

ESPERANDO A CALDERÓN: LAS *LOAS* MARIANAS DE JUAN BAUTISTA POGGIO MONTEVERDE

WAITING FOR CALDERÓN: MARIAN LOAS
BY JUAN BAUTISTA POGGIO MONTEVERDE

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ*

RESUMEN

En este artículo pretendemos reflexionar y justificar detenidamente los puntos de encuentro entre Calderón y Poggio Monteverde con el fin de determinar las particularidades de la dramaturgia de este último. Partiremos de tres aspectos fundamentales: el estilo, la base filosófica y teológica y las preocupaciones escénicas. Para ello, nos centraremos en el corpus de las *loas* marianas en que el autor palmero presenta una mayor libertad compositiva. Este análisis no se puede realizar sin la consideración de la fiesta barroca, pues las composiciones de Poggio fueron creadas para la Bajada de la Virgen de las Nieves entre 1685 y 1705.

Palabras clave: loa mariana; auto sacramental; Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707); Pedro Calderón de la Barca (1600-1681); fiesta barroca.

ABSTRACT

In this article, our aim is to reflect on and justify thoroughly the meeting points between Calderón and Poggio Monteverde with the purpose of determining this last one's dramaturgy peculiarities. We will take as the starting point three main aspects: the style, the philosophical and theological basis and the dramatic issues. For this we will focus on the corpus of the 'loas marianas' in which the author from La Palma presents a wider compounding freedom. This analysis cannot be made without taking in consideration the 'fiesta barroca', since Poggio's compositions were created for the 'Bajada de la Virgen de las Nieves' between 1685 and 1705.

Key words: 'loa mariana'; 'auto sacramental'; Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681); 'fiesta barroca'.

1. INTRODUCCIÓN

Ha sido una constante en los estudios de la dramaturgia de Juan Bautista Poggio Monteverde el valorar su adscripción al modelo calderoniano sin

* Universidad de La Laguna. Facultad de Humanidades, Sección de Filología. Campus de Guajara. 38071 La Laguna. Correo electrónico: ale.coello96@gmail.com.

adentrarse con detenimiento en su análisis, lo que ha generado la denominación del dramaturgo palmero como el «Calderón canario»¹. Sin embargo, más allá de las diferentes referencias que ha hecho el profesor Rafael Fernández Hernández en sus estudios y la aportación de Jesús Díaz Armas, sigue sin buscarse *ad quem* la pista de Calderón en las loas² de Poggio para determinar los puntos de encuentro y de divergencia de los dos estilos dramáticos. La historiografía literaria, como Estragón y Vladimir, ha quedado esperando a Calderón.

Algunos datos biográficos previos para entender más profundamente la relación entre estos dos dramaturgos podemos encontrarlos en el testimonio que aporta Díaz Armas, en que sintetiza algunas coincidencias vitales entre ambos creadores:

Juan Bautista Poggio nace en 1632, en una época en la que Calderón de la Barca, justo con treinta y dos años de vida, empieza a cosechar sus mayores triunfos. Poggio aparece en Salamanca treinta años después de que lo hubiera hecho el madrileño. Allí, con toda probabilidad, asiste a representaciones de autos sacramentales (únicas obras teatrales que pudieran verse en esas fechas, puesto que la muerte de la reina, seguida de la del príncipe heredero, mantiene cerrados los teatros). Las vidas de Poggio y Calderón nos muestran otros paralelismos curiosos, como el hecho de que ambos se ordenasen sacerdotes en plena madurez (Calderón a los cincuenta y uno; Poggio a los cuarenta y cinco)³.

Así, poco a poco, nos adentramos en la búsqueda de la huella calderoniana, ya que ni la bibliografía, ni la historia, lo han aportado. Es más, encontramos afirmaciones, como la de Lorenzo Cáceres, de cierto carácter impresionista: Poggio «se deja arrastrar de su musa calderoniana»⁴. Sin más ni más, la impronta calderoniana se debe al hallazgo dramático de Calderón que, como Lope con la *comedia nueva*, formuló, con la ayuda de sus conocimientos y de la tradición del auto medieval, «el género más apropiado para la síntesis de

¹ Fue José de Viera y Clavijo el primero en acuñar este marbete que lejos de haber sido constatado, quizá por su *obviedad*, se ha trasladado a la historiografía de la literatura canaria. No nos parece justo subsumir a Juan Bautista Poggio Monteverde bajo este marbete, y menos sin cuestionamientos.

² Rafael Fernández Hernández clasifica en tres grupos las loas de Poggio Monteverde: las loas sacramentales, las marianas y la *Loa al Admirable Nombre de Jesús*; *vid.* FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. [Santa Cruz de Tenerife]: Cabildo Insular de Tenerife, 1992. Considérese además que a través de esta publicación se realizan las citas a las loas de Poggio Monteverde.

³ DÍAZ ARMAS, Jesús. «El estilo dramático de Juan Bautista Poggio en la *Loa sacramental* de 1685». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, v. 36-37 (1992-1993), pp. 169-187. Se cita la p. 173.

⁴ LORENZO CÁCERES, Andrés de. *La poesía canaria en el Siglo de Oro*. [La Laguna]: Instituto de Estudios Canarios, 1942, p. 11.

la doctrina católica»⁵. Así pues, el conservadurismo y el dirigismo derivados de las sesiones tridentinas llevaron a una progresiva expansión y aceptación del modelo calderoniano en la dramaturgia hispánica. Si nos llevásemos por este marbete de Viera y Clavijo, quizá hallásemos más Calderones que regiones a las que circunscribirlos.

Es una cuestión intuitiva, o así nos parece, el reivindicar un estudio más detallado de la influencia calderoniana en la obra de Poggio porque el auto sacramental, su gran hallazgo dramático, se prohibiría por Cédula Real en el siglo XVIII⁶. Tal fue su recepción que los autos se convirtieron en gusto del público y es cierto que los autos dieciochescos no representan la profundidad calderoniana, pero deben su asentamiento a la obra del dramaturgo madrileño.

