

ARTIFICIO Y SIMULACIÓN EN LA FIESTA BARROCA: SOBRE AUTÓMATAS EN LA BAJADA DE LA VIRGEN DE 1765

ARTIFICE AND SIMULATION IN THE BAROQUE FESTIVAL: REFLECTIONS ON AUTOMATONS IN THE DESCENT OF THE VIRGIN IN 1765

FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ*

RESUMEN

Gracias a la detallada crónica de la Bajada de la Virgen de 1765, sabemos que, en dicha edición lustral, se utilizaron autómatas en algunas representaciones conventuales y callejeras en honor a la Virgen de las Nieves. Este artículo analiza dichas representaciones, encuadrándolas en la búsqueda de teatralización propia de la fiesta barroca, en cuya tipología se inserta la Bajada de la Virgen de las Nieves.

Palabras clave: Autómatas; Fiesta Barroca; Bajada de la Virgen; Santa Cruz de La Palma; Canarias.

ABSTRACT

Thanks to the detailed chronicle of the Descent of the Virgin in 1765, we know that, in that lustral edition, automatons were used in some convent and street representations in honour of the Virgin of the Snows. This article analyzes these representations, framing them in the search of theatricalization typical of the Baroque Festivity, in whose typology the Descent of the Virgin is inserted.

Key words: Automaton; Baroque Festival; Descent of the Virgin; Santa Cruz de La Palma; Canary Islands.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la indiscutible carga teatral presente en las celebraciones ligadas a la Bajada de la Virgen como fiesta que es de raigambre barroca, y a diferen-

* Universidad de Valladolid. Profesora Asociada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del Campus, s/n. 47011 Valladolid. Correo electrónico: fatima.bethencourt@uva.es.

cia de otras formas parateatrales¹ que sí han generado numerosas investigaciones, el empleo de autómatas en nuestras fiestas lustrales quedaba aún por estudiar. Entre los motivos que podríamos aducir, seguramente el principal sea la falta de información sobre el tema que nos ofrecen las fuentes halladas hasta el momento, constituyendo una singular excepción la crónica manuscrita anónima (transcrita y publicada hace ya más de treinta años) de la Bajada de la Virgen de 1765². Lo anterior justifica que, a pesar de haber sido analizada en diversas ocasiones y desde diferentes puntos de vista debido a su carácter minucioso³, valga la pena acercarse nuevamente a ella para intentar arrojar luz sobre la inclusión de esos artificios mecánicos en la edición lustral mencionada. De esta forma, la presente contribución podría servir de estímulo para estudios posteriores, necesarios dada la escasa bibliografía en español sobre tales artilugios en nuestro país, y que ayudarían a completar el mapa teatral e historiográfico de los festejos de la Bajada de la Virgen de las Nieves.

¹ Como ha explicado Carlos Brito Díaz, dentro de la Bajada de la Virgen, y atendiendo a los diferentes grados de dramatización escénica, podemos diferenciar entre formas propiamente *teatrales*, como las *Loas* de recibimiento y despedida, el *Carro Alegórico* en sus versiones de anunciador y sacramental, el *Diálogo entre el Castillo y la Nave*, la *Danza de Enanos*, las *Danzas Coreadas Infantiles*, la *Danza de Acróbatas* o el *Festival del Siglo XVIII*; y formas *parateatrales*, donde se incluirían, por ejemplo, la *Danza de Mascarones*, la *Pandorga*, el *Izado de la bandera de María* o los *Traslados* de bajada y subida *del trono*; véase: BRITO DÍAZ, Carlos. «“Escriba en campos azules / el metal sonoras letras”: pervivencia y anacronía del auto sacramental mariano». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 236-237.

² *Descripción Verdadera de los solemnes Cultos y célebres funciones que la mui noble y leal Ciudad de Sta Cruz en la ysla del Señor San Miguel de la Palma consagró a María Santísima de las Nieves en su vaxada a dicha Ciudad en el quinquennio de este año de 1765*. Edición de Antonio Abdo y Pilar Rey; [Notas de Jesús Pérez Morera]. [Santa Cruz de La Palma]: Escuela Municipal de Teatro, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1989.

³ De hecho, constituye aún hoy la principal fuente de información sobre los diferentes números de la Bajada de la Virgen desde prácticamente sus inicios hasta los importantes cambios que se producirán a lo largo del siglo XIX. Véase, a propósito: POGGIO CAPOTE, Manuel, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Introducción». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 31-32; 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, 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, Caja Canarias, [2010], pp. 148-149.

2. BREVE RECORRIDO POR LA HISTORIA DE LOS AUTÓMATAS

Un *autómata* es un mecanismo construido para imitar el aspecto externo y los movimientos de un ser animado de forma repetida, cuyo principio motor es invisible a los espectadores y tan cercano a la realidad que suscita la ilusión de vida y lo convierte potencialmente en espectacular y maravilloso. No en vano, desde la Antigüedad, la capacidad de crear movimiento se relacionaba con la posibilidad de insuflar vida a algo; de ahí el sentido mágico y trascendente que ha rodeado a estos artilugios⁴.

Sin descartar un posible origen oriental⁵, la producción de mecanismos capaces de emular los movimientos de un ser animado está documentada desde el Antiguo Egipto y Grecia (donde ingenios mecánicos, hidráulicos y neumáticos fueron perfeccionados por la Escuela de Alejandría) en tratados que posteriormente se difundieron en la cultura islámica, a través de cuyas miniaturas y textos traducidos llegaron a Europa. Los avances realizados por los griegos en sus tratados de máquinas de Época Helenística fueron tan valiosos que sus fundamentos continuarían siendo la base para la mayoría de los autómatas hasta el Renacimiento.

Lejos de la complejidad de los artificios ideados por griegos y árabes se encuentran las figuras articuladas (representaciones del demonio, de los santos o de multitud de crucificados) que, movidas por medios sencillos (cuerdas, resortes, goznes, palancas) se emplearon frecuentemente en actos religiosos durante la Edad Media para impresionar a los fieles con su aparente vitalidad⁶. No se trataba, sin embargo, de una práctica nueva, ya que contamos con testimonios del uso de figuras animadas en el ceremonial religioso desde la Antigüedad.

No fue hasta el siglo XIII cuando la producción de autómatas mejoró sensiblemente con el desarrollo de los mecanismos de relojería. De hecho, los progresos en la construcción de esos ingenios mecánicos corrieron en paralelo a los adelantos en la realización del movimiento de los relojes (y de la ciencia en general, como ocurriría en el Renacimiento)⁷. Así, se puede decir que la gran invención, a finales de la Edad Media, fue el reloj mecánico accionado por pe-

⁴ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «Sobre autómatas en las fiestas del Corpus Christi en 1677». *Laboratorio de arte*, n. 18 (2005), p. 210.

⁵ VAREY, John Earl. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957, p. 24.

⁶ Ver: IBIDEM, pp. 30-35 y 239-240; ARACIL, Alfredo. *Juego y artefacto: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 58.

⁷ STRANEO, Stefano Ludovico. «Automa». En: *Treccani: Enciclopedia italiana* (1930). [Recurso en línea]. Disponible en: http://www.treccani.it/enciclopedia/automa_%28Enciclopedia-Italiana%29/. (Consultado el 4 de agosto de 2020).

sos, que sustituyó a los anteriores dispositivos hidráulicos y que, desde Italia, se difundió en el siglo XIV más allá de los Alpes. En paralelo, se multiplicaron en Francia, Alemania, Inglaterra y el norte de Europa grandes relojes animados de mecanismos complejos que incluían la aparición, según las horas, de cortejos y procesiones de figuras alegóricas, santos y profetas⁸.

Durante el siglo XVI, con la reedición de los primeros tratados de mecánica alejandrina, hubo en toda Europa un renovado interés, desde el punto de vista científico, por la construcción de diversas máquinas en general y por los autómatas en particular. Estos últimos (animales móviles, pájaros cantores, bailarines, relojes musicales...), desde la centuria precedente, habían empezado a cobrar protagonismo en la vida cortesana y palaciega debido a su finalidad lúdica, y pronto comenzaron a formar parte de colecciones como la que consiguió reunir Carlos V, apasionado de los relojes y los artificios mecánicos⁹.

De la admiración que despertaban entonces estos artilugios mecánicos, de su deuda con el funcionamiento de los relojes y del afán de perfección de sus artífices, da cuenta el humanista español Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, publicada en Valladolid en 1539¹⁰:

¿Qué cosa puede auer de más admiración que aver hallado los hombres industria como por vía de unos relojes, que unas ymágenes y estatuas de madera anden por una mesa sin que ninguno las mueva, y juntamente, andando, tañan con las manos una vihuela, ó atabal, ó otro instrumento, y vuelva una vandra con tanto orden y compás que un hombre bivo no lo pueda hazer con más perfección?

A finales del siglo XVI, la fiesta fue traspasando gradualmente «el umbral de lo privado —de la corte, de la villa, del jardín— para convertirse en celebración popular, frecuentemente multitudinaria»¹¹, a la vez que se difundía el empleo de autómatas en ella, lo que aumentará con la búsqueda de teatralización propia de la fiesta barroca. De hecho, a lo largo del siglo XVII, la inclusión de autómatas en el ceremonial festivo contribuyó a impregnarlo de espectacularidad, «convirtiéndose en un recurso capital de la persuasión barroca»¹². Por su capacidad para sorprender y dada la «profunda capacidad de sugestión» del público «ante lo insólito y extravagante»¹³, los autómatas (junto a otro tipo

⁸ GRUBE, E. J. «Automa». En: *Treccani: Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1991). [Recurso en línea]. Disponible en: http://www.treccani.it/enciclopedia/automa_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. (Consultado el 4 de agosto de 2020).

⁹ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «Sobre autómatas...». *Op. cit.*, p. 211.

¹⁰ Citado en: ARACIL, Alfredo. *Op. cit.*, p. 297.

¹¹ IBIDEM, p. 254.

¹² MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «La cima de la teatralidad llega con los autómatas». *Andalucía en la historia*, n. 20 (2008), p. 28.

¹³ IBIDEM.

de artificios utilizados en las escenografías barrocas) llamaban poderosamente la atención de la gente, que era capaz de recordar fácilmente esas imágenes impactantes, por lo que servían «para inculcar cualquier enseñanza, como una “catequesis moral” en la España barroca»¹⁴.

Los autómatas también fueron habituales en las celebraciones litúrgicas durante el siglo XVII, ya de forma permanente ya con carácter efímero. Como ejemplo del primer tipo, desde 1772 se repetía en la Capilla del Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba) la ostentación del Sacramento, que consistía en la «aparición de autómatas que elevaban y descendían el Sol eucarístico»¹⁵. Como ejemplo del uso de autómatas con motivo de un festejo efímero, vale la pena reproducir un fragmento de la beatificación de san Juan de la Cruz en Alcalá de Henares (Madrid) en 1680¹⁶:

Una imagen de N. Señora de la Concepción y, quando el Santísimo se descubría, se iba elevando esta imagen hasta colocarse en lo superior del nicho donde le esperaba Trono Decente. Al mismo tiempo salían del fondo dos valientes y primorosos lienzos... Al mismo tiempo que se iban retirando los lienzos se levantaban y abrían sobre el pavimento del nicho dos palmas y subían dos Ángeles y aquellas baxaban descubriendo el Santísimo en una rica custodia de coral y oro; estos, elevándose más, sustentaban sobre la custodia una Corona Imperial.

