III

Imagen y palabra del barroco: el Carro Alegórico y Triunfal y otras expresiones festivas del Siglo de Oro

Actas del I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (2017)
pp. 235-264, ISBN: 978-84-945265-5-8

«ESCRIBA EN CAMPOS AZULES / EL METAL SONORAS LETRAS»: PERVIVENCIA Y ANACRONÍA DEL AUTO SACRAMENTAL MARIANO

«ESCRIBA EN CAMPOS AZULES / EL METAL SONORAS LETRAS»: SURVIVAL AND ANACHRONISM IN THE MARIAN SACRAMENTAL THEATRE

CARLOS BRITO DÍAZ*

RESUMEN

La Bajada Lustral de la Virgen de las Nieves en la isla de La Palma es uno de los conjuntos festivos que mayor variedad de formas escénicas tiene asociadas, de las cuales el teatro sacramental mariano es la manifestación más antigua y más longeva, dado que se ha preservado en una tradición constante desde el siglo XVII con las loas de Juan Bautista Poggio Monteverde, hasta el siglo XXI con la revitalización del género en la obra de Luis Cobiella Cuevas. La forma sacramental mariana mantiene la ritualidad del auto medieval acrecentada con los contornos de la alegoría barroca para vestir el dogma de la Redención con la arquitectura del concepto y del aparato escénico como cómplices del misterio.

Palabras clave: auto mariano; alegoría; Virgen de las Nieves; teatro sacramental.

ABSTRACT

The quinquennial Descent of la Virgen de las Nieves on the island of La Palma is one of the festive ensembles that have a greater variety of scenic forms associated, of which the Marian sacramental theater is the oldest and most long-lived manifestation, since it has been preserved in a constant tradition from the XVII century with the loas by Juan Bautista Poggio Monteverde until the XXI century with the revitalization of the genre in the work by Luis Cobiella Cuevas. The Marian sacramental form keeps the rituality of the medieval theatre piece with the contours of the baroque allegory to dress the dogma of the Redemption with the architecture of the concept and the stage apparatus as accomplices of the mystery.

Key words: Marian theatral piece; allegory; Virgen de las Nieves; sacramental theatre.

* Universidad de La Laguna. Profesor Titular de Literatura Española. Facultad de Filología. Campus de Guajara, s/n. 38071 La Laguna. Correo electrónico: cbridiaz@ull.edu.es.

A Rafael Fernández Hernández,
amigo y maestro

So riesgo de cometer un chauvinismo apasionado, podemos concluir —con deliberada prolepsis en los preliminares de nuestro trabajo— que la Bajada Lustral de la Virgen de las Nieves en la isla de La Palma es el conjunto festivo que más formas escénicas (incluimos aquí también la danza) convoca en el ámbito de las celebraciones populares de índole nacional. La variedad y el artificio (conceptual y teatral) presiden los diferentes modos de espectacularización con los que la tradición insular se ha ido enriqueciendo, en heterogeneidad y primor, desde la fijación de su periodicidad lustral en 1680 —según documentación correspondiente— a requisitoria del obispo Bartolomé García Ximénez. Esta constante reiteración de ritos teatrales durante al menos tres siglos (y algo más) ofrece una atalaya para el estudio de la evolución de una forma dramática —el auto sacramental en su vertiente mariana— en su doble perspectiva textual y escénica, toda vez que la Isla proveyó de autores, actores y músicos a la fiesta dramática y garantizó la regularidad y la trascendencia hegemónica de lo teatral en la cita quinquenal. Esta mirada transversal de épocas, tendencias y estilos facilita, a su vez, un análisis de la progresión del teatro en Canarias con el testimonio de una tradición cuyo pintoresco anacronismo define el modo cultural palmero en virtud de la conservación de formas teatrales incontaminadas, cuya supervivencia en gran manera es debida al virtuoso arcaísmo de la dramaturgia que se mantuvo intacta en La Palma en razón de un aislamiento visible en procedimientos y *manieras* y cuya filiación halló acomodo natural en el Siglo de Oro.

El patrimonio inmaterial de la Bajada reúne formas escénicas con diferentes grados de dramatización: podemos distinguir entre las propiamente *teatrales*, aquellas que desarrollan una identidad y un objetivo debidamente dramático, con voluntad de *ficcionalización* y provistas de los elementos y códigos del lenguaje múltiple del teatro y de representatividad del *texto* (discurso, diálogos, didascalias, personajes, espacio) entendido como unidad proyectada hacia la escena y no sólo como apoyo literario, y las formas *parateatrales*[1], aquellas donde existen elementos de teatralidad sin voluntad de ficcionalización o simulación interpretativa y donde la relación entre el espacio paradramático y el real viene determinado por un fin representativo y no puramente actoral o escénico y cuyo alcance no es el fingimiento ni la trasposición fic-

[1] Tomamos la distinción entre formas de *teatro* y formas con *teatralidad* de: OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico.* 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 11 y ss.

ticia sino la representación estética o simbólica. Las formas teatrales delimitan las fronteras de la relación extraficcional, enfrentando a quienes actúan con los que ven, pues en el observar reside la esencia del concepto: *theatron* procede del verbo *théaomai* 'ver, contemplar'; en esta categoría podemos incluir las *Loas* de recibimiento y despedida, el *Carro Alegórico*, en su versión inicial de anunciador o pregón debido a su itinerancia y en su versión sacramental con teatralizaciones de mayor estatismo (aunque en alguna edición de la Bajada han coexistido), el *Diálogo entre el Castillo y la Nave* representado el día de la tumultuosa recepción de la venerada imagen por la ciudad, y las variedades coreográficas *Danza de Enanos* con su milagrosa metamorfosis, las *Danzas Coreadas Infantiles*, la *Danza de Acróbatas*, el *Festival del Siglo XVIII* y su ensoñador espíritu neoclásico y la *Batalla de Flores* y *Cabalgata anunciadora*; en todos encontramos componentes de la semiología teatral (simulación de caracteres o espacios, concepción escénica, propósito de ficcionalización, dialéctica interpretativa y empleo de lenguajes dramáticos no sólo asentados en la palabra) que de un modo u otro delimitan la relación extraficcional, esto es, la comunicación entre actuantes y público. En ellos advertimos la conjunción de códigos (poesía, música, danza, acrobacia) y de componentes elementales de la representación dramática (voz, movimiento, gestualidad, corporalidad). Las formas parateatrales, en cambio, hacen uso de elementos de la semiología teatral (disfraz, máscara, modos de representación, cierta voluntad de disposición de un espacio escénico que se convierte en copartícipe del acto festivo, secuenciación de la representación, disolución de los límites entre el universo parateatral y el real por el carácter inclusivo de la ceremonia lúdica y visible tendencia a la ritualización) sin propósito ficticio ni de recreación de una realidad ajena o extraña a través de la simulación o de la reproducción fingida: en esta categoría adscribimos la *Danza de Mascarones*, la *Pandorga*, el *Izado de la bandera de María*, las *Romerías* de bajada y subida *del Trono* y todo el protocolo de la fiesta ritual religiosa. Encontramos en ellos, pues, signos de teatralidad pero no de teatro. No obstante, con unas y otras al uso barroco la teatralización se libera de los límites de un tablado para converger en el entorno simbólico de la ciudad-escenario con la teologización del espacio profano y la secularización del espacio sagrado. Al modo de las artes mnemónicas, Santa Cruz de La Palma materializa la asociación de *loci* e imágenes del teatro callejero en la *urbe mariana*, presentificada en la multiplicación de territorios de la alegoría con una cartografía urbana de símbolos marianos. En esta geografía emblemática del *theatrum civitatis* la capital adopta la identidad metafórica de un *carro* festivo que transita con sus diferentes representaciones en los variados emplazamientos a modo de un teatrillo portátil (así puede concebirse el Trono que se monta y se desmonta como santuario provisional de María, así los cortejos procesionales o los desfiles civiles como preludios o agasajos de la *sede mariana*, así el río de los romeros —peregrinos de María— que en su secularización lúdica han

desviado la historicidad de la alegoría a cierta desaparición de la trascendencia en el símbolo, «que es cosa y *cosa revelada* [que] pasa a ser *representación*»); en palabras de Rodríguez de la Flor:

> En último término, el proceso todo que nos conduce del símbolo a la alegoría da razón de lo que ha sido un paso trascendental, del que esta metamorfosis es sólo un ejemplo: el del tránsito desde una esfera religiosa a un ámbito puramente profano; de un universo *con* trascendencia a un mundo carente de ella[2].

Sin embargo, la fiesta mariana de la Bajada de la Virgen de las Nieves retiene el lema de toda la emblemática de carácter religioso generada por la Contrarreforma, esto es, remontarse a lo invisible a través de lo visible (*per visibilia ad invisibilia*). Santa Cruz de La Palma se convierte en un tablado donde se contienen todas las alegorías de la Redención mariana al modo de la *Idea del teatro* de Giulio Camillo, que imaginó todos los saberes de la memoria artificial bajo la estructura arquitectónica de un coliseo, en cuyas secciones o localidades se disponía el relato bíblico del Génesis filtrado por la tradición cabalística, hermética y neoplatónica: interesa la disposición iconográfica de la pluralidad de los significados en una suerte de anfiteatro universal que contiene los conocimientos del hombre, de la naturaleza y del mundo y donde la memoria se ofrece como un espectáculo[3]. Lo propio hará Juan Bautista Poggio en su loa sacramental *El Estudio* de 1689 cuando imagina la representación bajo la apariencia de una biblioteca universal:

> ESTUDIO. Este altivo edificio
> cuyo toscano y dórico artificio
> que tanto al cielo sube
> que empieza en mármol lo que acaba en nube,
> elevando cimborrios y modelos
> al cóncavo ajustado de los cielos,
> habitaciones son sus eminencias
> de las artes y ciencias[4].

---

[2] RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. «Del símbolo abierto a la alegoría estereotipada». *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica.* Madrid: Alianza, 1995, p. 365.

[3] Los siete grados en los que se articula la sucesión de iconos (*imagines)* y significados (*loci*) del teatro cósmico de Camillo son los siete planetas (fundamentos del todo) en el primer grado, el banquete o festín del Océano a los dioses (ideas y primeros elementos) en el segundo grado, el antro donde las ninfas tejen y las abejas producen miel (el mundo natural y sus combinaciones) en el tercer grado, las Gorgonas (dimensión interior del hombre) en el cuarto grado, Pasífae (el hombre exterior y su dimensión física) en el quinto grado, los talares o sandalias aladas de Mercurio (acciones naturales del hombre) en el sexto grado y Prometeo (todas las artes y ciencias) en el séptimo y último grado; véase: CAMILLO, Giulio. *La Idea del teatro.* Edición de Lina Bolzoni y traducción de Jordi Raventós. Madrid: Siruela, 2006.