Cuando en el siglo XVIII por una orden real se suprimen las representaciones de los *Autos Sacramentales*, que habían nacido en el siglo XVI y que tuvieron un florecimiento extraordinario en el siglo XVII, se rompía una de las tradiciones más singulares de la historia del teatro español⁷.

Valórese que esta tradición en la isla de La Palma, como en otras localidades canarias, se mantiene, por lo que es aún más importante analizar con detalle la herencia calderoniana en Juan Bautista Poggio Monteverde, primer autor que crea *autos* para la Bajada de la Virgen de las Nieves.

Por otra parte, nos parece interesante no perder de vista los diferentes «islotos geográficos»⁸ que componen el «mapa» literario de la Edad de Oro, pues igual que se ha seguido la pista del gongorismo en todos ellos, ¿por qué no se puede elaborar una «cartografía» lopesca y calderoniana? Todo esto ha de matizarse, pues las familias teatrales son de mayor inestabilidad y presentan mayor movilidad por los diferentes núcleos creativos. Aun así, no podemos negar que los autos sacramentales son creados por autores cultos que componían en un grupo o en una academia concreta. En el caso de Poggio, no se puede desvincular del subgrupo canario de la isla de La Palma, pues sería ilógico valorar su poesía en esas coordenadas y su teatro en otras.

⁵ VALBUENA PRAT, Ángel. «Prólogo». En: Pedro Calderón de la Barca. *Autos sacramentales*. [Madrid]: Espasa-Cape, 1957, t. I, p. XXVII.

⁶ Recuérdese la ardua labor crítica que emprendió el ilustrado canario José Clavijo y Fajardo en *El pensador*, que reclamó una reforma teatral adecuada al *buen gusto* dieciochesco.

⁷ LOBO CABRERA, Manuel. «Fiestas lustrales. Bajada de la Virgen de las Nieves [manuscrito de 1845]». En: Pilar Rey y Antonio Abdo. *Festejos públicos que tuvieron lugar en la ciudad de La Palma, con motivo de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves verificada el 1º de febrero de 1845*. [Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen], 2005, pp. 69-76. Se cita la p. 70.

⁸ Vid. RODRÍGUEZ MOÑO, Antonio. *La transmisión de la poesía española del Siglo de Oro*. [Barcelona]: Ariel, 1976.

Sin más dilación, nos adentraremos en la obra de Poggio sin perder de vista la influencia heredada de Calderón. Así intentaremos explicar las particularidades de Poggio dentro de esta «cartografía» teatral. Metodológicamente, hemos trabajado por separado, pero siempre con una idea de conjunto, tres aspectos de las *loas* marianas: las cuestiones formales y las posiciones estéticas, las filosóficas, teológicas y doctrinales y las escénicas.

2. CUESTIONES FORMALES Y POSICIONES ESTÉTICAS

La primera parada en esta búsqueda de encuentros en los estilos dramáticos de Calderón y Poggio ha de ser en las consideraciones genéricas. En las *loas* de Juan Bautista Poggio Monteverde convergen algunos preceptos de los autos y otros de las *loas* calderonianas. Por tanto, la obra dramática del palmés no se concibe como una pieza que funciona como *introito*, sino como obra completa, como un auto completo⁹. Son, por tanto, composiciones dramáticas que responden a un solo acto y sintetizan la doctrina católica de la Eucaristía mediante alegorías, aunque con una concentración y brevedad que se acerca a la loa. Pero, como apunta Spang, «otra cosa es que este acto único pueda ser de extensiones muy diversas que oscilan entre apenas 200 versos y pueden llegar a 2500, es decir, más o menos la extensión de una comedia áurea común»¹⁰. Así, las *loas* se inscriben en un código festivo que justifica su exuberancia y su pomposidad y son, en última instancia, introductorias de la fiesta sacramental barroca¹¹ cumpliendo con su fin último que es alabar a la Virgen de las Nieves. La estructura compositiva vacila, por tanto, entre la del auto y la de las *loas* calderonianas, cuyo fin se corresponde con la aparición del tópico *excusatio propter infirmitatem* que da pie, en las *loas* de Poggio, a la festividad lustral de la Virgen¹².

En cuanto a la métrica, destaca la presencia del verso octosílabo que, a través de décimas y romances, concienzudamente contruidos, se inscribe en

⁹ Por esta razón, distinguiremos las *loas* marianas con el subrayado, mientras que las sacramentales, que sí responden al subgénero teatral, se escribirán en redonda. Parece una razón de modestia esta denominación inferior de las *loas* marianas en vez de autos breves.

¹⁰ SPANG, Kurt. «El auto sacramental como género literario». En: I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza, M. C. Pinillos. *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. [Zaragoza]: Edition Reichenberger, 1997, pp. 527-552. Se cita la p. 480. De la suma de los versos de las cinco *loas* marianas de Juan Bautista Poggio Monteverde, resulta un total de 1709, un número levemente superior al de *El gran teatro del mundo* e inferior al de *La vida es sueño*, dos autos referenciales del modelo calderoniano.

¹¹ Cfr. DÍEZ BORQUE, José María. «Estudio preliminar». En: Pedro Calderón de la Barca. *Una fiesta sacramental barroca*. [Madrid]: Taurus, 1984.

¹² En cualquier otra loa, en el sentido estricto del subgénero dramático, supondría el comienzo de la comedia mayor. Este esquema aparece en las *loas* sacramentales de Poggio; DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*, pp. 171-172, ha señalado cuáles son los autores de las comedias que se anuncian en estas composiciones para el Corpus Christi palmero.

la tradición popular castellana. Esta adscripción a los cantos del pueblo, junto al uso frecuente de la rima aguda, del juego de la rima con la asimilación de las líquidas en *La Emperatriz* o de las onomayopeyas en *La Nave*, responde a las intenciones musicales¹³ y festivas con que Poggio acerca la doctrina cristiana a los feligreses, pues la Contrarreforma desvió la atención a los valores pedagógicos y doctrinales del teatro reafirmando los dogmas católicos frente a los movimientos reformistas de la fe. De esta manera, la retórica se vuelve reflejo del ambiente festivo en que se enmarca la *corporeización* en forma de canto y danza y se crea entonces un espectáculo total en que la palabra está a merced de la idea y de las artes escénicas. En este punto la poética de Poggio confluye con la de Calderón, ya que el uso del verso, de los tropos, de la visualidad y de la armonía crean «un proyecto unitario diseñado por una retórica, perfectamente definida»¹⁴.

