V.).

rece ser una referencia burlesca a escenas amorosas habituales en el teatro²⁷ o morales, como la de 1687²⁸.

²⁷ En la de 1677 la tarasca y un monstruo aparecen sentados sobre un delfín, delante del cual se sitúa otra figura con una trompeta, y a sus pies cuatro monos. Ver en Bernáldez, *Tarascas*: 58. Del mismo tipo son las de 1670, 1678 y 1700.

²⁸ «La significación desta traza es el monstruo tartaro [o infernal] sentado en vna concha con su madre que será la tarasca...» Ver Bernáldez, *Tarascas*, pp. 70-71.

En su diseño Caudí, pese a la novedad de presentar una única figura, aprovecha algunas ideas habituales en la época al mantener el protagonismo de la figura femenina vieja y fea, pero la convierte en una sirena sentada sobre el mundo. La figura de la sirena tiene en la época claras connotaciones negativas pues simboliza la seducción por los sentidos, por lo que Caudí se mantiene dentro de la misoginia que domina gran parte de la cultura barroca, que ve a la mujer como una fuente de tentación y pecado. Al convertirla en una vieja no hace más que señalar lo engañoso de los sentidos, mientras que las sonajas, un instrumento asociado habitualmente a los locos, podrían subrayar la idea de que la seducción de los sentidos no es más que locura.

Sin embargo es en la figura del monstruo donde tenemos el cambio tipológico más notable, ya que en lugar del habitual dragón, que personificaba al demonio²⁹, Caudí presenta una hidra, un modelo que no tenía antecedentes en Madrid, al menos en los dibujos conocidos, ni tendrá continuación.

Aunque es su tarasca madrileña Caudí representa una hidra con seis cabezas³⁰ es posible que el original tuviera siete, sobre todo si atendemos al posible significado simbólico del monstruo: «... se uera la ydra de siete caueças por la vnion que thienen los siete pecados mortales al cuerpo de la condenazion...». Esta descripción figura en el contrato firmado por Caudí y fray Francisco de San Antonio, comisario de las fiestas con las que la orden de los hermanos de San Juan de Dios celebró la canonización de su fundador en 1690 en su convento madrileño. La hidra era una de las figuras que formaban parte de la decoración de la fuente monumental levantada en medio del claustro grande del convento³¹, descrita en el contrato como una «...caja quadrada de madera cubierta de oxadelata varnizada para que ésta, llena de agua, finja vn mar...», en cada uno de cuyos cuatro ángulos se debían situar distintas figuras (un jinete alanceando un toro, unos aserradores, unos negros danzando y un caballero armado) y en su centro un «... monte eminente con ocho grutas caladas ... A las vocas de las grutas se uerán asidos a unas cadenas los siete pecados mortales figurados en siete distintas figuras...». Es en la octava de estas grutas donde «... se uera la ydra de siete caueças por la vnion que thienen los sie-

²⁹ Como la «...personificación del mundo, de la carne y del diablo» la presenta Francisco de Santos en su obra *La Tarasca de parto en el mesón del infierno* (Madrid, 1672). Citado por N. D. Shergold y J. E. Varey, «La tarasca de Madrid. Un aspecto de la Procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII», *Clavileño*, 20 (1953), pp. 18-26, p. 21.

³⁰ En la mitología griega el número de cabezas atribuido a la hidra de Lerna, 2º de los trabajos de Hercules, varía de unos autores a otros. Un monstruo de siete cabezas aparece en un sello babilónico que representa una escena del mito de Gilgamesh. Ver R. Graves, *Los mitos griegos*, (Madrid, Alianza, 1985), vol. 2 p. 136.

³¹ En el contrato se dice que Fr. Francisco «...tiene tratado con Joseph Caudi, trazista de su Magstad, la forma y modo en que se a de hazer y executar el altar maior que se a de hacer en la yglesia de dicho Conuento y Ospital para la zelebración y fiesta de la canonización del Patriarcha San Juan de Dios y asimismo la fábrica y adorno que dicho Joseph Caudi a de hazer enmedio del patio del claustro grande de dicho convento, y asimismo el adorno de pintura que se ha de hacer y pintar en la boveda de dicho Claustro en los quatro lienzos baxos, que de cada vna de las tres cosas thiene dado traza dicho Joseph Caudi, firmada de su nombre ... que lo ha de hacer en precio de sesenta mil reales de vellón...» Cit. por Pérez Sánchez, *Caudí arquitecto*: 1665.

te pecados mortales al cuerpo de la condenazion...»³². La fuente nos resulta aun mas interesante si tenemos en cuenta que sobre la hidra debía ir «... una esfera terrestre y en ellas los tres enemigos del alma, aprisionados con unas cadenas cuio remate tendrá nuestro gran Patriarca San Juan de Dios en la mano siniestra y en la otra una Cruz»³³, una tipología que pese a algunos cambios significativos y una elaboración mas compleja, repite básicamente la de la tarasca de 1683. En ambos diseños una única figura se sitúa sobre la esfera terrestre³⁴ coronando la composición con una actitud similar: sujetar una brida-cadena con la mano izquierda y un símbolo que caracteriza al personaje —una cruz el santo y sonajas la sirena— en la derecha. Podemos pues considerar que en ambos casos Caudí recurre a un mismo repertorio de símbolos, adaptándolos a diferentes significados.