[4] Todas las citas del autor se harán por Rafael FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1992. La cita corresponde a la p. 328.

Idea de amplia fortuna en la historia del pensamiento literario, fue amparada por don Juan Manuel, Lope de Vega, Góngora, Mallarmé o Borges, entre otros muchos, y constituye uno de los tópicos, el del libro como símbolo del mundo, más ancestrales de la cultura[5]. Esta cosmovisión se vincula a la clásica fórmula del *theatrum mundi* que el Barroco acogió con primor conceptual y retórico y cuya formulación más fidedigna fue el auto sacramental calderoniano de *El gran teatro del mundo*, cuyos modos metafóricos sigue el primero de los dramaturgos insulares, Juan Bautista Poggio: la vieja identificación entre existencia/representación, mundo/escenario, hombres/actores y vida/farsa, que «le llega a la Edad Media, por una parte, de la Antigüedad pagana y, por otra, de la literatura cristiana», como anota Curtius[6], explica el arte ideológico de las abstracciones materializadas en el auto sacramental, al que Calderón convirtió por vez primera en asunto de un drama religioso. La Palma retiene, con el anacronismo del Carro Alegórico (a cuya modalidad dramática circunscribimos nuestro estudio), la teatralización general con la que el arte y la literatura barrocos se comportaron en una suerte de gestualidad e interpretación dramáticas que presiden el signo de una cultura apelativa y suasoria. La dimensión escénica de la fiesta lustral contamina todas sus manifestaciones en una suerte de teatro cuyos límites desbordan los del tablado para asentarse en el dominio secular de la calle, pero también al embozo espiritual del espacio sacro. La revelación de María y su llegada a la ciudad pasa a ser *representación* del misterio, escenificación de la fe, teatralización del diálogo entre el ámbito del milagro y el descenso celeste que la imagen corporeiza como *deus ex machina* en el escenario de la alegoría: la geografía espiritual se articula merced a la visibilización de la *bajada* o descendimiento dramatizado desde el santuario —un nuevo *theologeion*—, desde el cual se produce el glorioso y teatralizado advenimiento de María y cuya descensión viene predeterminada en su divisa heráldica y en el izado solemne y ruidoso de su bandera emblemática. Hemos regresado a una cultura simbólica, llena de empresas, signos y emblemas que anticipan iconológicamente el *descendimiento* de María entre los hombres, nueva formulación de la humanización del misterio que desarrollará Luis Cobiella Cuevas en su trilogía, según veremos.

Las primeras noticias del teatro en Canarias se hallan vinculadas a los autos representados con motivo de la fiesta del Corpus, de ahí su carácter

[5] CURTIUS, Ernst Robert. «El libro como símbolo». En: *Literatura europea y Edad Media latina.* Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984, v. I, pp. 423-489. Se puede encontrar un amplio panorama crítico del tópico aplicado a su estudio en Lope de Vega en nuestro trabajo *Lope y el mundo escrito: variantes estéticas y epistemológicas del libro como símbolo en las poesías y prosas de Lope de Vega.* Universidad de La Laguna, 1996.

[6] CURTIUS, Ernst Robert. «Metáforas del teatro». En: *Literatura europea... Op. cit.*, v. I, pp. 203-211. La cita corresponde a la p. 204.

sacramental. Se documenta una referencia más antigua a las proporcionadas por Sebastián Padrón Acosta, quien estima probable la existencia de dramatizaciones desde finales del siglo XV en el interior de los templos. Tal vez sea demasiado aventurada esta suposición, toda vez que hasta mitad de la centuria siguiente no encontramos disposiciones explícitas en materia teatral. Tal como recoge Alberto José Fernández García,

> Las noticias más antiguas que hemos podido obtener nos las ha dado el archivo de la Parroquia Matriz de El Salvador. [...] En los *Mandatos* del Obispo de Canarias don Diego de Dehesa y Tello, que tuvieron efecto el 19 de agosto de 1558, se contiene en una de sus cláusulas, en relación con la festividad del Corpus, lo siguiente: «*mando que el día del corpus Xpi a la puerta de la yglesia se haga un theatro donde se ponga el sanctissimo sacramento con toda la decencia y hornato posible y en las gradas esten los clérigos y religiosos y allí se hagan las representaciones danças y regocijos y no quisiendolo hacer allí vayan en su procession sin esperar a mas so pena dexcomunion*»[7].

Este año coincide con la noticia de la existencia de un entremés para una farsa de Bartolomé Cairasco de Figueroa, representado en la catedral de Santa Ana el 15 de agosto, que motivó una autodelación del autor ante el Santo Oficio por las palabras deshonestas puestas en boca de un personaje portugués, capítulo del que fue exonerado. Cairasco iniciaría en la década de los setenta una producción dramática notable de autos de recibimiento a los sucesivos prelados que se incorporaron a la diócesis (así compone y ve representar sus piezas en 1576, 1581, 1588 y 1597 a los obispos don Cristóbal Vela, don Fernando de Rueda, don Fernando Suárez de Figueroa y don Francisco Martínez Ceniceros, respectivamente). A finales del siglo XVI nos encontramos con un mandato explícito del obispo don Fernando de Rueda, en una visita pastoral a Santa Cruz de Tenerife, que realiza advertencias precisas sobre la actividad teatral *intra muros*:

> Item porque las representaciones que se acostumbran hacer en las iglesias el día de Corpus Christi y de Navidad y Sábado de Resurrección y otras festividades suelen hacerse cosas indecentes y tales que no se sufren en santo lugar, el dicho mandaba e mandó que de aquí adelante el Vicario no dé lugar ni consienta que hagan tales representaciones, sin que primero se traiga ante él assí las obras principales como los entremeses, y vistas por él con un teólogo, e si hubiere que quitar se quite y enmiende[8].

De las actas del Cabildo eclesiástico de Gran Canaria se hace constar, en su sesión correspondiente del 8 de mayo de 1582, que «se multó con 40 do-

[7] FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. «Festividad del Corpus Christi en Santa Cruz de La Palma». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 3 de mayo de 1967), p. 7.

[8] Recogido por: PADRÓN ACOSTA, Sebastián. *El teatro en Canarias. La fiesta del Corpus.* La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1954, pp. 26-27.

blas, repartidas por tercios, a los músicos Centellas, Villarubia y Pinedo, porque siendo costumbre de esta Santa Iglesia que el día del Corpus los Capellanes y cantores saliesen a representar, los dichos no habían querido hacerlo»[9], de lo que se infiere que los representantes o actores *amateurs* eran aún miembros del Cabildo catedralicio o de alguna orden religiosa, al uso medieval, y que el Corpus convocaba representaciones en el interior. La censura eclesiástica exigida como condición *sine qua non* para la escenificación de las piezas se vería ampliada, ya en el siglo XVII, con una normativa más restrictiva, favorecedora del rito litúrgico en detrimento de la licencia para la representación de autos sacramentales, debido sin duda al espíritu contrarreformista que había arraigado en los cabildos catedralicios: en las *Constituciones Sinodales* del obispo don Cristóbal de la Cámara y Murga se establecieron vetos y sanciones más rigurosas. La cita es amplia pero jugosa en datos de relevancia:

> Haviendo de haver comedias en la fiesta del Corpus, mandamos, so pena de excomulgación mayor y de diez ducados, no se representen sin que sean vistas por Nos, o nuestro Provisor o Vicarios, sometiendo su examen a personas doctas y de buen parecer, las cuales firmen no solamente que no tienen error, ni cosa contra la fe, pero que son de buen ejemplo para las costumbres de los fieles, y no tengan deshonestidad o sean ocasión de algún pecado. Y después de examinadas y aprobadas las dichas comedias, por ningún caso queremos se representen en las iglesias, ni por la mañana, ni a la tarde, porque, aunque en sí sean buenas, suelen traer muchos inconvenientes representadas en las iglesias, *con ruidos, posturas de cuerpo, pláticas y palabras de gente moza*; todo lo cual se cumpla en todo nuestro obispado [...] Sin embargo de lo cual, siendo las comedias tales y con las licencias sobredichas, se pueden representar fuera de las iglesias, pero no por la mañana, *porque aquella es justo se ocupe toda, y todos, en solo la asistencia a la procesión, la cual faltaría mucho y se disminuiría por quedar cansados de la comedia*: lo otro, porque las tierras de este nuestro obispado son calorosas, y es justo se acabe la procesión a buen tiempo[10].

El celo del cabildo en el veto de las representaciones dramáticas por cuestiones de índole moral no disfrazan el énfasis en la ceremonia religiosa como prioridad frente al ocio teatral. La escenificación de loas y autos sacramentales era el preludio de un repertorio de comedias frecuentemente de temática no religiosa que también debían someterse a la censura eclesiástica. El tránsito de las escenificaciones al exterior de las iglesias dio pie a la presencia de actores profesionales y compañías acreditadas con licencia de representación. Prueba de ello dan los contratos que se han ido desbrozando de los fondos de protocolos notariales, que van enriqueciendo el panorama documental

[9] IBIDEM, p. 28.
[10] IBIDEM, p. 30. La cursiva es nuestra.

del teatro en Canarias, con noticias acerca de contratos y obligaciones procedentes de testamentos, fuentes judiciales o de las actas de los Concejos con encargos de festejos: así se ha documentado el encargo a un carpintero de los tablados, asientos y tramoyas para la representación de comedias en la fiesta de la Santa Cruz de Tenerife del año 1620, la contratación de autores de comedias e intérpretes para la fiesta de la Cruz de 1627 y el contrato por el que queda obligado el actor Francisco Rodríguez Sardo «a representar su figura en las comedias y loas de la fiesta de la Santa Cruz del año 1629»:

> haciendo y representando mi figura en las comedias que hisiere y me dieren, e las loas que me mandare desir, todo muy diligentemente y bien estudiado, de suerte que dé mucho gusto; e yré días antes de día de la Bera Cruz de mayo, ques la festividad, [...] a ensayarme con las demás figuras que dijeren las dichas comedias[11].