Para adentrarnos en este «proyecto unitario», hemos decidido empezar por el análisis estilístico. Poggio Monteverde se caracteriza por su tendencia classicista y equilibrada que, en ningún momento, deja atrás «el artificio de la sutileza», ni la «sobreevaluación de lo figurado expresivo sobre la expresión de sentido directo», que son de honda tradición barroca. Es más, como apunta Fernández Hernández¹⁵, se percibe una «huida de lo racional», una acumulación y concentración de figuras retóricas y de sentidos que confirman su indudable deuda de los maestros del *último* Barroco español¹⁶. No es nuestro fin realizar una enumeración de convergencias estilísticas que confirmen la adscripción al modelo calderoniano de las *loas* marianas, sino que pretendemos establecer unas sucintas reflexiones en diferentes planos para que algún día sean explorados con mayor detenimiento.

Parece una constante entre los dos estilos dramáticos, propio a su vez del Barroco, la condensación en pocos versos de diferentes recursos estilísticos, lo que potencia la sugerencia. Así, en apenas cinco versos se acumulan diferentes recursos morfosintácticos: hipérbatos, estructuras hipotácticas, trimembraciones, enumeraciones, paralelismos, correlaciones:

Los afectos por incienso
y las almas por aromas
que arda, que suban, que vuelen

¹³ Apunta DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*, p. 182, que la obra de Poggio presenta elementos retóricos, estróficos y de rima que tienen un poder musical más que expresivo y connotativo.

¹⁴ DÍEZ BORQUE, José María. *Op. cit.*, p. 71.

¹⁵ Estas apreciaciones pertenecen a FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁶ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Op. cit.*, entre otros autores, señalan la impronta quevedesca, graciana y calderoniana —más allá de su dramaturgia—. Esto nos recuerda que Poggio pertenece a una promoción posterior que es deudora directa de estos autores.

en humo, en nubes, en ondas
de amor, de piedad, de celo
hasta las celestes zonas¹⁷.

De esta manera, las estructuras sintácticas potencian el ritmo, que se combina con el uso aliterativo y reiterativo del retruécano y del políptoton¹⁸. De nuevo, Poggio, como Calderón, pone el estilo a favor de la expresividad y de la musicalidad en consonancia con los juegos conceptuales y los significados. Escribe, en ejemplos que así sintetizan esta idea, Poggio en *El Pregón*: «aquel más bien los dice / que más bien los amó»¹⁹; o «y hagan sus dulzuras / dulces los aires»²⁰. Se debe valorar la fuerza expresiva que parte desde la sintaxis, ya que en la representación las alegorías dialogan y parten del parlamento anterior para repetir estructuras y conceptos²¹. Igualmente se ha de valorar el valor reiterativo que facilita la memorización a los actores.

En el plano léxico se aprecian constantes propias de la creación barroca. Poggio recurre a un léxico abstracto, pues se mueve en la esfera de la fe y de la devoción: virtud, amor, voluntad, entendimiento; y parecen aunarse bajo un esquema correlacionado con los personajes alegóricos: las facultades humanas y las divinas. Esta apreciación se ha de valorar con cuidado en las *loas* marianas, puesto que a partir de *El Ciudadano* y *el Pastor* los personajes se vuelven trasunto de colectividades sociales y, en la *loa* de 1705, «son «partes activas» de un símbolo general que se identifica con la Virgen: la Nave»²², *topoi* de vasta tradición clásica. El léxico, así pues, está a merced de la doctrina religiosa que explica la importancia simbólica del Pan Divino, de los ángeles o de la Eucaristía. Es interesante el valor que adquieren dentro de este código los epítetos y las perífrasis marianos que codifican a la Virgen como «Señora», «Madre», «Reina» y «Emperatriz». Estas últimas consideraciones conectan directamente con el único auto estrictamente mariano de Calderón: *La Hidalga del valle*. En esta obra la denominación nobiliaria dota de poder a la figura a la que se rinde culto y, además, se explica su inmaculada concepción por su pureza de sangre. Toman así mayor interés los motivos relacionados con la guerra y, sobre todo, las alegorías que se crean en *La Emperatriz* y *La Nave*.

¹⁷ Vid. vv. 150-154 de *La loa de 1685*.

¹⁸ La idea de la repetición como vía de adoctrinamiento y de expresividad se refleja en unos versos de la loa sacramental *El Amor Divino*: «lo que es bueno cuanto más / se repite, de sí no echa / más su bondad» (vv. 65-67).

¹⁹ Vid. vv. 198-199 de *El Pregón*.

²⁰ Vid. vv. 28-29 de *La Nave*.

²¹ Destáquese la loa sacramental *La Hermandad* (1680), en que el planteamiento de un enigma se propone al resto de alegorías como una adivinanza sobre la que se construye un esquema morfosintáctico: «¿qué cosa será, señores? [...] ¿la que se ve y no se ve?» (vv. 23 y ss.).

²² FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Op. cit.*, p. 228.

Cobran especial importancia los valores simbólicos de la flora, de las pederías y de las estaciones —con especial atención al ambiente festivo de los meses de primavera—. De esta manera, las composiciones se tiñen con los colores niveos de la Virgen que contrastan con la fuerza de los colores: «luz que sombras arrebolos»²³ o «de ser hielo a ser rubí»²⁴. Los elementos sensibles, con la constante alusión a los diferentes sentidos, se trasladan incluso a la naturaleza, que se humaniza, se corporeiza en una armonía con el ser que ama la *opera* de Dios: «¿y que todo aquel caudal [...] suda en lluvias caudalosas?»²⁵ o «el jazmín que se ocultaba / del aire que ofende»²⁶. Este poder cromático y *corporeizador* de la naturaleza se aprecia en todas las *loas* marianas con el objetivo de potenciar la devoción a la figura de la Virgen de las Nieves, aunque tiene una especial presencia en la *Loa de 1685*:

Cuando a tu ciudad hiciste
lo que a la noche la aurora,
o lo que hacen a los mayos
los claveles y las rosas²⁷.