El siglo de oro de los autómatas fue el XVIII, proliferando los de aspecto humano, capaces de caminar, tocar instrumentos musicales, hablar, escribir o dibujar. Casi todos los que se presentaban y que, en teoría, eran capaces de moverse por sí mismos gracias a un mecanismo interno, en realidad eran movidos por hilos o alambres escondidos, u otros trucos verdaderamente ingeniosos. Rara vez estos artilugios utilizaron para sus movimientos otra energía diferente a la de muelles de acero o pesos y contrapesos, aunque en ocasiones había verdaderas ruedas motrices movidas con chorros de arena o agua¹⁷. Sin embargo, a veces no existía un mecanismo elaborado, y las ruedas sobre las que se montaban las figuras se movían simplemente a mano y se animaban con palancas si era necesario.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la irrupción de linternas mágicas, sombras chinescas, fantasmagorías, etc., ilustra el interés que despertaban entonces los nuevos entretenimientos pseudocientíficos¹⁸. Debido al arduo estudio y a los continuos experimentos que eran necesarios para alcanzar la

¹⁴ ARACIL, Alfredo. *Op. cit.*, p. 301.

¹⁵ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «La cima de la teatralidad...». *Op. cit.*, p. 31.

¹⁶ Citado en: IBIDEM.

¹⁷ STRANEO, Stefano Ludovico. *Op. cit.*

¹⁸ VAREY, John Earl. *Op. cit.*, pp. 2 y 243.

deseada perfección en los autómatas, estos artilugios resultaban demasiado costosos; y aunque siguieron estando de moda hasta mediados de la centuria siguiente (de hecho, el Romanticismo heredará su carácter inquietante, demoníaco y sobrenatural, ligado a su pretendido, fascinante y peligroso potencial sobrehumano), poco a poco dejaron de suscitar interés. Ya en el siglo XX, el autómatas mecánico fue desplazado por el robot electrónico, quedando la industria de los autómatas prácticamente relegada a la producción de juguetes¹⁹.

3. LA FIESTA BARROCA Y LA BAJADA DE LA VIRGEN

Javier Campos y Fernández de Sevilla ha definido las fiestas barrocas como²⁰:

aquellas celebraciones solemnes que organizan los pueblos o las instituciones para conmemorar acontecimientos importantes de carácter religioso o político. Por su diseño y estructura, son festejos complejos en los que se articulan elementos religiosos y artísticos, literarios y musicales, y cuya ejecución de actos produce gozo espiritual, placer intelectual y regocijo externo en el público, que participa como actor o como espectador.

Estas características, junto a otras que veremos a continuación, configuran una tipología concreta (a pesar de los diferentes factores que puedan originarla o de la calidad variable de los elementos que la compongan) que la investigación histórico-artística ha denominado *fiesta barroca*, al considerar que sintoniza con la estética del estilo homónimo²¹, cuyos modelos artísticos fueron predominantes en el ámbito europeo e iberoamericano entre los siglos XVII y XVIII²².

Así, el gusto barroco por lo sorprendente, lo espectacular, lo artificioso, lo teatral, encontró en la fiesta un lugar ideal de expresión, manifestándose mediante celebraciones que buscaban impactar y divertir «a un público atónito ante lo nunca visto, como repiten incansablemente los cronistas de este tipo de acontecimientos»²³ (y como también ocurre en la crónica de la Bajada de 1765, que analizaremos en el siguiente apartado). A la espectacularidad de

¹⁹ STRANEO, Stefano Ludovico. *Op. cit.*

²⁰ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. «Santa Cruz de La Palma y su fiesta barroca de la Bajada de la Virgen». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, p. 74.

²¹ IBIDEM, pp. 74 y 79.

²² ESCALERA REYES, Javier. «Barroco y fiesta en Andalucía». En: *Fiesta y simulacro: Palacio Episcopal de Málaga, 19 de septiembre-30 de diciembre, 2007*. [Catálogo de exposición]. [Sevilla]: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, [2007], p. 118.

²³ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «La cima de la teatralidad...». *Op. cit.*, p. 28.

estas celebraciones se sumaron los autómatas, que contribuyeron a dar forma a un lenguaje visual y escenográfico de gran riqueza y complejidad, que incluía, asimismo, tramoyas fingidas, vuelos o apariciones sobrenaturales²⁴. En este sentido, si bien la idea de unir un dispositivo automático con la noción de espectáculo existía desde hacía siglos, daría sus mejores frutos en las grandes maquinarias barrocas.

Esos espectáculos fueron potenciados por la Iglesia, que vio en el esplendor que desprendían una forma de reforzar su imagen espiritual, a la vez que un instrumento evangelizador y propagandístico. De hecho, en la España barroca, para conmemorar festividades de santos, beatificaciones o canonizaciones, se organizaban «grandiosos y costosos festejos con un variado programa de actos en el que se mezclaba lo espiritual y lo festivo, lo cultural y lo artístico»²⁵, y en los que la monarquía católica también salía fortalecida, pues to que los respaldaba.

Como marco escenográfico de todo lo anterior y junto a la iluminación, la pólvora y la música, la ciudad se engalanaba ricamente con una doble finalidad: por puro goce estético y, sobre todo, para «“transformar” la realidad de la visión de los espectadores», efecto enormemente barroco por el que las calles, las plazas, las fachadas y los edificios «ahora se les mostraban nuevos y distintos»²⁶. A medio camino, por tanto, entre realidad y fantasía, esta transformación tenía lugar mediante arquitecturas efímeras, arcos de triunfo, altares, lienzos, tapices, colgaduras, espejos, cornucopias y un sinfín de «elementos vegetales para el discurrir del cortejo procesional»²⁷. Mención aparte merecen, en las procesiones religiosas, los altares, que, ante iglesias, conventos o en determinados puntos urbanos, «servían de estación para posar las imágenes sacras y accidental escenario de breves ceremonias callejeras», convirtiendo la vía pública en «un pequeño teatro sacro»²⁸.

Por lo que respecta, concretamente, a la Bajada de la Virgen como fiesta barroca, bastaría, en principio, como justificación de dicha identificación, apoyar la tesis defendida por Javier Escalera Reyes de que «toda fiesta es en sí misma una manifestación con vocación de barroquismo», entendiendo aquí el término *barroco* en un sentido lato, es decir, para designar un «sistema de valores estéticos que rebasa el campo estricto del Barroco como estilo espe-

²⁴ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «Sobre autómatas...». *Op. cit.*, pp. 212 y 218.

²⁵ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 74.

²⁶ IBIDEM, p. 108.

²⁷ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «Sobre autómatas...». *Op. cit.*, p. 210.

²⁸ BONET CORREA, Antonio. «La arquitectura efímera del Barroco en España». *Norba: revista de arte*, n. 13 (1993), p. 35.

cífico»²⁹. *Barroquismo* sería así, para Javier Escalera, una forma de concebir el mundo donde la estimulación de los sentidos prevalece sobre los contenidos conceptuales, los cuales deberían ser transmitidos —en su caso— a través de formas y sensaciones. Y si hay algo por lo que, en efecto, se caracteriza cualquier fiesta es, precisamente, por ir dirigida a los sentidos, lo que justifica que *lo barroco* haya impregnado los festejos a través de los siglos.

Sin embargo, la Bajada de la Virgen es una fiesta barroca no solo por su misma condición de *fiesta*, sino (como ha quedado demostrado en estudios precedentes) porque desde su nacimiento y durante su desarrollo, en un proceso que se extiende entre finales del siglo XVII y gran parte del XVIII, fue incorporando «elementos que formaban parte del arquetipo de las fiestas barrocas»³⁰. Posteriormente, a esos componentes claramente barrocos se añadieron otros de carácter más local, que fueron asumidos por el pueblo y que se acabarían integrando en la propia evolución de la fiesta. En cualquier caso, todavía hoy, las celebraciones de estas fiestas lustrales coinciden, a grandes rasgos, con la definición de *fiestas barrocas* con la que arrancaba este apartado, pues la Bajada ha respetado su estructura en lo fundamental, centrada en la devoción a la Virgen y en la repetición de unos ritos religiosos y festivos que incluyen representaciones teatrales y musicales, amén del goce espiritual e intelectual y de la alegría del público participante³¹.

Pero aun en el caso de que lo anterior pudiera ser objeto de debate en cuanto al carácter más o menos *barroco* que se mantiene en la actualidad, de lo que no cabe duda es de que, en la Bajada de 1765 (casi un siglo después de la primera edición de 1680), «el rito de la celebración ya estaba plenamente fijado y consolidado con el modelo de fiesta barroca»³², como se desprende de la crónica que nos ha llegado. Ya de por sí, su anónimo autor, consciente del valor efímero de los actos, y como era habitual en las festividades religiosas barrocas, describe minuciosamente los pormenores de la fiesta con la intención de recordar el pasado (lo acontecido) a la vez que de revivir las emociones (lo experimentado), como una forma, en último término, de actualizar el hecho y el efecto religioso³³. Asimismo, vale la pena recordar que dicha Bajada coincide con el reinado de Carlos III (1759-1788), un monarca contrario al boato barroco y defensor de una mayor sobriedad acorde con sus ideas ilustradas, lo que supuso un cambio en el curso de las artes³⁴. Sin embargo, la

²⁹ ESCALERA REYES, Javier. *Op. cit.*, p. 117. De forma similar se expresa Javier Campos en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 79.

³⁰ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 80.

³¹ IBIDEM, pp. 114-115.

³² IBIDEM, p. 82.

³³ IBIDEM, p. 80.

³⁴ BONET CORREA, Antonio. *Op. cit.*, p. 30.

edición lustral de 1765 no participa de ese cambio, como se verá en el siguiente apartado.

4. LOS AUTÓMATAS EN LA BAJADA DE LA VIRGEN DE 1765

Según la crónica de 1765, las representaciones de autómatas en las fiestas lustrales de ese año tuvieron lugar durante la estancia de la imagen de la Virgen de las Nieves en la ciudad (adonde había «bajado» el 1 de febrero³⁵), así como durante el recorrido procesional de regreso a su santuario. Dichos autómatas eran exhibidos por órdenes religiosas o de forma particular: en el primer caso, el espacio de representación era el convento o su plaza correspondiente; en el segundo, la calle.