Los usos contractuales establecidos al uso revelan el mismo protocolo del teatro peninsular, con la pujante figura del autor de comedias o empresario, el número de actores por compañía, el repertorio que asumen (dos comedias

[11] En el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPSCT): Sección Histórica de Protocolos Notariales, n. 1537, ff. 914r-916r [18 de noviembre de 1618, San Cristóbal de La Laguna], se reproduce el encargo a un carpintero de los tablados y asientos y tramoyas para la representación de comedias de la fiesta de la Santa Cruz del año 1620: «Primeramente [...] a de haser [...] un ramada alta y, como es costumbre, cubierta de ramas [...] de manera que quede bien cubierta, que no dé el sol. Yten un tablado donde se ha de representar [...]. Yten un tablado [...] para asiento de mugeres [...]. Yten un tablado donde se an de poner los bancos para la Justicia y Regimiento [...]. Yten otro tablado [...]. Yten ha de hazer el bestuario, con todo el servicio nescesario y apariencias para ambas comedias, lo que fuere necesario de madera. Yten a de poner diez y seis pipas altas [...]. Yten a de hazer dos árboles en que se a de poner cohetes y bombas [...]». Para la contratación de actores para la fiesta de la Cruz de 1627, véase: AHPSCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, n. 1068, ff. 545r-546v [25 de mayo de 1626, San Cristóbal de La Laguna]: «[...] Francisco Rodríguez Sardo, Gaspar Suárez y Mateo Cansines, autores de comedias [...] nos obligamos a recitar dos comedias, las que el capitán Alonso de Llarena Carrasco nos señalare, las quales emos de resitar por la fiesta de la Santa Crus de mayo benidera [...] la una en su día y la otra su bíspera o dos días antes [...]. En las quales dichas comedias a de entrar a resitar María de los Ríos, muger de mí, el dicho Gaspar Suáres, y Gonzalo Gonsales y Asensio, hermano de mí el dicho Francisco Rodrígues, y los dos músicos de Ycode, y dos muchachos para dos mugeres; y si Francisco Rodrigues Corcobado no estuviere consertado, y aunque lo esté, queriendo resitar en las dichas comedias entrará en ellas [...]». *Cfr.*, además: RODRÍGUEZ YANES, José Miguel. *La Laguna durante el Antiguo Régimen: desde su fundación hasta finales del siglo XVII*. La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1997; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *La antigua Cofradía de la Sangre de La Laguna: historia y colección documental*. La Laguna: Hermandad de la Sangre de Cristo y de la Santa Cruz: Librería El Águila, 2014; y AA. VV. *Agua del cielo: documentos para la historia de Canarias, IX*. San Cristóbal de La Laguna: Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 2006.

el día de la festividad y la víspera), el rigor y la profesionalización del oficio («todo muy diligentemente y bien estudiado»), la existencia de la cazuela o tablados para el público femenino, la presencia de músicos (de relevancia connatural al auto sacramental, como se verá) y la presencia aún de hombres jóvenes para hacer el papel de dama secundaria. Estas noticias coinciden con las pintorescas descripciones que nos ofrece de la vida de los cómicos de la legua Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1604) o del desenvolvimiento del auditorio en una velada teatral en un corral de comedias Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde* (1659), dos de los documentos más paradigmáticos para la historia del teatro español de su siglo.

El auto religioso de filiación sacramental no sólo se adscribirá a la fiesta del Corpus, sino también a la de Navidad y a la adoración de los Reyes, y esta innata asociación a la liturgia y al rito, con su ampulosidad escenográfica y su simbolismo de artificio, explica su triunfo unánime frente a los otros géneros dramáticos de la comedia. La Palma, por otra parte, retiene tradiciones merced al aislamiento y a la fidelidad a la metáfora, condiciones que preservan la cultura simbólica inherente a la alegoría. El género sacramental no era al fin y al cabo otra cosa que la segregación teatralizada de un episodio de la misa, cuyos valores dramáticos nadie discute. Los autos vinieron a delimitar, como las *mansiones* medievales, secuencias de clímax dogmático de la liturgia, como la Eucaristía, el nacimiento de Jesús o la adoración de los Magos que, desmembrados de la ceremonia, adquirieron identidad ideológica propia y carácter de dramaticidad, esto es, de escenificación exenta. La evolución natural del carácter sacramental de la fiesta del Corpus a la forma mariana vino impelida por la devoción, estratégicamente auspiciada desde las instancias clericales, hacia la imagen de la Virgen de las Nieves, cuyo traslado y regreso a su santuario, con el pretexto inicial de una rogativa, cada cinco años, se convirtió en una fiesta dramática sin par. Según Maximiano Trapero:

> Cierto es que los autos sacramentales se configuraron en el siglo XVII (tras un proceso de alegorización del teatro religioso sucedido a lo largo del siglo XVI) en un género con límites muy marcados, teniendo por tema central la divinidad de Cristo y por motivo la celebración del Corpus Christi. Pero el mismo proceso alegórico hizo que los temas de los autos se expandieran a otros motivos religiosos (la encarnación, la fe, la verdad revelada, etc.), entre los cuales el tema de María como mediadora entre Dios y los hombres se ha convertido, a su vez, en un subgénero de autos sacramentales que tiene en España múltiples manifestaciones regionales y locales. Como en La Palma[12].

[12] TRAPERO, Maximiano. «Las representaciones de La Palma con motivo de la Bajada de la Virgen de las Nieves en el contexto del teatro religioso de Canarias y de España». En: *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.* Edición y

El teatro se convirtió desde su inicio en rito indivisible de la fiesta religiosa o, por mejor decir, la *constituyó*: las loas sacramentales de Juan Bautista Poggio inauguran a un tiempo el teatro religioso y el drama urbano de la Bajada. La forma sacramental proporcionaba una doble teatralización: la del dogma de fe transformado en misterio didáctico y el de su naturaleza lúdica debida a la arquitectura dramática. A mitad de camino entre el austero teatro de corral y el de aparato de palacio, el auto sacramental discurrió con una atención considerable a los recursos de escena (vestuario, movimiento, iluminación, atrezzo) sin el dispendio de las representaciones palaciegas, pues el ornato no debía distraer del concepto sino subrayarlo. Recuperado de la forma sacramental, el auto mariano reservó el recurso de la aparición súbita como apoteosis o anagnórisis divina bajo la clásica incorporación inesperada que desvela el enigma, restablece el equilibrio perdido y enuncia la Redención a modo de *deus ex machina* celeste. Este procedimiento que suspendía al auditorio fue exportado a otra de las fiestas más arraigadas en la Isla, las Cruces de Mayo, celebrada especialmente en Santa Cruz de La Palma, Breña Baja y, sobre todo, Breña Alta[13]: estos teatros vegetales, que representan la victoria de/por la fe y que se justifican históricamente sobre la leyenda de santa Elena y la adoración de la Cruz, incorporaron una llamativa modalidad denominada *cruces de aparecer* o *aparecidas*, ya muy extintas, que mediante ingenios mecánicos o corrimiento de telones, descubrían súbitamente la Cruz emergiendo sobre el foro vegetal como los *bofetones* o repentinas comparecencias de un personaje en el tablado del teatro. La festividad de la Cruz también convocó la representación de loas recitadas y cantadas con apoteosis final, si bien los efectos de tramoya y de modesta escenotecnia han evolucionado hacia el *cuadro plástico* o representación estática de episodios y secuencias religiosas o costumbristas acompañadas de tarjetones con textos alusivos y hacia las escenificaciones con *mayos* o muñecos rellenos (sobre todo en Santa Cruz de La Palma) que desarrollan estampas de la vida actual o pasada con cierta tendencia a la parodia, a la burla y a la ironía y con clara voluntad de dramatización inerte.

Juan Bautista Poggio Monteverde inauguró la tradición de loas sacramentales en la Isla, pues la mitad de su producción son marianas y se compusieron al calor de la Bajada (1685, 1690, 1695, 1700[14] y 1705).

---

prólogo de Antonio Abdo y Pilar Rey. Islas Canarias: [Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen: Escuela Municipal de Teatro: Julio Castro Editor], 2005, pp. 84-85.

[13] Para la tradición de las cruces en la Isla véase nuestro trabajo: BRITO DÍAZ, Carlos. *Las Cruces de Mayo en Breña Baja: tradición y arte*. Breña Baja: Ilustre Ayuntamiento de la Muy Noble y Honorable Villa de Breña Baja, 2005; con posterioridad apareció el trabajo de: HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *Breña Alta: fiesta de la Cruz*. Breña Alta: Ayuntamiento de Breña Alta, 2005.

[14] FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *El grupo de La Palma: tres poetas del siglo XVII*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Cana-

La estructura argumental de sus piezas introduce el misterio de la Redención, pues como aclara Ignacio Arellano para el auto sacramental:

> En realidad hay que matizar la exclusividad de la Eucaristía, que no es el único tema ni alcanza siempre una presencia explícita en toda la extensión dominante del texto. Pero sin embargo, aquellos autos sacramentales en los que la Eucaristía no parece ocupar excesiva extensión específica en el texto, o cuya aparición se concentra en la apoteosis final, siempre resultan observables desde la perspectiva de la Redención humana, es decir, tratan de la Redención del género humano, con sus motivos anejos (caída, pecado original, mal, bien, sacrificio redentor de Cristo...), tema que es inseparable en la teología católica de la institución del Sacramento de la Eucaristía [...] Dicho de otro modo, el auto sacramental se mueve siempre en el territorio de la historia de la Salvación, en el que la exaltación del Sacramento es siempre un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande[15].

En Poggio el tema sacramental aparece mezclado con el mariano en alguna ocasión, como en la loa *La Nave*, que «viene cargada / de Pan divino». Calderón ya había amalgamado la Redención y la Eucaristía representadas «en el mismo sacrificio del Gólgota» y por esta vía retórica y dogmática las formas marianas han devenido sacramentales:

> Es, en suma, un teatro litúrgico marcado por el Sacramento de la Eucaristía o, si se prefiere, por el tema de la Redención. Desde este punto de vis-

rias, 1993, p. 72, nota 59; el autor anota a propósito de la loa *La Emperatriz*: «En la cabecera del manuscrito de esta Loa, encontrada en el archivo de la Sra. Vda. de don Félix Poggio Lorenzo, puede leerse «Representóse el año de 1720». Creemos que corresponde en realidad a las Fiestas Lustrales de 1700». Se trata, indudablemente, de la fecha de una reposición de la loa, como sucedió con otras piezas del autor, aunque entra en conflicto con la loa recientemente descubierta *El Amor divino*, cuyo manuscrito la sitúa en 1700. Al respecto afirma HERNÁNDEZ CORREA, VÍCTOR J. «"En el alma escribí y amor la pluma dio": la Virgen de las Nieves y su literatura hasta 1900». En: *«María, y es la nieve de su nieve, favor esmalte y matiz»: Espacio Cultural Rafael Daranas: Casa Massieu Tello de Eslava. Santa Cruz de La Palma: del 25 de junio al 31 de agosto de 2010.* [Catálogo de exposición]. Santa Cruz de La Palma: Obra Social y Cultural de CajaCanarias, 2010, p. 140: «Este acoplamiento de fechas nos invita a plantear que *El Amor,* la anterior (editada por Antonio Rodríguez López en 1873) y *La Emperatriz* hubiesen podido formar un grupo cohesionado, tal vez junto a otras loas hoy desaparecidas o extraviadas, en el programa teatral previsto por Poggio y quizás por algún otro autor para la quinta convocatoria de las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen —celebrada en 1700— y, asimismo, que esta agrupación fuese repuesta sucesivamente en las citas de 1720 y 1780. Algunas partituras originales perecieron o dejaron de gustar, lo que justifica, por ejemplo, el encargo de nueva música a autores de renombre, como ocurre con Juan Antonio Ripa Blanque (1721-1795), a quien se encomendó trabajar para una de las obras seleccionadas en la Bajada de 1780; de la misma manera, la mención explícita de la autoría de Poggio se diluyó con el tiempo o sencillamente se obvió».