Los movimientos de la cabeza y boca del dragón, que arrebatava los sombreros a los espectadores despistados³⁵, tenían una gran importancia por su significado simbólico: «Aquella culebra va alargando la garganta los sombreros, como el demonio a las cabezas: a todos les quiere tragar el entendimiento para que sin entendimiento obren...»³⁶, de ahí la insistencia con que aparece en los contratos la condición de que «...el pescuezo de la tarasca se a de alargar y encojer...»³⁷. Aunque en el contrato del hospital de Antón Martín no se indica si las cabezas de la hidra se movían (sí se dice de otras figuras de la fuente), sí lo hacían las cabezas de la hidra del Corpus, según aclara la anotación, de mano del propio Caudí, sobre el dibujo: «A de tener movimientos la cabeza de la vieja y la mano de las sonajas y las cabezas de la ydra» (A.V.: 2-199-7), lo que sin duda causaría un efecto espectacular.

La decoración ideada por Caudí para la iglesia y claustro del hospital de Antón Martín no deja dudas sobre su habilidad como diseñador de tramoyas, artefactos mecánicos y autómatas³⁸, conocimientos esenciales para un escenógrafo real,

³² Pérez Sánchez, *Caudí arquitecto*: 1666-1667. El subrayado en cursiva es nuestro.

³³ *Ibidem*, 1667.

³⁴ Símbolo de los tres enemigos del alma. Ya en la tarasca de 1678 se había utilizado la misma simbología, aunque algo mas explícita: una pareja algo ridícula mantiene una conversación amorosa apoyada sobre una esfera. Según el texto que acompaña al dibujo es «El geroglífico de los tres enemigos del alma ... el demonio esté abraçado a la carne [la figura femenina] por encima del mund[o] para mejor entenderse...» Ver Bernáldez, *Tarasas*: 60-61.

³⁵ «Los labradores, cuando van a las ciudades, el día del Señor, están abobados de ver la tarasca, y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo y quitarles las caperuzas de la cabeza...» Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611). Cito por la edición de F. C. R. Maldonado y M. Camarero, Madrid, 1995, p. 912.

³⁶ Zabaleta, J. de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, (Madrid, 1983), pp. 284-5.

³⁷ Proyecto para tarasca de 1671. Ver Bernáldez, *Tarasas*: 49.

³⁸ En el altar mayor de la iglesia la figura del santo, «ymagen del tamaño del natural» debía subir «...sobre un trono de angeles y a este mismo compás baxando por el otro lado la Virgen Santissima con el Niño Jesus en sus brazos y, en llegando a su puesto, dexa el Niño los brazos de la Virgen y se pasa a los brazos del gran Patriarcha [San Juan de Dios], y al tiempo que el Niño Jesus retoma los brazos de San Juan de Dios, aparta la mano de su pecho y se descubre el Santissimo Sacramento ... y al mismo tiempo de lo referido se van llenando las nubes que se uen en la parte inferior del altar todas de serafines y ángeles con uelas enzendidas quedando todo ello lleno de luces y resplandores...» (Pérez Sánchez, *Caudí, arquitecto*: 1666), lo cual, junto con la música que acompañaba todos estos movimientos, nos re-

puesto ocupado por Caudí durante toda la década de 1680, aunque hasta 1687, año en que es nombrado *Ayuda de Trazador Mayor de las obras del Alcázar y Casas Reales*, no parece que ostente ningún empleo oficial pese a que en 1686 había solicitado al Rey el título de «Ingeniero real»; ello no excluía un reconocimiento «oficioso» como demuestra el hecho de que en 1685 se ordene a la Botica Real se le den los medicamentos necesarios como servidor de la Casa Real, por ser quien «...cuida de hacer las tramoyas para los festejos que se hacen a sus magestades.» (Pérez Sánchez, *Caudí arquitecto*: 1655).

Al participar en el concurso del Ayuntamiento madrileño Caudí no hacía más que seguir una tradición inaugurada por Cosme Lotti, el ingeniero florentino que en su calidad de escenógrafo del rey introdujo en España las técnicas de la ingeniería teatral desarrolladas en Italia. En 1630 en el contrato firmado por los pintores encargados de hacer la tarasca, se indica que la harán «...conforme al dibujo que para ella esta fecho ... sin que falte cosa alguna y del contento y satisfacion de Cosme Lote» (Shergold y Varey, *Autos 1636*: 265). Aunque el dibujo se ha perdido, la descripción incluida en el contrato nos permite tener una idea de la traza: «...A de tener el cuerpo de la tarasca quatro baras sin la cola ni el pescueço ... El remate de arriba a de cer [*sic*] vna rueda, a modo de grua de estas de lança de dos baras de diametro, con tres figuras de monos, bestidos de frisa colorada y pellejos y sus marcaras de mono...» (Shergold y Varey, *Autos 1636*: 265). Se trata de un modelo muy similar al de 1626 (Fig. 4). Ello nos hace pensar que posiblemente la tarasca de 1630 no fue diseñada por Lotti, pues resulta poco probable que un artista de su calidad fuera tan poco original, pero con toda seguridad, dada la insistencia de los pintores encargados de hacerla en que seguirían en todo lo que «ordenare el Señor Cosme Lote», sí fue supervisada directamente por él.

Aún mayor, pese a los escasos datos de que disponemos, parece haber sido la colaboración de algunos pintores-escenógrafos con el Ayuntamiento madrileño, una colaboración que en los niveles más bajos de la profesión (doradores y pasteros) fue mucho más habitual de lo que hoy conocemos, como revelan los casos de Leonardo Alegre y de los Barahona, apellido que veremos aparecer durante gran parte del siglo entre los artífices que se encargan de fabricar la tarasca del Corpus; por lo que aunque no podamos probar documentalmente la relación de parentesco entre todos ellos³⁹, dada la organización gremial de la época y la tendencia del Ayuntamiento madrileño a contar con un grupo bastante estable de colaboradores,

miten al mundo del teatro barroco. De hecho, ya en la escenografía ideada en 1680 para el jardín de la 3ª jornada de *Hado y divisa* «...dispuso el artífice un pavon que anduvo paseando sus cuadros y galanteando sus flores con la pompa vistosa de sus plumas, y extendiendo su variado manto con los lucentes ojos que se componía ... hasta que por llenar el aire de los esplendores que gozaba la tierra, giró el vuelo cruzando el teatro...» (p. 381). Sobre los movimientos de la tarasca y de las figuras que aparecían sobre su lomo ver A. Aracil, *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, (Madrid, 1998), p. 301, y María Flórez Asensio, «Aspectos...», especialmente pp. 400-402.