4.1. *Autómatas «conventuales»*

4.1.1. Autómatas en la plaza del convento dominico de Santa Catalina de Siena

Según el programa lustral de tiempos pasados, era costumbre que la imagen de la Virgen de las Nieves, una vez concluida su estancia en la parroquia matriz de El Salvador (donde permanecía tras la procesión de bajada), visitara los cuatro conventos de monjas y frailes que existían en Santa Cruz de La Palma. Así, el 19 de febrero de 1765 por la tarde, la imagen fue trasladada desde El Salvador hasta el Convento de religiosas dominicas de Santa Catalina de Siena³⁶. Durante el recorrido, vale la pena subrayar la atención que la crónica dedica a describir la profusa decoración de ventanas y balcones al subir la llamada *cuesta del Pósito* al principio de la calle de San Sebastián, con «una lámina de Nuestra Señora de las Nieves, con un círculo de Nubes que era una maravilla, además de estar toda la cuesta colgada de muchas telas y damascos. Enfrente y en un Balcón, el nombre de María sobre una colcha, bordado de perlas a todo costo y hermosura»³⁷. Lo mismo sucedía al pasar por el con-

³⁵ Recordemos que desde la primera Bajada de la Virgen en 1680 hasta la del año 1845, la Virgen bajaba en la madrugada del día primero de febrero desde su santuario a la ciudad. La fiesta se siguió celebrando en dicho mes hasta 1850, cuando se trasladó al segundo fin de semana después de la Pascua de Resurrección, para pasar en 1925 a celebrarse en junio, y desde 1975 en julio, como sucede todavía hoy.

³⁶ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 35. El Monasterio de Santa Catalina de Siena (levantado en el siglo XVII, reedificado a principios del XVIII, suprimido y demolido su iglesia en el XIX) se encontraba en el lugar que hasta hace unos años ocupaba el antiguo Colegio Pérez Andreu (conocido popularmente como «Sector Sur»), hoy Centro Cultural Pérez Andreu y sede de las Escuelas de Teatro, Danza y Folklore, así como del Museo de la Historia de la Educación «Germán González González», de la Sala Julio Gómez y de la Biblioteca de Teatro «Antonio Abdo».

³⁷ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 35.

vento, cuya rica decoración exterior era igualmente la viva imagen de una fiesta barroca³⁸:

El mirador o granero que las Religiosas tienen y que da a la calle por donde passa la Virgen, estaba todo primorosamente colgado de damascos, láminas, espejos, talcos, cornucopias y algunos passos de escriptura, como la escala de Jacob y el passo de Judith [...]. En una ventana que está sobre la sacristía, se miraba una ymagen de Nuestra Señora dentro de un sol, mui hermosa, con una concha de nubes, imitación de Nieve [...]. La [ventana] ynmediata al mirador era todo un sitial de damasco verde, y en él la ymagen de nuestra Señora de las Nieves, bordado todo de perlas, brillantes y esmeraldas. La otra ventana estaba asímismo colgada de damasco, con galones de oro y talcos.

A continuación, en la plaza del convento (la cual ocupaba el solar donde un siglo después se construiría el teatro Circo de Marte) se habían dispuesto a la izquierda cuatro altares que recreaban otras tantas escenas del Antiguo Testamento. La que más nos interesa aquí es la primera, que representaba el pasaje del *Génesis* con el Arca de Noé, pues, en su descripción, el cronista deja constancia expresa del movimiento de las figuras que la componen y del posible artulugio empleado para ello³⁹:

el Arca de Noé sobre las playas, Noé orando azia un lado, y entrando en ella los animales con incesante movimiento, todos secundum speciem dos a dos, en tanto orden que era pasmo verlos entrar tan humildes en el Arca con el mejor y más disimulado artificio de una grande Rueda ynterior, pues entraban y luego, sin nadie verlos, volvían a salir por devajo del arca, para volver a entrar, repitiendo la entrada muchas veces sin que se perciviera, por la copia de ellos, ser los propios; y lo mismo executaban las Aves que, desde el fingido monte, volaban hasta el arca por unos imperceptibles alambres, con tanta propiedad y lixereza, que era asombro⁴⁰.

Al parecer, se trataba de un mecanismo simple formado por una «grande rueda ynterior» que impedía la percepción del artificio, la cual probablemente fuera vertical con los animales montados de alguna manera sobre ella, lo que explicaría que estos, tras entrar en el arca (que permanecería inmóvil), volvieran «a salir por debajo» de ella «para volver a entrar» repetidamente. El mecanismo se completaba con el uso de alambres que posibilitaban el vuelo, igualmente imperceptible, de las aves, causando el «asombro» del cronista.

³⁸ IBIDEM.

³⁹ Teniendo en cuenta que, a la hora de describir este primer altar y otros pasajes de la crónica de 1765, el autor utiliza un lenguaje exaltado para hablar de esos artificios capaces de producir movimiento y maravillan a los espectadores, el que no haga mención explícita de ello al comentar los otros tres altares dispuestos por las catalinas podría significar que estos no eran en realidad móviles. La omisión en el texto no permite afirmar una u otra cosa con rotundidad.

⁴⁰ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 36.

El tema del Arca de Noé permitía a las monjas, obviamente, jugar con la vistosa y exótica representación de los distintos animales. Pero lo que resulta más interesante destacar aquí es que, tanto este altar móvil del Arca de Noé como los otros tres que mostraron las catalinas en la plaza de su convento, iban acompañados de cuatro versos en cartelas (o «tarjetas», según la denominación de la crónica), que, como ha explicado Víctor J. Hernández Correa al estudiar la poesía festiva a la Virgen de las Nieves⁴¹, funcionaban a modo de glosa con clara intención didáctica: «para la maior inteligencia del vulgo lego»⁴², especificaba, de hecho, el cronista en 1765. En el caso concreto del primer altar, los cuatro versos que conformaban la cartela reflejan claramente la interpretación de la escena bíblica en clave mariana, es decir, María como arca «en tanto abogada del pueblo cristiano y salvadora del género humano»⁴³:

La Divina Madre pía
determina, soberana,
se salve la especie humana
en el arca de María⁴⁴.

La representación en la plaza culminó, en consonancia con unos fastos típicamente barrocos, con música⁴⁵ y fuegos artificiales, hasta el punto de que parecía «que el convento se quemaba»⁴⁶; y en el interior de su iglesia, tras colocar la imagen mariana en un decorado trono, las religiosas, más dos niños en el papel de Ángeles, le dedicaron una *Loa de Recivimiento*⁴⁷. Antes de concluir con la calurosa acogida que las dominicas dispensaron a la Virgen (que con ellas permanecería hasta el 4 de marzo, multiplicándose la música, los fuegos y los enrames), vale la pena añadir que, si bien el libro de gasto del Convento de Santa Catalina detalla pormenorizadamente las cantidades empleadas (como los «dos Reales y medio al Peón que ayudó a Armar el trono y desarmarlo», los «sinco Reales por velas para las luminarias», los «noventa y ocho Reales por el fuego del resevimiento» o las «dos libras que se dieron a los Angeles quando acabaron la loa»)⁴⁸, nada se dice, sin embargo, a propósito de los cuatro altares exhibidos en la plaza. Por tanto, sería plausible pensar que estos ya existirían de alguna Bajada anterior y que se habrían reutilizado en 1765, tal vez cambiando algún detalle o, incluso, perfeccionándolos.

⁴¹ HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «“En el alma escribí...”». *Op. cit.*, p. 136.

⁴² *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 37.

⁴³ HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «“En el alma escribí...”». *Op. cit.*, p. 136. Ver, asimismo: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 93.

⁴⁴ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ Al igual que la decoración y la pólvora, recordemos que la música también fue un elemento omnipresente en la fiesta barroca. Véase: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 105.

⁴⁶ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ IBIDEM, pp. 38-44.

⁴⁸ IBIDEM, pp. 75-76, nota 28.

4.1.2. Autómatas en el convento dominico de San Miguel de las Victorias

El día 4 de marzo de 1765 dio inicio la Procesión General. Desde el monasterio de Santa Catalina de Siena, la comitiva atravesó la calle con la imagen de la Virgen para dirigirse al de frailes dominicos de San Miguel de las Victorias⁴⁹, convento ubicado en la plaza de Santo Domingo, en la que «se mirava todo hecho un monte, el más frondoso con la mucha variedad de ramos y Arboles, de atributos de la Virgen, interporlados con vanderas que eran en número 42»⁵⁰. Tras pasar por la iglesia del convento, donde destacaba «el dorado de su retablo principal y coro», con «80 candelones de a dos libras cada altar, [...] y el pavimento y coro lleno de hachas que hermosamente adornaban la misma belleza del templo»⁵¹, había una representación con autómatas en el claustro, a la entrada de la capilla del Capítulo⁵², que mostraba el traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén⁵³:

Entró la Señora a la Vissita interior del claustro, en cuyo primer ángulo estaba la capilla del capítulo (cuya puerta tiene más de quatro varas de largo). El pasaje del Arca del Testamento, quando fue llevada de la cassa de Abededón al templo de David, fue el resto de lo bueno. [...]. La disposición deste pasaje fue imperceptible porque sólo se vio, sobre una Rueda interior al parecer, salir una procesión que componían 37 figuras, en esta forma: iba delante Josué, capitán del Pueblo de Dios, de tres quartas de alto, vestido de cota y malla, al que imitaban los soldados que le seguían con clarines, un Alférez y caxero, luego iban siete sacerdotes vestidos como la Biblia expone al sumo sacerdote con buccinas, como dice el sacro texto. Luego, tras estos iban dos sacerdotes sin mitra, con dos incensarios, de quien salía natural humo, y tras éstos, quatro niños decalvados, con sus hachas que vivamente / alumbraban al arca. Después David ante el arca, danzando, vestido con túnica blanca hasta los pies, y luego quatro sacerdotes venerables, mitrados, que cargaban el arca con la maior humildad. Iva ésta adornada de joyas, perlas, con los dos seraphines de oro en la parte superior. Tenía de tamaño el arca una quarta de largo y alto [...], y las fi-

⁴⁹ El Convento de San Miguel de las Victorias, hoy Instituto de Educación Secundaria Alonso Pérez Díaz, fue fundado en 1530 en una ermita a San Miguel Arcángel, reconstruido tras la invasión de los corsarios hugonotes calvinistas en 1553, ampliado en los siglos posteriores y clausurado en la primera mitad del siglo XIX.

⁵⁰ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 45.

⁵¹ IBIDEM.

⁵² La capilla del Capítulo o Sala Capitular existía desde el siglo XVI como lugar de enterramiento (primero de los dominicos y después de la familia Sotomayor Topete), a la vez que fue la estancia donde los religiosos celebraban sus juntas y reuniones. De la habitación, ricamente adornada con esculturas, un retablo y una techumbre mudéjar, solo ha sobrevivido esta última en la actualidad. Véase: MARRERO ALBERTO, Antonio. *Techumbres mudéjares policromadas de La Palma: la Sala Capitular de la iglesia de Santo Domingo*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 134 y ss.