[15] ARELLANO, Ignacio; DUARTE, J. Enrique. *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 19-20.

> ta podrían considerarse autos sacramentales algunos de tema mariano, por ejemplo, que ofrecen ciertas dificultades clasificatorias en su relación estricta con el Sacramento pero que constituyen, por así decirlo, la prehistoria básica del episodio redentor[16].

Las formas marianas se alejan de las formas puramente sacramentales en Poggio en la desaparición de la fórmula final de introducción de las comedias que se representaban a continuación en el Corpus y que encuentran en la Bajada un motivo de representación autónoma y aislada. El cortejo de la escenificación de la pieza mayor viene anunciado en el protocolo preliminar de la loa. Así, por ejemplo en la loa *La Hermandad* leemos la noticia de la representación de una comedia en la propia festividad y otra en la octava:

> DISCURSO. Para serviros, tenemos
> dos comedias prevenidas:
> antes que todo, *La Dama*
> es la una y es muy digna
> de escucharse, porque todos
> aprendamos en oírla,
> que deben quedar las damas
> bien puestas y bien servidas.
> La segunda son *Los Juegos*
> *Olímpicos*, que en el día
> octavo se representa,
> es alegre y divertida.
> Y en cuanto en una y en otra
> a solo agradar aspira
> y a solo servir anhela
> nuestra voluntad rendida[17].

Sin embargo, las loas marianas se tornan endogámicas y hacen referencia a la propia Fiesta Lustral con alusiones al cortejo festivo: así desde la primera *Loa a Nuestra Señora de las Nieves* de 1685:

> Pues así nuestro cariño
> sediento de vuestras glorias,
> que ha cinco años que acaudala
> afectos que no reposan,
> deseos que no sosiegan
> y cuidados que le ahogan,
> de este aumento trabajado
> en copia feliz lo cobra
> de júbilos y festejos...[18]

---

[16] IBIDEM, p. 20.
[17] FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707). Estudio... Op. cit.*, p. 298.
[18] IBIDEM, pp. 350-351.

Estos guiños a la propia tradición se mantendrán hasta los autos marianos del último de los notables autores de la Isla, Luis Cobiella Cuevas, que desde la contemporaneidad hace dulce ejercicio anacrónico de la forma sacramental en virtud de la formulación de un humanismo cristianizado. En el «Carro-Pregón» de *La otra virgen*, la segunda pieza de su trilogía *Las orillas de Dios*, Sabiduría y Tiempo disponen la ciudad para la fiesta y la jubilosa espera de María:

SABIDURÍA. La Bajada de la Virgen
con su bullicio esperante
es la fiesta de esperar
juntos que la Virgen baje,
TIEMPO. mientras Minués,
Loas, castillos y Naves,
noches, plazas, carros, autos
alegóricos triunfales
entretienen la esperanza
de que María no acabe
con la edad de los crecidos
ni el crecer de las edades[19].

Las loas marianas se conciben como piezas breves en un acto y con su adscripción a la fiesta quinquenal se segregan de la dependencia de otras piezas para ser concebidas como elogios dramatizados autónomos. Poggio escribe a la par de la tradición que se consolidaba como Fiesta Lustral y estandariza los usos retóricos y conceptuales de la apoteosis mariana cristalizada en la devoción por la imagen de la Virgen de las Nieves, cuyo nombre se presta a encendidas antítesis y quiebros barrocos, también presentes en su poesía amorosa. Los formulismos de las asociaciones *fuego/nieve* se asocian al *oro* y *plata* de la divina presencia; en la loa *La Emperatriz* Gentilidad derrama en una décima los mismos extremos metafóricos que se leen en el soneto «A la frente y jaque de Filis» y que se advierten con un simple cotejo:

GENTILIDAD. María de Nieves le ha dado
Dios por nombre esclarecido
el propio nombre encendido
y el sobrenombre nevado;
de luz y nieve labrado
tanto nombre se hermosea,
bien la nieve y luz se emplea

[19] Citamos por la edición de: COBIELLA CUEVAS, Luis. *Las orillas de Dios: María en las orillas*; *La otra virgen*; *Cubierta con su sombra.* Ed. al cuidado de Maximiano Trapero. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1992, p. 104. *María en las orillas* se representó en la Bajada de 1975, *La otra virgen* en la de 1990 y *Cubierta con su sombra* en la de 1995.

porque se aumenten al velle
incendios, para querelle
y candores para amalle.

* * *

Aurora eres del sol de tu cabello,
puerta de rayos, cristalino oriente,
antesala de luz, cristal luciente,
bello por albo y por dorado bello.
La nave hizo al oro (o quiso hacerlo)
cambiar su precio al hielo de tu frente.
El oro quiso codiciosamente
tanto caudal de plata poseerlo.
Ni vence el oro, ni venció la nieve
[...]
Oro y nieve disputan su decoro.
Arguye el oro, el hielo se le atreve;
y es dudosa cuestión de nieve y oro[20].

El tejido retórico de Poggio remite a los *contrafacta* característicos de la poesía religiosa de su siglo con la modificación o *rifacimento* de los originales profanos, invirtiendo el amor humano en amor divino. No se trata de un estricta manipulación intertextual, pero indudablemente Poggio aplica inconscientemente el palimpsesto del modo retórico sensualista del soneto amoroso. Según Rafael Fernández, Poggio exhibe una síntesis de la tradición renacentista «junto con los fundamentos escolásticos reformulados desde Trento y restos de la doctrina patrológica de la Iglesia, todo ello pasado por el tamiz de Calderón»[21]. El espíritu clásico y ejemplar de los venerados autores griegos y romanos contribuirá con el arsenal profano de la mitología, sometida al proceso de divinización general de la cultura barroca. Del mismo modo, la forma del auto sacramental en su variante de carro alegórico también bebe de la cristianización de formas profanas, en este caso, de los *Triunfos* de Petrarca a modo de cortejos o paradas que celebran, bajo el itinerario simbólico del desfile, una identidad de carácter abstracto[22]. También proceden de la alegorización de las *mansiones*

[20] Tomamos la referencia del soneto y de la décima por: FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *El grupo de La Palma... Op. cit*., pp. 141 y 194, respectivamente.

[21] IBIDEM, p. 75.

[22] Dice Roxana Recio en la edición crítica de la traducción de: OBREGÓN, Antonio de. *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*. Santa Bárbara: *eHumanista*, 2012, pp. 1-2: «En los Triunfos Petrarca adapta la tradición literaria clásica de los triunfos romanos, griegos y etruscos para sus propósitos. Éstos conmemoraban una festividad o la grandiosidad de un dios, y, por su ampulosidad, estaban muy cerca de los carnavales, sobre todo en Grecia. En el caso de la tradición romana se conmemoraba con un triunfo la entrada a una ciudad de un jefe guerrero victorioso. Se trataba de un desfile en el que el triunfador recibía

medievales que eran escenas segregadas en la representación del auto desde el punto de vista escénico (el Templo, el palacio de Herodes, el Paraíso, el Infierno) y que correspondían a los diferentes lugares de la acción. «Algunos misterios incluso exigieron construir varias mansiones, así como numerosos fosos y trampas para las apariciones y la maquinaria»[23]. Indudablemente el carácter itinerante de la representación adoptó la solución escenotécnica del carro móvil. Estos tuvieron en sus orígenes en la dramaturgia peninsular una parte que hacía las veces de vestuario y otra donde se efectuaba la representación. También existieron carros de dos pisos que marcan el contrapunto de la geografía espiritual entre las divinidades (plano superior) y los hombres (plano inferior), residuo de la arcaica dicotomía *teologeion* ('lugar de los dioses') y *proskenion*, el lugar para los actores que encarnaban seres mortales, de los anfiteatros griegos. También se constata el uso de dos carros, el medio carro y el carrillo, que servía de tablado o zona para la interpretación, colocados a ambos lados del que servía de escenario principal. En el tejado se instalaba la tramoya, que era manejada desde el vestuario. Los primeros documentos nos hablan de la utilización de carros en la primera mitad del siglo XVI en Sevilla pero, como explica Arellano, «la utilización de estas estructuras para el traslado de escenografías o conjunto escultóricos es muy anterior y remite a los *roques* o *entramesos* de la zona catalana»[24]. En el tiempo en que Poggio compone sus loas sacramentales, la estela del teatro calderoniano ha llegado a la cima de su arte textual y escénico de suerte tal que los carros permiten en la calle los efectos del teatro palaciego con su exhibición de tramoyas y apariencias. La versión insular es más modesta en alcances técnicos (las loas suelen desarrollar únicamente la aparición de la apoteosis mariana final), pero no le va a la zaga en logros conceptuales y retóricos. No obstante, Pérez Vidal insiste en «la traza material» del carro: «una monumental carroza llena de numerosos artilugios y aditamentos para la tramoya: altos sitiales para los personajes importantes; ménsulas para personajes secundarios y decorativos; escotillones por donde salen o desaparecen coros enteros; peñas que surgen y se abren mostrando en su interior prodigiosas apariciones. Y todo este pesado y relumbrante armatoste —sorprendente máquina, como se decía en los buenos tiempos de los «carros»— tirado por fornidos y pacientes bueyes cubiertos con rojas gualdrapas y con los cuernos,

---

los vítores y halagos del pueblo que, orgulloso de su victoria, le rendía homenaje público a él y a toda su comitiva. Desfilaban animales y hombres incluyendo a los esclavos, que eran los prisioneros de guerra. Las características de un triunfo clásico podrían reducirse básicamente a tres: a) la presencia de la figura de un triunfador, es decir, de un jefe guerrero victorioso; b) la descripción del desfile en sí; c) el ambiente de pompa y festejo». La alegorización de los Triunfos, en concreto el del Amor, llegará de la mano de Ovidio. El sentido moral de la obra de Petrarca permitía la adaptación directa a otras figuraciones simbólicas como santos o la Virgen.