³⁹ Sabemos con seguridad que Mateo y Agustín Barahona eran hermanos, dado que así lo declaran ellos en la postura que hicieron en 1668 para hacer la tarasca y reparar los gigantes. Ver Shergold y Varey, *Autos*: 205.

podemos suponer que éste existía de alguna manera entre los distintos Barahona que aparecen en la documentación del Corpus.

Juan de Barahona y Juan Tomás de Barahona aparecen como los constructores de la tarasca de 1626, la única de la primera mitad de siglo cuyo dibujo se ha conservado. En el contrato firmado con la Villa de Madrid, en el que ambos se obligaban también a reparar los gigantes, se incluían los trabajos de pintura y dorado⁴⁰. Volvemos a encontrar a Juan de Barahona en 1632, asociado en esta ocasión a Juan Bautista Sánchez, y mencionados ambos como pintores⁴¹, y creemos muy posible que se trate del mismo Juan de Barahona que aparece ya en 1622 trabajando en los decorados de obras palaciegas⁴², y que en 1629 fabrica, entre otras cosas, «... un dragón todo él desnudillo pintado plateado y dorado ... las alas de hilo de alambre...» y «... una caveça grande de dragón que se entrava a una muger en la caveça...» para una comedia titulada *Merlín*, representada en el jardín de los naranjos del Alcázar por los criados de la reina⁴³, trabajo especialmente apropiado para un constructor de tarascas para el Corpus. Su intervención en las escenografías palaciegas continúa en la década de 1630: en 1636-1637 recibe 600 reales por «...una barca de su invención, para la mojiganga, y en 1639, poco antes de su muerte⁴⁴, cobra 500 reales por el alquiler de 10 arneses para la comedia y fiestas hechas en honor de la Duquesa de Chevreux⁴⁵. El hecho de que en 1638 sea un tal Benito de Baraona⁴⁶ (Shergold y

⁴⁰ «... Juan Tomas de Baraona ... y Ju^o de Baraona ... como su fiador y principal pagador ... nos obligamos en la d[ic]ha tarasca ... la emos de pintar y dorar bien echa y acuada como demuestra la d[ic]ha traça al d[ic]ho contento y satisfacion de los Srs. Comisarios y encima della por el lomo pondremos la vola y matachines en la forma y como demuestra la d[ic]ha traça ... en los gigantes repararemos el cuerpo de la española y le rebocaremos la cara y aderezaremos el cuerpo de la negra y las caras del negro y negra la encarnaremos y platearemos la gargantilla de la negra. Mas retocaremos los rostros del frances y francesa y aderezaremos el daño de dos pedradas que tienen. Mas aderezaremos vn hombro del turco y le retocaremos la cara. Mas pintaremos y encarnaremos las caueças de los jigantillos chicos. Mas haremos sus manos nuevas para los d[ic]hos gigantes y aderezaremos las diez que quedan y las retocaremos para que digan con las nuevas. Y mas aderezaremos las quatro espradas [sic] de los dichos gigantes y las pintaremos.» *A.H.P.*, Prot. 5801, fol. 925.

⁴¹ «... Juan Baptista Sanchez ... y Juan de Baraona ... ambos pintores ... se obligan a acer la tarasca que a de salir este presenta año en la fiesta del Santisimo Sacramento ... aciendola y la aran conforme al dibujo que a entregado a los Señores Don Diego de Remirez y Don Antonio Rodriguez de Monroy, comisarios de las danzas de la dicha fiesta...» Shergold y Varey, *Autos 1636: 272-3*.

⁴² Ese año colabora con Julio Cesar Semín en los decorados para la «... comedia que hicieron las meninas de la Reyna nuestra señora...» pintando unas ventanas fingidas, los chapados de azulejos en el aposento de las furias y un atajo blanco. Citado por J. M^a Azcarate, «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo xvii», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1970), p. 58.

⁴³ Pérez Sánchez, «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo xvii», en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992), p. 35. Pérez Sánchez lo identifica con Urbán Barahona, el cual figura como «pintor, dorador y estofador» en el testamento de su colega Juan Bautista Moreno. Ver Agulló, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos xvi y xvii*, (Madrid, 1981), p. 148.

⁴⁴ Según Pérez Sánchez, ya había muerto en 1640. Ver *Pintores escenógrafos: 36*.

⁴⁵ Según el testamento de la viuda parece que era dorador y pintor de decoraciones al temple en cie- los rasos. Pérez Sánchez, *Pintores escenógrafos: 36*. Ver testamento de la viuda en Agulló, *Noticias sobre los pintores madrileños de los siglos xvi y xvii*, (Granada, 1978), p.: 23.

⁴⁶ Shergold y Varey, *Autos: 14*. En el contrato firmado en 1638 nada se nos dice sobre su oficio, pero en el que firma en 1643 ya se llama pintor. Ver Shergold y Varey, *Autos: 40*.