⁵³ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, pp. 45-46.

guras serían de más de a cuatro, a excepción de la de Josué. Víanse muchas ciudades hermosas, y a lo lexos, los montes muy naturales, llenos de nieve. En los extremos de la puerta de la capilla estaba a un lado la casa de Obededón, y al otro lado la del templo. Abríase aquélla y, saliendo la procesión (por imperceptible oculta rueda de máss de seiss varas), entraba en ésta y se cerraban las dos, dejando al Pueblo confuso, sin saber cómo se movía todo aquello. Oíanse los instrumentos que a lo lexos acompañaban la processión, que eran violón, órgano, trompa, [...], violynes y flauta, cantando salmos devotamente, y al mismo tiempo que andava la procesión, andava también por otra rueda oculta, a la contra, el cielo que llenaba todo el de la capilla, sin percevirse la idea de su movimiento. Al salir David bailando, se asomaba Michol por una ventana del Palacio con la mano sobre la frente, mirando a David, y así que passava, se ocultava Michol.

Como vemos, se vuelve a hacer hincapié, al igual que en el altar animado de las monjas catalinas, en el efecto de sorpresa logrado («dejando al Pueblo confuso, sin saber cómo se movía todo aquello»), dado lo imperceptible del artificio empleado; y más complicado en esta ocasión al estar compuesto por lo que el cronista supone, con dos ruedas que no están a la vista del público y se mueven en sentido contrario. Sobre la primera rueda, con toda probabilidad horizontal, irían los treinta y siete personajes (de los que se aportan detalles sobre el vestuario o sus objetos) que transportaban el Arca de la Alianza en procesión: desde la casa de Obededom, por la que salían (situada a un lado de la puerta de la capilla), hasta el templo, por la que entraban (situada al otro lado), siendo casa y templo construcciones inmóviles, y todo ello con música de fondo⁵⁴. Teniendo en cuenta que el relato bíblico sólo menciona en la comitiva al rey David (cuya indumentaria habría sido fielmente reproducida en la escena, a juzgar por la descripción del cronista)⁵⁵, hay que resaltar la inventiva y el cuidado puesto por los dominicos a la hora de concebir y recrear toda la representación, seguramente para hacerla más comprensible, coincidiendo con el carácter didáctico que comentamos también a propósito de las dominicas catalinas. Por lo que respecta a la segunda rueda, que simulaba el cielo, posiblemente fuera vertical, aportando mayor dinamismo al conjunto al girar en sentido contrario a la primera. Y en cuanto al personaje

⁵⁴ Como es la única vez que, en la crónica de la Bajada de 1765, se menciona la música durante la exhibición de una de las escenas animadas, y en ningún momento el cronista recoge que en dichas escenas se produjera sonido alguno, habría que desestimar, en principio, la posibilidad de que el mecanismo empleado tuviera algún tipo de acompañamiento musical o sonoro. En esta escena de la procesión del Arca de la Alianza en el convento dominico, la música debía provenir de un grupo de intérpretes colocados en otra parte del claustro desde donde se escucharían sus instrumentos y sus cantos.

⁵⁵ «Entonces, David decidió subir el Arca desde la casa de Obededom a la ciudad de David. El transporte se hizo con alegría. [...] David, vestido con un efod de lino, danzaba con todas sus fuerzas en presencia de Yavé. David y toda la gente de Israel subían el Arca de Yavé, entre clamores y toques de corneta» (2 Sam, 6, 12-15). Citado por: *La Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas: Verbo Divino, 1986.

de Micol, quien, según la Biblia, miró a David por la ventana y lo despreció por cómo vestía y danzaba⁵⁶, dado que en la escena animada esa figura aparece y desaparece —precisamente— por una ventana, podría haberse usado en ella un mecanismo similar al del autómatas que, con forma de pájaro móvil, se empleaba en los relojes de cuco para dar las horas.

A la complejidad de todo el mecanismo ideado por los dominicos hay que sumar el tamaño de la rueda principal, que influiría en la espectacularidad de la representación y que no sería fácil mover ni tampoco ocultar. En este sentido y a diferencia de las otras escenas móviles que recoge la descripción de 1765, se aportan aquí medidas precisas que nos dan una idea más aproximada de cómo sería el resultado final; lo cual es, a la vez, un probable indicio de la impresión causada en el cronista. Así, sabemos: que el arco de la puerta de la capilla del Capítulo tenía «más de cuatro varas de largo», lo que equivaldría hoy a casi tres metros y medio (3,36 m)⁵⁷; que la primera rueda era enorme, pues medía «máss de seiss varas», es decir, alrededor de 5 metros (5,04 m); que el arca medía «una quarta de largo y alto», esto es, tan solo un palmo de la mano (0,21 m)⁵⁸; y que la figura de Josué, que abría la procesión y seguramente era la de mayor tamaño, medía «tres quartas de alto», poco más de medio metro (0,63 m).

Este gran espectáculo animado se completaba con una loa perfectamente insertada en él. Interpretada por dos niños (de cuyo vestuario destacaban los «bordados de oro, plata, perlas y esmeraldas») con acompañamiento musical, el cronista nos cuenta que, «al pasar la Señora, al mismo tiempo que salía la procesión del Arca, [...] llegando [esta] al medio de la puerta, hizo pausa en tanto se representó la / Loa»⁵⁹, de la que se reproduce, a continuación, un fragmento⁶⁰:

Sin duda, es arca divina
 en cuia nevada esfera
 se oculta Tezoro sacro
 de más heroyca riqueza.

⁵⁶ «Cuando el Arca de Yavé entró en la ciudad de David, Micol, hija de Saúl, estaba mirando por la ventana. Vio al rey David saltando y danzando, en presencia de Yavé, y lo despreció en su corazón» (2 Sam, 6, 16). Citado por: *La Biblia. Op. cit.*

⁵⁷ Según el *Diccionario* de la Real Academia Española (<https://dle.rae.es/vara>), la *vara* era una medida de longitud usada en diferentes regiones de España con valores que oscilaban entre 0,76 m y 0,91 m. En este artículo se toma como referencia la equivalencia aproximada de 1 vara = 0,84 m propuesta en: LOBO CABRERA, Manuel. *Monedas, pesas y medidas en Canarias en el siglo XVI*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 65-66.

⁵⁸ Una *cuarta* (o tercia parte de la vara) equivale a un palmo de la mano, concretamente, unos 0,21 m; véase: LOBO CABRERA, Manuel. *Op. cit.*, pp. 68-70.

⁵⁹ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, pp. 46-47.

⁶⁰ *IBIDEM*, pp. 47-48.

Esperad, ¿cómo ser puede
 aquesta, el arca que encierra
 tanta gloria, si este día
 he visto yo un arca bella
 en hombros de sacerdotes,
 athlantes de la ley vieja,
 ante cuiá magestad,
 en cuiá dulce presencia
 David, cual demente, vayla,
 depuesta la pompa Regia?
 [...]

Mirad vos, cuál es la gloria
 desta arca de Nieve terza,
 pues por los respectos suos
 goza los cultos aquélla.
 Y ved, cómo, al divisar
 aquella arca esta belleza,
 parada queda y humilde,
 si no atónita y suspenza.
 Pues decid, ¿quién es esta arca?
 ¿quién es ésta?, ¿quién es ésta?

Es la Nieve de María,
 o es María, la que nieva
 los pechos con los candores
 de su sagrada pureza;
 es María de las Nieves,
 por quien sacro cantar threna:
 [...]

A tan alto nombre, es justo
 caiga la rodilla en tierra.

Como se observa en el fragmento escogido, la loa sirve para subrayar y amplificar la escena móvil. Por un lado, destaca su carácter metateatral al aludir directamente a la procesión del Arca («en hombros de sacerdotes, / athlantes de la ley vieja, / ante cuiá magestad, / [...] David, cual demente, vayla»), que se detiene, según el texto, al divisar la imagen mariana («Y ved, cómo, al divisar / aquella arca esta belleza, / parada queda y humilde, / si no atónita y suspenza»); un símil de lo ocurrido en mitad de la puerta de la capilla dominica, cuando los autómatas, ante la Virgen de las Nieves, detuvieron su procesión para dar paso a la propia loa. Por otro lado, el texto refrenda «el motivo de María como Arca de la Alianza y su sentido cristológico»⁶¹:

⁶¹ HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «“En aclarando el alba / la veréis bajar”: el segundo carro anunciador para la Bajada de 1790 (31 de enero)». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *1 Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa*

«Sin duda, es arca divina / en cuiá nevada esfera / se oculta Tezoro sacro / de más heroyca riqueza»; siendo aquí venerada María en su advocación de Virgen de las Nieves: «es María de las Nieves, / por quien sacro cantar threna / [...] / A tan alto nombre, es justo / caiga la rodilla en tierra».

Finalizada la loa, se reanudó la procesión del Arca con música de fondo hasta que se cerraron las puertas⁶², quedando así enmarcada la loa por el inicio y el final de la representación de los autómatas. Para que no hubiera ninguna duda sobre el significado de lo acontecido, los dominicos (al igual que habían hecho las monjas catalinas) utilizaron también el recurso barroco de añadir una cartela (con texto en latín y en romance) que subrayaba, una vez más, la interpretación del pasaje bíblico en clave mariana y concluía con el reconocimiento laudatorio del pueblo palmero hacia su Virgen⁶³:

David bayla de alegría
del Arca en la translación,
quando del de Obededón
a su templo se volvía.
Arca mejor es María,
que con nivarios fulgores
vitaliza los ardores
deste pueblo que, leal,
con júbilo celestial
vitaliza sus candores.

Sin duda, el espectáculo concebido por los dominicos en su convento es el más elaborado de cuantos recoge la descripción de la Bajada de 1765. Estamos, de hecho, ante una representación muy completa, en la que a los elementos móviles y escenográficos se añaden música y texto, de manera que el carácter parateatral habitual de este tipo de espectáculos adquiere aquí una dimensión claramente teatral.

La representación que hemos analizado no fue la única que pudo verse en el convento de San Miguel de las Victorias, si bien, a juzgar por el contenido de la crónica, ninguna de las ocho escenas restantes exhibidas en el cenobio alcanzó la complejidad de la anterior. De todas ellas, tan sólo en dos debieron de incluirse artificios mecánicos, pues, aunque en ningún momento se mencione una rueda o cualquier otro tipo de mecanismo, sí que, al describir

Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017: libro de actas. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, p. 376. Ver también: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 93.

⁶² *Descripción Verdadera...* *Op. cit.*, p. 49.

⁶³ *IBIDEM*, pp. 49-50.

esas dos escenas, el cronista habla expresamente del movimiento de figuras, animales u objetos y del efecto de sorpresa que provocaban⁶⁴.

En una de esas dos escenas animadas se recreaba un pasaje del *Segundo libro de los reyes* del Antiguo Testamento: el sacrificio en el monte Carmelo (cima que da nombre a la homónima advocación mariana, más conocida como Virgen del Carmen), del que la crónica subraya —sin mencionarlo de forma explícita— la naturalidad del artificio utilizado para producir un movimiento descendente, por lo que parecía ser producto de un milagro⁶⁵:

estaba el sacrificio de Elías, quando, orando los sacerdotes a sus diozes, Elías puso agua alrededor del sacrificio suio y ellos se acuchillavan a tiempo que oró el Profeta y baxó fuego del cielo. Este se veía baxar tan naturalmente y moberse los otros, que parecía ser obra milagroza; y este pasage llenaba todo el lado siniestro con sus montes y vallados, en puntual imitación del sacro texto.