[23] GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del teatro.* Madrid: Akal, 1997, p. 509.

[24] ARELLANO, Ignacio; DUARTE, J. Enrique. *Op. cit.*, p. 72.

pezuñas y canga dorados»[25]. Con razón a Poggio Viera y Clavijo lo bautizó como «el Calderón canario» si bien su verso derrama un conceptismo más depurado en las loas sacramentales compuestas para la Fiesta del Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Las piezas de Poggio se fueron reponiendo durante el siglo XVIII, como dan fe de ello las representaciones de 1700, 1720 y 1780 de *El Amor divino,* loa cuyo manuscrito ha sido recientemente hallado y estudiado por Víctor Hernández Correa[26]. Estas reposiciones mantuvieron, en gran medida, la preservación de la tradición de teatro sacramental mariano en la Isla y en la fiesta quinquenal. Con las loas de Poggio se consolida gran parte de las características de la tradición sacramental del Carro Alegórico y Triunfal que, frente a otras tradiciones peninsulares como el *Misteri* de Elche o la *Vida y milagros de san Martín* de Altafulla (Tarragona) o toda la tradición textual de los autos navideños (como los de los Reyes Magos, las *pastoradas leonesas* —o *corderadas* zamoranas, palentinas y vallisoletanas— o el *Canto de la Sibila* en sus versiones catalana, mallorquina o valenciana), se destaca por su ausencia de fosilización toda vez que el texto representado se renueva en cada edición lustral, frente a la fijación textual de las otras tradiciones. Esta excepcionalidad periódica y el desvío geográfico de la Isla con respecto de la Corte explican, a juicio de Pérez Vidal, que la prohibición de representar autos sacramentales dictada en la Real Cédula de 11 de junio de 1765 por mandato de Carlos III y a propuesta de José Clavijo y Fajardo no se acatara en La Palma[27]. No obstante, la discusión en torno a la licitud moral del teatro se desplaza cronológicamente a tiempos de Felipe II y cuya controversia se agudiza entre los racionalistas del Ochocientos. Según anota Miguel Ángel Martínez Pozo, en el auto sacramental la alusión a la Eucaristía sólo aparecía al final de la obra, dando pie en el transcurso de la misma a la entrada de personajes mitológicos e históricos (como en Poggio):

---

[25] PÉREZ VIDAL, José. «Los autos del Corpus y el «Carro» de la Bajada de la Virgen en La Palma». En: *El Carro: historia y espectáculo*. [Miguel Ángel Aguilar Rancel (coord.)]. [Santa Cruz de La Palma]: [Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen]; [La Laguna]: [Artemisa], D. L. 2005, p. 33.

[26] HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Una loa mariana inédita de Juan Bautista Poggio: *El Amor divino* (1700)». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, t. LVI (2012), pp. 177-183.

[27] Dice Bruce W. WARDROPPER (*Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.* Salamanca: Anaya, 1967, p. 18) al respecto: «Lo esencial de su argumento se reduce a que las piezas sacramentales son irreverentes y blasfemas, y se presentan de tal manera que perjudican las "buenas costumbres". Se ve que Clavijo es el fiscal de un proceso de tipo político. Sus palabras tienen por fin no buscar la verdad, sino lograr que se tomen ciertas medidas prácticas [...] En la esfera puramente literaria lo único que dice es que existe una divergencia irreconciliable entre la función del "teatro universal" y la de los autos. Conformándose a las normas más rígidas del neoclasicismo, sostiene que la finalidad de las funciones teatrales es "corregir las costumbres, ridiculizándolas". Al pretender dar instrucción religiosa, el teatro deja de realizar su función natural. Las doctrinas cristianas deberían explicarse desde el púlpito y no desde las tablas».

> La defensa de la religión, de la monarquía y de la Inmaculada Concepción fueron argumentos utilizados para los autos. La devoción pública, en estos siglos, solía estar bajo la supervisión de los obispos, aunque también en este terreno desempeñaría un papel el Santo Oficio, que contribuyó a reprimir los excesos devocionales, luchando, por ejemplo, contra la credulidad ante las apariciones de la Virgen. Las peregrinaciones y las celebraciones de algunas fiestas, como la del Corpus, estaban reguladas por el obispado. Sin embargo, las obras escritas, como el texto de los autos sacramentales, debían recibir normalmente la aprobación del Santo Oficio, lo que a veces desencadenaba conflictos con los autores. El tribunal no dudó en desentenderse inmediatamente de la controversia surgida en torno a la moralidad del teatro y la necesidad o no de prohibirlo[28].

La fidelidad a la Bajada lustral, la especial devoción de la literatura insular por la alegoría y la lejanía ética y política de los centros de poder nacionales decantaron en La Palma una *maniera* teatral que se fue transformando, con el paso de los siglos y en el entorno lúdico de la fiesta, en una anacronía resistente pero al mismo tiempo permeable a las modas pues, como bien advierte Luis Pérez Martín, «los *carros* han reflejado las tendencias artísticas de cada época, y ha persistido la hondura de su popularidad y arraigo»[29]. También influyó en el empuje inicial de las primeras Bajadas el conocido grupo de poetas de La Palma —Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar, Juan Pinto de Guisla y Juan Bautista Poggio— que, al margen de alimentar a la fiesta con una producción de loas sacramentales representadas incluso póstumamente, mantuvo un cenáculo en forma de huerta poética a guisa de la academia de ingenios que congregó Cairasco casi un siglo antes en Las Palmas de Gran Canaria. Inequívocamente, sus destacados puestos en la política civil y religiosa (lugarteniente de La Palma el primero, visitador eclesiástico y párroco de El Salvador el segundo y Teniente de Corregidor, visitador general de La Gomera y El Hierro y vicario de La Palma, el tercero), complementados por su formación intelectual y sus inquietudes literarias, los emplazan a posiciones de influencia en la gestión de la cultura local. Sus obras los sitúan en un lugar destacable de la prosa moralística, de la poesía de circunstancia y del teatro sacramental del tardo-barroco. Incluso Álvarez de Lugo y Usodemar descuella en su siglo por ser el único comentarista erudito del *Primero Sueño*, el extenso poema alegórico de la monja mexica-

---

[28] MARTÍNEZ POZO, Miguel Ángel. «Las prohibiciones de Carlos III y su repercusión en las fiestas de moros y cristianos: el teatro y los autos sacramentales en el siglo XVIII; las representaciones de Benamaurel y Zújar (Granada-España)». *Boletín antropológico* (Universidad de Los Andes, Venezuela), v. 34, n. 92 (julio-diciembre, 2016), pp. 125-146. La cita corresponde a la p. 128.

[29] PÉREZ MARTÍN, Luis. «Datos históricos de los autos sacramentales del siglo XVII en Canarias y La Palma». En: *Juan Bautista Poggio Monteverde (1685-1985): tercer Centenario de dos loas del siglo XVII en La Palma.* Edición, notas y bibliografía de Rafael Fernández Hernández. [Santa Cruz de Tenerife]: Gobierno de Canarias, Consejería de Cultura, 1985, p. 60.

na sor Juana Inés de la Cruz, lenguaje y código de visible artificio —el de la metáfora prolongada— con el que estaba familiarizado por lecturas propias y por *contaminación* ambiental en la comunidad literaria con sus amigos poetas. En ellos se gestó el modo retórico que la Bajada habría de adoptar en sus variadas manifestaciones teatrales y líricas, en ellos se decantó el paradigma poético que habría de mantenerse en feliz anacronía durante centurias.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX se registran casos en el archipiélago de carros triunfales de estirpe alegórica bajo la modalidad de agasajos regios, como los celebrados en La Laguna con motivo de la proclamación de Carlos III en 1760 —cuyos festejos organizó y describió el mismo José de Viera y Clavijo en una relación titulada *Compendiosa noticia*[30]—, la celebrada en La Palma con el mismo motivo para Carlos IV en 1789 y la que tuvo ocasión para la de Isabel II, también en La Palma en 1833. Todos estos modelos celebraticios bajo formas de proclamaciones reales fueron manifestaciones del poder mayestático con espectáculos aparatosos y presencia de carros alegóricos de linaje emblemático: «se trata de un ceremonial castellano que será impuesto a los territorios de la antigua Corona de Aragón sólo a partir de la entronización en España de la dinastía borbónica»[31]. Manuel de Paz añade la presencia de «inventibas de carros» en La Laguna también anteriormente bajo Luis I en 1724[32]. En los festejos de 1760 en honor de Carlos III en La Laguna destacan los vistosos carros que disponen los gremios la segunda noche en la representación alegórica *El Jardín de las Hespérides*[33] con toda suerte de simbologías y ornatos, donde se repiten los elementos mitológicos, las alegorías

[30] *Compendiosa noticia de las cordiales demostraciones, con que celebró la traslación a católico monarca de las Españas, y de las Indias nuestro actual y muy amado Rey Carlos III (que Dios guarde) la muy noble y leal ciudad de San Cristóbal de La Laguna, una de las Canarias, en su proclamación y regocijos en los tres primeros días de junio del corriente año de 1760.* Santa Cruz de Tenerife: En la Imprenta Real de Guerra y Marina, en la calle del Sol, 1760.

[31] PAZ SÁNCHEZ, Manuel de. «Introducción». En: José de Viera y Clavijo. *Homenaje a Carlos III.* Edición, introducción y notas de Manuel de Paz Sánchez. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Idea, 2013 (*apud* PADRÓN FERNÁNDEZ, Rafael [dir.]. José de Viera y Clavijo. *Obras completas*), p. 15.

[32] Archivo Municipal de La Laguna: Oficio segundo, Libro 21, ff. 278v-282r; referido por: PAZ SÁNCHEZ, Manuel. *Op. cit.,* pp. 20-21, nota 11.