Varey, *Autos*: 14.) quien se compromete a hacer la tarasca y reparar los gigantes, y que todavía en 1661 encontremos a un tal Mateo de Barahona como contratista de la tarasca y gigantes⁴⁷, parece indicar que Juan de Barahona podría ser el cabeza de una dinastía de pintores-doradores estrechamente relacionados con la Villa.

En las décadas de 1630-1640, además de Benito de Barahona, trabajan para Madrid Gregorio y Juan de Barahona⁴⁸. En 1647 la aparición de Agustín Torrejano, quien consigue un contrato —muy ventajoso para la Villa— en el que se le adjudican la tarasca y los gigantes por cinco años⁴⁹, prolongado por dos años (1652 y 1653) con Gaspar de Olivares, «dorador», casado con la viuda de Torrejano (Shergold y Varey, *Autos*: 107), quien se hará con el contrato también en 1655, 1656 y 1658, pospone hasta 1657 la reaparición en escena de un Barahona, en éste caso Mateo Barahona, «pintor y dorador»⁵⁰, quien también se hará con el contrato, como «maestro escultor», en 1659.

En 1660 vemos aparecer, junto a Mateo, a un nuevo Barahona: José de Barahona, ambos «maestros pintores y doradores» (Shergold y Varey, *Autos*: 147), y aunque el contrato de 1661 fue nuevamente para Olivares, titulado ahora «escultor y dorador»⁵¹, los Barahona consiguen hacerse con los contratos de los años siguientes, ocupando prácticamente en exclusiva la década de 1660⁵².

⁴⁷ Aunque el dibujo no se ha conservado, tenemos una descripción bastante detallada en el contrato firmado por Barahona: «Primeramente se a de alargar la tarasca mas de lo que está, aforrarla con lienzo nuevo y pintarla con berde montaña y escamada de plata, con la cabeza que entre y salga y las alas se an de menear y la figura de enzima a de ser vna muger redicula: se a de asentar y le bantar, haziendo reberencias, y a de tocar vna guitarra y luego a de andar rededor con quatro arliques tocando sus instrumentos diferentes con su armonia de cascaules y canpanillas.» Shergold y Varey, *Autos*: 150.

⁴⁸ Ambos firman la carta de obligación de 1646 comprometiéndose a «aderezar» los gigantes y hacer la tarasca que «... a de ser vna serpiente pintada por encima con ojos de plateado y a de menear las alas y cola y pescueço y a de dar tarascadas con la voca.» Shergold y Varey, *Autos*: 69. En esta ocasión apenas se nos describe la traza pero es interesante comprobar la insistencia en los movimientos -sobre todo las *tarascadas*- que debe tener el monstruo.

⁴⁹ «... esta obligado por cinco años de azer dos xigantes nuevos cada año y la tarasca a 800 reales cada año. Enpieza desde el Corpus de 1648 hasta el de 1652.» Shergold y Varey, *Autos*: 70. El acuerdo convenía al Ayuntamiento madrileño pero no tanto a los pintores, sobre todo si tenemos en cuenta que Benito de Barahona había cobrado 1.300 rs. en 1643 por lo que en 1648 se tasaba en 800 rs. De hecho, el propio Gaspar de Olivares volvería al sistema de contrato anual y en 1655 y 1656 cobró 1.000 rs., aunque en 1658 rebajó el precio hasta los 800rs. Ver Shergold y Varey, *Autos*: 40, 119, 121 y 129.

⁵⁰ El contrato se le adjudicó en 1.400 rs. Shergold y Varey, *Autos*: 127.

⁵¹ Shergold y Varey, *Autos*: 150-151. Este contrato es muy interesante ya que ese año, además de la tarasca, debían hacerse nuevos los ocho gigantes y las dos gigantillas, un trabajo que Mateo Barahona estimó en 5.000 reales, mas otros 1.000 por la tarasca, y que finalmente fue adjudicado a Olivares en 2.900 rs. en total, siendo su fiador Francisco de Castro, quien también había entrado en la puja (en 5.000 rs.), describiendo en su postura todo el proceso de fabricación de los gigantes.

⁵² Se les adjudicaron los contratos de 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667 y 1668. Este último año en lugar de José, aparece junto a Mateo su hermano Agustín. En 1669, tras una reñida puja, el contrato se le adjudicó a Manuel Muñoz, pero en 1670 Mateo y Agustín Barahona volvieron a hacerse con él. En 1671 Mateo aparece asociado a Matías Fajardo, pero el contrato se remató en Sebastián García. Aunque Mateo hizo postura en 1674, el contrato se le adjudicó a Alegre. Ver en Shergold y Varey, *Autos*: 163, 171, 180, 194, 200-201, 203, 205, 208, 215, 226 y 273.

En 1672 aparece un nuevo «maestro escultor», Leonardo Alegre, quien se encargará de construir la tarasca durante gran parte de esa década y la siguiente⁵³, y lo que es mas interesante, de diseñarla posiblemente desde 1676 (Shergold y Varey, *Autos*: 312). Sabemos con toda seguridad que la de 1679 (que desgraciadamente no se ha conservado) fue obra suya, pues se indica claramente en el contrato firmado con la Villa, por el cual «... se ha de obligar ha hazer la tarasca para el dia del Corpus, la qual y el lagarto ha de hazer nuevo conforme a la planta que ha presentado...» (Shergold y Varey, *Autos*: 342.). Este comentario, que he subrayado en cursiva, parece indicar que durante los últimos años se había podido aprovechar «el lagarto», cambiando únicamente las figuras que aparecían sobre su lomo. El diseño de 1677 (Bernáldez, *Tarascas*: 58) parece confirmar esta suposición ya que en él solo aparecen representadas las figuras situadas sobre el lomo del dragón pero no el propio monstruo⁵⁴. También fueron diseñadas por él las tarascas de 1682, 1685, 1689 (Fig. 5) y 1692⁵⁵.