Vemos así la potencia creadora y decisiva de la alegoría y el símbolo. No nos detendremos, por tanto, a valorar la importancia fundamental de la metáfora, la más fértil de las potencias humanas, como dijera Ortega y Gasset. No obstante, sí merecen atención algunos *topoi* que poseen un significado fundamental dentro del código dogmático y del discurso doctrinal desde el que se crea el auto mariano. Por ello, la mitología se presenta a modo de *exempla* de la divinidad cristiana y solo ha de recordarse el primer verso de la *Loa de 1685*: «Hércules, Marte de Tebas», en que se compara la periodicidad lustral de las Olimpiadas con la de las fiestas palmeras. También se aprecia la influencia petrarquista en el trato de la Virgen-dama por el devoto-amante, por lo que el dramaturgo puede potenciar el concepto neoplatónico de amor que enlaza con el *Amor Divino*. Ha de valorarse, así pues, la importancia de los sonetos a Filis de Poggio que sirven de basamento para el palmés²⁸.

El eje central de creación es la Virgen de las Nieves, por lo que sobre ella se construyen constantes simbólicas que provienen de la tradición y que se repiten en el modelo calderoniano²⁹. Quizá sea fundamental empezar por la

²³ Vid. v. 73 de *La Emperatriz*.

²⁴ Vid. v. 229 de *El Pregón*.

²⁵ Vid. vv. 79-82 de la *Loa de 1685*.

²⁶ Vid. vv. 339-340 de *El Ciudadano y el Pastor*.

²⁷ Vid. vv. 101-104 de la *Loa de 1685*.

²⁸ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde: un autor de La Palma en el siglo XVII*. [Tesis doctoral]. [La Laguna]: Universidad de La Laguna, 1989, t. III, p. 777.

²⁹ Un ejemplo destacado lo encontramos en el juego que se establece con el apotegma «año de nieves, año de bienes» que se advierte en *La Emperatriz*.

aparición del dogma de fe de la Inmaculada Concepción de María. En los autos calderonianos, y en especial en el citado, hay un mayor desarrollo e insistencia que en Poggio. Quizá no es tan destacado en las *loas* porque la intención primordial es loar desde el ansia de un lustro de espera. Por tanto, el motivo de «tota pulchram, amica mea; macula non est in te» no aparece referido, aunque sí se insiste en la pureza de la Virgen que, debido a su nombre, se refleja en la insistencia nívea. El mejor ejemplo lo encontramos, a nuestro parecer, en esta décima de *La Emperatriz*:

Para todos hay, señores,
bien repartidas limpiezas,
candidísimas purezas
y purísimos candores.
Para todos hay favores
desta hermosura nevada
que es azucena abrasada
en un activo ca[ndor],
desde el alto de la flor
hasta el pie de la raíz³⁰.

Se refleja en este fragmento la importancia de la azucena, que nos recuerda a unos versos de *La Hidalga del valle*: «al mayo le han robado los primores, / dando (no sé por qué) la enhorabuena / clavel, rosa y jazmín a la azucena»³¹. Aparece, de nuevo, la primavera como festividad y destaca en ella la blancura de los pétalos. El cromatismo lácteo se vuelve obsesivo en otro de los motivos marianos más recurrentes: la Aurora. La Virgen se transforma en luz celestial, en «aurora del mayor sol / y sol de rayos más puros»³². Es indudable que existe una conexión entre el modelo calderoniano y la dramaturgia de Poggio en este punto porque ambos se adscriben a una tradición solidificada. Aun así, hay una suerte de coincidencias en algunos versos y algunas referencias marianas que parecen ser, probablemente, el texto de partida. No es cuestión de dilatarlos más en el estilo de estos autores, ya que nos ocupan otras causas, pero sí ha de seguirse reflexionando en torno a otros motivos, como los de la Virgen como ave, o la fuerte presencia del agua (el caudal, el cristal, el azul, el mar), que en ocasiones presenta un carácter erótico que recuerda a la mística, el *Liber mundi*³³ o la *Armonia mundi*, sobre el que regresaremos más adelante.

³⁰ Vid. vv. 292-301 de *La Emperatriz*.

³¹ Vid. vv. 570-572 de *La Hidalga del valle*. PANDO Y MIER, Pedro del. *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. [Madrid]: Manuel Ruiz de Murga, tercera parte, 1717. Se cita a partir de la edición digitalizada de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

³² Vid. vv. 122-123 de *El Pregón*.

³³ Como en la mística, hay una insistencia metalingüística, ya que el Verbo es la vía de comunicación con Dios. Destacamos algunos versos de *El Pregón*: «la piedad que le haga la letra, / y haga el alma la voz» (vv. 25-26), en que hay una relación entre la palabra y la música como vías de fe; o «En el alma escribí. / Y Amor la pluma dio» (vv. 212-213).

3. CUESTIONES TEOLÓGICAS Y DOCTRINALES

Parece ingenua la detención en los aspectos ideológicos y teológicos que sustentan la obra, pero quizá sea el punto en que Calderón y Poggio divergen más. Está claro que ambos autores responden a unas premisas conservadoras que reflejan el dirigismo del poder, detentado por la Iglesia, en las artes escénicas. El escenario se vuelve un espacio de propaganda y adoctrinamiento fundamentales para asentar los preceptos católicos reforzados en el Concilio de Trento. Por ello, «la unidad religiosa parece ser considerada como el instrumento más eficaz para conseguir y mantener la unidad social y política»³⁴. De esta manera, el teatro religioso se convierte en mecanismo pedagógico que potencia la educación teológica de la ciudadanía y confirma la desviación que el poder eclesiástico hace hacia una nueva causa que combatir: no se trata de luchar contra los movimientos reformistas, sino contra la ignorancia teológica del pueblo. Esta es razón para que los dramaturgos se centren en el espectador, que toma una posición activa que repercute en la vida sociopolítica. Así se explica la evolución del auto y las relaciones filosóficas que ahondan en el pensamiento medieval:

En sus orígenes prevalecía muy probablemente la función didáctica, conmemorativa y de consolidación del sacramento, en otros momentos se destacaba más intensamente el deseo de autoafirmación del catolicismo, el carácter de «literatura comprometida» como subraya Ignacio Arellano y, en bastantes ocasiones, la fastuosa exaltación y la diversión profana³⁵.