[33] *El Jardín de las Hespérides: representación alegórica de las Islas Canarias, proclamando, y reconociendo por su Rey, y Señor a nuestro Católico Monarca Don Carlos III (que Dios guarde). Dispuesta por los leales Gremios, que llenos de amor, y fidelidad costean la segunda noche, de las tres que la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de La Laguna, ha destinado para celebrar la Exaltación al Trono de S. Mag.* Existe edición facsímil de Enrique Roméu Palazuelos: VIERA Y CLAVIJO, José de. *Fiestas que la ciudad de San Cristóbal de La Laguna celebró en 1760 por la proclamación del rey Carlos III.* Introducción y notas de Enrique Roméu. La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1988.

como la de los cuatro continentes o partes del mundo o las del hermanamiento de la ciudad con la nación, ambas metaforizadas en figuras. Estos artefactos o ingenios decorados con llamativos emblemas y alegorías se remontan a los carros triunfales de la época clásica y romana que, bajo el tamiz del Corpus Christi desde la época medieval, se importan al ceremonial civil y en algunos enclaves del Levante español recibieron el nombre de *rocas*. No obstante, debe hacerse una distinción en relación con la fiesta palmera: los carros triunfales suelen ser, frecuentemente, alegóricos, pero no siempre sacramentales ni mucho menos marianos; La Palma, sin embargo, amalgamó las tres variedades en el Carro Alegórico y Triunfal en honor a la Virgen de las Nieves. Y la exclusividad no la tuvo Santa Cruz de La Palma pues el municipio de El Paso también contó —aunque con vida discontinua— con una tradición de carros análogos con motivo de la festividad del Sagrado Corazón de Jesús, si bien su representación se trasladó posteriormente a la Bajada de la Virgen del Pino de carácter trienal.

La tradición de estas representaciones itinerantes y en la actualidad fijas —excepto el «Carro-Pregón», que intenta rescatar la movilidad de los antiguos— se mantuvo en primera instancia con escenificaciones o *paradas* frente a las casas de individuos principales y autoridades en su periplo por la ciudad y más tarde hallaron acomodo en lugares del entorno urbano que permitieran un auditorio más concurrido. Con el tiempo las escenografías han adquirido complejidad y requerido una infraestructura adaptada a las dramaturgias contemporáneas que han terminado por *sedentarizar* el Carro: es el caso, por ejemplo, de los autos marianos de Luis Cobiella Cuevas, cuyas didascalias conllevan un alto nivel de exigencia técnica y escénica. En lo relativo al siglo XVIII, las noticias sobre la variante palmera de este género teatral se hallan dispersas: según se dijo, las reposiciones de las loas de Poggio alcanzan hasta el último tercio de la centuria y desconocemos si existió algún otro ingenio paralelo; hay, sin embargo, datos relativos a la Bajada de 1765, noticias documentales sobre la *Música de la Loa de Nuestra Señora de las Nieves para el recibimiento del año 1780*, compuesta por Juan Antonio Ripa Blaque, «maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid y de la catedral de Sevilla», según documenta María Victoria Hernández Pérez[34] y se encuentra en el archivo de Antonino Pestana Rodríguez (hoy en el Museo Canario de Las Palmas) «la *Loa para el Carro que anuncia la venida de Nuestra Señora de las Nieves* del año 1790, además de otros carros posteriores»[35]. De la primera mitad del siglo XIX existe la *Relación de todo lo que pasó en la Bajada de las Nieves* (manuscrito de 1815). Sin embargo, a juicio de Víctor Hernández Correa, leemos:

[34] HERNÁNDEZ [PÉREZ], María Victoria. *La isla de La Palma: las fiestas y tradiciones*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001, pp. 242 y 244.

[35] IBIDEM, p. 244.

> Las lagunas que aún oscurecen nombres de poetas y testimonios textuales no permiten más que un acercamiento a la producción fragmentada del siglo XIX y completa del XX. Si nos detenemos por un instante en el ochocientos, el resultado apenas alcanza a unos pocos nombres. No obstante, a diferencia del diálogo entre el castillo y la nave, género decididamente menor, la escritura del carro parece estar en manos de hombres de teatro. Al conocido nombre de Antonio Rodríguez López (Santa Cruz de La Palma, 1836-1901), con libretos que llenan la segunda mitad del siglo XIX (y aun primeros lustros del XX) al menos desde 1855, se suma el de José Fernández Herrera (Santa Cruz de La Palma, 1783-1857) para buena parte de la primera mitad de la centuria[36].

Hemos de llegar hasta la segunda mitad del siglo XIX para hallar al que sin duda es el artífice de la mayor producción dramática sacramental: Antonio Rodríguez López, que a pesar de su trascendencia en las letras insulares, anda muy necesitado de una edición y de un estudio panorámico de sus obras, aunque en desagravio se han impreso algunas piezas sueltas[37]. Compuso hasta trece letras para carros triunfales, «que se representaron incluso después de su muerte (1855-1915)»[38]. Los ideales del humanismo liberal del autor y su activa participación en la vida económica y política en gran modo, irradiada desde el rotativo *El Time*, contaminan su labor periodística de un espíritu que supo conjugar cristianismo y democracia. En Rodríguez López arraigan las ideas de la Ilustración y de la Revolución francesa de la centuria precedente: para el literato la energía del progreso es «una ley de la Humanidad»; «la fuerza que empujaba al género humano hacia su destino providencial se nutría de la voluntad del hombre y de la inspiración divina» en una filosofía conciliadora sin la que no se puede entender la historia. Este ideario explica la convivencia en su obra de artículos de crítica política y de alegorías sacramentales:

> El Cristianismo era la veta de donde manaban las ideas que sustentaban el edificio de la Democracia. «La doctrina del Crucificado» llevaba a «la redención humana». Cristo había sido «el divino fundador» de una «gran civilización», caracterizada por ser «fraternal, equitativa y liberal» [...] El concepto de Igualdad nacía del designio que hacía a todos los hombres semejantes a Dios, la idea de Libertad provenía del privilegio que Dios concedió al ser humano de tener arbitrio propio y la noción de Fraterni-

[36] HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «*De júbilos y festejos* al servicio de María: visiones de la Bajada de la Virgen de las Nieves». En: *Bajada de la Virgen de las Nieves. Santa Cruz de La Palma: LXVI edición (julio-agosto de 2005).* [Programa oficial]. Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen: CajaCanarias, 2005, pp. 30-31.

[37] En 2001 salieron a la luz tres piezas dramáticas en un solo volumen: *La pena de muerte*; *El ciprés de la Sultana*; *La cruz de rubíes.* Introducción de Antonio Abdo y edición de Antonio Tabares. Santa Cruz de La Palma: Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 2001.

[38] HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *La isla de La Palma... Op. cit.*, p. 246.

dad surgía de los lazos de solidaridad que vinculaban a todos los hombres por ser hijos de Dios[39].

Así concebidos, no es de extrañar que este ideario aglutinador se aplicara sin solución de continuidad a su producción dramática sacramental: el misterio revolucionario de la Redención humana acaece aquí de la mano de María, devolviéndonos a los estadios originales del auto mariano, reformulados por el tamiz de un espíritu de democracia cristiana. Su posición de periodista lo lleva asimismo a deslizar crónicas en la prensa local sobre la Bajada: así tenemos la relación festiva que realiza de la cita lustral de 1865 en la que se representó una *Alegoría dramática* suya para carro móvil con música de Victoriano Rodas, el compositor más asiduo en su teatro sacramental[40]. Analicemos brevemente una de sus piezas, la *Alegoría escrita para representarse en un carro anunciando la célebre Fiesta Lustral de la Bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1870*[41]. Rodríguez López usa la estética y los metros del lenguaje poético finisecular de clara savia modernista con tendencia al verso amplio y solemne (alejandrinos, endecasílabos) en los parlamentos declamados y las letrillas, como es usual, en las partes cantadas. Sobre una alegoría temporal de contrastes (Invierno/Primavera) donde Nieve y Mes de María alzan la inicial del Divino Nombre, el coro de las Horas anuncia la triunfante llegada con una letrilla ágil que se acompasa con el ritmo de la danza:

MAYO y NIEVE. Cruzad, veloces Horas,
y apresurad el día
do luzca de María
el nítido fulgor.
[...]
Purísimos jazmines,
nardos aljofarados,
bajo sus pies sagrados
viertan su casto olor.

[39] GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Salvador. *Antonio Rodríguez López.* Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Idea, 2008, pp. 25-26.

[40] En la edición del periódico *El Time* (Santa Cruz de La Palma), de 7 de mayo de 1865 (año II, n. 93), leemos la croniquilla del propio Rodríguez López: «Por la noche salió un carro triunfal, dentro del cual se representaba una Alegoría dramática (la que publicamos en el folletín de este periódico). En la parte más alta del carro aparecía un anciano que figuraba el Genio de la Tradición: a su lado estaba la Memoria, figurada por una joven lujosamente vestida; y ambos desempeñaron perfectamente la parte de declamación. Terminada ésta, doce niños vestidos caprichosamente cantaban en coro formando una bonita danza; y otros dos niños que se hallaban en la delantera del carro, figurando genios como los demás, cantaban con toda perfección algunas estrofas, cuya delicada música, lo mismo que la del coro, fue compuesta, y dirigido el canto, por D. Victoriano Rodas. La danza de los niños fue ensayada por el ya indicado D. Miguel Torres». Las referencias a la modesta escenografía y a la ejecución de la declamación, del canto y de la danza se completan con la mención del autor de la música y del director de la danza.

[...]
Dando a su paso alfombra
las nieves y las flores
de nitidez y olores
la cerquen en redor.
[...]
De Mayo y de la Nieve
la esencia se eslabona
y a María en corona
le ofrecen copo y flor.

CORO DE LAS HORAS. Nuestra vida se consuma
danzando en círculos breves;
que María de las Nieves
de su vuelo baja en pos[42].

El aire *naïf* de la pieza viene determinado no sólo por la presencia de personajes infantiles sino por la levedad del verso heptasílabo, si bien el contraste estético viene determinado por el aire rotundo y severo en las declamaciones y ligero en las secciones cantadas finales. A falta de una visión panorámica de la producción sacramental del autor, no podemos adelantar conclusiones generales sobre su arte compositivo ni sobre la evolución de su escritura en este subgénero dramático, que ocupó, sin duda alguna, el segmento cronológico de mayor expansión temporal, hasta el momento, de teatro sacramental mariano en la Bajada y favoreció la transición entre siglos en un tiempo en el que la escenografía aún se ajustaba a la dimensión material y conceptual de un carro móvil. Mención aparte merece el Carro que Rodríguez López compuso, con música de su fiel Victoriano Rodas, para la Bajada de 1895: *En la Tierra*, primera parte de su *Trilogía sacra*, donde se enfrentan en visión dialéctica el Arcángel Miguel con Lucifer, Cielo y Tierra, Tronos y Dominaciones. Además de conservarse las cuentas[43], podemos rastrear en la

[41] RODRÍGUEZ LÓPEZ, Antonio. *Alegoría escrita para representarse en un carro anunciando la célebre Fiesta Lustral de la Bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1870*. Santa Cruz de La Palma: Imprenta de El Time, 1870. Agradecemos a Víctor J. Hernández Correa su transcripción de la pieza.

[42] IBIDEM, pp. 8-10.