Alegre era por tanto el pintor mas amenazado por la aparición de Caudí en el Corpus madrileño de 1683, pues hasta ese momento, José Villar, el competidor mas directo de Alegre, solo había conseguido hacerse con los contratos de 1675 (el primero en el que aparece) y 1677⁵⁶.

Además de su actividad en el Corpus y en otros trabajos para el Ayuntamiento madrileño⁵⁷, Leonardo Alegre colaborará en la producción de los decorados para algunas fiestas reales en la década de 1670, siendo uno de los pintores que en 1672

⁵³ Además de la de 1672, se le adjudicaron las de 1673, 1674, 1676 y 1679 (Shergold y Varey, *Autos*: 234, 257, 273, 312, 342-3), así como gran parte de las de la década siguiente. Las cosas cambiaron a partir de 1687, cuando aparece Roque Vázquez, quien conseguirá hacerse con la mayoría de los contratos, aunque varios de los diseños fueron presentados por Alegre.

⁵⁴ Aunque de muy distinta calidad, los dibujos de 1673, 1674, 1675 y 1678 muestran un dragón de las mismas características: una cabeza similar, la cola enroscada y varias mamas. El hecho de que el contrato de 1679 se adjudicase por 2.500 rs., cantidad muy superior a la de los años anteriores, parece confirmar que hubo que hacer enteramente nueva la tarasca. Ver los contratos en Shergold y Varey, *Autos*: 1.800 rs. en 1673 y 1675, pp. 257 y 290; 1.350 rs en 1674, p. 273; 2.000 rs. en 1676, p. 312, con traza del propio Alegre, y 1.600 rs. en 1677, adjudicado el contrato a José Villar, p. 323. Ver los dibujos en Bernáldez, *Tarascas*: 52, 54, 56, 58 y 60.

⁵⁵ No sabemos con seguridad si se le remató el contrato de 1682. El expediente (A.V.: 2-199-9), muy deteriorado por haberse mojado, resulta prácticamente ilegible, y lo mismo sucede con el de 1692 (A.V.: 2-200-2). Para la de 1685 ver A. V.: 2-199-5. También hizo postura para la de 1689, y presentó la traza que fue elegida por los comisarios, con la novedad de que el monstruo echaba agua por la boca, lo que solo encontraremos en la tarasca de 1700. El contrato se remató finalmente en Roque Vázquez (A. V.: 2-198-19.).

⁵⁶ Aunque también hizo postura para la de 1681, no podemos saber si finalmente se le adjudicó, ya que no se ha conservado el remate. Ver Shergold y Varey, *Autos*: 290 (1675), 323 (1677) y 352 (1681). Tras realizar la tarasca diseñada por Caudí, Villar se hará con el contrato de 1685 (con traza de Alegre), y aunque en 1687 «... tiene echa y firmada Joseph del Villar...» la traza de la tarasca, su realización se adjudica a Roque Vázquez, «dorado y pastero», en quien se rematarán la mayoría de los contratos de finales de siglo. Ver expedientes en A.V.: 1687 (2-199-3), 1688 (2-199-1), 1689 (2-198-19).

⁵⁷ Figura también entre los escultores que tomaron parte en la decoración de las calles de la Villa para la entrada de M^a Luisa de Orleans. Cito por T. Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, (Madrid, 2000), p. 56.



Figura 5. Tarasca de 1689, firmada por Leonardo Alegre (A. V.).

y 1673⁵⁸ trabajaron a las ordenes de Francisco de Herrera *el Mozo* en la puesta en escena de varias comedias, entre las cuales destaca *Los celos hacen estrellas*⁵⁹, zarzuela de J. Vélez de Guevara con música de Juan Hidalgo, una de las pocas obras musicales de la época de la que se han conservado todos sus elementos: texto, música y escenografía⁶⁰. Según lo especificado en las cuentas de palacio, el trabajo de estos pintores no se limitaba a la simple pintura, sino que también se ocupaban «... en jugar las debanaderas y tramoyas...» o «... ensayar y jugar las tramoyas...» (A.G.P. C^a: 9407, expte. 4), algo en lo que, por su trabajo en el Corpus, Alegre debía tener gran experiencia.

Es posible que trabajase en otras producciones posteriores ya que nuevamente encontramos a Leonardo Alegre [*sic*] entre los siete «pasteros» que participaron en la escenografía de *Hado y Divisa* en 1680⁶¹.

Pese a su prestigio y calidad artística, Caudí finalmente no representó ningún peligro para Alegre, ya que no parece que volviera a presentar ningún otro proyecto para la tarasca. Dado que el precio final (900 rs.) en que se remató la diseñada por él en 1683 no resultó muy elevado, entra dentro de lo posible que la innovación principal de Caudí, la hidra, no tuviese demasiado éxito entre el público o fuera excesivamente complicada de hacer y poco rentable. De hecho, como ya indicamos, no aparece ninguna otra hidra entre las tarascas conservadas, e incluso parece que