La otra escena mostraba la expulsión de Adán y Eva del Paraíso recogida en el *Génesis*⁶⁶:

estaba el Parayso, en que con propiedad se veía todo quanto en él se pinta, de forma que hasta echarlos del Paraíso andaba el Angel tras ellos; y luego se marchaba y proseguían ellos caminando, y salía el Angel con la espada de fuego, arrojando a Adán y eva desterrados, lance que cauzó asombro al ver salir aquellos dos que fueron el origen de nuestra misseria, tan vergonzosos, tapádoce con las manos el rostro, que parecía que estaban animadas aquellas figuras; y luego la serpiente acechando, a tiempo que, desterrados nuestros Padres, Baxaba una Ymagen de las Nieves que estaba cubierta de unas nubes, y poniendo el pie sobre la cabeza de la serpiente, ésta, en vicible ademán, baxaba la cerviz tan humilde que era admiración y encanto. En esta parte se puso un espejo grande en que se veía de perspectiva el mismo pasaje de enfrente con que estaba aquél más hermozeado.

En la primera parte de la descripción es difícil saber si las figuras eran o no móviles: si por un lado el cronista parece señalar las entradas y salidas del Ángel, por otro, el que use el verbo «pintar» y escriba que «parecía que esta-

⁶⁴ Entre las escenas que no se comentan en este artículo por no poder asegurar que fueran realmente animadas, hay varias que incluyen agua. En la mayoría de los casos se trata de figuras de cuyos ojos y boca brota el líquido, lo cual estaría más cerca del sistema utilizado en una fuente (de hecho, en ciertos pasajes de la crónica se las denomina como tales) que del mecanismo empleado en un autómeta. Dichas figuras son mencionadas en: *Descripción Verdadera... Op. cit.*, pp. 50, 52-53 y 55.

⁶⁵ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ IBIDEM, pp. 50-51. En la página 53 de la crónica se dice que el pasaje bíblico de la expulsión del Paraíso también pudo verse en el Real Monasterio franciscano de la Inmaculada Concepción cuando allí se detuvo la procesión con la imagen de la Virgen. Sin embargo, no se proporciona ningún dato sobre la inclusión de autómetas.

ban animadas aquellas figuras», podría ser señal de que no lo estaban aunque lo parecieran, lo que significaría que tanto el Ángel como Adán y Eva protagonizaban, en realidad, varias escenas pintadas en narración continua. Sí parece probable que la figura de la Virgen de las Nieves fuera un autómatas que «baxaba» desde el cielo —su Santuario— para aplastar a la serpiente en un alegórico *deus ex machina*⁶⁷: como nueva Eva triunfante sobre el pecado, salvadora del género humano⁶⁸ y, por extensión, de La Palma (como se recuerda en cada bajada lustral). Además, frente a los autómatas comentados anteriormente, el que se trate aquí de una figura en movimiento de la propia Virgen amplifica la identificación que realizan los fieles entre una figura animada con un fin religioso y la divinidad⁶⁹. Por otra parte, y siguiendo al cronista, es fácil imaginar la deliciosa imagen del reptil agachando la cabeza («tan humilde que era admiración y encanto») bajo el pie de la Virgen. E igualmente, debió de llamar la atención el uso, si bien a pequeña escala, de elementos propios de las tramoyas barrocas, como las nubes que rodeaban a la Virgen en su descenso celeste o el recurso del gran espejo que, tal vez, hiciera referencia a la virginidad de María⁷⁰.

Según la crónica de 1765, dado el éxito de esta última escena animada y del espectáculo con autómatas a la entrada de la Sala Capitular, ambas representaciones se repitieron durante varios días para que todo el que quisiera pudiese acudir a verlas al convento dominico.

4.1.3. Otros autómatas relacionados con la orden dominica

Llegados a este punto, parece oportuno alejarnos por un momento de La Palma para mostrar cómo artificios semejantes a los usados por la orden dominica (tanto femenina como masculina) en la Bajada de 1765 podían encontrarse en otras celebraciones en nuestro país. De hecho, los autómatas «formaban una parte integral de las festividades de los siglos XVI, XVII y XVIII en España, especialmente en el este de la península»⁷¹; y, aunque el escenario geográfico y la cronología difieran, el que compartan un mismo sustrato cultural barroco justifica su inclusión aquí.

⁶⁷ BRITO DÍAZ, Carlos. *Op. cit.*, pp. 239 y 244.

⁶⁸ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1989, p. 224.

⁶⁹ CORNEJO VEGA, Francisco. «La escultura animada en el arte español: evolución y funciones». *Laboratorio de arte*, n. 9 (1996), p. 241.

⁷⁰ De la misma forma que un rayo de sol no sufre daño al ser reflejado por un espejo, Cristo, luz del mundo, nació, por intervención del Espíritu Santo, sin lesionar la virginidad de María. Ver, a propósito del simbolismo mariano de la Letanía Lauretana para expresar la *Mater Castissima* y la *Mater Inviolata*: SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.*, p. 208.

⁷¹ VAREY, John Earl. *Op. cit.*, p. 60.

El primer ejemplo digno de ser comentado pudo verse en 1599 en Valencia en el marco de las celebraciones con motivo de la boda de Felipe III (que tuvo lugar en esa ciudad) y durante la procesión del 19 de abril para honrar el día de san Vicente Ferrer, dominico valenciano del que se representa un milagro. Aunque en este caso las figuras animadas se encontraban sobre un carro triunfal de cuatro ruedas tirado por centauros (ofrecido por la cofradía de albañiles y canteros) —por lo que el aparato escenográfico sobresalía, con mucho, las modestas escenificaciones palmeras—, el artificio empleado en Valencia también era «bastante sencillo, movido por un disco horizontal que daba vueltas»⁷², permitiendo el movimiento continuado de las figuras⁷³:

y ensima deste sobredicho carro triumphal estava a lo propio fundada la ciudad de Vannes en la Bretaña de Francia [...], viendo y entendiendo el glorioso Sancto que ya se la yva acabando la vida por su grande vexes [sic] y enfermedades que padescia [...], çe determino de salir desta ciudad de Vannes, donde bivia por entonces, con su buena intenciõ de venirse a morir a su natural patria y ciudad de Valencia a do nacio, y pasando adelante esta representaciõ fue muy cossa de ver y considerar de como, por hun arteficio que avia en la dicha invencion, salia por huna puerta de la ciudad la figura, de bulto, de sanct Vicente Ferrer, vestido con sus abitos blanco y negro, de la horden de sancto Domingo, y la dicha figura salia a cavallo con un jumento, puesto de camino, y viniendo detrás del otra figura, de bulto, a pie como a compañero del, vestido también de los mismos abitos [...], y como si fueran bivas estas figuras caminavan su camino como que venían a Valencia, y, dando la buelta por la cerca desta ciudad de Vannes, se bolvían a entrar en ella por otra puerta, de modo y manera que fue la representaciõ que salio della por seys veces y otras tantas se bolvia a entrar en ella, como fue permission devina y voluntã de Dios que se quedasse a morir en esta ciudad de Vannes, como mas largamente lo escriben en su historia.

El segundo ejemplo tuvo lugar en el claustro del convento de Santo Domingo de Valencia el 29 de junio de 1655, cuando la ciudad celebró el segundo centenario de la canonización de san Vicente Ferrer, por lo que los autómatas, también en esta ocasión y mediante la consabida rueda, exhibían los milagros del santo. De hecho, uno de ellos era el ya mencionado y ocurrido en la localidad de Vannes, cuya descripción nos resulta particularmente interesante puesto que, dadas las similitudes con el ejemplo anterior, se ha señalado que podría tratarse del mismo autómata mostrado en 1599 o, al menos, de una copia de aquel⁷⁴. Estaríamos, por tanto, ante un posible ejemplo de reutilización de un autómata precedente, como se planteó a propósito del altar móvil de las dominicas catalinas de Santa Cruz de La Palma; o ante una especie de trasvase, como veremos que sucederá con algunos autómatas

⁷² IBIDEM, p. 45.

⁷³ Citado en: IBIDEM, pp. 43-45.

⁷⁴ IBIDEM, p. 47.

«callejeros» palmeros, si bien en Valencia la copia —o trasvase— se produce a la inversa, de la calle al convento⁷⁵:

A la mano derecha de la puerta, saliendo de la Iglesia, estaba representado el milagro de Aviñon de Francia; luego el de Banes, en una rueda grande llana, i sobre ella havia un muro con dos puertas, i en la rueda estaba el Santo a caballo en una jumentilla, i el compañero detrás a pie con su baculo, daba vueltas la rueda, entrava por una parte el Santo, i salia por otra, haziendo que se detuviesse allí mucha gente a ver el artificio.

Por último, y en el mismo claustro, vale la pena mencionar una representación más complicada de otro milagro por medio de autómatas, puesto que uno de los personajes dispuesto sobre la rueda horizontal giratoria (que, al dar vueltas, producía la sensación general de movimiento) sabemos que se movía con algún tipo de mecanismo individual. A todo ello se añadía, una vez más, el recurso de las puertas por las que entraban y salían los personajes, de manera análoga a la procesión que, a la entrada de la capilla del Capítulo del convento dominico de Santa Cruz de La Palma, salía de la casa de Obedom y entraba en el templo⁷⁶:

Delante de la puerta de la Capilla de los Reyes, se representava el milagro de la muerte que el Santo resucitó en Salamanca, con un bulto del Santo puesto en un pulpito, como que predicava: avia dos puertas, y debaxo una rueda grande, en que avia un feretro con una difunta, un Sacristan con una Cruz, dos Clerigos, i el Preste, i la rueda iva dando la buelta, i assi como el Santo le echava la benedicion, se levantava de medio cuerpo arriba, i inclinava la cabeça, como significando que era verdad lo que el Santo avia predicado de que èl era el Angel que San Juan viò, quando estuvo desterrado en la Isla de Patmos.

En comparación con el cronista palmero, quienes describen los autómatas valencianos se muestran menos impactados y no hacen referencia al disimulo de los artificios empleados, que además son explicados con total naturalidad y seguridad, lo cual habría que atribuir a la costumbre de ver en esas latitudes ingenios de este tipo e incluso más complicados.

4.2. *Autómatas «callejeros»*

4.2.1. Del convento de San Miguel de las Victorias al convento de Santa Águeda

Gracias a la crónica de 1765, sabemos que, durante el trayecto de la Proce-sión General —que trasladaba la imagen de la Virgen desde el convento de

⁷⁵ Citado en: IBIDEM, pp. 46-47.

⁷⁶ IBIDEM, pp. 47-48.