[43] En el Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma, Fondo del Ayuntamiento: Dossier de la Bajada de la Virgen, 1895, sign. 145-1-9, se conserva la tesorería de la Junta de festejos de la Bajada de la Virgen librada por el alcalde, don Eugenio Abreu García, y por el tesorero, el propio Antonio Rodríguez López, durante los meses de febrero a mayo de 1895. En ella se da cuenta de las facturas pagadas en concepto de la dirección artística del Carro (y de la Loa) a don Juan Henríquez Hernández por los ensayos, trabajos de carpintería, pintura y dorado de la carroza, elementos de *atrezzo* (los atributos del arcángel San Miguel —una daga, las balanzas y una espada—, diez estrellas de plata, siete ramos de flores artificiales, papel de seda, lino de cáñamo), detalles de la indumentaria (el vestido de una niña del coro, doce pares de medias para los niños y niñas

prensa el trabajo previo a la Bajada de las Comisiones del Ayuntamiento, donde destaca la noticia del empleo de la luz eléctrica por vez primera, tras haberse instalado dos años antes (el 31 de diciembre de 1893), para engrandecer los festejos. La Sociedad «El Electrón», a la que el Ayuntamiento contrató para la instalación de lámparas eléctricas de 32 bujías para las calles O'Daly y Santiago, según la crónica,

> se propone regalarlas para contribuir por su parte al esplendor de las fiestas, costeando además de sus fondos las líneas necesarias para producir el aumento de luz.
> También costeará los aparatos indispensables para que el Carro alegórico sea iluminado con luz eléctrica, lo que resultará una de las novedades más atractivas de los festejos, pues este año se trata de combinar lo tradicional con lo moderno[44].

Efectivamente, en la representación del carro convivieron las luces eléctricas en el alumbrado urbano con las teas de resina tradicionales que aportaban una arcaica y misteriosa visión de la carroza alegórica. Contamos con el testimonio de un espectador privilegiado, el artista madrileño Ubaldo Bornadova, que desde una ventana del Hotel Inglés, sito en la casa Fierro, número 3, de la calle Santiago (hoy Pérez de Brito, número 9), contempló la representación del Carro desde una posición aérea. Reproducimos su interesante écfrasis del espectáculo alegórico:

> Bien a mi pesar, no he tomado parte ni como espectador en muchos de los festejos, organizados este año para celebrar la fiesta quinquenal de la Bajada de Ntra. Sra. de las Nieves. En cambio, mi satisfacción es grande cuando recuerdo el delicioso espectáculo conocido por el nombre de «Carro» y que tuve el gusto de presenciar desde uno de los huecos del Hotel Inglés.
>
> Trasladar al lienzo tan delicado asunto, sería mi satisfacción; pero como el arte de pintar es interpretar el natural, en esa interpretación y por convencionalismo de composición o de colorido, perdería de seguro el hermoso conjunto aquel alguno de sus innumerables encantos.
>
> Para diseñar uno a uno los detalles del cuadro, valía más hacer una fotografía de la Carroza, en todos sus momentos, evitando así incurrir involun-

---

del coro, varas de tul moteado y llano, varas de cintas de hilo blancas, varas de seda, las flores de las coronas infantiles a modo de guirnaldas, veinticuatro varas de linón, el trabajo de costura, el calzado de los personajes), la muselina para el suelo del Carro, el eje cuya nueva junta fue traída de San Pedro para la conducción de las ruedas de la carroza, los jornales de los operarios, seis haces de tea para los hachones, material de ferretería, diecisiete piezas de lata y latón, seis ramos de flores, esteras para los fuegos artificiales... Estos datos nos permiten reconstruir el mimo de los responsables de la ejecución artística y material del Carro y la trascendencia que tenía esta representación en el conjunto de la fiesta, siendo uno de los números más lucidos y admirados.

[44] Estas informaciones se recogen en: *El adalid: periódico político y de intereses generales* (Santa Cruz de La Palma, 12 de enero de 1895), p. 2.

tariamente en imperdonable olvido. Sin embargo, pictóricamente hablando, merece recordar como lo más saliente, el contraste entre la actitud indolente y sentida de Lucifer y la delicada actividad de aquellos doce angelitos, propios para modelos de Burgeois [Adolphe William Bouguereau, 1825-1905] y copia exacta de los que por sus virtudes baten sus blancas alas en la morada celestial. El primero, sentado sobre una oscura roca, borde quizá de su infernal residencia, me recordaba por su expresión la célebre escultura de Bellevere «El ángel caído» [Ricardo Bellver, 1845-1924] que al ser derrotado, su ambicioso y mezquino corazón, fragua el colmo de sus perfidias la blasfemia. Los otros, obedientes al poder Divino del arcángel y al amor de Dios, se mueven, cantan a la Virgen y muestran a la humanidad la puntiaguda Cloris que con sus destellos anuncia el camino de la felicidad.

Bajo el punto de vista de la reproducción plástica de que me ocupo, difícilmente podría crearse nada que encerrase más bellezas en la forma que la carroza de referencia. El primer término, sepia gris, tono sombrío que por su entonación se destacaba fácilmente de las medias tintas azul y blanco, tonos dominantes de la composición. En segundo, las suaves entonaciones de las transparentes gasas, de los blondos cabellos que espumaban el color vigoroso de las coronas de rosas, semejantes a las caras de aquellas inocentes criaturas; en el fondo, el bello cielo y la abundante tierra hábilmente representadas y en el centro el Arcángel Miguel que rendido y gozoso al contemplar su triunfo, abraza la erguida Palma que tiene por fruto el símbolo de los tiempos modernos, la luz.

Y para complemento del cuadro, las variantes de color producidas por el fuego de la resinosa tea, en unos lados; en otros, la blanca luz eléctrica entintando de melancolía al público lleno de admiración y culto silencio y por detrás de la Carroza, bengalas rojas que matizando suavemente el rostro de los ángeles, parecían ruborizarse de la poca huella que imprime en el corazón humano, el ejemplo de los buenos.

Finalmente, para mayor realce del cuadro el variado marco formado por las casas laterales vistosamente iluminadas con profusión de faroles, merced a los cuales, dibujábanse los distinguidos contornos de la mujer palmesana, haciendo asequible su belleza entre caprichosos adornos y otras flores sus hermanas.

Mi enhorabuena a los autores de las composiciones poética y musical que con acierto y exquisito gusto han sabido tratar tan delicado asunto y un aplauso más a los artistas que ejecutaron, a mi juicio, el número más escogido de la fiesta[45].

Bordanova, con su mirada de pintor, advierte el contrastado diálogo entre la iluminación artificial, símbolo del progreso, y la tradicional (hachones y bengalas), que proyecta sobre el conjunto una tosca irisación en rostros y vestimentas. Su ojo ecfrástico repara en la delicada plasticidad de la alegoría

[45] BORDANOVA [MORENO], V[baldo]. «El carro (boceto)». *El adalid: periódico político y de intereses generales* (Santa Cruz de La Palma, 4 de mayo de 1895), p. 1.

y trasluce el ideario de la pintura realista y naturalista que el artista plasmó en su obra, a juicio de Víctor Hernández Correa. La relación de Bordanova resalta, sobre todo, el apoyo dramático de la luz como generadora de atmósferas y como soporte sustantivo del clímax de la pieza teatral.

La producción sacramental de la Bajada en el siglo XX está codificada y es mejor conocida y estudiada[46]. La copiosa obra de Rodríguez López inicia el siglo, cuya producción cubre una primera fase de resabios postrománticos y modernistas hasta 1915. En 1920 Lolita González Pérez, *Lota España*, única autora en una tradición predominantemente masculina tanto en letristas como músicos, compone el Carro y aún otro que no se llegó a representar. Le siguen los textos de José Felipe Hidalgo (1925, 1930 y 1945), José Caballero López (1940) y Félix Duarte (1955), que sustituye al Carro ganador del concurso nacional cuyas bases se publicaron en 1953, la pieza *Paz de María* de Luis Cobiella, tildada de heterodoxa y relegada por las autoridades civiles y eclesiásticas. En 1970 la letra es resultado de una co-autoría entre Luis Ortega Abraham y Gabriel Duque Acosta, hasta que en 1975 se inicia un período de reconocible singularidad en la evolución del teatro sacramental mariano de la mano de uno de los últimos humanistas de su tiempo, Luis Cobiella Cuevas, cuya trilogía *Las orillas de Dios* se representará alternadamente en 1975, 1990 y 1995. Con él la forma de teatro mariano alcanza una hondura filosófica y una percepción escénica de admirable conceptismo visual, según veremos. Una tradición teatral tan longeva como la del auto mariano en La Palma también se ha sostenido merced a las reposiciones: la primera data de 1935 donde se recupera el texto de Rodríguez López de 1875; seguirán las de 1960 (que repone el texto de José Felipe Hidalgo de 1945, también recuperado en el año 2000), 1965 (donde se restablece el texto de Caballero López de 1940), 1980 (reposición del de Cobiella Cuevas de 1950) o 1985 (reposición del *Amor Eterno* de Félix Duarte Pérez de 1955); los de 2005, 2010 y 2015 también han sido reposiciones.

Hagamos un alto para tratar el texto de 1945, *Renacer*, de José Felipe Hidalgo[47], cuya formación artística se complementa con la actividad notable

---

[46] Seguimos las noticias que documenta, según el archivo particular de don Juan García Martín: HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *La isla de La Palma...*, *Op. cit*., pp. 246 y ss.

[47] José Felipe Hidalgo posee en su producción otras dos letras de carros alegóricos: *María, inspiradora del arte cristiano: letra del carro alegórico: canto en honor de Nuestra Señora de las Nieves en la bajada procesional desde su santuario hasta la Parroquia del Salvador, año de 1925*. Original de José Felipe Hidalgo; música de Manuel Cuevas Lorenzo. [S. l.; La Palma]: [s. n.; Imp. Diario de Avisos], [1925] e *Ideal: Letra del carro alegórico en honor de Nuestra Señora de las Nieves en su bajada procesional desde su santuario a la Parroquia del Salvador*. Original de José Felipe Hidalgo; música de Manuel Cuevas Lorenzo. Santa Cruz de La Palma: Imp. Diario de Avisos, 1930. Compuso, además, para

que desarrolló en la promoción del sector turístico insular[48]. La pieza destaca por un excurso temático preliminar que el autor titula «Argumento», al modo de las antiguas comedias eruditas, donde Felipe Hidalgo incorpora un discurso metadramático que trasciende las barreras de una didascalia convencional en una curiosa mezcla de divinidades clásicas y endémicas, tan del gusto de la tradición de los carros palmeros (no es infrecuente la alegorización de la Isla, aquí bajo su identidad prehispánica de Benahoare). El autor utiliza la forma estrófica para discriminar la voz poética: para Cronos elegirá el dodecasílabo y para la isla divinizada el endecasílabo, en contraste con las dinámicas letrillas cantadas del Coro de las Horas —un elemento tomado de Rodríguez López en un guiño intertextual a la tradición precedente—. Sobre un sencillo sistema mítico, Cronos invoca el devenir futuro de la Isla con las recompensas del progreso una vez ultimada la Conquista y la hispanización de La Palma, que muta de denominación:

> Llegaron las naves cual blancas gaviotas.
> De lanzas y espadas fue un sordo tropel...
> Lamentos, traiciones, victorias, derrotas
> y, al fin, el Progreso tendió su laurel.
>
> ¡Pobre héroe guanche! ¡Ay raza olvidada!...
> Vencida, bella Isla, llorástela tú...
> Bajo el negro Hades la harimaguada;
> quedó solo Idafe, murió Tanausú...
>
> ¡Ya no eres Benahoare! ¡Te llamas La Palma!
> Dos héroes te dieron su vida y su amor:
> Castilla su sangre y el guanche su alma;
> en tanto el Progreso se alzó triunfador[49].