Es indudable el acervo teórico que Calderón interioriza en el Colegio Imperial de la Compañía, que explica su acercamiento a la escolástica³⁶, al tomismo y a las reflexiones agustinianas. En el caso de Poggio, se constata en su formación y en su preocupación religiosa a medida que avanza su edad. Si bien apuntaremos algunas cuestiones breves, nos centraremos en un aspecto de la escolástica que supone la diferencia en el desarrollo de los autos calderonianos y de las *loas* de Poggio.

De acuerdo con Kurtz³⁷, los autos calderonianos se construyen sobre una suerte de diálogos en que las alegorías disertan dilatadamente sobre la *quaestio*

³⁴ GONZÁLEZ, Gabriel. *Drama y teología en el Siglo de Oro*. [Salamanca]: Universidad de Salamanca, 1987, p. 47.

³⁵ SPANG, Kurt. *Op. cit.*, p. 476.

³⁶ Tanto la obra calderoniana como la del palmés reflejan la concepción escolástica del mundo, que se dividía en tres tipos: el gentil, el hebreo y el cristiano. En la obra de Poggio destaca en las loas sacramentales y, de manera más explícita, en la *Loa al Admirable Nombre de Jesús*; cfr. FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde: un autor de La Palma en el siglo XVII...* *Op. cit.*, p. 789; o LOBO CABREIRA, Manuel. *Op. cit.*, p. 72.

³⁷ KURTZ, Barbara E. «“Cuestiones de la Sacra Teología”: cuestiones de la apostasía en los autos de Calderón». En: *El escritor y la escena: actas del II Congreso de la Asocia-*

que se ha de demostrar. Por esta razón, como en la escolástica, los personajes se organizan en dos grupos: *repondens* —los que plantean la *quaestio* y argumentan a favor— y *opponens* —que suponen el contrapunto, en que Kurtz ve un discurso de la apostasía—. De esta forma, la obra concluye, como en la escuela medieval, con una *determinatio* que elabora una o varias alegorías asociadas con lo divino. Esto explica el antagonismo de los *dramatis personae* que, si se asocian a lo negativo y a lo herético, se reflejan con una cierta comicidad grotesca y terminan castigados o, por lo menos, despreciados. Era, por tanto, una resolución perfecta para el modelo calderoniano por dos razones: 1) Este método era perfecto para la construcción de la tensión dramática y de los movimientos escénicos; 2) Castigar a las alegorías asociadas al pecado fortalecía el dogma católico en favor de las virtudes de la fe. De esta manera, parece «probable que la meta sí fuese seducir [de la apostasía] al público, para mejor conseguir, intimidándole inmediatamente después, que se sometiese a la espantosa autoridad de la iglesia y de Dios»³⁸. Por tanto, se confirma que «en el dramaturgo madrileño sí hay una resolución del conflicto a favor de una de las entelequias»³⁹, un juego contrastivo propio del Barroco.

La confrontación en las *loas* marianas parece ciertamente diferente. La confrontación de las alegorías no parece como tal un duelo con un vencedor, más allá de eso resulta un cierto celo devocional en que se busca sumar y destacar en la admiración a la figura mariana⁴⁰. Se supera, así, el maniqueísmo calderoniano bajo el código del Amor Divino: mientras en los autos calderonianos parece, en ocasiones, que es más el temor que el amor a Dios, en las *loas* de Poggio todo se dispone sin ninguna duda hacia la manifestación pública de la fe a través del lema «y la razón de amarla / es amar por razón»⁴¹. Se superan los arquetipos alegóricos y se potencia la veneración y la entrega a ella de las alegorías porque se presenta «la supremacía del amor como forma de acceso a la divinidad»⁴². Esta resolución parece incluso más dogmática y conservadora que la de Calderón, pues no da vías de fugas al pensamiento⁴³.

ción Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. [México]: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 165-175. Se alude a la p. 169.

³⁸ KURTZ, Barbara. *Op. cit.*, p. 171.

³⁹ DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*, 177.

⁴⁰ Valórese en las *loas* marianas la dicotomía constructiva en que la búsqueda de movilidad escénica convive con la ausencia de tensión dramática, «pues incluso no queda expresado en la «loa» aquel afán por mostrar la rivalidad en el empeño advocacional»; *vid. FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707)... Op. cit.*, p. 221.

⁴¹ *Vid. vv. 206-207 de El Pregón*.

⁴² FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707)... Op. cit.*, 1992, p. 218.

⁴³ Queremos destacar la idea que aparece en los primeros versos de la loa sacramental *La Hermandad*, en que se considera un pensamiento caduco, equívoco y vanidoso el del

Este punto de divergencia merece, al menos, dos ejemplos destacables. Por un lado, en la loa sacramental *El Amor Divino* terminan las tres alegorías protagonistas de la mano en una unión fraternal que subraya la unión devocional. Si bien Voluntad y Entendimiento hubiesen sido enemigas acérrimas en un auto sacramental al uso, en la obra de Poggio se complementan y «salen ambos triunfantes y enriquecidos espiritual y emotivamente de la confrontación»⁴⁴. Por otro lado, destacamos la complementariedad, propia también del resto de las *loas* marianas, de *El Ciudadano* y *El Pastor*, en que «los Ángeles abren la «loa» y el Coro la cierra. Son testigos del amor que el Labrador y el Ciudadano⁴⁵ profesan a la Virgen»⁴⁶. Estas dos alegorías son trasunto de la zona rural y urbana, respectivamente, y vinculan a las dos localidades que participan alalimón en la festividad de la Bajada de la Virgen de las Nieves.