⁵⁸ Su nombre aparece en la «Nomina de los oficiales y peones q[ue] an trauidado a jornal en el Alcaçar R[ea]l de M[adri]d y gastos q[ue] se han echo en el teatro y tramoyas para la comedia de los años del Rey n[uestro] S[eñor]...» dentro del apartado *Pintores*, junto con otros nueve compañeros: Cosme Lot, Antonio de los Reyes, Francisco Pérez, Salvador de Pida, Leonardo Alegre, Francisco Fernández, Alonso Rodríguez, Gabriel del Barco, Juan de Cueva y Antonio Méndez. Todos cobraron 30 rs. (12 rs. diarios durante dos días y medio). A.G.P. C^a: 9407, expte. 1. También se le menciona en la «Nomina de los oficiales y peones que an trabajado a jornal y gastos q[ue] se an hecho en este Alcaçar de Madrid para las dos comedias de Carnestolendas...» (20-febrero-1673). Bajo el apartado *Pintores* figuran 6 personas: los cuatro primeros (Antonio de Reyes «un día q[ue] se ocupo en jugar las debanaderas y tramoyas...», Cosme Lot, Francisco Pérez y Salvador Pilota), que trabajaron solo un día, cobraron los acostumbrados 12 rs., mientras que Alegre y Pedro Alvarez, que trabajaron dos días, cobraron 24 rs. En otra nomina del día 7 de febrero figuran Antonio de los Reyes, Cosme Lot, Francisco [?], Salvador Pilota y Leonardo Alegre, cobrando todos 24 rs. por los dos días trabajados. En la partida de Reyes, el primero de la lista, se indica que el trabajo que realizaron fue ocuparse «... en ensayar y jugar las tramoyas...» A.G.P. C^a: 9407, expte. 4.

⁵⁹ «Para el teatro q[ue] esta pintando D. F[ran]c[isc]o. de Herrera en la conformidad y con las calidades q. contiene su papel firmado...» Escrito fechado el 26 de septiembre de 1672 del duque del Infantado a D. Gaspar de Laguna. A.G.P., C^a 9407, expte. 1. Por este trabajo Herrera cobró 20.000 rs. A.G.P., C^a 9407, expte. 2. Sobre las consecuencias que el éxito de estas representaciones tuvieron en la carrera de Herrera ver J. M. Barbeito, «Francisco de Herrera *el Mozo* y la comedia *Los celos hacen estrellas*», en *El Real Alcázar de Madrid*, F. Checa (dir.), (Madrid, 1994), pp. 171-173.

⁶⁰ Ver la edición de la obra por Shergold y Varey, con una interesante introducción, en la que se recogen también las acuarelas de Herrera y un estudio de la música a cargo de J. Sage (Londres, 1970)

⁶¹ El y Pedro Losa fueron los que mas días trabajaron (27 días, a 24 reales diarios) (*Fuentes I*: 129). No es de extrañar que Alegre prefiriera trabajar para la Villa, ya que «... los pintores, mercaderes, doradores y demas oficiales a cuyo cargo estuvieron los adornos de el Coliseo y gastos de las prebenziones echas en Buen Retiro para la entrada de la Reyna nuestra Señora...» en 1680 todavía reclamaban sus salarios en 1682. *Fuentes I*, doc. 61, pp. 145-147.

se rechazó un modelo propuesto por Lorenzo de Soto en 1696, que en varios aspectos recordaba al de Caudí, ya que el dragón tenía tres cabezas que «... an de entrar y salir drento drento [sic] ... y la tarasca a de sofrenar las sierpes con las cintas...»⁶².

Únicamente ya en el último cuarto del siglo XVIII, cuando la tarasca había perdido gran parte de su significado simbólico, encontramos un modelo semejante en un dibujo (Fig. 6) de hacia 1780, que parece ser copia de otro de 1747, en el que se representa la procesión del Corpus sevillano. En él podemos ver a una hidra de siete cabezas encabezando la procesión, sobre cuyo lomo se sitúa una estructura circular con dos cilindros concéntricos, del último de los cuales parece surgir una figura humana de la que solo vemos la parte superior del cuerpo. La inscripción del mismo dibujo nos indica que se trata del *mapa del orden con que se hace la procesión del Corpus Christi* en Sevilla, encabezada «...con la figura que vulgarmente llaman la tarasca, y otras q[u]e le acompañan (Representacion de los vicios q[u]e huyen del Sacramento q[u]e sale triunphante)». Pese a que parece ser copia de un dibujo de 1747, en la misma inscripción se nos dice que la tarasca sevillana tenía hasta el año de 1770 una sola cabeza.

Siguiendo una vez más el camino trazado por sus antecesores en el oficio de escenógrafo real y pese al escaso éxito que, al parecer, tuvo su innovadora tarasca, Caudí volvió a participar en el Corpus madrileño en 1688, aunque en esta ocasión diseñando los «carros triunfales» para la representación de los autos sacramentales, por cuya «...echura y coste...» se le pagaron 36.000 reales (A.V.: 2-199-1); una actividad que ya había desempeñado Baccio del Bianco, al menos en 1654 cuando Juan de Caramanchel, el maestro de obras en quien se remató el contrato para construir los carros ese año, se obligó a hacerlos «... de buena pintura y madera y bstruirlos de lienzo para poderse pintar según las trazas y condiciones que se le an de dar por Bacho de Vianco, yngeniero de S.M. ...» (Shergold y Varey, *Autos*: 113).

Dado que el proyecto presentado por Caudí suponía una innovación tanto por la forma de los carros como por el tipo de contrato⁶³ —por seis años— que el valenciano pretendía conseguir, la Junta del Corpus se reunió el 1º de abril para estudiar el asunto. Según al acuerdo alcanzado, la Junta consideraba que pese a «... que en los años pasados ... se an dado once mil y seiscientos Rs. por la fabrica y pintura de los carros triunfales que se an hecho para las representaciones de los autos ...», no quedaba «...cosa de ellos que pueda servir...» y había que hacerlos enteramente nuevos. Por otra parte, los carros propuestos por Caudí eran «... de talla con esta-

⁶² A.V.: 2-200-6. Lamentablemente esta traza no se ha conservado. En el mismo expediente se encuentra la traza que finalmente se eligió, obra de Gaspar de Romaní, quien será el diseñador de varias de las tarascas de principios del siglo siguiente, en general muy decorativas. Aunque Soto hizo postura para hacerla en 2.400 rs., finalmente se remató en Roque Vázquez por 2.150 rs.