San Miguel de las Victorias hasta el convento de Santa Águeda al otro lado de la ciudad—, «no hubo balcón, ventana ni puerta en que no hubiese alguna cosa que admirar, porque en aquellas partes que no había passages descripturas, Avía fuentes, colgaduras, láminas y espejos, con que estaba la calle toda hecha un cielo»⁷⁷. Además, y para completar este escenario barroco-festivo, fue tanta la pólvora que se disparó desde el puerto durante toda la procesión que, en algunos tramos, el estruendo de las salvas y del fuego en general no permitía escuchar la música que la acompañaba. Intercaladas en el recorrido, encontramos representaciones con autómatas.

Tras bajar desde el convento dominico por la cuesta de Blas Simón, la procesión prosiguió hacia la calle Real y, a la altura de lo que hoy es la calle Apurón, encontramos la primera representación animada: un pasaje del Antiguo Testamento, concretamente del libro de Ester, reina y heroína bíblica que intercede por su pueblo ante el rey Asuero, y prefigura de María como mediadora entre Cristo y los hombres⁷⁸. Sin embargo, lo que mostraba la escena móvil era la humillación de Amán ante el judío Mardoqueo, escena descrita en la crónica de forma sucinta, mencionando solo a los dos protagonistas, junto a los reyes Asuero y Ester, así como el artificio utilizado: una rueda sobre la que las figuras andaban con naturalidad⁷⁹:

En la bocacalle que llaman la callejeta estaba el passo de Mardoqueo y Amán paseándole sobre un famoso y bien imitado bruto, cuya rienda llevaba Amán en la mano, al que adornaban las dos hermosas figuras del Rey Assuero y la peregrina esther (andando naturalmente con Artificio en una Rueda), con el maior lucimiento y propiedad de la letra del texto.

Pasada la actual placeta Borrero y antes de llegar a la plaza de San Francisco, tuvieron lugar dos escenas en la calle, no demasiado alejadas la una de la otra, inspiradas directamente en dos de las representaciones con autómatas creadas en los conventos. La primera repetía, a menor escala, el pasaje del Arca de la Alianza que tanto había gustado en el convento dominico. La segunda, aunque imitaba el tema del Arca de Noé que las dominicas catalinas habían mostrado en la plaza de su monasterio, invertía la dirección del movimiento de las figuras. Para poder hablar de autómatas en ambas, hemos de suponer que no solo se copiaría el tema a representar, sino que también se reproduciría el mecanismo; pero son sólo especulaciones, pues si bien podría

⁷⁷ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 51.

⁷⁸ SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.*, pp. 226-228.

⁷⁹ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, pp. 51-52. En la página 53 de la crónica se dice que este pasaje bíblico de Mardoqueo y Amán pudo verse también en el Real Convento franciscano de la Inmaculada Concepción, pero no se menciona ningún tipo de artificio que pudiera producir movimiento.

deducirse que así fue en el segundo caso, nada menciona el cronista en cuanto al primero⁸⁰:

Un poco más delante, se vía repetido en muy pequeñas figuras, el pasaje del arca que se hizo en el Capítulo de Santo Domingo, mui precioso y bien imitado. [...] En la boca calle del callejón [...] a la calle de la somada, estaba el Arca de Noé, colocada sobre las sierras de Armenia (distinta de la otra que se dijo de las religiosas Dominicas, que allí lo que era entrar en el arca, es aquí salir de ella la familia de Noé, aves y animales) de quién salían las familias y animales, según el texto.

Tras alcanzar la procesión la plaza de San Francisco, «que estaba hecha un Primoroso bosque»⁸¹, y tras visitar en ella el Real Monasterio franciscano de la Inmaculada Concepción (muy engalanado y lleno de altares, pasajes bíblicos, fuentes, etc.)⁸², la imagen fue llevada al convento de Santa Águeda, orden de Santa Clara⁸³, donde permanecería diecisiete días en la que sería su última estancia en la ciudad.

4.2.2. De regreso al santuario de Nuestra Señora de las Nieves

El día 22 de marzo, la procesión con la imagen de la Virgen salió de la iglesia del convento de Santa Águeda para comenzar el retorno a su santuario y, al bajar la actual calle de Santa Águeda en el barrio de San José, nos dice la descripción de 1765 que⁸⁴:

estaba un paso de la procesión de la Virgen de las Nieves, que andava en una rueda; esto es, la procesión, imitada con la maior donosura, con la Ymagen de las Nieves mui al vivo, clero, cabildo y comunidades y Pueblo, y alusión a el célebre milagro de el año en que aviendo rebentado el Bolcán de foncaliente, que, vorasmente ardía, se trajo a Nuestra Señora a la ciudad, y a el subir la procesión a el llano de donde se veía el fuego paró la Señora,

⁸⁰ IBIDEM, p. 52.

⁸¹ IBIDEM.

⁸² El Real Monasterio franciscano de la Inmaculada Concepción fue comenzado en el siglo XVI y ampliado y reformado hasta el siglo XVIII. Adquirido por el Cabildo Insular de La Palma, en la actualidad alberga el Museo Insular de Ciencias Naturales y Etnografía, el Archivo General de La Palma y la Biblioteca Insular José Pérez Vidal. Ni en este convento ni en el de Santa Águeda la crónica deja constancia expresa de la exhibición de figuras móviles. Ver también las notas 66 y 79.

⁸³ El convento de Santa Águeda, de madres clarisas, construido a caballo entre los siglos XVI y XVII (cuyo origen estuvo en una pequeña ermita dedicada a Santa Águeda, protectora de las cosechas), fue el primer monasterio femenino de Santa Cruz de La Palma. El cenobio fue suprimido en 1837 por las leyes de la Desamortización de Mendizábal y cedido al Ayuntamiento en 1842 para que lo dedicara a hospital y cuna de expósitos. En la actualidad alberga el Hospital Nuestra Señora de los Dolores.

⁸⁴ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 54.

y aquella noche amaneció apagado y cubierto todo de Nieve, siendo en Agosto y en paraje de seca, donde hasta entonces ni después, ha buuelto a nebar.

Tal y como lo narra el cronista, en comparación con otros autómatas vistos hasta ahora —en los que se hacía hincapié en lo imperceptible y en la naturalidad del artificio empleado (rueda interior u oculta, alambres, movimiento en descenso...)—, da la sensación de que esta rueda (sobre la que «andava» la procesión que trasladaba la Virgen a la ciudad por la erupción de un volcán) era más visible, en consonancia con la que probablemente fuera una escenificación más rudimentaria al tratarse de una representación callejera.

En este caso, además, y a diferencia de lo visto hasta ahora, no se trata de una escena bíblica, sino de un acontecimiento histórico de la vida local, pero con evidentes connotaciones religiosas ligadas a la piedad popular en general y a la devoción a la Virgen de las Nieves en particular, cuya intercesión, una vez más (en este caso, al obrar el milagro de haber apagado el volcán con una nevada), ha sido providencial en la vida de los palmeros⁸⁵. La erupción a la que se refiere la crónica ha sido identificada por algunos investigadores con la del volcán de Martín o de Tigalate, acontecida entre octubre y diciembre de 1646 y que afectó especialmente a los pagos de Tigalate y Fuencaliente. Si bien es cierto que hubo otras erupciones en La Palma anteriores a 1765 que podrían haber sido recordadas igualmente en la escena animada descrita⁸⁶, se da la particularidad de que algunos testigos que narraron lo sucedido durante la erupción de 1646, al mencionar la mediación salvadora de la Virgen de las Nieves, cuya efigie había sido llevada a la ciudad, se refieren específicamente (como la crónica de 1765) a la nieve que, milagrosamente, cayó sobre el volcán en aquella ocasión⁸⁷. En este sentido, el hecho de que el cronista de 1765 sitúe la histórica

⁸⁵ Recordemos la importancia que en el origen de la fundación de la propia Bajada tuvo la costumbre de los habitantes de La Palma de conducir la imagen mariana desde su santuario en el monte a la capital como plegaria cuando alguna calamidad se cernía sobre la isla, ya fuera la erupción de un volcán, la falta de lluvias o una plaga de insectos. La celebración de la Bajada de la Virgen cada cinco años, dispuesta por el obispo de Canarias Bartolomé García Ximénez en 1676 y que dará comienzo a partir de 1680, viene a «formalizar» dichos traslados. Véase, a propósito: HERNÁNDEZ BRAVO DE LAGUNA, Juan. «Las fiestas canarias y la Bajada de la Virgen». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 469-470.

⁸⁶ De hecho, entre otras erupciones anteriores, y dado que el texto se refiere expresamente al «Bolcán de Foncaliente», podría pensarse que alude al *volcán de Fuencaliente*, también conocido como *volcán de San Antonio*, cuya erupción tuvo lugar entre noviembre de 1677 y enero de 1678, y cuya lava acabó sepultando la conocida como Fuente Santa, un manantial de aguas termales que visitaban los enfermos en busca de curación.

⁸⁷ Véase al respecto: *Descripción Verdadera...* *Op. cit.*, p. 87, nota 67; HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «“En el alma escribí...”». *Op. cit.*, p. 150.

nevada en agosto (no coincidiendo con las fechas de la erupción de 1646), induce a pensar que se habría producido un probable solapamiento, consciente o inconscientemente, con la nevada milagrosa que un verano, tiempo atrás, cayera sobre la colina del Esquilino, inaugurando así la advocación primaria romana de la *Madonna della Neve*, cuya festividad se celebra el 5 de agosto, y de la cual es subsidiaria la advocación mariana palmera⁸⁸.

Dejando a un lado el que la escena en movimiento se refiera —o no— a uno u otro volcán en concreto, no cabe duda de que se trata de una nueva representación encomiástica hacia la Virgen de las Nieves como protectora de La Palma. Y aún más, el que se incluya una figura en movimiento —«mui al vivo»— de la propia Virgen, subraya (como ya hemos comentado anteriormente) su relación con la divinidad, siendo aquí más palpable y comprensible la materialización del poder divino, al mostrar la representación de un conocido milagro por intercesión mariana.

En los alrededores de dicha representación y en las calles adyacentes, la crónica realiza, como en otras ocasiones, un retrato de la fiesta barroca al mostrar el empeño de la población por engalanar ricamente calles y casas: una cruz «con el maior ornato y compostura de prendas, talcos y galones», «un arco de Palacio, vestido de damascos, láminas, espejos, cornucopias y Angeles, en cuio extremo superior estaba el sagrado nombre de María, al que dos ángeles tenían de la mano» o «una lámina vestida de nubes, en que estaba esculpida la Ymagen de las Nieves»⁸⁹.

Por último, tras la interpretación de dos loas de despedida y ya en las afueras de Santa Cruz de La Palma (en el actual barrio de Benahoare), tuvo lugar, durante la subida de la imagen a su santuario por el barranco de Las Nieves, la última representación de autómatas de la que da cuenta la crónica de 1765, concretamente en la conocida como *Cueva de la Virgen*⁹⁰:

⁸⁸ Ver: VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. «Origen y desarrollo de las advocaciones marianas en España y Europa como contexto de la advocación “Nuestra Señora de las Nieves” de la isla de La Palma». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 67-68.

⁸⁹ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 54.