Aunque estas resoluciones divergen, ambas vuelven a confluír en la importancia de los postulados de Agustín. Las alegorías, asociadas a la humanidad, necesitan un agente externo vinculado con la divinidad (como la Hermandad, el Amor Divino, la Voluntad o los Ángeles)⁴⁷ que las dirija y les desvele el conocimiento de Dios: «sé que en los hombres las almas / tesoro escondido son»⁴⁸. Apenas pueden estas alegorías darse a la fe que les sirve de un primer impulso. Por esta razón, Parker apunta sobre Calderón, y parece lógico señalarlo en Poggio, la aceptación de «la teoría de la iluminación de San Agustín, [...] la concepción agustiniana de la fe, según la cual ésta es no sólo la base de la prudencia, sino del conocimiento también»⁴⁹.

Los temas de raíz teológica que trazan la dramaturgia de Poggio son heredados de la obra calderoniana: la Eucaristía asociada a la Redención, la Transubstanciación, la doctrina de la gracia y de la libertad humana, que es influencia de los postulados molinistas. Sí es cierto que estos temas poseen una mayor atención en las loas sacramentales⁵⁰. Aun así, vemos cómo las alegorías son

premio al vencedor: «y no propongo laurel / por premio del que acertare, / que es muy profano interés» (vv. 12-14). ¿Quizá sea esta la razón por la que Poggio da prioridad a las alegorías en concordancia?

⁴⁴ DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*, 187.

⁴⁵ Este personaje, en la obra, recibe el nombre de Ciudadano, no de Ciudadano; que sí está, por otra parte, en el título.

⁴⁶ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707)... Op. cit.*, p. 219.

⁴⁷ Nos referimos respectivamente a las loas sacramentales *La Hermandad* y *El Amor Divino* y a las loas marianas *El Pregón* y *El Ciudadano* y *el Pastor*.

⁴⁸ *Vid. La cena del rey Baltasar* de Calderón.

⁴⁹ PARKER, Alexander A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. [Barcelona]: Ariel, 1983, p. 58.

⁵⁰ Destáquese, por ejemplo, el sutil desarrollo lingüístico que tiene la Santísima Trinidad en *Los Ángeles Tutelares*: «la gran fiesta se haga / a la memoria / del que quiso ser paga, / amor y gloria» (vv. 25-28).

las que deciden desde su libre albedrío sumarse a la devoción conjunta o cómo adquiere una importancia fundamental el «Pan Divino» como símbolo de Jesucristo en *La Nave*, alegoría mariana⁵¹. Son los autos marianos, por lo general, particulares por no presentar un desarrollo mayor de la Eucaristía, pero sabemos que «lo mariológico y lo eucarístico no son aspectos excluyentes, sino complementarios»⁵², pues María es la que concibió a Jesús⁵³. Por tanto, se exalta la figura de la Virgen, aunque convive con referencias a la Eucaristía que sellan la doctrina cristiana. Es más, ni siquiera el motivo de la Inmaculada Concepción de María, epicentro dogmático del cristianismo tras las sesiones tridentinas, posee una construcción detallada, sino más bien sugerida constantemente como se ha indicado antes. Esto nos hace pensar en la importancia que tuvo en las *loas* de Poggio el código festivo sobre el propio dogma: la periodicidad parece una razón para dar mayor peso a la exaltación de la Virgen y a la celebración de su regreso —imagínese las expectativas y ansias de la capital palmera— sobre el adoctrinamiento que ocupa Poggio con mayor detenimiento en las *loas* sacramentales creadas para el *Corpus Christi*. Las *loas*, en definitiva, se crean para la Virgen, que «nos es, cada cinco años, / favorable su venida»⁵⁴. Quizá, como dijese E. González sobre los autos marianos de Calderón, en las *loas* Poggio se muestra «más devoto que teólogo, más poeta que escolástico»⁵⁵.

4. CUESTIONES ESCÉNICAS

Abordar algunas cuestiones sobre la posible puesta en escena y su recepción suponen un riesgo, ya que se podría incurrir en equívocos al no contar con suficientes datos. En cualquier caso, es un riesgo que corremos, pues no puede ser entendido de ninguna otra manera el teatro sacramental si no se valora en la conjunción inseparable del código festivo en que se inscribe y de la espectacularidad desmedida con que se potencia la imagería católica. Los dramaturgos, sin lugar a duda, parten de esta concepción que lleva la fe (*pecho*) vuelta dogma (*mente*) a materializarse en creación artística (*pluma*) para al final

⁵¹ Con Juan Bautista Poggio Monteverde empieza una importante tradición para la Bajada de la Virgen: el *Diálogo entre el Castillo y la Nave*. La Nave se vuelve símbolo de la Virgen como si recorriese una travesía durante un lustro para traer a la ciudad su gracia y su gloria, «el Pan Divino del Cielo empíreo».

⁵² MATA, Carlos. «Imagería barroca en los autos sacramentales». En: I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza, M. C. Pinillos. *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. [Zaragoza]: Edition Reichenberger, 1997, pp. 253-288. Se cita la p. 254.

⁵³ Recuérdese el epíteto asociado a la maternidad que se le atribuye a la Virgen.

⁵⁴ Vid. vv. 257-258 de *La Nave*.

⁵⁵ MATA, Carlos. *Op. cit.*, p. 271.

manifestarse públicamente (*voces*) ante el pueblo⁵⁶. Los autos calderonianos y las *loas* de Poggio confirman acaso este proceso de *corporeización escénica* del conservadurismo contrarreformista del siglo XVII:

Ya en fiesta que el alma ofrece,
ya en gracia que amor tributa,
que desde el pecho a la mente
y de la mente a la pluma,
y de la pluma a las voces,
sea el desahogo de unas
puertas, para que entren otras⁵⁷.