⁶³ Los carros eran las plataformas móviles sobre las que se representaban los autos sacramentales. Sobre ellos se levantaban las torres, estructuras de considerable altura, que servían de vestuario a los actores y alojaban parte del decorado y la maquinaria de las tramoyas. Aunque a principios de siglo los contratos eran anuales, en 1619 (P. Pastor, *N. Datos*: 182) ya se hizo un contrato por cuatro años. A lo largo del siglo ambos tipos de contrato fueron alternándose.

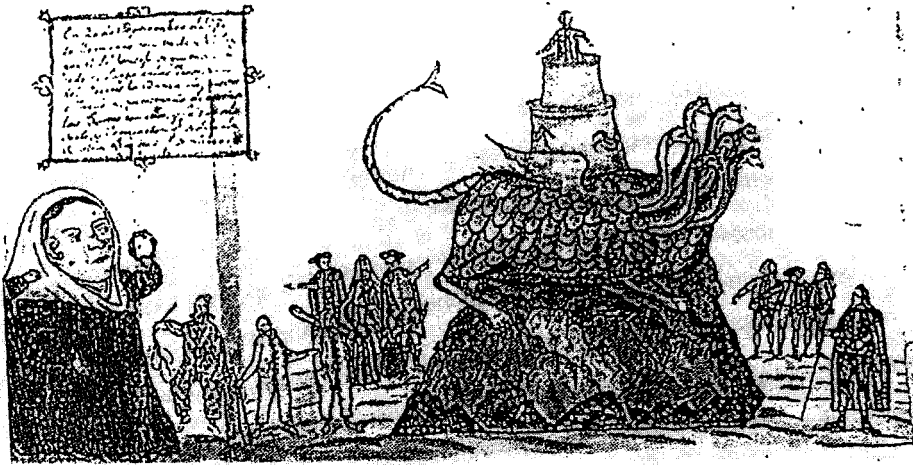


Figura 6. Hidra-Tarasca del Corpus Sevillano (1747/1780).

tuas que ejecutandose serán de gran hermosura y mucha permanencia y que se obliga a hacerlos en la forma q[ue] manifiestan las plantas para este año y mantenerlos los cinco años siguientes para las representaciones que se hicieren de Autos en ellos, dandosele en este año en que a de tener mucha costa y gasto tres mil ducados de vellon y en cada vno de los cinco siguientes seis mil Rs. para los reparos...». Pese al aumento que suponía pasar de 11.600 rs. a 69.600 rs., la Junta valoraba «... la conbeniencia referida se sigue el hazer los carros de hermosura y vista que se reconoce según las plantas...», por lo que acordó «...que dandose quenta primero a los Señores del Consejo, se ajuste el hazer los carros con forma a las d[ic]has plantas de Joseph Caudí y se represente que aunque en este años tienen la costa de dos mil ducados mas, en los siguientes se hiran reemplazando en el menor gasto...»⁶⁴.

El proyecto fue aprobado por el Consejo de Castilla, pero los planteamientos económicos de los comisarios del Corpus tuvieron dos fallos importantes que encajaron el proyecto mucho mas de lo inicialmente previsto. En primer lugar no se tuvo en cuenta que las mayores dimensiones de los carros diseñados por Caudí obligaban a ensanchar las puertas de la Obrería, el taller municipal donde se fabricaban los carros «... para que pudiesen salir los carros nuevos que se ycieron este año que respecto su fabrica y medidas no podían salir por la puerta...»⁶⁵. Un se-

⁶⁴ A.V.: 2-199-1. Las expectativas creadas por los diseños de Caudí quedan puestas de manifiesto por el hecho de que los comisarios acudieron en tres ocasiones a la Obrería (el taller de la Villa) para ver «...el estado y fabrica de los carros triunfales...».

⁶⁵ Según el informe y tasación de José del Olmo: «... se [a] añadido la puerta grande que aze entrada a el corral, la qual es a dos azes con clabos cabinchuelos y fyada en vna de las medias q[ue] tiene lo que esta anidido, tres p[ie]s y tres quartos de ancho y catorze de alto...» (A.V., 2-199-1). Su tamaño también dificultaba su paso por algunas calles de la ciudad. Por ello en 1692, cuando el duque de Osuna,

gundo acontecimiento, este impredecible, vino a dar al traste con las previsiones de la Junta: la muerte en 1689 de la reina M^a Luisa de Orleans que provocó la suspensión de la representación de los autos sacramentales, y por tanto ese año no salieron los carros.