⁹⁰ Según informa Manuel Poggio, es precisamente en la crónica lustral de 1765 donde se documenta por primera vez la denominación de esta cueva. Para más información sobre la *Cueva de la Virgen*, véase: POGGIO CAPOTE, Manuel. «“De tanto corazón la fe rendida”: la Virgen de las Nieves y la cultura popular, notas históricas y etnográficas». En: *María, y es la nieve de su nieve: favor, esmalte y matiz: 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 Caja Canarias, [2010], pp. 91-92 y 104-105.

Prociguó su viaje esta Señora, y todo el Barranco era una belleza, en particular la cueva que se llama de la virgen, en cuja entrada estaba un vistoso Arco, con mucho primor compuesto; y, sobre él, estaba el dulce nombre de María entre unas hermosas nubes. La cueva, en lo interior, estaba adornada a todo costo, y, en el centro, un altar muy aseado, sobre el qual la Santísima Virgen hizo pausa, interín que se cantó una Antífona oración. Allí, a devoción de algunos vezinos de la Ciudad que allí tienen sus haciendas, se disparó mucho fuego, con algunas inventivas de figuras que, sobre Ruedas artificiales, vailaban; y hubo hasta 22 vanderas y muchos Ramos⁹¹.

El mecanismo empleado en estos autómatas, una vez más, consistía en simples ruedas que al girar producían la sensación de movimiento en las figuras colocadas encima. Sin embargo, en este caso, dado que el cronista especifica que dichas figuras «vailaban», cabe preguntarse si sería la propia posición de la figura (en realidad inmóvil) la que reflejaba la idea de movimiento (materializado este gracias a la rueda que daba vueltas), o se trataría más bien de figuras que, sobre dicha rueda giratoria, giraban a la vez sobre sí mismas.

Aunque la representación animada aparezca solo al final, se ha optado por reproducir el fragmento completo para terminar este apartado, ya que el conjunto escenográfico que constituye la cueva, «adornada a todo costo» con banderas y ramos, presenta algunos de los elementos típicos de la fiesta barroca, con «un vistoso arco» de triunfo a la entrada coronado por el nombre de María entre nubes, sin faltar la música y la pólvora. Asimismo, cabe subrayar que el texto hace mención expresa de «un altar muy aseado, sobre el qual la Santísima Virgen hizo pausa», lo que nos lleva a recordar la importancia, en el seno de dicha fiesta, de las diferentes paradas realizadas durante el traslado de una imagen. Esas pausas rituales no solo servían para el descanso físico de los portadores, sino que eran también una «oportunidad para manifestar la devoción a la Virgen con unos actos importantes a ella dedicados»⁹², los cuales, en este caso (y otros tantos que hemos visto en el presente apartado), incluyeron autómatas en la Bajada de 1765.

5. NOTICIAS ULTERIORES Y POSIBLES PERVIVENCIAS

De la misma manera que en el apartado 4.1.1 se señalaba la posibilidad de que alguno de esos autómatas existiera con anterioridad, es muy probable que también se mantuvieran en el tiempo. Así sucedió al menos en la Bajada inmediatamente posterior a la de 1765, pues según una fuente de 1770, también

⁹¹ *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 64.

⁹² CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 84.

en esta ocasión sobresalieron las figuras en movimiento que prepararon los dominicos en su convento durante la estancia de la Virgen⁹³:

El día 25 de dicho mes [febrero], que fue domingo de [...] se hizo procesión general de la Santísima Virgen saliendo de la iglesia de religiosas dominicas, donde había estado nueve días, cuya procesión fue la mayor que se ha hecho en adornos en esta ciudad y pasos en movimiento que se hicieron en los claustros y portería de religiosos dominicanos.

Con posterioridad a esa fecha no contamos hoy en día con datos que prueben claramente el uso de autómatas, cuyo ocaso (como hemos visto en el apartado 2) se produciría paulatinamente desde mediados del siglo XIX. A propósito, en la descripción conservada de la Bajada de 1815, si bien se habla del ornato urbano barroco y se menciona brevemente la decoración en los conventos, llama la atención (en comparación con 1770 y, obviamente, con 1765) que nada de lo que viera el cronista en el convento de los dominicos le pareciera digno de ser recordado⁹⁴:

El día siguiente [5 de marzo] que, como he dicho, fue la procesión general, desde el amanecer todo eran banderas, fuegos y composiciones; la función fue en las monjas catalinas; [...] quedó la Majestad expuesta; todo el día no se veía otra cosa que gentes mirando las composiciones que eran unas buenas y otras malas, no obstante que todo divertía. El Convento de Santo Domingo, en donde hacía escala la procesión, estaba muy adornado, sin embargo que no había cosa particular.

Igualmente, resulta interesante que, en la misma crónica de la Bajada de 1815, se mencione que «hubo sombras chinescas» (las cuales pudieron verse la noche del 8 de marzo, víspera de la subida de la Virgen a su santuario)⁹⁵, lo que indica que ya se conocían en La Palma algunos de los nuevos entretenimientos que circulaban por Europa desde la centuria anterior⁹⁶.

⁹³ PÉREZ GARCÍA, Jaime, GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Noticias curiosas escritas de puño y letra del notario ec[lesiásti]co Dⁿ José Mamparle, las que se han copiado del original en la misma forma en que las dejó escritas: año de 1770». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 1 (2005), p. 14. Agradezco a Manuel Poggio Capote que me haya facilitado esta cita, así como la idea original del tema a desarrollar en este artículo, un agradecimiento que hago extensible a Víctor J. Hernández Correa, quien también participó activamente en los inicios por lo que a las orientaciones bibliográficas se refiere.

⁹⁴ *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma, año de 1815*. Edición de Antonio Abdo y Pilar Rey. [Transcripción de Jaime Pérez García]. [La Laguna]: Julio Castro Editor, D. L. 1997, p. 43. En la página 45 de esta misma fuente se mencionan diferentes pasos que se exhibieron en el convento de San Francisco, pero no obstante lo que se presupone en la nota 110 de la misma página, los pasos no tenían por qué ser móviles y, de hecho, no hay pruebas de que estos lo fueran.

⁹⁵ ÍBIDEM, p. 46.

⁹⁶ Sobre la presencia de sombras chinescas en las fiestas lustrales, véase: MACHÍN, Luis. «Las sombras chinescas y la Bajada de la Virgen». *Lustrum*, n. 2 (2019), pp. 92-94;

Por otra parte, y al margen de las fiestas lustrales, en los años '80 del siglo XIX contamos con noticias sobre el empleo de mecanismos, algunos bastante desarrollados, en el interior de los templos. Aunque no se trate propiamente de autómatas por no perseguirse en ellos la imitación del aspecto externo ni los movimientos de un ser animado, sí que demuestran la pervivencia en La Palma de ciertos artificios mecánicos que buscaban otorgar realismo a los misterios sagrados para lograr impactar a los fieles.

Así, en 1887, la británica Olivia M. Stone, que dos años antes había visitado Canarias, escribe, a propósito de su estancia en La Palma, que en la iglesia de El Salvador hay un «altar [que] tiene un curioso dispositivo mecánico que eleva, desde atrás, el dosel y la cortina, apareciendo entonces dos querubines»⁹⁷. El mismo año, otro viajero británico llamado Charles Edwards, que también escribe sobre lo visto en El Salvador, va más allá y, aparte de señalar la singularidad del mecanismo, deja constancia expresa de su nivel de precisión hasta rozar lo mágico⁹⁸:

Se emplea un singular aparato mecánico que sirve de ayuda al sacerdote que oficia la misa en el altar. Al dar la orden, el sagrario se abre o se cierra, se acerca o se aleja, sin actuar agente visible alguno. Otra señal hace surgir unos escalones de madera del cuerpo del altar, y una vez el sacerdote ha ascendido por ellos hasta alcanzar la Hostia en el sagrario, se esfuman tan misteriosamente como hicieron su entrada, la brecha se cierra y desaparece toda señal de magia. Pocos teatros poseen una maquinaria escénica tan precisa.

Sin llegar al nivel de esa «maquinaria escénica tan precisa» utilizada en El Salvador, que muchos teatros habrían envidiado —a juzgar por las palabras de Edwards—, vale la pena señalar, asimismo, el uso de un mecanismo en el nacimiento navideño de la iglesia de San Pedro al que se refiere el periódico palmero *La justicia* en una crónica del 12 de enero de 1899 titulada «La Noche Buena y el día de Reyes en San Pedro de Breña Alta», debida al pintor Ubaldo Bordanova Moreno (1866-1909): «lo que más atrae las miradas son dos preciosos molinitos colocados a la derecha del altar [...], moviéndose graciosamente sus aspas por medio de un ingenioso mecanismo»⁹⁹.

Como ha señalado María Victoria Hernández, «todos estos saberes debieron ser empleados en las aparecidas de la cruz, del 3 de mayo»¹⁰⁰, en las que habría

POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio, LORENZO DÍAZ, Gara, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Arquitectura de la imagen fija: el gabinete fotográfico de la Calle de la Cuna de Santa Cruz de la Palma (1865; 1898)». *Cartas diferentes: revista canaria de patrimonio documental*, n. 14 (2018), pp. 187-189.

⁹⁷ Citado en: HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *Breña Alta: fiesta de la Cruz*. Breña Alta (La Palma): Ayuntamiento de Breña Alta, 2005, p. 92.

⁹⁸ IBIDEM.

⁹⁹ IBIDEM, p. 91.

¹⁰⁰ IBIDEM, p. 92.

pervivido, ya en el siglo XX, esa tradición palmera del uso de artificios mecánicos de carácter teatral. Estas *cruces de aparecer o aparecidas* de la cruz tenían lugar en la fiesta de las Cruces en Breña Alta y Breña Baja, y consistían en la elevación de una cruz en un escenario por medio de algún artificio mecánico (por ejemplo, un sistema de poleas¹⁰¹) «que otorgaba movimiento al madero y a otros elementos próximos»¹⁰²; en ocasiones, se acompañaban con una loa, que podía llegar a sustituir la aparición de la cruz, o bien ser ambas (loa y cruz) independientes¹⁰³. Esas apariciones mecánicas de cruces, cuyo origen se ha puesto en relación con la Bajada de la Virgen, pues muestran «reminiscencias e influencias de los antiguos carros alegóricos y triunfales»¹⁰⁴, entusiasmaban al público y fueron habituales, aunque con intermitencias, en la primera mitad del siglo pasado.

En los últimos tiempos, estas cruces con movimiento han caído en desuso y solo se han recuperado en contadas ocasiones como homenaje a su esplendoroso pasado como *cruces de apareceres*¹⁰⁵. Así sucedió en Breña Baja con la cruz del barranco de Amargavinos en 2016¹⁰⁶ o con la cruz de Las Breveritas en sus ediciones de 1999 y 2015¹⁰⁷. En esta última, se daba la particularidad de que la decoración mostraba, precisamente, el mecanismo de un reloj, cuyo desarrollo a lo largo de la historia corrió parejo (como vimos en el segundo apartado) al de la construcción de autómatas.