Hasta ahora no habíamos reflexionado en torno a la estructura compositiva, ya que nos parece que se vincula más con lo *espectacular* que con lo *textual*. En los autos calderonianos, se comienza la obra con la aparición de las alegorías, que plantean directamente el asunto que luego se desarrolla de manera pormenorizada. Este esquema, que sigue Poggio en las *loas* sacramentales y tan solo se cumple en cierta manera en *El Pregón*, no se traslada a las *loas* marianas probablemente porque en ellas lo que interesa es la admiración a la Virgen y que llevan a una búsqueda de movimientos escénicos. Por tanto, estas composiciones de mayor libertad compositiva comienzan con una llamada al público para que intervenga en la *fiesta sacramental barroca*. Por esa razón, advertimos un progresivo aligeramiento de los parlamentos: adviértase el estatismo escénico de *La loa de 1685* frente a la espectacularidad de *La Nave*.

Así, como hemos advertido en varias ocasiones y de acuerdo con José María Díez Borque⁵⁸, «pienso que el problema de recepción del auto se entiende mejor hablando de pueblo feligrés que de pueblo teólogo y recurriendo al espacio *festivo* como explicación válida». En las *loas* de Poggio se advierte una mayor libertad compositiva porque se inscriben indisolublemente en un poderoso código festivo como las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen de las Nieves. Estamos, entonces, ante la fiesta barroca insularizada. No parece ilógico pensar que la obra se entiende más allá de conceptos dramáticos y espectaculares y necesitamos entender el sentido profundo que tuvo la

⁵⁶ Debe valorarse esta gradación, pues todos los elementos escénicos parecen ser una materialización del dogma que dialoga con la palabra que se representa. Así, «el actor se convierte en sujeto epideictico —un orador o predicador— que presta su voz a la estructura de un discurso catequético mediatizado muchas veces por la técnica del *ars laudandi et vituperandi*, que invita constantemente al espectador/fiel a pasar del registro auditivo al visual, con las exhortaciones al *oíd, ved, contemplad*. El actor, con su palabra, pondrá las imágenes en movimiento». RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. [Madrid]: Cátedra, 2012, p. 117.

⁵⁷ Vid. vv. 149-155 de *El Ciudadano y el Pastor*.

⁵⁸ DÍAZ BORQUE, José María. *Op. cit.*, p. 39.

fiesta para la sociedad barroca palmera. De esta manera, se explica que el espacio público «en donde se representa pasa también a formar parte de la propia retórica de la loa, ya que resulta una evidente copia escénica del natural cotidiano»⁵⁹. Los autos no se representaban en corrales de comedia, sino en espacios públicos, el lugar del pueblo. Por ello, aparecen las arquitecturas efímeras y los carros triunfales y otros elementos parateatrales que se han de sumar al análisis de estas composiciones que invitan a la fiesta: «ea, amantes desta fiesta, / venid a ella, venid»⁶⁰. Quizá, como se ha advertido en varias ocasiones, el adoctrinamiento se disimulaba porque:

precisamente intentaba ser suavizada con la utilización de elementos de alto contenido simbólico, y sobre todo con el empleo de efectos escénicos ideados por los expertos italianos o por el propio Calderón para el asombro mayúsculo de los espectadores⁶¹.

Poggio hereda esta tradición. Valórese que la primera *loa* mariana se presenta cuatro años después de la defunción de Calderón. La dramaturgia de Poggio se ha de entender especialmente ligada a la fiesta, ya que se aprecia la cercanía con el mundo popular y se vincula con el amor celebrativo —y por qué no: festivo— a la Virgen de las Nieves. Si bien ese intento de suavizar que Jesús Díaz Armas advertía en Calderón ha llevado a algunos críticos a pensar en la herencia del gracioso en los autos, hecho que nos parece discutible, puesto que simplemente se utilizan algunos elementos de distracción y gracia que no llegan a conformar un personaje tan marcado. En la obra de Poggio, no aparecen estos elementos, ya que, como se ha insistido, parece que las *loas* rezuman alegría por una devota fe. Sería interesante valorar el vestuario elegido, pues nos permitiría ahondar aún más en este análisis; pero

A falta de acotaciones o indicaciones que nos revelen características del atuendo de los personajes contendientes en la loa, hemos de suponer que para la representación se escogieron algunos rasgos en el vestuario que los hiciese reconocibles. Sabemos que en los autos sacramentales de Calderón el vestuario era un aspecto crucial, en el que se exigía a los autores de las compañías, bajo amenaza de multa, exquisito cuidado. No tenemos datos, desgraciadamente, sobre las representaciones en La Palma⁶².

⁵⁹ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. «La función del pregón en los autos sacramentales de Calderón». En: I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza, M. C. Pinillos. *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. [Zaragoza]: Edition Reichenberger, 1997, pp. 527-552. Se cita la p. 533.

⁶⁰ Vid. vv. 24-25 de *El Amor Divino*.

⁶¹ DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*, p. 172.

⁶² DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*, p. 185. Si se hace una lectura cuidadosa, tan solo en una de las acotaciones de las cinco *loas* marianas se hace una sutil referencia al vestuario: «Sale ahora la CIUDAD con mucho acompañamiento, bien adornados todos», vid. *El Ciudadano y el Pastor*.

Todo esto nos ha llevado a considerar que en las *loas* marianas hay una fundamental importancia del dominio «cuerpo». Está claro que la gestualidad y la movilidad escénica ocupan una parte fundamental de la interpretación y que se reafirman con los elementos escenotécnicos, pero nosotros queremos llamar la atención sobre la importancia de la corporalidad en las *loas*. En este punto, destacamos, por un lado, la continua *corporeización lingüística*, que ya se ha atendido anteriormente, y por otro, la *corporeización escénica*. El cuerpo se manifiesta en la escena en cuanto interpretación, baile y música⁶³; y llega a los espectadores a través de los sentidos de su propio cuerpo. Así, vemos en estos elementos una suerte de mística con que se pretende alcanzar de manera festiva la divinidad, «pues el músico y poeta / es el Espíritu Santo»⁶⁴. La dramaturgia de Poggio⁶⁵ está constantemente unida a la música y en las acotaciones escénicas de sus *loas* marianas hace más alusión al canto que a los movimientos escénicos. Esta recurrencia ahonda sus raíces en la concepción del *Armonia mundi*⁶⁶ en donde la música humana es reflejo de la celestial. Así, aunque Díez Borque⁶⁷ insiste en que Calderón potenció la monodia para intensificar el valor pedagógico y doctrinal, en Poggio hay una insistencia en la polifonía, pues el Coro adquiere una participación continua y progresivamente más importante. En cualquier caso, los dos dramaturgos coinciden en que el sentido del oído es el más importante, idea que Calderón heredó de san Pablo y san Agustín⁶⁸, posibles fuentes también para el creador palmero. Así pues, la voz y el cuerpo que están unidos inseparablemente al mundo sensible intentan reflejar lo divino, lo celestial, lo elevado: «la más dulce voz del alma / ecos resulte en mis voces»⁶⁹. Por eso, los propios personajes de las obras son conscientes de la fuerza iluminativa de la música o de formas que se le aproximan⁷⁰:

⁶³ Esta complicación interpretativa supuso para el actor «una «teatralización» más acentuada de su propia voz al objeto de que el texto se proyecte claro y distinguible sobre el oyente, [...] [ya que] sus intervenciones de contenido doctrinal y moral de un valor dramático que movía al espectador pero que, al mismo tiempo, traspasaba la pura representación: le advertía de un mensaje explícito, afinando en la lección de fe que se le animaba a poner en práctica». RODRÍGUEZ CUADRO, Evangelina. *Op. cit.*, p. 121.

⁶⁴ *Vid.* vv. 661-662 de *La Hidalga del valle*.

⁶⁵ *Cfr.* los siguientes testimonios: DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*, p. 183, «no olvidemos que el poeta palmero componía la [música] de sus propias loas y que algunas de sus loas marianas parecen haber incorporado bailes a la pieza»; y FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. «Panorama de la poesía canaria de los Siglos de Oro». En: Yolanda Arencibia y Rafael Fernández. *Historia crítica de la literatura canaria: de los inicios al siglo XVI*. [Las Palmas de Gran Canaria]: Cabildo de Gran Canaria, v. I, pp. 477-495; «componía la música de sus Loas con una sobrina suya» (FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, p. 229).

⁶⁶ *Vid.* «Oda a Salinas» de fray Luis de León.

⁶⁷ DÍEZ BORQUE, José María. *Op. cit.*, p. 42.

⁶⁸ *IBIDEM*, p. 50.

⁶⁹ *Vid.* vv. 81-82 de *El Ángel y el Hombre*.

⁷⁰ Anteriormente se ha hecho alusión a la importancia que tiene el traslado al espacio público de estas representaciones, pues conllevan una aparición de elementos «del natural

Cuando música y anuncio
suavemente me dejan
la atención arrebatada
y toda el alma suspensa⁷¹.

La música y el baile como vías de elevación nos acercan a otros ritos religiosos que se manifiestan en otras culturas y responden, además, a una paradoja:

Es un acto íntimo frente a los antiguos, en los que prevalecía la manifestación externa. Es paradójica esta constatación: el «auto sacramental», la «loa sacramental» o la «loa mariana», como parte integrante de la liturgia son manifestaciones externas. Sin embargo, [la música] señala la comunicación espiritual e individual del hombre con la divinidad⁷².

5. CONCLUSIONES

Las *loas* marianas de Juan Bautista Poggio Monteverde responden sin fisuras, por lo que hemos constatado, al modelo calderoniano. Ni siquiera muestra el autor palmero intenciones de alejarse de las influencias del dramaturgo madrileño, aunque aporta algunas innovaciones. Poggio tiende progresivamente a la concisión de los parlamentos que, lejos de contradecir la importancia de la música y de los movimientos escénicos, se suman para obtener unas obras en que hay una profunda devoción a la Virgen de las Nieves y quizá sea este aspecto el que más distancie a los dos creadores⁷³. El punto de inflexión, creemos, ha de buscarse con insistencia en la influencia del concepto de ‘fiesta’, ya que la tradición de la Bajada de la Virgen de las Nieves supone un código festivo insular de especial importancia que interfiere no solo en algunos ele-

cotidiano»; SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *Op. cit.*, p. 528, advierte sobre las formas del pregon en los autos calderonianos que «además de texto (lingüísticamente expresado en un habla popular) conllevaba una imagen musical». Por eso, hemos insistido en la reiteración como forma musical y como forma de adoctrinamiento. Igualmente se ha de insistir en el valor musical de las onomatopeyas en *La Nave*, un juego que entra, a nuestro parecer, en conexión con el canto popular.

⁷¹ Vid. vv. 213-216 de *El Ciudadano y El Pastor*.

⁷² FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde: un autor de La Palma en el siglo XVII... Op. cit.*, p. 784.

⁷³ Por su concisión nos parece acertado añadir este breve resumen conclusivo: «En aras de una mayor libertad creadora añade interesantes aportaciones sin dejar de ajustarse con fidelidad al sistema calderoniano. Poggio, en este sentido, enriquece los elementos musicales y corales engarzándolos sin fisuras con la parte discursiva: aligera los diálogos, elimina los personajes alegóricos, disminuye las referencias sociales y potencia los elementos espectaculares y dinámicos»; vid. MARTÍN MONTENEGRO, Salvador F. «Teatro en Canarias, siglos XVI y XVII». En: Yolanda Arencibia, Rafael Fernández. *Historia crítica literatura canaria... Op. cit.*, v. I, 2000, pp. 477-495; se cita la p. 490.

mentos concretos, sino en la manera de concebir las obras. Así, por ejemplo, destaquemos la pomposidad y la implicación para que piezas de esta brevedad lleguen a tomar el carácter de grandes autos barrocos.

Sin lugar a dudas, mucho hay por decir y por valorar. Y quizá no haya sido justa esta búsqueda de Calderón a través de esta separación metodológica, pues forma, dogma y escena funcionan y se generan a la vez; pero puede que sea una manera de acercarnos un poco más a la estela que dejó Calderón en el teatro posterior y a la constatación de que Poggio responde a su fórmula dramática, aunque en las *loas* marianas parece ir más allá aportando sus propias contribuciones. Quizá no haya sido justa tampoco esa idea incuestionada de que Poggio es el «Calderón canario».