Esta actividad de Caudí como constructor de los carros del Corpus madrileño puede que influyera directamente en el hecho de que en 1694 el gremio de Altareros quisiera obligarle, como si de uno de ellos se tratase, a pagar las cargas gremiales correspondientes. Caudí, que por tal motivo dirigió un memorial al rey en el que declaraba que «...él no ejerce oficio de altarero, pues solo traza y pinta dejándole a los demás altareros el trabajo de carpintería...» (Pérez Sánchez, *Caudí, Arquitecto*: 1656-7), parece olvidar que como concesionario del contrato para la construcción de los carros sus funciones se acercaban bastante a las de un maestro de obras, como lo prueba el hecho de que los carros de 1654 aunque fueron diseñados por Baccio del Bianco, no fueron construidos ni siquiera bajo su supervisión sino bajo la de Juan de Caramanchel, el maestro de obras que se obligó a «...hazer, fabricar y pintar los dichos ocho medios carros ... y los andamios para los pintores segun las trazas y condiciones que se an dado [por Baccio] ... dándolo acauado en to[da] perficion, de buena pintura y con las tramoyas...» (Shergold y Varey, *Autos*: 114). De hecho en 1693 Caudí, «... a cuió cargo esta la execuzion y conserbacion de los carros triunfales que sirben para representar los Autos Sacramentales...», había reclamado, como los restantes maestros carpinteros que se ocupaban de construir los diversos elementos del Corpus (tablados, perchas para las colgaduras, toldos, etc), una ayuda de costa por los gastos extras que había tenido «... asi en colores como jornales de ofiziales...» al estropear la lluvia la pintura de los carros (A.V.: 2-200-3). La reclamación del gremio de altareros aun parece más fundada si tenemos en cuenta que en 1692 Caudí había hecho (por 800 rs.) las «insignias de mano» para el auto representado por la compañía de Agustín Manuel. (A.V.: 2-200-4).

La actividad de Caudí, prácticamente toda ella de carácter teatral y por tanto pe- recedero, se inscribe dentro de una tradición en la que los escenógrafos al servicio del rey colaboran en ocasiones determinadas con el Ayuntamiento. Pero a diferencia de sus predecesores italianos (Lotti y Bianco), y españoles (Herrera), Caudí parece hallarse más «...a caballo entre la condición artística de «inventor» ... y la de simple artesano...» (Pérez Sánchez, *Caudí, Arquitecto*: 1651), y por tanto en un pla-

presidente del Consejo de Aragón, se empeñó en tener su propia representación de los autos, Caudí emitió un informe (posiblemente a petición del Ayuntamiento que no estaba de acuerdo con la pretensión del duque) para salvaguardar sus responsabilidades, en el que advertía «...quan difícil es de conseguir este intento por el graue peso que tiene en su obra y fabrica y que no es posible que de buelta puedan seguir por lo maltratado y desbaratado que an de quedar... pues puede asegurar d[ic]ho Caudí no podran boluer enteros a la Villa y que de qualquier desbarate que tengan no a de ser facil la enmienda en muchos días y se abra de faltar al cumplim[ien]to de su obligacion sin ser culpa del suplicante da este auiso para que en ningún tipo se le pueda mortificar ni en obra ni palabra». Poco sabemos sobre su estabilidad, pero en 1691 uno de ellos volcó durante la representación, provocando graves lesiones a Agustín Manuel y dos actrices de su compañía. (A.V.: 2-198-17).

no mucho mas cercano al ambiente teatral madrileño⁶⁶, protagonizado por los actores, pero en el que participan artesanos de los oficios mas diversos, todos al servicio de un mundo efímero que se levanta en espacios muy diversos: corral de comedias, calles, y teatros palaciegos.

Madrid, marzo 2002.

LISTA DE ABREVIATURAS

A.G.P.: Archivo General de Palacio.

A.H.P.: Archivo Histórico de Protocolos (Madrid).

A.V.: Archivo de la Villa (Madrid).

NOTA: Los documentos se han transcrito respetando en lo posible la ortografía de la época, eliminando únicamente las dobles consonantes. Para facilitar la comprensión del texto he añadido algunos signos de puntuación moderna. Por la misma razón, también sigo el uso moderno en cuanto al empleo de mayúsculas y minúsculas.

BIBLIOGRAFÍA

- Azcarate, J. M^a., «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1970), pp. 43-61.
- Bernáldez Montalvo, J. M^a., *Las tarascas de Madrid*, (Madrid, 1983).
- Calderón de la Barca, P., *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. J. E. Hartzembuch (ed.), 4^o tomo de *Comedias de Calderón*, BAE, (Madrid, 1945), pp. 355-392.
- Florez Asensio, M., «Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: la Tarasca y sus componentes musicales», *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 4 (2001), pp. 393-426.
- Fuentes I.: Shergold y Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, (Londres, 1982)
- Pellicer, C., *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, (Madrid, 1804). Edición de J. M^a Díez Borque, (Barcelona, 1975).

⁶⁶ Una relación que parece haber sido muy estrecha, sobre todo si tenemos en cuenta que era miembro de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, (Pérez Sánchez, *Caudí Arquitecto: 1658*) la cofradía de los actores, y como tal fue enterrado en la capilla de la Virgen de la Novena que la cofradía tenía en la iglesia de San Sebastián de Madrid.

- Pérez Pastor, J., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, (Madrid, 1901)
- Pérez Sánchez, A. E., «José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón», *Goya*, 161-162 (1981), pp. 266-273.
- , «José Caudí, arquitecto y decorador», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, L. García Lorenzo (ed.), 3 vols. *Segismundo*, 6 (1983), vol. III, pp. 1651-1671.
- , «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (ed), (Salamanca, 1989), pp. 61-90. Reeditado en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, (Madrid, 1992), pp. 33-52.
- Portús Pérez, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, (Madrid, 1993).
- Shergold, N. D. y J. E. Varey, «La tarasca de Madrid. Un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII», *Clavileño*, 20 (1953), pp. 18-26.
- , «Documentos sobre los Autos Sacramentales en Madrid hasta 1636», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo Municipal de Madrid*, xxiv, n.º 69 (1955), pp. 203-213.
- , *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, (Madrid, 1961).
- Zabaleta, J., *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, (Madrid, 1654). Edición de C. Cuevas García (Madrid, 1983).
- Zapata, T., *La entrada en la Corte de M^a Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Madrid, 2000).