6. REFLEXIONES FINALES

Al igual que los autómatas se incorporaron al ceremonial festivo barroco, estos artificios mecánicos fueron incluidos como parte de las celebraciones de la Bajada de la Virgen en 1765. El efecto de sorpresa que provocaban incidía en la teatralización de la fiesta y, ya fuera en un convento o a lo largo de la calle, contribuían a aumentar el carácter escenográfico que invadía toda la ciudad durante los días que duraban los festejos, convirtiendo Santa Cruz de La Palma en un efímero escenario sagrado en honor a la Virgen de las Nieves.

De hecho, no es casual que esos autómatas recreasen pasajes del Antiguo Testamento interpretados en clave mariana: la Virgen como salvadora del

¹⁰¹ BRITO DÍAZ, Carlos. *Las Cruces de Mayo en Breña Baja: tradición y arte*. Breña Baja (La Palma): Ayuntamiento de Villa de Breña Baja, Agencia de Desarrollo Local, 2005, pp. 99 y 101.

¹⁰² BIENES FERNÁNDEZ, Elías Manuel. *Las Breveritas: paisaje, historia y tradiciones de una cruz renombrada*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2018, p. 159.

¹⁰³ IBIDEM, p. 91, nota 31.

¹⁰⁴ HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *Op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁵ BIENES FERNÁNDEZ, Elías Manuel. *Op. cit.*, pp. 159 y 182.

¹⁰⁶ IBIDEM, p. 96.

¹⁰⁷ IBIDEM, pp. 159-160.

género humano mediante diferentes identificaciones (María como arca, María como nueva Eva) y como intercesora entre Cristo y los hombres prefigurada en la heroína bíblica Ester. La única excepción al respecto es la recreación de un milagro mariano que detiene la erupción de un volcán, temática de la historia local y cuya representación tuvo lugar en la calle. Aunque se mantiene también en ella la función religiosa (omnipresente en cuanto al uso de autómatas en la Bajada), esta tiene aquí un carácter menos didáctico y más devocional y popular: la Virgen como salvadora de los palmeros¹⁰⁸.

Por lo que respecta al carácter didáctico de las representaciones de autómatas, este fue potenciado en los dos conventos de la orden de Predicadores. Teniendo en cuenta la escasa instrucción de la mayoría de los espectadores, el recrear pasajes de la Biblia mediante figuras en movimiento facilitaba la transmisión del contenido de las escrituras, pues lo mostraba con mayor plasticidad y realismo. Pero si, además, se ocultaba el artificio mecánico que simulaba dicho movimiento, independientemente de que se llegara o no a comprender del todo el mensaje religioso, la imagen de los autómatas quedaba grabada en la retina de los sorprendidos fieles como resultado del impacto visual causado por la contemplación de la «milagrosa» escena móvil. A todo ello, monjas y frailes añadieron versos a modo de glosa, pues todo esfuerzo era poco como instrumento evangelizador.

En relación con lo anterior, habría sido interesante contar con algún dato más preciso sobre la calidad plástica de las figuras, pues la función estética de los autómatas contribuía a potenciar otras funcionalidades en ese tipo de representaciones¹⁰⁹. Aquí se trataría de valorar la interrelación entre función estética y función religiosa; pero, lamentablemente, nada se desprende, en este sentido, de la crónica analizada.

Algo más de información sí que nos facilita el cronista sobre los mecanismos utilizados en la Bajada de 1765. Estos, si bien sencillos, eran más elaborados y originales en los autómatas de los conventos frente a los de la calle; de hecho, se produjeron trasvases desde los primeros a los segundos: trasvases temáticos y es posible que también mecánicos, aunque a escala más reducida. A propósito, hay que tener en cuenta que los religiosos contaban con mayores recursos y también eran conscientes del potencial espectacular de las representaciones de autómatas, que iba unido a su poder de sugestión y transmisión (ya fuera conceptual o visual) del mensaje religioso.

¹⁰⁸ En el caso de la última escena móvil mencionada en la crónica de la Bajada de 1765, que tuvo lugar en la llamada *Cueva de la Virgen*, solo se habla de figuras que bailaban sobre ruedas artificiales, sin especificar qué escena se estaba representando, si es que se representaba alguna en concreto.

¹⁰⁹ CORNEJO VEGA, Francisco. *Op. cit.*, p. 251.

Llegados a este punto, resulta inevitable hacerse al menos dos preguntas que están relacionadas y que, en realidad, planean a lo largo de las páginas de este artículo: ¿Cómo se movían esos autómatas palmeros de 1765? ¿Cuál era la fuente de su movimiento?

Intentando responder a la primera pregunta, lo que sabemos con seguridad que era móvil era la escena en su conjunto gracias a las ruedas mencionadas en la crónica, las cuales, al girar, recreaban la sensación de movimiento en las figuras colocadas encima. Pero no es posible asegurar que, a su vez, cada figura se moviera de manera independiente sobre dichas ruedas; parece poco probable en la mayoría de los casos. En este sentido, se trataba normalmente, según el texto, de figuras o animales que se desplazaban de un lugar a otro, por lo que introducir una procesión (la de los animales entrando en el Arca de Noé, la del Arca de la Alianza en su traslado a Jerusalén, o la de la Virgen de las Nieves siendo llevada a la ciudad con motivo de la erupción de un volcán) era un buen recurso a explotar. Por otra parte, en el caso del autómata que figura a la Virgen de las Nieves descendiendo de los cielos para aplastar a la serpiente, podría haberse utilizado un simple sistema de pesos y contrapesos.

En cuanto al segundo interrogante, podríamos plantearnos, en principio, dos opciones sobre la fuente de movimiento de las ruedas comentadas: a) Las ruedas se moverían por la acción humana (una persona acciona el mecanismo, por ejemplo, mediante una manivela), o bien por tracción animal, o por la fuerza del agua, etc.; b) las ruedas se moverían gracias a un mecanismo, como el de los relojes, de almacenamiento de energía cinética. Esta segunda opción, más complicada, requeriría una gran precisión a la vez que un mantenimiento continuado del artilugio, lo cual, para unas escenas móviles que se mostrarían (en el caso de reutilizarse) cada cinco años, o tal vez en alguna otra ocasión puntual, no valdría la pena desde el punto de vista de los materiales ni de los recursos (humanos y económicos).

Si pensamos, concretamente, en las dos ruedas que giraban al contrario (la primera de las cuales sabemos que medía unos cinco metros) utilizadas en la puerta de la capilla del Capítulo del convento de los dominicos, se trataría de un mecanismo probablemente de madera y lo suficientemente resistente para que pudiera moverse todo el conjunto. Sin embargo, dadas las dimensiones de al menos una de las dos ruedas, sería difícil que, en esa época y en La Palma, se movieran por un mecanismo de relojería. Habría que pensar, más bien, en que una o varias personas ocultas accionarían esas ruedas. De hecho, contamos con un precedente en el mismo convento documentado en la segunda mitad del siglo XVII¹¹⁰:

¹¹⁰ LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias para la historia de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 1975-2011, v. III, p. 197, nota al pie.

D[on] Lucas de Sotomayor en su testamento de 7 de Agosto de 1666 [...] dejó dotada la procesión del Sto. Entierro de Cristo. Esta procesion salía de la Iglesia de Sto. Domingo, y allí se hacía también el Entierro; y como á los Frayles no les pareciera regular que Cristo dejara de resucitar, convertían este sério pasage biblico en una eccena ridícula. El Supúlcro para la Resurreccion se formaba en la expresada Pila, que quedaba al centro del Cláustro, y por medio de un símple mecanismo movido por una persona oculta allí, se veía salir de dentro del aludido sepúlcro al mismo Cristo que había sido supultado. Pues bien; ¿cual sería la sorpresa y admiración del gran número de fieles asistentes, en el año á que nos referimos, cuando en lugar de ver resucitar á Cristo vieron salir dentro del aludido sepulcro á un Negro, esclavo de la Casa del Fundador, diciendo, que no podía tener lugar la ceremonia por que se había roto la maquinaria? Con esto motivo no se volvió á hacer mas.

Siguiendo con los interrogantes, aunque desde otro punto de vista, sería interesante plantearse cómo se habrían introducido estos «sorprendentes mecanismos» en La Palma, así como la idea de incluir autómatas en la Bajada de la Virgen. Hemos visto cómo estos artilugios eran habituales en el contexto de la fiesta barroca en la península, y, desde ahí, a través de noticias escritas o de personas itinerantes, podrían haber llegado a la isla. Pero son meras especulaciones.

Antes de concluir es indispensable aclarar algunos aspectos relacionados con la nomenclatura. Las representaciones de autómatas que se vieron en Santa Cruz de La Palma durante la Bajada de 1765 son denominadas por el cronista como: *altar, pasaje o paso*. A estos términos bien podrían añadirse, como ha quedado demostrado aquí, adjetivos como *móvil* o *animado*; y, de hecho, han sido utilizados en este artículo junto a los sustantivos *representación, escena* o *espectáculo* (este último, reservado exclusivamente para lo acontecido a la entrada de la capilla del Capítulo).

Sin embargo, por coherencia, se ha evitado en todos los casos la denominación *teatro de autómatas*, ausente (no obstante su popularidad) de la bibliografía consultada relativa a la época principal objeto de este estudio. El *teatro de autómatas*, referido más bien a un conjunto de figuras que interactúan entre ellas con mecanismos independientes y que les permiten moverse por sí mismas, es más propio de un momento posterior y de un tipo de autómata resultado de la evolución de los mecanismos más desarrollados desde la segunda mitad del siglo XVIII.

Muy lejos quedan, en comparación, los autómatas palmeros, cuya sencillez obliga a identificar *autómata* (en casi la totalidad de los casos) con el propio mecanismo de las ruedas giratorias más que con las figuras colocadas encima, las cuales, como hemos visto, no sabemos con certeza si también se

movían. En cualquier caso, esos autómatas imitaban seres animados y su capacidad para asombrar por medio de un disimulado artificio mecánico durante las fiestas lustrales de 1765 está fuera de toda duda; tal vez fueran sencillos, pero también eran eficaces.

El laureado historiador del arte, recientemente fallecido, Antonio Bonet Correa concluía un artículo sobre la arquitectura efímera del barroco en España (publicado en la última década del siglo pasado) instando al investigador a realizar un acto imaginativo para evocar la existencia de dichas arquitecturas. Me gustaría concluir tomando prestadas sus palabras, pues, enraizadas en la parafernalia típica de la fiesta barroca, bien podrían referirse a aquellos autómatas de la Bajada de 1765 que (salvo en la crónica anónima escrita y a falta de nuevos hallazgos) el tiempo y la ausencia de fuentes iconográficas han acabado convirtiendo en efímeros¹¹¹:

Verdaderas entelequias, al igual que las fantasías, su entidad es la de un evanescente sueño arquitectónico, repleto de [...] artilugios de artificiosa teatralidad, de engañosa y fingida realidad.

¹¹¹ BONET CORREA, Antonio. *Op. cit.*, p. 41.