---

la fiesta una *Alegoría de la conquista de esta Isla de La Palma, Nuestra Señora de las Nieves.* [S. l.; Santa Cruz de La Palma]: [s. n.; Imp. Diario de Avisos], 1965.

[48] Véanse las referencias al autor en: PÉREZ GARCÍA, Jaime. «Felipe Hidalgo, José». En: *Fastos biográficos de La Palma.* 2ª ed. Santa Cruz de La Palma: Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma; CajaCanarias, Publicaciones, 2009, p. 138; GONZÁLEZ CRUZ, María Isabel. «Visiones de La Palma y sus gentes en siete textos ingleses». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 2 (2006), pp. 607-628, con alusiones a los servicios como guía turístico ocasional; y GONZÁLEZ BRITO, María Remedios. «El manuscrito: estudio crítico». En: Félix Idoipe Gracia. *Folk-lore palmero: un opúsculo para las Fiestas Lustrales del año 45 en el Archivo de la Familia Hernández de Lugo.* Edición literaria, introducción y notas de María Remedios González Brito. [La Orotava]: [Le Canarien], 2014, especialmente pp. 97-111.

[49] FELIPE HIDALGO, José. *Renacer: letra del carro alegórico: canto en honor de Nuestra Señora de las Nieves en su bajada procesional desde su Santuario a la Parroquia Matriz del Salvador de esta ciudad, año de 1945.* Original de José F. Hidalgo; música de Elías Santos Rodríguez. [S. l.; Santa Cruz de La Palma]: [s. n.; Imp. Diario de Avisos], [1945], p. 24.

Esta visión de sincretismo de civilizaciones coincide con el espíritu de la Escuela Regionalista de La Laguna finisecular y sus símbolos mestizos sobre proyecciones metafóricas de la princesa Dácil y del capitán castellano Gonzalo del Castillo como epítome de la fusión de razas y culturas, cantados por Antonio de Viana en sus *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (Sevilla, 1604), y que decantaron en los poetas de la escuela lagunera el signo *neovianista*, en palabras de María Rosa Alonso. Haciendo coincidir el mes de mayo, en que se da principio oficial a la anexión territorial de la Isla a la Corona castellana, con el tiempo de María, Hidalgo perfila una pieza en la línea del clasicismo lírico que domina la tradición (hasta Cobiella Cuevas) y que también cultivarán los posteriores autores de carros palmeros. El texto de Hidalgo genera una dinámica alternancia entre secciones declamatorias y dúos, tríos y hasta un quinteto musical y entremezcla arias con intervenciones corales en un lenguaje henchido de sensorialidad y *pictoricità*; destacan las aleves octavillas de la sección musical penúltima:

Los claros destellos
de iris y auroras
le ofrendan las Horas
de luz matinal.
Sus oros, sus lilas
le encienden la tarde
silente, que arde
con luz vesperal.

La noche el misterio
le brinda a María
y su argentería
de luz sideral,
y bajo sus plantas
refulge cual una
brillante hoz la luna
con rayo inmortal[50].

Haremos una última cata en el teatro sacramental mariano de la Bajada: Luis Cobiella Cuevas, cuyo nombre distingue el *renacimiento* del género bajo nuevas concepciones filosóficas y dramatúrgicas reformulando el viejo lenguaje alegórico y el Misterio de la Redención mariana a través de un cristianismo ético de raíces ontológicas. Su universo semántico explora las posibilidades conceptuales del lenguaje verbal y escénico y sus didascalias cobran una trascendencia autónoma con respecto del texto que acotan. Se ven contaminadas de un hondo lirismo que las alejan del mero discurso técnico, al modo de las acotaciones valleinclanescas con la proposición de atmósferas o climas que subrayan la con-

[50] IBIDEM, p. 32.

nivencia de un texto paralelo, que no secundario, que *dice* a la palabra dramática en omnisciencia metaliteraria. Junto con Antonio Rodríguez López, es uno de los pocos autores, en la tradición de los carros palmeros, de una obra concebida al modo de una trilogía clásica, *Las orillas de Dios*, como una profunda divagación escénica sobre el hombre, la trascendencia y la existencia a través del lenguaje plural de la palabra, la luz y la música, desatados en una expresión que se va desnudando hacia el verso libre y de concentrada gravedad. No obstante, Cobiella corona una lírica de altos logros en los que se transpira la dialéctica de la posición humana y la trascendente; en la primera pieza, *María en las orillas*, el Hombre anticipa el juego escénico del individuo *vuelto* hacia María, cuya omnipresencia augura en el soneto inicial:

> Virgen de ti. De ti nada te impide
> la levedad; que no te queda tuyo
> ni gesto ingrave, ni anidado arrullo
> para acunar la nada que te mide.
> Tan vacía de ti que te decide
> solo esa entrega al celestial orgullo
> de quien te elige para nido suyo,
> pura Palabra que tu carne pide.
> Tan vacía de ti que eres el aire
> y en el aire no hay pájaro ni nube
> para no herir el aire de tu vuelo.
> La creación se anima en el donaire
> de tu gesto y arrullo, mientras sube
> tu cuerpo, ya de cielo azul, al cielo[51].

Las resonancias de la poesía mística y el verso en su desnudez conceptual construyen un lenguaje que busca la pureza y la esencialidad. La enunciación del Misterio de la Encarnación o descenso divino se conjuga en diálogo con el de la Redención, de suerte tal que el arcano se formula en su *realización* humana, en su hacerse hombre, no como advenimiento de Jesús humanado sino como irradiación hierofánica: cualquiera puede ser Virgen, cualquiera puede ser Dios. Su teatro sacramental vuelve a ser teológico, *calderonista* (valga el neologismo) y regresa así a los orígenes del auto religioso en sus primarias formulaciones de la alegoría: Cobiella Cuevas recupera el conceptismo barroco en su enunciación de contradicciones (verdad/mentira; divinidad/humanidad; colectividad/singularidad) y esgrime un cristianismo depurado de ritos y ceremonias para *regresar* a una ontología reversible donde se rescata la humanidad de Dios y la divinidad del hombre. Mientras el dogma discurre en sus silogismos, el poeta tiene una mirada para la Isla y el verso es heraldo de la fiesta:

[51] COBIELLA CUEVAS, Luis. *Las orillas de Dios... Op. cit.*, p. 49.

SABIDURÍA. Un trono pequeño en muchos
en uno la espera grande;
AIRE. ritmo alado, la esperanza
trenzó la espera en el baile;
TIEMPO. los altos andares torpes
de las estaturas graves
a la altura renunciaron
y, en las alegrías ágiles
de los niños, los enanos
se adueñaron de los aires,
de los tiempos, de los sabios,
de los fieles, de los ángeles;
FIDELIDAD. esperando está un Castillo
la respuesta de una Nave,
y una Loa se presiente
gozo tierno y llanto suave.
ÁNGEL. Mas, entretanto, en la noche
Alegórica y Triunfante,
desde este Carro anunciamos
que en Santo Domingo cabe
la ilusión de los palmeros[52].

A pesar de la notable bibliografía que ha ido cubriendo zonas de sombra en la tradición del auto sacramental mariano, aún existe lugar para reflexionar sobre interrogantes que no han podido ser resueltos. Desconocemos, en los términos iniciales de la tradición, qué institución o particular subvencionaba las representaciones, si existió una tendencia festiva y literaria previa de exaltación mariana de la Virgen de las Nieves antes de la aparición de las loas de Poggio, habida cuenta de las rogativas que en años precedentes se registran al amparo de la imagen mariana; tampoco se han hallado —si es que se conservan— las partituras que acompañaban a las obras de nuestro «Calderón palmero», aspecto éste de la música en el teatro sacramental que merece espacio propio y por cuya razón no lo hemos tenido en consideración en nuestra visión panorámica. Las loas sacramentales de Poggio —aun las más tempranas— exhiben una madurez conceptual y retórica que no puede surgir *ex nihilo* (Calderón aparte) y parecen responder a la concreción dramática de un sustrato lírico preexistente en la devoción popular, para la que todavía no hemos encontrado realizaciones literarias previas (tal vez en el romancero más primitivo) donde se conceptualice la veneración mariana en la Isla. Deben seguirse expurgando los libros de cuentas, los libros de fábricas parroquiales, los archivos privados y las actas de los protocolos notariales, entre otros, para recomponer los pormenores de la materialización escénica y del espectáculo de la fiesta sacramental, aspecto no secundario y complementario del análisis literario e ir completando la historia documental del teatro en la(s) Isla(s).

[52] IBIDEM, p. 101.

Concluimos: el verso de Poggio que da nombre a nuestra intervención dibuja con elocuencia la dialéctica entre el micro y el macrocosmos de la alegoría sacramental en su vertiente mariana: cielo y suelo, hombre y trascendencia, descenso y Reencarnación, texto y voz, misterio y música, *nevada* y redentora María: sobre «campos azules» «sonoras letras». Terminaremos con la voz del poeta y músico Luis Cobiella Cuevas en cuyo verso puro y deseante se cifra la luz del misterio y se escancia el aroma de una fiesta, teatral ante todo, condenada a una sublime repetición lustral:

> La Palma, ese misterio,
> esa dulce mentira, esa leyenda
> disfrazada de historia
> culpablemente lenta,
> esa isla apacible cuya paz
> se suicida en pereza,
> que llora con la Loa
> y cree en los Enanos más que en ella,
> cómodamente viva,
> tímidamente incrédula,
> una vez más te quiere sin quererlo
> y sin rezar te reza[53].

[53] IBIDEM, p. 145.